

Rassegna iberistica

Vol. 49 – Num. 125

Giugno 2026

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 Meregalli; Giuseppe Bellini †

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

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

© 2026 Università Ca' Foscari Venezia

© 2026 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 arte de navegar: el lenguaje de la técnica como símbolo en *Un número finito de veranos* de Aurora Luque**
Marina Bianchi 7
- «Il sesso degli angeli»: Un intrigo tra Italia e Spagna passando per la Divine Barcellona**
Nicola Palladino 25
- Les polifonies (im)possibles de *L'Hotel París*, de Vicent Andrés Estellés**
Maria Àngels Francés Díez 41
- Triangoli ermeneutici: intermedialità e etnopoetica ne *La Academia de las Musas* di José Luis Guerin**
Emanuela Forgetta 57

NOTE

- «No quiero cansaros en persuadiros»: las arengas en *Nafragio y Peregrinación* de Pedro Gobeo de Vitoria**
Oscar Sendon 77
- Carmen Martín Gaité*. Una biografía, de José Teruel: entre el orden y el caos**
Celia Fernández Prieto 83
- Cuba en el corazón Mylene Fernández Pintado**
Susanna Regazzoni 89



RECENSIONI

José Romera Castillo

Teselas teatrales actuales

Veronica Orazi

95

José Romera Castillo (ed.)

Literatura, teatro e inteligencia artificial

Veronica Orazi

97

Borja Ortiz de Gondra

La familia Gondra. Una storia basca

Veronica Orazi

99

Gracia Morales

Cattivo odore

Renata Londero

101

Sergi Castellà-Martinez

The Poetry Research of J.V. Foix (1918-1985)

Ivet Zwatzko i Pou

105

Articoli

El arte de navegar: el lenguaje de la técnica como símbolo en *Un número finito de veranos* de Aurora Luque

Marina Bianchi
Università degli studi di Bergamo, Italia

Abstract In the first section of *Un número finito de veranos*, the gavieta's language takes shape through vocabulary learned in a course to become a boat skipper. Understanding the symbolic value of the maritime lexicon requires tracing nautical jargon and navigation techniques. Through language and poetic and musical references to the figure of the sailor or the pirate, the ship becomes a metaphor for life's voyage and for the dichotomy between what is visible and what is hidden in the human condition, while love and its ups and downs are described as a journey in the midst of a storm. Even so, Luque advises setting sail rather than ceasing to live for fear of danger.

Keywords Contemporary Spanish poetry. Aurora Luque. Navigation. Maritime semantic field. Transmediality. Intertextuality. Poesía española contemporánea. Aurora Luque. Navegación. Campo semántico mariner. Transmedialidad. Intertextualidad.

Índice 1 Premisa: Aurora Luque, el mar y la primera sección de *Un número finito de veranos*. – 2 Aprendiendo a navegar. – 3 De olas, escalas y balsas salvavidas. – 4 De posición, alcance y fondeo. – 5 Caminantes en la orilla y errantes de la mar: más allá de la ciencia y de la técnica. – 6 Brevísima conclusión.



Peer review

Submitted 2026-02-13
Accepted 2026-03-24
Published 2026-06-15

Open access

© 2026 Bianchi | 4.0



Citation Bianchi, M. (2026). "El arte de navegar: el lenguaje de la técnica como símbolo en *Un número finito de veranos* de Aurora Luque". *Rassegna iberistica*, 49(125), 7-24.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2026/26/001

1 **Premisa: Aurora Luque, el mar y la primera sección de *Un número finito de veranos***

La evolución¹ de la trayectoria creativa de Aurora Luque está marcada por el ahondamiento progresivo en los problemas del ser humano, tanto los universales como los peculiares de nuestra época, paralelo al uso de un lenguaje que se enriquece en cada libro, recibiendo la influencia de ámbitos muy dispares del saber. Pese a ello, se mantienen estables tanto su estilo como su capacidad de actualizar lo que procede de la tradición clásica grecolatina y de fusionarlo en un cosmos armónico con cualquier faceta de la cultura occidental actual, más allá de la española. Sus amplísimos conocimientos sedimentados tras el velo de la facilidad de dicción y, por ende, de la claridad en la lectura, se mezclan con su habilidad innata para formar metáforas a partir de cualquier elemento de la vida y del mundo que nos rodea. Todo esto viene acompañado por la voluntad de llegar siempre a la belleza tanto formal como de las imágenes, a la que se suman la naturalidad y la sinceridad que hacen que sus versos se perciban como una voz amiga y consejera.

Como ya hemos señalado (Bianchi, en prensa),² el mar es una presencia estable de la poesía de Luque, no solo como lugar alejado del deterioro del consumismo, sino también como metáfora tanto de la libertad como del cuerpo y del deseo. Su importancia queda ratificada en el hecho de elegirlo, entremezclado con el *carpe diem*, para el título de la antología *Carpe mare* (1996) y de nuevo, aunque indirectamente, para el de *Fabricación de las islas (poesía y metapoesía)* (2014). Por el elemento acuático, a veces relacionado con el paisaje del sur de España y otras con Grecia, se llevan a cabo los innumerables viajes en barco que pueblan la obra de la almeriense como símbolos de la aventura y del conocimiento, lo que los acerca al mismo acto creativo: componer poesía es una indagación que surge de los periplos vitales de quien escribe. De hecho, en *Personal & político* (Luque 2015), Luque aclara que solo son auténticos los viajes que guardan una doble vinculación con el mar y con la lectura, es

1 Este artículo se ha realizado en el marco del proyecto PRIN convocatoria 2022 - *Transmedialità: media, scienza, generi, arti nella poesia panhispanica (1980-2022)* / *Transmediality: media, science, genres, arts in Panhispanic poetry (1980-022)*, ID 2022JML3N9, Ministero dell'Università e della Ricerca y Unión Europea - Next Generation EU.

2 Por concebir la investigación como un trabajo hermenéutico de profundización cada vez mayor en los textos, es inevitable usar como punto de partida las conclusiones a las que hemos llegado en trabajos anteriores, razón por la que no podemos evitar citarlos y retomar de ellos algunas elucubraciones.

decir, los de la «gaviera» (2023b, 197),³ palabra con la que la autora denomina el siguiente poemario: *Gavieras* (2020).⁴ Para viajar de verdad, hay que adoptar la actitud de la marinera experta en barcos y navegación que, en los veleros antiguos, se encargaba del cuidado de la gavia, la vela del mastelero mayor, y de registrar lo que oteaba desde su posición. Josefa Álvarez considera que el poema «La palabra 'gaviera'» (Luque 2023b, 197) es «una declaración de principios vitales [...] en la cual la vida es equiparada a una navegación llena de obstáculos» (Álvarez 2023, 61).

El anhelo de libertad, los sueños, los ecos de los personajes literarios, la observación y el conocimiento de quien se mueve por el mar son los protagonistas de la primera sección de *Un número finito de veranos* (Luque 2023a), libro merecedor del Premio Nacional de Poesía 2022. Como se ha reseñado en «Transmedialidad y Transmodernidad en la poesía reciente de Aurora Luque» (Bianchi, en prensa), el libro está dividido en siete secciones: «Náutica», «Erótica», «Ecrástica», «Gynaikeia», «Tanatoscopia», «Encomios», «Varia». Los títulos sugieren la perspectiva de cada una. La ciencia –o arte–⁵ y la técnica de la navegación subyacen tras la primera, con el mar como compañero, la noche como escenario predilecto y los mitos aflorando detrás de cada ola. El amor que da sentido a la vida protagoniza la segunda y, como de costumbre, se desliza entre el deseo, el *carpe diem*, el recuerdo, la luz y la oscuridad, mientras que las artes visuales y la técnica compositiva de los *carmina figurata* inspiran la tercera, desde una écfrasis que no dudaríamos en definir insólita. A continuación, la cuarta está dedicada a las mujeres, y pasa del mito al mitin, al viaje en defensa de un ser femenino activo y transgresor; la quinta, en cambio, reflexiona sobre la muerte, sus causas y sus consecuencias desde distintos ángulos, mediante revisiones del género del epitafio. En su turno, la sexta propone unos panegíricos que alaban tanto a escritores como a unos elementos relacionados con el oficio: los libros, la noche y los árboles. Cierran el poemario

3 Tras los títulos de los poemarios de Luque, indicamos el año de la edición de los mismos; pese a ello, todas las citas proceden del más reciente volumen que recoge su poesía completa, *Las sirenas de abajo. Poesía reunida (1982-2022)* (2023b).

4 Como ya hemos apuntado, el poema «La palabra 'gaviera'» (Luque 2023b, 197) está dedicado a «Ana Santos Payán, fallecida en 2014, fundadora de la editorial El Gaviero, [...] impulsora de la petición dirigida a la Real Academia Española para que la palabra gaviera figurara en su diccionario; la composición surge originalmente para acompañar la solicitud, como aclara la nota final» (Bianchi 2019, 88-9).

5 En el siglo XVI, la navegación se consideraba un arte, como demuestra la bibliografía náutica de la época. Entre los títulos más conocidos: *Suma de geographia que trata de todas las partidas et prouincias del mundo, en especial de las Indias, et trata largamente del arte del marear...* de Martín Fernández de Enciso (1519), *Tratado del esphera y del arte del marear* de Francisco Faleiro (1535) y *Breve compendio de la esphera y de la arte de navegar...* de Martín Cortés (1551).

unas cavilaciones sobre la vida, desde el elogio a la amistad hasta los poemas sobre el verano entendido como alegoría de la existencia, pasando por el sarcasmo sobre el fútbol, el tiempo que pasa y el papel de la memoria, la antigua ciudad de Atenas como símbolo de libertad, la literatura y los libros como única fe, la divinidad marina Nahalania y el sombrero traído de Boston.

Acerca del comienzo del poemario en el que nos centramos aquí, Luque afirma en una entrevista de Daniel Leclerc y Joaquín Bermejo Ortiz aparecida en la revista virtual universitaria francesa *L'Entre-deux*:

La primera parte se titula *Náutica* y los poemas me los sugirió una formación que decidí seguir. Me decidí a estudiar para sacarme el título de patrona de embarcación de recreo. [...] Quiero probar esto de navegar, a ver el velero como puede ser. Convertirme en estudiante me encantó. Con la náutica me enamoré de las palabras del manual de náutica, de la terminología: las balizas, los tipos de olas según el tipo de altura, las mareas... todo eso era fascinante para mí. (Luque en Leclerc, Bermejo Ortiz 2023, s.p.)

El vocabulario marítimo aprendido en aquella ocasión es la base sobre la que se concretan las composiciones de la primera parte de *Un número finito de veranos* (Luque 2023a), donde Luque quiere ofrecerle al lector el lenguaje de la gaviera, sujeto femenino nómada (Braidotti 2000) por excelencia, aventurera y cosmopolita, con ansias de aprender. Como es de esperar, el léxico marino se vuelve simbólico en los versos de Luque, cuya comprensión profunda requiere, en primera instancia, pasar por el mismo aprendizaje: para la interpretación de la sección inicial del poemario, es necesario hacer un rastreo tanto de los términos del argot náutico como de las técnicas de navegación, esta última entendida como «ciencia y arte de navegar», de acuerdo con la definición del *Diccionario de la Real Academia Española* (2024). Con esta finalidad, hemos tenido que dotarnos de las herramientas básicas que, además del *DRAE*, constan principalmente de dos recursos: el manual *Patrón de embarcaciones de recreo y patrón de navegación básica*, de Marcela Castells Sanabra, Jordi Mateu Llevadot y Jordi Toralbo Gavilán (2015) y editado por la Universitat Politècnica de Catalunya, y el *Diccionario náutico y de voces de la mar* de Guillermo Llusá Di Nucci (2009), disponible gratuitamente en línea. Puesto que Luque mezcla la actualidad con el pasado, la realidad con la mitología y las embarcaciones de recreo con los veleros piratas, otra referencia fundamental ha sido *El lenguaje marinero*, discurso de entrada en la Real Academia Española del almirante Julio F. Guillén y Tato (1963) sobre la evolución del lenguaje marino, su caudal lingüístico amplio y abierto -aunque muy preciso-, su importancia histórica y su presencia en la literatura española de toda época.

2 Aprendiendo a navegar

Un número finito de veranos se abre con los versos de «Obra viva, obra muerta» (Luque 2023b, 29-30), poema publicado por primera vez en el núm. 26 de la revista *Campo de Agramante* (Luque 2017a). El título, explicado en el epígrafe, se refiere a las dos partes del barco: la sumergida y la que emerge del agua. Se trata de un concepto que aparece en el primer capítulo referido a la «Nomenclatura náutica» del manual *Patrón de embarcaciones...*, que se abre con lo relativo al casco de la embarcación, donde se lee:

Línea de flotación. Intersección de la superficie del agua con el costado de la embarcación. La línea de flotación separa la parte sumergida (obra viva) de la no sumergida (obra muerta).

Obra viva. Parte del casco que queda sumergida. Esta parte sumergida de la embarcación también recibe el nombre de carena. [...].

Obra muerta. Parte del casco que queda por encima de la línea de flotación. (Castells Sanabra, Mateu Llevadot, Toralbo Gavilán 2015, 11)

Veamos el poema de Luque:⁶

Sabía de la vida
quien así bautizó las mitades del barco.

Al sol y a la intemperie,
lo demasiado claro,
lo que el mundo carcome de nosotros,
lo que ha dejado ya de palpitar,
lo seco, lo tensado,
los *cables*, las *amarras*,
el *mascarón* obtuso y maquillado.
Las sirenas del puerto,
sus imperiosas voces de contralto.

Mirando la negrura, la *obra viva*:
el mórbido contacto con lo que fluye y huye,
los sueños que succionan el indecible plancton,
el roce con cardúmenes inquietos,
con escualos, con náufragos,
y las sombras de carne de molusco
que proyectan los cuerpos

⁶ En este poema y en los siguientes, marcamos en cursivas los vocablos náuticos.

bajo el sol enlazados.

Las sirenas del fondo,
sin pulpa de sonidos,
pero deseo aullando.

Las sirenas de arriba,
las sirenas de abajo. (2023b, 29-30)

Del campo semántico marinero proceden «los cables», «las amarras» y «el mascarón» de proa, que dominan la primera mitad de la composición acerca de lo que queda visible fuera del agua. Los «Elementos de amarre y fondeo» corresponden al segundo capítulo del manual (Castells Sanabra, Mateu Llevadot, Toralbo Gavilán 2015, 22-8), mientras que la escultura de madera colocada como adorno en la parte alta del tajamar –es decir, de una pieza exterior de la proa–, típica de los veleros y barcos piratas antiguos, solo aparece en el *Diccionario náutico...* (Llusá Di Nucci 2009, s.p.) y en el discurso de Guillén y Tato, quien describe el Romanticismo como «tiempos de goletas y bergantines, con graciosos mascarones ‘parlantes’, nombres amables hasta en la popa de buques de guerra» (1963, 43). En la atmósfera leyendaria traída a los versos de Luque por la presencia del mascarón, de repente asoman las sirenas, seres mitológicos que, según el pensamiento medieval, viven en las profundidades y suben a la superficie para embelesar a los marineros con su canto y llevárselos a los abismos. Junto con ellas, la composición lleva al lector debajo de la línea de flotación, en la oscuridad de la obra viva, donde el movimiento del agua hospeda el «plancton», los «cardúmenes», los «escualos» y el «molusco», recurriendo a vocablos procedentes de la ictiología y de la malacología –las dos ramas de la zoología que estudian los peces y los moluscos–. Con ellos están también los naufragos de la tradición literaria, en compañía de las sirenas del fondo cuyo canto no se escucha, pero cuyo deseo les provoca tristes alaridos interiores. De hecho, como los seres humanos, las ninfas marinas se reparten en dos grupos: las que eligen la obra muerta y las que escogen habitar la obra viva.

La lectura de la composición de Luque nos lleva de la parte alta al fondo, de los tecnicismos a la mitología, de la clase de navegación a la metáfora del mar como conocimiento e indagación cada vez más minuciosa, dejando aflorar el significado simbólico del poema como alegoría de la vida, ya sugerida en los primeros dos versos: «Sabía de la vida | quien así bautizó las mitades del barco». El velero y la existencia humana, como también el acto creativo escritural, comparten el carácter dual: se ve lo que es consumido, sabido, obvio y trivial, lo ya dicho en voz alta –el canto de las sirenas de arriba– y, por eso, muerto; lo sumergido es lo palpitante, lo fluyente, lo desconocido

cargado de sueños y deseos silenciados de *Las sirenas de abajo* que se mueven en la oscuridad.

Un número finito de veranos sigue con «Nomenclatura náutica» (Luque 2023b, 31), igualmente publicado en el núm. 26 de *Campo de Agramante* (Luque 2017a), cuyo título nos recuerda que estamos todavía en la fase inicial del descubrimiento de los nombres. La composición no se detiene en el lenguaje técnico: se trata de una reflexión sobre la palabra ‘mar’ aprendida en la escuela y su reticencia a dejarse atrapar por el lenguaje. No es casual que Guillén y Tato, al comienzo de su discurso, también se detenga en una larga cavilación sobre el vocablo, especialmente sobre su doble género masculino y femenino, explicando cuándo y cómo se usa cada uno (1963, 9-17). En este sentido, el almirante hace hincapié en que «el paso cuyos límites navegables no se ven, aunque se señalen con boyas o balizas, es femenino; si está materializado visiblemente por costas fronteras, es masculino» (17). Si el manual que manejamos (Castells Sanabra, Mateu Llevadot, Toralbo Gavilán 2015) se inclina por «la mar» que presenta casi el cuádruple de recurrencia que «el mar», entre ellos, Luque elige este último y lo mantiene, abriendo y cerrando la composición con el uso anafórico del sustantivo introducido por el artículo masculino.

3 De olas, escalas y balsas salvavidas

Al final del noveno capítulo sobre «Meteorología» de *Patrón de embarcaciones...*, se explica qué es la «Escala de Douglas» (Castells Sanabra, Mateu Llevadot, Toralbo Gavilán 2015, 132), que da el nombre al siguiente poema de Luque «Escala Douglas» (2023b, 32), también aparecido en *Campo de Agramante* núm. 26 (Luque, 2017a). El manual la define de la siguiente manera:

Escala de Douglas. Creada por el vicealmirante Sir Henry Percy Douglas para medir la altura de las olas. Se divide en diez grados.

Los partes meteorológicos informan del estado de la mar según la denominación de la escala de Douglas. Si llevamos la escala a bordo, podemos consultar la altura de la ola. (Castells Sanabra, Mateu Llevadot, Toralbo Gavilán 2015, 132)

Luque retoma el concepto para proporcionar su personal interpretación de la escala del oleaje y del poder lenitivo de las olas que, escribe, «te toman la amargura, | la disuelven, | la lavan», puesto que, en «su armonía líquida», «trabajan como músicas» (2023b, 32). Es curioso que, si excluimos los dos esquemas relativos a la Escala de Beaufort –que actualmente denomina los vientos según su velocidad y la forma que estos determinan en las olas– y a la Escala de Douglas

(Castells Sanabra, Mateu Llevadot, Toralbo Gavilán 2015, 131 y 133), la presencia masiva de la palabra 'olas' en el manual se da justamente en el apartado sobre la «Estabilidad» de las embarcaciones (31). Además, la sección acerca del «Gobierno con caña o rueda» define los movimientos del mar con las siguientes palabras:

Olas. Ondulaciones de la mar por efecto del viento u otro agente.

Las olas también afectan en la maniobra, y pueden llegar a desestabilizar la embarcación si ésta se atraviesa a la mar. Las olas, al romper, producen un desplazamiento de agua que, al impactar con las amuras o las aletas, empujan la embarcación y la desvían de su rumbo, e incluso puede hacerla volcar.

Dentro de [sic] puerto, las olas generadas por otra embarcación pueden hacer saltar las defensas y dejar el casco desprotegido de los golpes contra el muelle o contra las embarcaciones abarloadas. Las olas también pueden romper amarras. (106)

Al leer los versos de Luque (2023b, 32), es evidente que la autora no concuerda para nada con la negatividad asociada a las olas en la definición del manual: frente al «gran estruendo de las olas al romper» descrito en el primer esquema de la Escala de Beaufort (Castells Sanabra, Mateu Llevadot, Toralbo Gavilán 2015, 131), la almeriense quiere defender que estas aportan grandes beneficios a los estados anímicos alterados, razón por la que insiste en la música que producen. El poema trae a la mente otra transmedialidad, al concordar con los planteamientos de la biología sistémica y con la teoría de la cognición corporeizada o encarnada -adjetivos usados para traducir el inglés *embodied*- (Varela, Thompson, Rosch 1991), que afirman que el conocimiento y la percepción surgen a raíz de la interacción estructural dinámica entre un organismo y el medio en el que se halla y, por lo tanto, el contacto del ser humano con la naturaleza produce efectos positivos.

En su turno, «Prestaciones de una balsa salvavidas», anteriormente publicado en la *plquette* denominada *Orinque* (Luque 2017b), anexo núm. 5 de la revista valenciana *Veintiún versos*, vuelve a incorporar el lenguaje de la ciencia y el arte de navegar. La composición reza:

La mayoría de los *armadores*
 nunca ha visto la tripa de un *bote salvavidas*.
 Pagan la revisión, se hacen, impacientes, a la mar,
 olvidan los remotos malhumores de Escila.
 Nadie *zafa las trincas* en tiempos de *bonanza*.
 Nadie gasta sus horas en fingir salvamentos.
 En caso de furoros de alta mar,
 se espera que el *inflado* sea automático,
 que la *espuma aislante* te eleve de las aguas

como albatros llegado de lo alto de un poema.
La *rampa, semirrígida*, permitirá que accedas
si tu mente es elástica, si la desocupaste con la higiene
de quien viajó mondando sus deseos.

-Pero robaste conchas y corales, recuerda,
en playas protegidas. Llenaste los bolsillos
de perezas oscuras, de viscosos apegos.
Quemas en un minuto, a *barlovento*,
las *bengalas de mano*
y caduca la leve *luz de litio*.
Qué líquidos se han vuelto los silencios,
cuánta tinta de sombras diluida.
Negra y despavorida va la noche. (Luque 2023b, 33)

Acerca de las embarcaciones de emergencia, se lee en el manual: «es muy recomendable que las balsas estén equipadas con una zafa hidrostática que permite liberar la balsa cuando se hunde la embarcación» (Castells Sanabra, Mateu Llevadot, Toralbo Gavilán 2015, 43). Más adelante, debajo de una imagen cuya didascalia es «trincado de la balsa para no perderla» (45), se enumeran las señales que pueden ser vistas en situación de emergencia, entre ellas: «bengala de mano, cohetes lanzabengalas y señales fumígenas flotantes» (45). En otra sección del volumen, entre las formas de abandonar la embarcación en caso de necesidad, se detalla: «Si se dispone de una balsa salvavidas, la zafa hidrostática permite liberar la balsa cuando la embarcación se hunde» (121). No quedan dudas sobre la procedencia del léxico, pero veamos a qué se refiere Luque. El poema se abre con la constatación del optimismo de los marineros, que se encargan de la manutención de las embarcaciones de emergencia, aunque con frecuencia se olvidan de que puede darse la eventualidad en la que necesiten usarlas. No suelen entrenar con vientos apacibles, no son expertos en soltar los nudos de los cables de seguridad -«nadie zafa las trincas en tiempos de bonanza»-, y confían en el correcto funcionamiento de las balsas que deberían inflarse automáticamente y tener una parte estructural que facilite la entrada a las mismas -«la *rampa, semirrígida*, permitirá que accedas»-. Sin embargo, si algo realmente ocurriera como consecuencia de haber hecho lo que no se hubiera debido, los dispositivos de señalización luminosa durarían un instante en consumirse, aún menos si ponemos el fuego en la dirección de donde sopla el viento -«*quemas en un minuto, a barlovento, | las bengalas de mano*»-, y seguirían solo silencio, agua y oscuridad, es decir, la total incertidumbre.

De nuevo, estamos ante una metáfora del funcionamiento de la vida, de los errores y de cómo solemos enfrentarnos a las adversidades: la seguridad con la que surcamos los mares de nuestra existencia nos

impide llegar preparados a las crisis, no nos permite ver los peligros y hace que confiemos demasiado en que las soluciones vendrán solas y de forma automática. La elevación de la balsa asociada al «albatros llegado de lo alto de un poema» refuerza la idea, subrayando a la vez que ni siquiera la escritura salva de las dificultades. La embarcación de emergencia será accesible solo para quienes logren deshacerse de su deseo, que en el lenguaje de *La realidad y el deseo* aprendido de Luis Cernuda (2005) sugiere que el error de los robos y de los «apegos» «en playas protegidas» está relacionado con el Eros. En otras palabras, las consecuencias inesperadas de los fallos traen consigo el miedo y la incapacidad de reaccionar, lo mismo que un naufragio repentino en medio de un viaje en barco.

4 De posición, alcance y fondeo

Tras abandonarnos en alta mar, Luque nos recuerda en «Veril de sonda» (2023b, 34) la importancia de la ubicación, no tanto con referencia a la posición geográfica sino, sobre todo, respecto a la profundidad del agua: de acuerdo con el manual, los veriles o líneas isobáticas son las «líneas que unen puntos de igual profundidad» (Castells Sanabra, Mateu Llevadot, Toralbo Gavilán 2015, 138; véanse también 128 y 148), y las sondas no son más que las mismas «profundidades de la mar» (137). El poema, ya aparecido en *Orinque* (Luque 2017b), mezcla las líneas isobáticas con las constelaciones que guiaban a los marineros antes de la invención y difusión de los GPS, con la mitología y, en el cierre, con los naufragos:

Una *sonda* de olas crispadas por sollozos.
 El coro de los naufragos oscuros
 susurra el salmo de las despedidas.
 Habla el mar, pero no encuentra relato.
 Me asomé por la *borda* y vi unos ojos. (Luque 2023b, 34)

Como es de suponer, la *borda* es el «canto superior del costado de un buque» (Llusá Di Nucci 2009, s.p.), desde donde observa el sujeto lírico. Bien ubicada por su mapa acuático de veriles y por el celeste de los astros, la voz poética mira hacia el mar y ve uno de esos seres perdidos entre las olas de la composición anterior, que lloran por abandonados. La alegoría del viaje cuyas catástrofes dependen del amor queda definitivamente corroborada en los versos de «Todo buque que alcanza a otro se mantendrá apartado de la derrota del buque alcanzado» (Luque 2023b, 35), de nuevo procedente de *Orinque* (Luque 2017b). El título del poema coincide al pie de la letra con la regla núm. 13 de la navegación (Castells Sanabra, Mateu Llevadot, Toralbo Gavilán 2015, 80), y en los versos se lee:

Sí. Era seguir el rumbo la *derrota*.
 Sucumbir derrotada: desacerar los rumbos.
Derroteros: derrumbes. La derrota de Eros.
 La ruta la rutina la derrota.
 Ese *buque* altanero no sigue el reglamento.
 Nos *alcanza* y *embiste* *nuestras luces*.
 La travesía, entonces, se hará bajo los limos
 del silencio profundo. Sin voz *a flote* ya,
 sin *pabellón*, sin *cómitre*,
 en la hondura sin normas,
 escucho un canto tenue y ardientemente libre.
 Son larvas de sirenas. (Luque 2023b, 35)

Luque mezcla el significado náutico de derrota, que significa «trayectoria seguida por una embarcación» (Llusá Di Nucci 2009, s.p.), con el de caída o fracaso que solemos atribuirle comúnmente. En el juego de palabras, el rumbo y el hecho de sucumbir se identifican: «derroteros: derrumbes», donde, como aclara el manual, los derroteros son «libros que describen la costa y sus alrededores. Indican, con gran detalle, [...] todos los datos necesarios para navegar de forma segura» (Castells Sanabra, Mateu Llevadot, Toralbo Gavilán 2015, 138). El verbo alcanzar, en tercera persona singular del presente de indicativo repetido en el título como en el sexto verso, donde se relaciona con las luces, remite a otro concepto marinerero explicado en *Patrón de embarcaciones...*:

Se considerará como buque que alcanza todo buque que se aproxime a otro viniendo desde una marcación mayor de 22,5 grados a popa del través de este último, es decir, que se encuentre en una posición tal respecto del buque alcanzado que, de noche, solamente le sea posible ver la luz de alcance de dicho buque y ninguna de sus luces de costado. (80)

En los versos de Luque, el destino del barco transgresor es el hundimiento, por seguir «la derrota de Eros». El amor, como el buque rebelde, irrumpe violentamente en la trayectoria del sujeto poético, provocando un naufragio personal que se confunde con el de la embarcación: el yo se queda sin voz, sin las condiciones para navegar -la «puesta a flote» (Castells Sanabra, Mateu Llevadot, Toralbo Gavilán 2015, 44) indica la situación de flotar sin peligro o dificultad-, sin pabellón, es decir, sin bandera (59), y sin su cómitre, como antiguamente se denominaba al contra maestre (Guillén y Tato 1963, 44) o «capitán de mar bajo las órdenes del almirante y a cuyo mando estaba la gente de su navío» (RAE 2024). Tras el naufragio, ya en el fondo del mar, el canto de las sirenas confirma la razón del desastre: la seducción -o el deseo de quien se deja seducir- ha sido

la causa. Pese a ello, la condición larval sugiere también otra lectura: la de la transformación o renacimiento en los abismos de la misma voz lírica, que, recordémoslo una vez más, le corresponde al sujeto femenino de la gaviera.

La composición «Orinque» (Luque 2023b, 36), igualmente publicada en la homónima *plaquette* (Luque 2017b), propone la imagen del barco anclado y toma su nombre del «cabo o cadena que va unido por un extremo al ancla y por el otro extremo a un boyarín» (Castells Sanabra, Mateu Llevadot, Toralbo Gavilán 2015, 27).

El poema de Luque reza:

Si un barco toma su *ancla* echada a pique como centro
y su *cadena* hundida *como radio*, dibujará en la tela
tensada de la mar un bastidor: *círculo de borneo*.

Círculos indolentes. La brisa va meciendo al sol las *popas*.
El horizonte deja de apelarlos.
¿Con cuántos *eslabones*
largaste tu *cadena*? El *tenedero*
¿fue cómplice o abrazo desleal?
¿*Fondeaste* en limpia arena o preferiste un fango
de algas aduladoras?

La edad, el *fondeadero*.
Ya no sabes subir el *ancla* clara.
Como *orinque* sirvió, tal vez, la poesía. (2023b, 36)

Para entender estos versos, es necesario aclarar qué significa 'bornaer' -«Acción de girar una embarcación fondeada en torno al ancla, por efecto del viento o de la corriente» (Castells Sanabra, Mateu Llevadot, Toralbo Gavilán 2015, 27)- y qué es un círculo de borneo:

Círculo que genera la embarcación al bornear, cuyo radio viene determinado por la longitud de la cadena filada. Hay que vigilar que este radio no interfiera en su trayectoria con otras embarcaciones fondeadas y asegurarse de que no hay rocas o bajos fondos dentro del radio de borneo. Si el viento rola, la embarcación puede bornear y acercarse peligrosamente a otras embarcaciones o a la costa. (27)

También hay que explicar que la cadena del ancla: «está formada por eslabones. La cadena está subdividida en ramales de longitud determinada, terminados en uno de sus extremos por un grillete

para unirse al eslabón del ramal siguiente» (15). Por otro lado, en el párrafo relativo al fondeo, se lee en el manual:

Elección del tenedero. El lugar escogido para fondear debe ser seguro y resguardado del oleaje. [...]. Es recomendable escoger un lugar cuyo fondo tenga un desnivel poco pronunciado y tener en cuenta las características del fondo:

- Son malos tenederos los fondos de piedra, algas y arcilla.
- Son un buen fondeo los de arena fina y gruesa, cascajo y arena arcillosa. (26)

Por último, puesto que al levantar el ancla hay que mantenerla «arrastrando para limpiarla de algas y barro» (28), si leemos el verso de Luque «Ya no sabes subir el ancla clara» a la luz del lenguaje náutico, percibimos con nitidez la respuesta a su pregunta sobre la elección del fondeadero: necesariamente el malo. Por ende, la elección de la autora de remitir al cable que amarra la boya al ancla y a los círculos provocados por el viento es un pretexto para declarar su vinculación con la parte más baja y desconocida del mar. Lo corroboran las referencias muy visuales al paisaje marino y a los elementos naturales que lo acompañan, sugiriendo un movimiento descendente de la mirada, desde la superficie del agua hasta lo más hondo: de «la tela tensada de la mar» con «la brisa» y «el sol», pasando por la pérdida del «horizonte [que] deja de apelarnos», llegamos al fondo de «limpia arena» antes y de «fango | de algas aduladoras» al final, donde la poesía actúa «como orinque», como única conexión entre la superficie y la parte escondida del ser humano.

Como se ha reseñado en otra ocasión (Bianchi, en prensa), la escritura surge en lo visible y se adentra en lo oculto, ocasionando cavilaciones acerca del *tempus fugit* e interrogativos sobre las decisiones tomadas a lo largo de la existencia. Con esta clave hermenéutica, el barco que dibuja círculos en el agua usando el cable de amarre como radio representa las vueltas que da la vida sin nunca perder su centro –el deseo de conocer–, que puede ser limpio y liso como el fondo de arena o más misterioso y seductor como el de algas maceradas. Como sugiere el epílogo, la edad extiende la cuerda, tanto que resulta cada vez más complejo sacarla del fondo turbio en el que lleva un tiempo prolongado y subirla para tomar otro rumbo diferente al habitual. Es más, después de un camino tan largo observando, explorando e intentando definir una identidad mediante la escritura, sería impensable abandonar esa única ancla de salvación ofrecida por el hecho de seguir investigando hacia el interior, buscando la libertad, la autonomía de pensamiento y la conciencia crítica. Por el contrario, mantenerse en la superficie a toda costa, como en la actitud generalizada del mundo consumista postmoderno, supondría abandonar los sueños, la imaginación, la curiosidad y el anhelo innato de crear.

5 Caminantes en la orilla y errantes de la mar: más allá de la ciencia y de la técnica

De los seis aforismos –casi greguerías a lo Ramón Gómez de la Serna– recogidos bajo el título de «Turafallas» (Luque 2023b, 37), también aparecidos en *Orinque* (Luque 2017b) y cuya denominación proviene del «disco de fieltro u otro material atravesado por un eje roscado con un brazo transversal rebatible en su extremo, utilizado para taponar pequeñas vías de agua» (Llusá Di Nucci 2009, s.p.), nos centraremos en uno.

«El faro es el guaperas de todas las balizas», escribe Luque (2023b, 37) como jocosa glosa de dos definiciones del manual. Si las balizas son «luces relativamente pequeñas (de corto alcance, en comparación con los faros), instaladas en boyas o en espeques, para la ayuda a la navegación» (Castells Sanabra, Mateu Llevadot, Toralbo Gavilán 2015, 150), y los faros son «torres altas, situadas en la costa y en los puertos, que disponen de luz en su parte superior, con el fin de guiar a los navegantes» (137), queda claro el guiño acerca de las más esbeltas, visibles y bonitas de las señales, que, personificadas, presumen de guapas.

El recorrido de la almeriense sigue con «De una que caminaba junto al mar» (Luque 2023b, 38), de nuevo procedente de *Orinque* (Luque 2017b), dividido en cuatro haikús correspondientes a las estaciones del año, con el mar como protagonista. Del lenguaje marinerero solo aparecen la «driza de acero» –«cabo que sirve para izar o arriar las velas» (Llusá Di Nucci 2009, s.p.)– en el otoño, y «la gaviera en la orilla» en el invierno, esperando retomar el viaje. Mientras tanto, tiene que permanecer en la costa, donde el consumismo extremo termina vendiendo hasta los efectos colaterales de los errores humanos, como se denuncia en el poema «Pecado contra el mar. Fábula» (Luque 2023b, 39). Sin recurrir al vocabulario técnico de la navegación, la composición ironiza sobre la propuesta de comer medusas, a raíz del desequilibrio ecológico provocado por el cambio climático y, como consecuencia de este, de su invasión de nuestros mares.

Cierran el apartado «Náutica» los versos de «Canción para Vinicio Capossela, bibliotecario del barco y pirata cantante» (Luque 2023b, 40-1), también de *Orinque* (Luque 2017b), homenaje al cantautor experimentalista Vinicio Capossela e inspirado en el álbum *Marinai, profeti e balene*, de 2011, que se compone de dos discos repletos de referencias literarias. Capossela coincide con Luque en concebir la vida como un viaje hacia el conocimiento, y los libros como medio para alcanzarlo, únicos remedios contra los males de la sociedad actual que aprisiona y aniquila. Leamos el poema de Luque:

A *estribor* huele a whisky,
huele a ron a *babor*.

A *estribor* el cardumen,
el profeta y su tribu,
César y su legión,
la manada, el enjambre,
el avaro a *estribor*.
A *babor* el filósofo,
la pensatriz y Bashō,
Circe con Robinsón.
Y el Ulises de Dante
con Nausicaa a *babor*.

A *estribor* vive el novio
y el *pirata* a *babor*.

A *estribor* se oye el puerto,
las campanas y el baile,
las nanas y el reloj.
A *babor* vientos crudos,
guitarras submarinas,
la Atlántida en rumor,
la *gaviera* y sus libros,
delfines a *babor*.

A *estribor* poseidones,
galones, *galeones*
repletos de doblones.
A *babor* robinsones,
canciones, desazones
en ebrios corazones.

A *estribor* vira Apolo
y Dionisio a *babor*. (2023b, 40-1)

Con la excepción de piratas y galeones –«bajel grande y de alto bordo que tuvo su auge en el siglo XVI» (Llusá Di Nucci 2009, s.p.)–, solo aparecen dos vocablos procedentes de la técnica de la navegación: ‘estribor’ que, según la definición del manual, es la «banda derecha de la embarcación mirando desde popa hacia proa», y ‘babor’, la «banda izquierda de la embarcación mirando desde popa hacia proa» (Castells Sanabra, Mateu Llevadot, Toralbo Gavilán 2015, 11). Con referencia al poema, sobre el que ya hemos trabajado en época reciente (Bianchi, en prensa), no nos detendremos aquí en las innumerables intertextualidades literarias, ni en un análisis detallado. Nos limitamos

a señalar que, como apunta Josefa Álvarez en una nota a la composición en el volumen *Las sirenas de abajo*: «ese barco con dos lados bien demarcados es un símbolo a su vez de la vida-viaje y de sus dos posibles vertientes [...]. Lo apolíneo, lo equilibrado, lo racional a un lado; lo dionisiaco, lo inesperado, lo instintivo al otro» (en Luque 2023b, 130). Habría que añadir que a estribor están el líder romano y sus militares, la multitud de animales y seres humanos ruidosos y superficiales, agarrados a lo material; a babor, los sabios de los libros, los que arriesgan y aman; como ocurre con las dos facetas de «Obra viva, obra muerta» (Luque 2023b, 29-30), tenemos el lado derecho que mira hacia la tierra firme, y el izquierdo de gavieras, corsarios y bucaneros que mira hacia la alta mar. Más que el lenguaje mariner, el poema recrea la ambientación de leyenda que nos lleva de vuelta a los piratas que, aunque se dedicaban a «robar y asaltar en el mar» (Llusá Di Nucci 2009, s.p.), eran símbolos por excelencia de la libertad y la rebeldía.

6 Brevísima conclusión

Mediante el lenguaje náutico y las referencias poéticas y musicales al motivo del mariner, o del pirata como emblema de la insumisión al poder -baste con nombrar a Homero, Lord Byron, José de Espronceda y Joaquín Sabina, a quien la misma Luque glosa en el poema «Tuneando al pirata cojo de Joaquín Sabina» de *Gavieras* (Luque 2023b, 155-7)-, las composiciones insisten en la imagen del barco como metáfora de la travesía del vivir y en la dicotomía entre lo visible y lo oculto de la condición humana. Como sugiere la almeriense, lo correcto sería elegir siempre la faceta menos evidente.

Un número finito de veranos incluye unos pocos versos relacionados con la navegación también en «Lo numinoso», segundo poema de la segunda sección titulada «Erótica»:

Queda una llama breve y está en el borde mismo
de las alas del labio-*mascarón*,
de esa *proa* de carne que somos cuando amamos
y el amor nos obliga a navegar
entre graves *borrascas* oceánicas. (Luque 2023b, 46)

Con referencia a una edad en la que la juventud es tan solo un recuerdo, la memoria del amor y de sus altibajos aflora mezclando el cuerpo humano con la estructura del buque. Además, el sentimiento se describe a su vez como un viaje en medio del que la Escala de Beaufort denomina «temporal huracanado» (Castells Sanabra, Mateu Llevadot, Toralbo Gavilán 2015, 131) con olas enormes, de acuerdo con la medición de la Escala de Douglas (133). Pese a ello, Luque siempre aconseja zarpar antes que dejar de vivir la emoción por miedo al peligro; eso sí, como

enseña el curso de patrón de embarcaciones de recreo a la estudiante poco disciplinada, es mejor ir preparados para toda eventualidad.

Bibliografía

- Álvarez, J. (2023). «No aceptaré más límites». *Aurora Luque, Gavierra y nómada*. Sevilla: Renacimiento.
- Bianchi, M. (2019). «De la intertextualidad al compromiso: Personal & político de Aurora Luque». *Cultura Latinoamericana*, 30, 76-94. <https://doi.org/10.14718/cultura-latinoam.2019.30.2.4>.
- Bianchi, M. (en prensa). «Transmedialidad y Transmodernidad en la poesía reciente de Aurora Luque». Álvarez, J. (ed.), *Lenguaje, mundo, ideología. Poesía española contemporánea escrita por mujeres*. Granada: Comares.
- Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómadas. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Trad. de A. Bixio. Buenos Aires; Barcelona; México: Paidós.
- Castells Sanabra, M.; Mateu Llevadot, J.; Toralbo Gavilán, J. (2015). *Patrón de embarcaciones de recreo y patrón de navegación básica*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.
- Cernuda, L. (2005). *La Realidad y el Deseo (1924-1962)*. Madrid: Alianza.
- Cortés, M. (1551). *Breve compendio de la esfera y de la arte de navegar con nuevos instrumentos y reglas ejemplificado con muy sutiles demostraciones*. Sevilla: Antón Álvarez.
- Faleiro, F. (1535). *Tratado del Esfera y del Arte del Marear*. Sevilla: Jacobo Cromberger.
- Fernández de Enciso, M. (1519). *Suma de geographia que trata de todas las partidas et prouincias del mundo, en especial de las Indias, et trata largamente del arte del marear, juntamente con la espera en romance, con el regimiento del sol et del norte; nueuamente hecha*. Sevilla: Jacobo Cromberger.
- Guillén y Tato, J.F. (1963). *El lenguaje marinero*. Discurso leído ante la Real Academia Española y contestación de F.J. Sánchez Cantón. Madrid: RAE.
- Leclerc, D.; Bermejo Ortiz, J. (2023). «Entrevue avec Aurora Luque». *L'Entre-deux*, décembre, 5, s.p.
- Luque, A. (1996). *Carpe mare*. Málaga: Miguel Gómez Ed.
- Luque, A. (2014). *Fabricación de las islas (poesía y metapoesía)*. Ed. y estudio de J. Álvarez, prólogo de J.M. Caballero Bonald. Valencia: Pre-Textos.
- Luque, A. (2015). *Personal & político*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, col. Vandalia.
- Luque, A. (2017a). «Protesta de mar». *Campo de Agramante. Revista de literatura*, 26, 113-24.
- Luque, A. (2017b). *Orinque*. Anexo núm. 5 de la revista *Ventiú versos*. Valencia: Banda legendaria.
- Luque, A. (2020). *Gavieras*. Madrid: Visor.
- Luque, A. (2023a). *Un número finito de veranos*. Prólogo de J. Siles. Lleida: Milenio, 3ª ed.
- Luque, A. (2023b). *Las sirenas de abajo. Poesía reunida (1982-2022)*. Ed. e introd. de J. Álvarez, notas de J. Álvarez y A. Luque. Barcelona: Acantilado.
- Llusá Di Nucci, G. (2009). *Diccionario náutico y de voces de la mar*. Morrisville: Lulu. <https://diccionario-nautico.com.ar/>.
- Real Academia Española (2024). *Diccionario de la lengua española* [versión 23.8 en línea]. 23a ed. Madrid: RAE. <https://dle.rae.es>.
- Varela, F.J.; Thompson, E.; Rosch, E. (1991). *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge (USA): The MIT Press.

«Il sesso degli angeli»: Un intrigo tra Italia e Spagna passando per la Divine Barcellona

Nicola Palladino
Università degli Studi di Trieste, Italia

Abstract This article aims to analyse themes and techniques of Terenci Moix's book *Lleonard* examining both the original Catalan edition and the Castilian translation. The novel recounts the life and linguistic and artistic training of the man and the writer. The novel is the result of much reflection, largely due to Franco's censorship, but also to the author's irreverent personality. Along with his obsessive search for the truth about the suicide of the successful writer and playwright Lleonard Pler, Moix presents a sarcastic portrait of the 1960s, the 'Década' and of a composite city-homeland: Barcelona, which experiences the disillusionment of postmodernity through the illusion of freedom of mass culture.

Keywords Pere Gimferrer. Barcelona. Ana María Moix. Pasolini. Sex and sadism. Montage. Myth.

Sommario 1 Introduzione. – 2 *Lleonard*: Patria, sesso e angeli. – 3 Il 'montaggio' narrativo. – 4 Epilogo.



Peer review

Submitted 2025-06-06
Accepted 2025-09-08
Published 2026-06-15

Open access

© 2026 Palladino | 4.0



Citation Palladino, N. (2026). «Il sesso degli angeli»: Un intrigo tra Italia e Spagna passando per la Divine Barcellona». *Rassegna iberistica*, 49(125), 25-40.

1 Introduzione

*Leonard o El sexe dels àngels. Una història catalana*¹ / *Leonard o el sexo de los ángeles*, nella sua edizione originale (Moix 1992a) e nella traduzione in castigliano (Moix 1992b), è l'implacabile, pungente, ritratto della Barcellona della *Década* degli anni Sessanta. Un contesto storicizzato da Enric Bou nel capitolo della grande storia della letteratura catalana (Bou 1986). Il romanzo si articola tra il *lucus horribilis* della memoria: la Venezia gimferreriana di *Arde el mar* (1994), della «Oda a Venecia ante el mar de los teatros», e l'eterogeneo panorama sociale e artistico della Barcellona degli anni Sessanta. La città-patria dove la voglia di fare arte e vivere senza censure, si scontra con gli interessi economici e ideologici di regime e di gruppi di potere inseriti appieno nel panorama nazionale, ovvero bi-nazionale, catalano e spagnolo. È Pere Gimferrer, sodale e mentore di Moix, a sottolineare, nel prologo all'opera, il pregio e l'importanza del libro di Moix:²

El sexo de los ángeles no es sólo la mejor novela catalana de Terenci Moix sino, también, una de las principales novelas de toda la literatura catalana moderna, es decir, de toda la narrativa en catalán posterior a Curial e Güelfa y Tirant lo Blanc; y, por consiguiente, es también, sin lugar a dudas, la principal aportación de mi generación a la literatura catalana. (Gimferrer 1992b, 10)

El sexe dels àngels no tan sols és la millor novel·la catalana de Terenci Moix, sinó també una de les principals novel·les de tota la literatura catalana moderna, és a dir, de tota la narrativa en català posterior a Curial e Güelfa i Tirant lo Blanc; i, per tant, és també sens dubte la principal aportació que la meva generació ha donat a la narrativa catalana. (Gimferrer 1992a, 12)

L'opera sperimenta una lunga e sofferta gestazione, anche a causa di riferimenti a persone e fatti alquanto riconoscibili, quasi un *roman à clef*, che viene infine pubblicato in catalano nel 1992, per poi essere tradotto in castigliano, un lavoro eseguito a quattro mani dallo scrittore assieme alla sorella Ana Maria.³ Protagonista occulto

1 Premio Ramon Llull 1992, premio Lletra d'Or 1993.

2 Le citazioni verranno prodotte nella lingua dell'originale catalano e nella sua traduzione al castigliano, affinché il lettore possa apprezzare la versione originale e quanto la traduzione sia, come in molti casi ha affermato Moix, riscrittura del testo.

3 Ana Maria Moix, sorella minore di Terenci-Ramon e amica di Pere Gimferrer fu parte attiva del movimento giovanile culturale-espressivo della *Gauche Divine*. Poetessa, appena adolescente, diventerà l'unica, inquieta, voce femminile dell'antologia poetica *Nueve novísimos poetas españoles* di J.M. Castellet (1996). Oltre alla poesia, si dedicò alla narrativa con Julia (1970), sua opera prima. Nel 1994 pubblicò *Vals negro*, il suo ultimo romanzo. Fu editorialista e traduttrice di scrittrici quali: Carson McCullers, Françoise Sagan, Marguerite Duras, Hélène Cixous e Amélie Nothomb.

del romanzo è Leonard Pler, dispotico e sexy scrittore di successo, che appare, improvvisamente, sull'affollata, caotica e glamour scena artistica catalana. La sua prematura scomparsa induce il professore irlandese William Cumingham a investigare sulla vita e la morte di Leonard. Le indagini condotte, definiscono il profilo di una Barcellona protesa in un'autodefinizione del proprio patrimonio culturale, sradicato dagli eventi post-bellici, e a organizzare la nuova modernità linguistica e culturale. Emerge così il ritratto di una Patria-*chica*, quella della capitale catalana, disgregata e controllata dalla censura degli organi di polizia franchisti, a cui si contrappone l'universo composito di artisti entusiasti, che vivono in maniera furiosa, Pop e Kitsch, la propria vita, tentando di essere quanto più incisivi e «cosmopoliti» possibile.

Moix tesse la complessa trama della sua scrittura in maniera brillante, irridente e visionaria. Attraverso il crogiolo della *inventio* dell'autore - dove confluiscono tutti i linguaggi artistici contemporanei - erompe la realtà e la vita di quel decennio che segnò profondamente la svolta socio-linguistico-economica spagnola.

2 **Leonard: Patria, sesso e angeli**

Il romanzo narra della febbrile, maniacale, indagine del protagonista-narratore William Cumingham, «specialista di letteratura catalana in una qualche università inglese» (Moix 1992b, 13)⁴ e, come si scopre in seguito, amante rifiutato di Leonard Pler. Suo interlocutore e coprotagonista⁵ è l'esule spagnolo-cubano Marc Palomares. Scopo di Cumingham è scrivere alcuni articoli e un libro su Leonard, sulla sua parabola artistica barcellonese e le sue ultime ore di vita prima del presunto suicidio a Venezia.⁶ La vicenda ha inizio nel 1974, proprio nella città lagunare dove Cumingham ha fissato un appuntamento con Marc Palomares, «esiliato spagnolo a Cuba e successivamente esiliato cubano e professore di spagnolo ad Atene» (Moix 1992b, 13), che fu anche l'ultima persona a incontrare lo scrittore. Palomares

4 Salvo diversamente specificato, tutte le traduzioni in italiano sono a cura dell'Autore.

5 Cf. Moix 1992a, 15; 1992, 13.

6 Venezia, città della memoria per Leonard-Terenci, è, come accennato, la città letteraria di Pere Gimferrer, del suo *Arde el mar* (1994). Il *locus* artistico dove si riversano, con sereno fervore, sensibilità moderniste, decadenti, e articolate visioni plastico-cinematografiche. Una raccolta poetica dove, inaspettate, erompono realtà Camp, Kitsch e Pop. La nuova sensibilità poetica inaugurata da Gimferrer, che sarà successivamente definita in maniera polemica «venecianismo», trovò in J.M. Castellet il suo maggiore sostenitore. Dallo sforzo congiunto tra i due nacque il progetto antologico-generazionale dei *Nueve novísimos poetas españoles* (Castellet 1996) che incise, in maniera determinante, sul panorama artistico culturale della Spagna avviata alla Transizione. Cf. Bou, Pittarello 2009.

è, secondo Cumingham, in possesso di importanti informazioni e documenti, che possono far luce sulla vera identità di Lleonard uomo, artista e personaggio della *Gauche Dorée*, etichetta questa che nasconde un evidente riferimento al movimento artistico-culturale barcellonese degli anni Sessanta e i primi anni del settanta, parte o sezione della *Gauche Divine*, centro pulsante della quale era il locale notturno Bocaccio. I due s'incontrano in una Venezia avvilente e preda di inusuali eventi atmosferici, una città distante dalle bizantine atmosfere gimferreriane, che offre ai due personaggi panorami putrefatti e apocalittici che evocano le volubili e tormentate atmosfere climatico-sociali catalane.

Cumingham arriva all'appuntamento con Palomares direttamente da Barcellona, dove ha incontrato e intervistato numerosi artisti, scrittori, editori, critici e politici che avevano frequentato e conosciuto a fondo il giovane artista scomparso. Tanti gli interrogativi e i dubbi che l'attanagliano riguardo all'incomprensibile suicidio dell'artista, se di suicidio si tratta, visto che, fin da subito e più di una volta, Cumingham esprime all'esule e professore di spagnolo i suoi dubbi in proposito.

Il cattedratico irlandese si accompagna con una bionda: Ingeborg, seducente modella tedesca, nota, nelle notti del club barcellonese Decamerone, col soprannome di «la Parsifala». Lo studioso porta con sé «todos sus cuadernos atiborrados de notas y un maletín que contenía numerosas cintas con la opinión que las gentes del gallinero cultural catalán tenían sobre Lleonard» (Moix 1992b, 20).⁷ Le cassette contengono le confidenze e le scottanti rivelazioni su Lleonard, «Plaerdemavida»,⁸ come era stato battezzato da chi l'aveva amato. L'avvincente *incipit* introduce il lettore in un'inusuale atmosfera da romanzo giallo dove il corpo fantasmatico di Lleonard, del tragico «giovinetto caravaggesco»⁹ bruciato nel rogo della sua Porche, si trasforma in mistico simulacro della gioventù, Mito postmoderno della «Década» e pre-testo narrativo. Un corpo, quello di Lleonard, che evoca la giovane forza del protagonista pasoliniano di *Teorema*

7 «Amb més de cinquanta blocs atapeïts de notes i una pila de cintes que contenien el que pensaven de Leonard la gent del galliner cultural català» (Moix 1992a, 22).

8 È il nome della dama di corte della principessa Carmesina. Disinibita, ilare, a tratti spregiudicata, è uno dei personaggi femminili più interessanti e complessi del *Tirant lo Blanc* opera del 1490 (anno di pubblicazione, forse composta un trentennio prima) dello scrittore e cavaliere valenziano Janot Martorell. Cf. Riquer 1990. Per il personaggio di Plaerdemavida si vedano G. Grilli 2014 e Zoppi 2020.

9 «Un doncel caravaggesco» (Moix 1992b, 56), «Un donzell caravaggiesc» (Moix 1992a, 63). Per il realismo visivo caravaggesco e la negazione del mito dell'infanzia innocente, rinvio alle pagine terenciane su Caravaggio di *Crónicas italianas* (Moix 2004, 25-36).

(Pasolini 1968): Terence Stamp,¹⁰ un altro Terenci, uno al quale, come racconta lo stesso Moix,¹¹ ha preso il nome e che, come lui, ha un legame italiano, un'affinità felicissima mai sopita.¹² Leonard, come «l'ospite» perturbante, puro e divino di Pasolini appare in scena dal nulla; inaspettato l'uno, atteso l'altro, sembra condividano non poche caratteristiche fisiche e sociali:

Straordinario prima di tutto per bellezza: una bellezza così eccezionale, da riuscire quasi di scandaloso contrasto con tutti gli altri presenti. Anche osservandolo bene, infatti, lo si direbbe uno straniero, non solo per la sua alta statura e il colore azzurro dei suoi occhi, ma perché è così completamente privo di mediocrità, di riconoscibilità e di volgarità, [...]. Egli è insomma socialmente misterioso, benché leghi perfettamente con tutti gli altri che stanno intorno a lui, in quel salone magicamente illuminato dal sole. (Pasolini 1998, 905)

Si confronti la descrizione pasoliniana con la presentazione di Leonard nel «Preludio bizantino»-«Preludi» al libro:

Y un día apareció el joven más hermoso que jamás vieran los polemistas. Irrumpía ondeando su cabellera rubia como la de los dioses del Norte; mostrando unos ojos azules como el mar de los griegos y labios carnosos, encendidos, como los de los donceles que colmaban de belleza los lienzos florentinos. (Moix 1992b, 18)

I un dia aparegué el jove més bell que havien vist els ulls dels polemistes. Arribava proveït d'una cabellera rossa com els déus del Nord; mostrava uns ulls blaus com el mar dels grecs, uns llavis molsuts i encesos com els d'aquells donzells dels retrats que els fills dels comerciants enriquits es feien fer a Florència. (Moix 1992a, 20)

Se il *daimon*, «l'ospite» pasoliniano, rimescola i sensi e la ragione della famiglia che lo ospita e cambia le loro vite trasformandoli in santi o dannati,¹³ Leonard, l'angelo impotente, incapace d'amare, riesce a scompigliare l'umana famiglia barcellonese della decade, mettendone in risalto i vizi, le virtù e le tante dissonanze.

10 L'attore è incluso tra le icone della gioventù di Oriol de Manllé «¡Iconos, iconos de nuestra juventud! Terence Stamp con ojos de ángel maldito» (Moix 1992b, 206); «Icones, icones de la nostra joventut! Terence Stamp, amb ulls d'àngel damnat» (Moix 1992a, 216).

11 Cf. Umbral 1982, 267.

12 Amore che ha il suo testimone narrativo più esplicito e sensibile nel citato *Crónicas italianas* (Moix 2004).

13 Con la drammatica conclusione dalla pellicola di Pasolini «Il teorema è dimostrato: l'incapacità dell'uomo - del borghese - moderno di percepire, ascoltare, assorbire e vivere il sacro. Soltanto la serva Emilia, di origine contadine, lo scopre e, dopo il «miracolo» della levitazione, farà ritorno alla terra in odore di santità» (Morandini 2010, 1497)

In questo gioco di trasfigurazioni di ruoli e figure, Lleonard, personaggio e persona – intesa in senso etimologico di maschera – e Terenci, uomo e artefice, condividono, seppure per aspetti distinti, l’emancipativa genesi formativa, la costruzione artistica nella Londra degli *Swinging Sixties*, l’improvvisa irruzione sulla scena letteraria barcellonese e, non ultimo, l’inquietudine artistica.

La polemica sul sesso degli angeli è l’atto di accusa all’ormai opulenta società dei vinti del 1939, coloro che anni prima si erano arresi al nemico e avevano finito per collaborare con esso, accettandone regole e regalie, tema questo che, come segnala Carlos Ramos (2009), insieme ad alcuni altri è individuabile già nell’opera prima dello scrittore catalano: *El dia que va morir Marilyn* (Moix 1996), nella traduzione in castigliano *El día que murió Marilyn*¹⁴ (Moix 2023). La storia di Lleonard, e della decade che lo vide protagonista, ha inizio proprio il giorno della morte di Marilyn. Se si trasferisce la controversia angelicale sul versante erotico-narrativo si comprende che non può essere ricondotta alla natura mitica di Eros, poiché il dio ermafrodito è, ormai, una divinità postmoderna, smascherata e *in fabula*,¹⁵ che ha visto svanire tutte le possibilità di essere accettato nella pienezza del senso e della forma mitica, e che si trasfigura, quindi, non nel fragile e freudiano Narciso ma nel poliedrico Adone: lo splendido, effeminato mortale,¹⁶ reclamato da Persefone e Afrodite, ucciso da Ares per gelosia (Frazer 2012), e al quale saranno dedicati riti orgiastici, forme classiche dell’*enthousiasmós* trasferiti alla postmoderna *rauxa* (termine che qui indica e traduce l’eccesso) lleonardesca. Si legga la descrizione di Lleonard che ne fa la sua amante, Lola Roger, dopo l’infruttuosa notte passata insieme:

Parecía tranquilo, orgulloso de su comportamiento, como si durante la noche hubiesen ocurrido muchas cosas, y todas altamente satisfactorias. Los espejos lo convertían en un espectáculo de lujo, multiplicando su cuerpo perfecto, que absorbía toda mi atención. [...] Era demasiado perfecto para dispersarse en la contemplación de los demás. (Moix 1992b, 402-3)

Semblava tranquil, orgullós del seu capteniment, com si aquella nit haguessin passat moltes coses, i totes d’una manera satisfactòria. Els miralls el convertien en un espectacle de luxe. [...] Era massa perfecte per dispersar-se en la contemplació dels altres. (Moix 1992a, 409)

14 Libro, in entrambe le versioni catalana e castigliana, al quale Moix ha più volte messo mano (trasformazione o riscrittura?), adeguandolo nei registri linguistici, stilisticamente (in particolare nella sua versione catalana) e formalmente.

15 Mi riferisco alla favola di Amore e Psiche, alla sua conclusione come *diminutio* del Mito di Eros-Cupido (cf. Roncoroni, Marziano 2008). Per il mito di Adone e le sue variazioni rinvio al volume curato da Alessandro Grilli (2014).

16 Cf. Graves 1994.

L'edonismo, l'eroticismo, che erompe da *Leonard* è evoluzione e sistematizzazione matura del corpo-mito presentato nella tetralogia sessuale moixana precedente,¹⁷ «donde el erotismo aparece como la manifestación sugerente y subversiva de esta confluencia entre el mundo real y el mundo mítico» (Gallardo 2023, 230).

La querelle sul «sesso degli angeli», o dell'angelo, non trova risposta. Tale tormentosa controversia investe molteplici 'piani' narrativi che si avvicendano e s'intersecano tra loro in maniera fluida: quello fisico riferito ai personaggi; quello etico, riferito al governo-Patria e quello linguistico-letterario a cui si è accennato in precedenza.

Sul piano fisico-corporeo l'interrogativo è solo un diversivo, un escamotage narrativo, aprendo una parentesi colta nel corpo della storia culturale del Novecento: con esplicito riferimento a Eugeni d'Ors (2012) e la sua angiologia. William Cumingham, molti dei suoi intervistati e lo sprovveduto lettore, sono destinati a perdersi - complice l'estro affabulativo dell'autore - nell'intrigante esame del sesso di *Leonard*, sulle sue dimensioni e funzionalità e nella pruriginosa ricerca sulla vita sessuale del protagonista.

Per il piano narrativo connesso al governo-patria, l'enigma investe la natura stessa della Patria, della Catalogna, il suo ruolo, la sua natura politica passata e presente. Il sarcastico, disincantato e depistante sguardo narrativo di Moix evidenzia che la questione catalana, l'eccessiva mostra o la totale assenza del *seny* (funzione opposta alla *rauxa*), assume notevole presenza e considerevole importanza.

Il terzo e ultimo piano, quello linguistico-letterario, si ascrive alla complessa vicenda linguistica catalana, che coinvolge: la produzione poetica, letteraria, musicale (la *Nova Cançó*) e drammaturgica durante il franchismo degli anni Sessanta (ovvero il contesto in movimento). Più volte, durante conferenze e interviste televisive, Moix ha sottolineato quanto, per un artista della Barcellona del dopoguerra, fosse difficile esprimersi in catalano, una lingua bandita dalla stampa, sottoposta a censura editoriale, che conveniva non utilizzare nei luoghi pubblici e al telefono, e che sopravviveva solo nella sua veste folklorica.¹⁸ In *Leonard*, nella versione catalana, traspare tutto l'apprendistato di Terenci per re-imparare, riappropriarsi e perfezionare una lingua rimasta bloccata nel secolo precedente;

17 Alla tetralogia appartengono opere quali: *Mundo macho* (1971), *Sadístico, esperpéntico e incluso metafísico* (1976), *La torre de los vicios capitales* e *La caída del imperio sodomita* (1976). Cf. Gallardo 2023. In realtà si tratta di opere rivelatesi in primis in catalano.

18 Cf. Carr, Fusi 1979, 209.

un concetto che nella redazione in castigliano viene vigorosamente riaffermato, con accenti ironici e melodrammatici.

Le *Dramatis personae* che proliferano e girano intorno a Lleonard, e lo stesso scrittore, s'interrogano su quanto sia utile scrivere in catalano: una lingua che non esiste, la lingua degli angeli, oramai incomprensibile a uomini e donne impegnati, decisi, a farsi cittadini di un mondo massificato e di massa, forse lo stesso che in quegli anni McLuhan definiva «villaggio globale-planetario». A questo piano appartiene, inoltre, la controversia tra intellettuali catalani: i rappresentanti della Cultura, con la maiuscola e i rappresentanti della *cultureta*, la letteratura mediocre, mimetica e tradizionalista, legata ad ambienti reazionari, fatta da insulsi scrittori «della domenica», aggettivo che viene, in alcuni casi, adoperato in modo denigratorio per gli eterodossi. Anche in questo caso, nel prologo al romanzo, Gimferrer precisa il valore di un'opera multiforme che, come fu per il *Tirant lo Blanc*, ri-compone una lingua e plasma una *inventio*:

Eso es lo que «El sexo de los ángeles» nos explica: cómo hacerse escritor sin maestros, y novelista en una lengua que carece de un público lector de novelas. La reducción al absurdo, la paradoja y la parábola, que constituyen la totalidad del libro, dimanan precisamente de estos datos iniciales y apuntan más lejos: cómo hacer cultura en un país del que se ha intentado extirpar quirúrgicamente la propia cultura. (Moix 1992b, 11)

El que «El sexe dels àngels» ens explica és això: com esdevenir escriptor sense tenir mestres, i novel·lista en una llengua sense públic lector de novel·la. La reducció a l'absurd i la paradoxa i la paràbola que són tot el llibre dimanen precisament d'aquestes dades inicials i apunten més enllà: com fer cultura en un país del qual hom ha intentat quirúrgicament d'extirpar tota cultura pròpia. (Moix 1992a, 12)

Il libro è organizzato in maniera quasi documentaristica, concretizzando tutta l'esperienza del Terenci critico cinematografico,¹⁹ seguendo un attento, a tratti intenso, processo di analessi e prolessi che provoca nel lettore attesa e progressiva consapevolezza degli eventi passati. Un processo che richiama alla memoria, tra tante pellicole significative, il film-capolavoro di Orson Wells, *Citizen Kane* (1941) con il quale, a mio parere, il romanzo ha non poche affinità compositive. La tecnica organizzativa che Moix utilizza per tessere le trame del suo racconto è quella del 'montaggio', e non mi riferisco strettamente al montaggio tecnico, ma a quello verbale-immaginario. Il concetto, teorizzato da Benjamin e riconosciuto da Sanguineti (2009) come caratterizzante il Novecento, diventa l'artificio argomentativo che il poeta utilizza per il suo famoso

¹⁹ Cf. il volume di Gimferrer (2022), del 1985, sul cinema nelle sue successive edizioni e ampliamenti.

‘allestimento’ per segmenti - raccolto poi in un volume curato da Nive Lorenzini - dal titolo *Ritratto del Novecento*.²⁰ È Sanguinetti stesso a chiarire e delineare l’idea critica che il termine implica:

Il cinematografo è il momento in cui si prende chiara consapevolezza dell’idea che il montaggio è tutto. [...] Il Novecento è il secolo che acquista piena consapevolezza di questo meccanismo; e allora noi possiamo rileggere tutto il passato in termini non più di sintassi, con una gerarchia prestabilita, ma rileggere l’intera cultura umana come un sistema di montaggi. (Sanguinetti 2009, 27-30)

3 Il ‘montaggio’ narrativo

Il montaggio letterario dell’inchiesta su Leonard è organizzato dall’avvicinarsi delle audiocassette registrate da Cumingham. Uno stratagemma multimediale, metanarrativo, che, come i flash-backs documentaristici di *Citizen Kane* e i collage «de textos y de voces» (Bou 2009) di Eduardo Mendoza (1995) nel suo *La verdad sobre el caso Savolta*,²¹ conferisce validità e verità al racconto e rivela al lettore la multiforme e tormentata personalità del protagonista. Al montaggio si aggiunge il Collage, come, ad esempio, nel caso della sezione «Guillem Esteba, El ‘Ganimedes’» (Moix 1992b, 289-322). L’agente letterario e amante di Leonard svela al suo interlocutore la scoperta da lui fatta, «curiosando» in camera del suo ospite, alla ricerca di tracce di possibili amanti, di alcune riviste di body-building dalle quali Leonard ritagliava immagini, per comporre strani collage dei quali il giovane scrittore «aprovechaba las imágenes de aquellos atletas prodigiosos para reconstruir escenas del martirologio cristiano» (Moix 1992b, 320).

Collage e montaggio sono le tecniche artistiche (frutto di *Téchne* intellettuale e manuale in giusta proporzione) che compongono il novecento: il suo esordio artistico e la sua fase di piena maturità.

20 Il progetto del poeta, critico, politico e cattedratico genovese, nasce dalla proposta di Angelo Guglielmi «di fare il punto, a secolo concluso, sul Novecento» (Sanguinetti 2009, 5) attraverso una o più conferenze, conversazioni. Sanguinetti si spinse oltre e, febbrilmente, raccolse 100 (una per ogni anno del secolo) tessere-testimonianze multimediali di altrettanti autori: scrittori, pittori, musicisti e filosofi che hanno vissuto e co-prodotto un secolo «anarchico» come il Novecento. Risultato del progetto: cinque serate aperte al pubblico durante le quali Sanguinetti presentava, interpretava, un secolo-non secolo poiché il Novecento, come sosteneva l’autore, non terminava «naturalmente», ma proseguiva nel nuovo millennio.

21 Nel 1979 il libro di Mendoza conobbe una sua versione cinematografica diretta da Antonio Drove (Spagna, 1979).

A queste due modalità creative credo vada aggiunto il *décollage*,²² felice e poco considerata intuizione artistica di metà secolo passato, della quale il pittore italiano Mimmo Rotella fu uno dei precursori.

Le voci e le audiocassette si succedono, vi rinveniamo rivelazioni, dettagli sul «furioso» Leonard, colui che, come afferma Lola Roger, tanto somigliava a un giovane, conosciuto tempo addietro, che si chiamava Jordi, un'insignificante recluta che le consegnò un manoscritto illeggibile, «pura pornografia adolescente»²³ (Moix 1992b, 410). Dunque, Jordi Lledó e Leonard sono la stessa persona. La curiosità investigativa dell'irlandese cresce di pagina in pagina, di documento in documento, e tra i documenti appare anche il frammento di un diario di Leonard: impressionante miscela di cinismo e sadomasochismo. Ora William Cumingham non è solo interessato a sapere dal suo interlocutore il come e il perché della morte dell'artista, ma anche in che modo Lledó si è trasformato nel sovversivo, indomabile Leonard, uno scrittore che muore al culmine della fama, poco dopo aver pubblicato il suo best seller in inglese: *Orgia de lobos*, *Orgia de llops*, un libro che ha destato l'interesse di alcuni produttori cinematografici. La vita del personaggio e quella di Terenci si sovrappongono costantemente. Leonard ha un ampio stuolo di nemici, a cominciare da chi lo accusa di doppio, se non triplo, tradimento: ha abbandonato il catalano per scrivere in castigliano, salvo poi trasferirsi a Londra e scrivere in inglese. La vita privata di Leonard è sempre più complicata: concluse le interessate relazioni con Guillem Esteba ed Elisenda Castells, sposa l'avvenente e ricca Blanca Alcover,²⁴ cantautrice maiorchina, con la quale non ha rapporti sessuali e che incoraggia ad avere relazioni extraconiugali.

Sei mesi dopo il matrimonio, Leonard comincia a frequentare Lola Roger, un legame che rappresenta un'eccezione all'inattività sessuale, alla castità, che caratterizza le relazioni dello scrittore. Il corpo di Lola sarà il primo, se non l'unico, 'oggetto' ad accendere il desiderio, onanista, dello scrittore.

Per Leonard il piacere è legato al martirio, al dolore come nel caso del sadico accanimento sul corpo del giovane da parte

22 Il *décollage* è ribaltamento e riaffermazione (neo-dada/neo-realista) sia del collage sia del montaggio. Se il primo momento, quello della collazione, risponde alla raccolta e all'affastellamento figurativo-concettuale dei manifesti pubblicitari, il secondo momento, quello della lacerazione-decostruzione e ricomposizione figurativa-non figurativa, segna la «riscoperta» e il «ri-montaggio» dell'immaginario artistico. Un *modus*, questo, presuntamente caotico ma che in realtà, fin dalla scelta dei «materiali», risponde a una concreta esigenza di ricerca e riappropriazione concettuale: i *décollage* e i *Retro d'affiche*. Cf. Crespoli, Tonelli 2002.

23 «Pura pornografia adolescente» (Moix 1992a, 416).

24 Personaggio che potrebbe essere una imitazione o deformazione di Maria del Mar Bonet, artista appunto maiorchina, portatrice di una longevità straordinaria, quasi come la milanese o lombarda Mina Mazzini.

del capitano dell'esercito Don Dionís De Mudarra.²⁵ L'episodio è raccontato da Nabuca Daiano,²⁶ «la Incalculable», segretaria del club «Decamerone»:²⁷

Sólo encontró a Leonardo, quien, además, resultaba inofensivo a causa de su penoso estado. Había perdido el sentido y mucha sangre. Estaba maniatado en unos garrotes clavados en el suelo y colocado en postura de cruz latina, como un Jesucristo. Iba completamente desnudo, pero con el cuerpo adornado con muy variados elementos: cadenas que le oprimían brazos y muñecas, pinzas que le atenazaban los pezones, agujas que le atravesaban el pene y todas aquellas fruslerías que las mentes novelescas no tardamos en asociar con los calabozos medievales. Por si algo faltase, tenía la cara llena de excrementos. Tan delicado material se deslizaba también por los labios y el pecho, mezclándose con su propia sangre. (Moix 1992b, 488)

Sólo encontró a Leonardo, quien, además, resultaba inofensivo a causa de su penoso estado. Había perdido el sentido y mucha sangre. Estaba maniatado en el suelo, en forma de cruz, completamente desnudo pero con el cuerpo adornado con muy variados elementos: cadenas que le oprimían brazos y muñecas, pinzas que le atenazaban los pezones, agujas que le atravesaban el pene y todas aquellas fruslerías que las mentes novelescas no tardamos en asociar con los calabozos medievales. Por si algo faltase, tenía la cara llena de excrementos. Tan delicado material se deslizaba también por el pecho, mezclándose con su propia sangre. (Moix 1992a, 427)

Quel racconto, quella scena, accendono in Cumingham il ricordo delle circostanze sadiche e coprofagiche²⁸ di *Bachanal*, la pièce teatrale che Leonard scrive per la grande attrice Olympia Estruch, «un discorso incesante sobre la sublimación del ser humano por medio del dolor» (Moix 1992b, 498).²⁹ L'intervista all'attrice è l'ultima che

25 Il personaggio compare nella «Guía de lectura» nella sezione «Especializaciones varias» (Moix 1992b, 16) mentre non è presente nella «Guida» della versione originale del Libro, salvo comparire nel segmento «Blanca Alcover» (Moix 1992a, 469-91).

26 Nella versione catalana il personaggio è inserito nella «Guía» tra le *personae* della *Gauche Doreé* (Moix 1992a, 17), mentre nella «Guida alla lettura» della traduzione figura tra «Los observadores de Occidente» (Moix 1992b, 16).

27 Come già accennato, il Decamerone è trasposizione narrativa della discoteca Bocaccio, che fu il punto d'incontro degli intellettuali e artisti della *Gauche Divine* barcellonese, fondato dall'impresario Oriol Regàs che, successivamente, creò altri locali, altrettanto famosi e frequentati, come: la Cova del Drac il pub Tusset e la discoteca Up&Down e il ristorante Via Veneto. Sorella minore di Oriol fu la scrittrice Rosa Regàs, che durante la decade degli anni Sessanta fu editrice, saggista e promotrice di importanti riviste del panorama culturale barcellonese.

28 Temi che rinviano all'ultimo, estremo, film di Pasolini (1975) *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, «Presentato a Parigi il 22 novembre 1975, tre settimane dopo la morte di Pasolini, uscì sul mercato italiano nel gennaio 1976 e venne subito sequestrato» (Morandini 2010, 1294).

29 «Un discours incessant sobre la dominació de l'ésser humà per mitjà del dolor» (Moix 1992a, 499).

Cumingham fa ascoltare a Palomares. Estruc racconta a Cumingham che anni prima le era capitato tra le mani un romanzo mal scritto, *El esclavo armenio*,³⁰ attribuibile a un diciottenne o a una recluta, ma che conteneva «una apasionante colección de vejaciones que iban más allá de la razón e incluso de la exactitud histórica» (Moix 1992b, 499).³¹ Dieci anni dopo quell'incontro Leonard chiede un appuntamento a Olimpia Estruc, alla sua amata diva, per poterle leggerle un'opera che, come osserva l'attrice, «seguía repitiendo una misma historia o, al menos, seguía viviendo de obsesiones parecidas» (Moix 1992b, 500).³²

Lola Roger e Olimpia Estruc leggono lo stesso romanzo, conoscono lo stesso uomo, l'adolescente insicuro, tormentato, ossessionato dalla scrittura e dalla vita. Cumingham confessa all'attrice di essere avvilito: Leonard, il misterioso artista, si è rivelato essere solo un mitomane, una cinica canaglia. Il libro, il suo libro su Leonard, il suo Leonard, sembra non avere più un protagonista.

4 Epilogo

Nella «Sequence finale» (Moix 1992b, 540-51; 1992a, 540-50) sono svelate tutte le circostanze del suicidio di Leonard, un enfant terrible che, sebbene scrittore di successo, è ormai un uomo stanco, un artista che non è appartenuto a nessun luogo più che a Barcellona, e che vede svanire il piacere della scrittura.

L'epilogo ha come protagonista ancora Leonard e il suo romanzo, l'ultimo. Marc aveva già rivelato a Cumingham il suo odio profondo per Leonard, un astio nato anni prima a Barcellona, quando l'altro era ancora l'insignificante Jordi, e lui, esule anticastista solo e disilluso, gli aveva chiesto aiuto. L'unico aiuto che Marc ricevette dallo spietato Jordi fu il ripetuto suggerimento di togliersi la vita: «Mátate aquí mismo. Eres peor que un gusano: eres un enfermo contagioso» (Moix 1992b, 340).³³ Dopo tanti anni Leonard sembra aver cancellato il ricordo di quel tragico episodio e la sera stessa della prima veneziana del suo *Bachanal* affida proprio a Marc il suo ultimo romanzo, *Summer's End*, un manoscritto che tutti, incluso Cumingham, credono sia andato perso, bruciato insieme al corpo del suo autore. Manca poco alla partenza dell'irlandese

30 Il titolo dell'opera è in castigliano nell'originale.

31 «Apassionat recull de vexacions que anaven molt enllà de la raó i fins i tot de l'exactitud històrica» (Moix 1992a, 501).

32 «Continuava repetint una mateixa història o, si més no, vivint d'obsessions semblants» (Moix 1992a, 501).

33 «Mata't aquí mateix. Ets molt més que un gusano: ets un bord» (Moix 1992a, 349).

e Palomares li usa per burlarsi del professore e del suo profondo senso di sconfitta. Palomares accompagna Cumingham e la stanca Ingeborg all'aeroporto. Lo studioso continua, insistente, a chiedere a Marc di rivelargli la verità su Leonard. Mentre i due stanno per imbarcarsi, Palomares apre la valigetta che aveva con sé e gli consegna il manoscritto, confidandogli che l'opera ultima di Leonard è un capolavoro. Cumingham si sente ingannato dalle tante reticenze dello spagnolo. Infuriato, continua a insultarlo fino a quando le sue urla si spengono con la chiusura del portellone dell'aereo. Marc Palomares torna a Venezia, al suo odio per Jordi-Lleonard, agli ultimi istanti passati con uno scrittore celebre, sì, ma apatico e melanconico che teneva molto al giudizio di quell'uomo che aveva conosciuto e duramente schernito a Barcellona. Palomares, dopo aver letto quello che Leonard ritiene essere il suo capolavoro, gli nega impietosamente la sua approvazione. Distrugge d'un sol colpo il suo desiderio di potersi trasformare in leggenda, di sopravvivere al suo corpo, al tempo. Marc da vittima diventa carnefice e mostra tutta la crudeltà di cui è capace e, a sua volta, con freddo cinismo, sfida Leonard a uccidersi:

Por fin podía transmitirle mi mensaje:

– Mátate.

Oí su respuesta como un eco patético, como un rumor prematuramente envejecido:

–Tal vez la juventud ya no me será fiel a partir de ahora...

–Mátate, Jordi Lledó. No esperes más.

(Moix 1992b, 549)

Ja li podia transmetre el meu missatge:

– Mata't.

Vaig sentir la seva resposta com un eco patètic, com una remor prematurament envellida:

– Potser la joventut ja no em serà fidel a partir d'ara...

– Mata't, Jordi Lledó. Mata't ara mateix.

(Moix 1992a, 548)

Leonard, d'impeto, accetta la sfida. Salta sulla sua Porsche³⁴ e a tutta velocità si lancia contro una quercia «de ramas musculosas como los brazos de un atleta de Esparta y tan antiguo como los versos de Virgilio» (Moix 1992b, 550).³⁵ Per concludere, nell'ingegnoso epilogo strutturale del libro, Moix, scrittore neodecadentista, definisce due epoche affini, ma diverse: quella di Leonard personaggio e della sua ultima maschera drammatica, e quella di *Leonard* opera. Il libro che

34 Nell'originale, l'autore non fa riferimento al tipo d'auto che usa Leonard per suicidarsi che viene semplicemente definita «cavall d'argent» e «cavall argentat» (Moix 1992a, 549). Differentemente, nella traduzione in castigliano l'auto assume una valenza mitica postmoderna, diventando «hipógrafo mecánico», quando Leonard accetta la sfida di Palomares, per poi diventare «mito di consumo» nella descrizione del rogo che succede allo schianto mortale.

35 «De branques musculosas com els braços d'un atleta d'Esparta i tan antic com els versos de Virgili» (Moix 1992a, 549).

inizia a scrivere a «Roma, primavera de 1969» (Moix 1992b, 551) e che conclude, nella sua correzione definitiva, ancora una volta a «Roma, primavera de 1992» (Moix 1992b, 551). Sono Roma e Barcellona città chiave nella genesi artistica del romanzo e di Terenci *auctor*. Vengono alla mente le parole di Ana Maria Moix (2004, xi) a prefazione di *Crónicas italianas*, opera di vita e formazione dello scrittore: «Terenci llegó a Roma siendo 'l'enfant terrible' de la literatura catalana y regresó tras haber encontrado el camino para convertirse en lo que siempre quiso ser: un humanista».

Bibliografia

- Bou, E. (1986). «La literatura actual». Riquer, M. De; Comas, A.; Molas, J. (eds), *Historia de la literatura catalana*, vol. 11. Barcelona: Ariel, 355-419.
- Bou, E. (2009) «Arquitectura de la palabra: la trilogía urbana de Eduardo Mendoza». Bou, E.; Pittarello, E. (eds), *(En)claves de la transición. Una visión de los Novísimos. Prosa, poesía, ensayo*. Vervuert: Iberoamericana, 103-28.
- Bou, E.; Pittarello, E. (2009). «Introducción: Las claves de la Transición». Bou, E.; Pittarello E. (eds), *(En)claves de la transición. Una visión de los Novísimos. Prosa, poesía, ensayo*. Vervuert: Iberoamericana, 7-37.
- Carr, R.; Fusi, J.P. (1979). *España, de la dictadura a la democracia*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Castellet, J.M. (1996). *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península.
- Crespolti, E.; Tonelli, M. (a cura di) (2002). *Dal Futurismo all'Astrattismo. Un percorso d'avanguardia nell'arte italiana del primo Novecento = Catalogo della mostra* (Roma, 13 aprile-7 luglio 2002). Roma: Edieuropa – De Luca Editori d'Arte
- Frazer, J.G. (2012). *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Gallardo L. (2023). «La torre de los vicios capitales de Terenci Moix: elogio del cuerpo deseante». *Estudios LGBTQ+, Comunicación y Cultura*, 3(2), 227-38. <https://doi.org/10.5209/eslg.91899>.
- Gimferrer, P. (1994). *Arde el mar*. Madrid: Cátedra.
- Gimferrer, P. (1992a). «Pròleg». Moix 1992a, 11-13. Barcelona: Planeta.
- Gimferrer, P. (1992b). «Prólogo». Moix 1992b, 9-11. Barcelona: Planeta.
- Gimferrer, P. (2022). *Cine y literatura*, Barcelona: Planeta.
- Graves, R. (1994). *I miti greci*. Milano: Longanesi.
- Grilli, A. (a cura di) (2014). *Adone. Variazioni sul mito*. Venezia: Marsilio.
- Grilli, G. (2014). *Dal Tirant al Quijote*. Ariccia: Aracne.
- Mendoza E. (1995). *La verdad sobre el caso Savolta*. Madrid: Espasa Calpe.
- Moix, A.M. (2004). «Prólogo». In T. Moix, (2004). *Crónicas italianas* (pp. vii-xi). Barcelona: Seix Barral.
- Moix, T. (1974). *Tartan dels micos contra l'estreta de l'Ensanxe*. Barcelona: Edicions 62.
- Moix, T. (1992a). *Lleonard o El sexe dels àngels. Una història catalana*. «Pròleg» di P. Gimferrer. Barcelona: Planeta.
- Moix, T. (1992b). *Lleonard o El sexo de los ángeles*. «Prólogo» di P. Gimferrer. Barcelona: Planeta.
- Moix, T. (1996). *El dia que va morir Marilyn*. Barcelona: Edicions 62.
- Moix, T. (2004). *Crónicas italianas*. «Prólogo» di A.M. Moix. Barcelona: Seix Barral. Moix, T. (2023). *El día que murió Marilyn*. Barcelona: Planeta.
- Morandini, L.; Morandini, L.; Morandini, M. (2010). *Morandini 2011. Dizionario dei film*. Bologna: Zanichelli.
- Ors, E. d' (2012). *Sull'esistenza e l'assistenza degli Angeli. L'angeologia in cinquecento parole*. A cura di M. Geretto. Brescia: Morcelliana.
- Pasolini, P.P. (1998). «Teorema». Pasolini, P.P., *Romanzi e racconti*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 89-1068.
- Ramos, C. (2009). «Terenci Moix. De la Transición heroica a la seducción de masas». Bou, E.; Pittarello, E. (eds), *(En)claves de la transición. Una visión de los Novísimos. Prosa, poesía, ensayo*. Vervuert: Iberoamericana, 79-101.
- Riquer, M. de (1990). *Aproximació al Tirant lo blanc*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Roncoroni, F.; Marziano, N. (a cura di) (2008). *Apuleio: Metamorfosi*. Milano: Garzanti.

- Sanguineti, E. (2009). *Ritratto del Novecento*. A cura di N. Lorenzini. San Cesario di Lecce: Manni.
- Umbral, F. (1982). *Spleen de Madrid/2*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Zoppi, F. (2020). «Educación sentimental, humorismo y nuevos modelos femeninos: Plaerdemavida («Tirant»), Triola («Platir») y otras doncellas confidentes en libros de caballerías» *Tirant: Butlletí Informatiu i bibliogràfic De Literatura De Cavalleries*, 23, 203-22. <https://doi.org/10.7203/tirant.23.19174>.

Filmografia

- Drove, A. (1979). *La verdad sobre el caso Savolta*. Spagna.
- Pasolini, P.P. (1968). *Teorema*. Italia.
- Pasolini, P.P. (1975). *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Italia-Francia.
- Welles, O. (1941). *Citizen Kane – Quarto potere*. USA.

Les polifonies (im)possibles de *L'Hotel París*, de Vicent Andrés Estellés

Maria Àngels Francés Díez
Universitat d'Alacant, Espanya

Abstract Vicent Andrés Estellés's poetry is distinguished by its oral quality and interplay of voices and sounds. These features are central to his innovative contributions to twentieth-century Catalan literature. His originality lies in lyrically treating everyday life and incorporating popular registers and themes alongside formal classicism. This article examines the polyphony of *L'Hotel París* (1973) through Mikhail Bakhtin's concept of dialogism. The poetic self is not configured as a fixed identity but rather as the relationship between the self and the other. This relationship is explored through intertextual echoes, the bond with Françoise, and the frustrated voices of marginalized characters.

Keywords Vicent Andrés Estellés. L'hotel París. Polyphony. Dialogism. Catalan poetry. Polifonia. Dialogisme. Poesia catalana.

Índex 1 Introducció. – 2 Dialògic i carnavalesc. – 3. Les intertextualitats carnavalesques: el cas de Pablo Neruda. – 4 Françoise, els hostes i els diàlegs impossibles. – 5 Conclusions.



Peer review

Submitted 2025-08-20
Accepted 2025-09-15
Published 2026-06-15

Open access

© 2026 Francés Díez | 4.0



Citation Francés Díez, M.À. (2026). "Les polifonies (im)possibles de *L'Hotel París*, de Vicent Andrés Estellés". *Rassegna iberistica*, 49(125), 41-56.

1 Introducció

Que la poesia de Vicent Andrés Estellés és de naturalesa eminentment oral, i que evoca en el lector una simfonia de veus i sons, són aspectes que distingeixen la seua literatura i que expliquen, en certa manera, la radical innovació que representa en les lletres de la segona meitat del segle XX: l'elevació de la quotidianitat a categoria lírica (Parcerisas 2004), el recurs als registres i els temes populars (del 'poble') en contrast, sovint, amb el classicisme formal dels seus versos. En aquest article ens proposem atendre la polifonia d'un poemari en concret, *L'Hotel París* (1973), en el sentit que va enunciar Bakhtin en *The Dialogic Imagination* (1981), és a dir, com un espai propici per a la definició dialògica del jo poètic, no com a entitat, sinó com a relació canviant entre el 'ser' i 'l'altre', com a diàleg entre perceptor i percebut, tant en un sentit ampli, que inclou les ressonàncies intertextuals d'altres veus literàries internacionals en forma d'influència, homenatge o, simplement, reminiscències i familiaritats, com en un sentit més concret, palès en la relació entre el jo líric i la seua pretesa interlocutora, Françoise, i també en els intents d'altres personatges que, des dels marges de la societat, malden infructuosament per fer-se un lloc en la superfície enunciativa del text.

2 Dialògic i carnavalesc

Segons Julia Kristeva (1967), el text no és un producte acabat, sinó en procés, i té una relació redistributiva amb el llenguatge que el conforma (és a dir, destructiva i constructiva alhora). A més, tot text és plural, un espai intertextual on es conjuminen paraules pròpies i manllevades a altres textos, que s'intersequen i es neutralitzen recíprocament (Bengoechea, Sola 1997, 5-6).

Si el signe lingüístic no és un punt de significat fix, sinó un lloc travessat per xarxes i superfícies textuals diverses, el significat no està, sinó que s'elabora constantment. Kristeva es basa en Mikhail Bakhtin per formular aquesta noció: el seu concepte d'intertextualitat és una extensió del dialogisme definit pel teòric rus. Bakhtin parteix del pressupost kantianista que hi ha un abisme entre la ment humana i el món, i estudia la forma en què el ser humà tracta de salvar la distància entre el seu propi jo i el món exterior, entre el ser i l'altre. La relació dialògica, doncs, estaria formada per tres elements: el centre (un jo-en si mateix que, en l'àmbit literari, correspondria a l'autor), el no-centre (no-jo-en si mateix, el lector) i la relació entre tots dos, limitada per l'espai i el temps (el context).

La dialogia que proposa Bakhtin (1981) aborda l'anàlisi del llenguatge i de la psique individual, però no de l'individu en si, sinó

de l'individu en la seua dimensió social. Bakhtin rebutja l'oposició entre individu i societat (jo/altre) a favor de la relació mútua entre llenguatge individual i llenguatge social, insistint que la consciència reflexiva individual implica una situació social i viceversa, i que tots dos pols, l'individual i el social, es relacionen i limiten mútuament. Un tercer factor, l'ideològic, participa també en el que Bakhtin denomina heteroglòssia, la forma de concebre el món com una massa de llenguatges simultanis en efervescència, cadascun amb els seus propis distintius formals, que competeixen per manifestar-se individualment: així és com ressona la mena de poemari coral que és *L'Hotel París*. Per a Bakhtin, igual que per a Kristeva i Barthes, és important que els textos se citen mútuament, però també el fet que el subjecte, definit com a autor i/o lector, dona sentit a la seua experiència vital i construeix la seua vida en relació als textos.

Això implica que el jo, en termes bakhtinians, és sempre un producte del discurs d'un altre, i que la identitat mateixa té una natura dialògica. Segons Dale M. Bauer (1988, 162), «Reading is an activity that by definition takes place only when one confronts the unfamiliar, the strange, the other which requires deciphering or dialogization». De fet, aquesta estudiosa usa Bakhtin per interpretar diverses novel·les de Nathaniel Hawthorne, Henry James, Edith Wharton i Kate Chopin, on descriu com alguns personatges femenins d'aquestes novel·les aprenen a veure's i construir-se socialment a través del llenguatge dels altres. Són personatges alteritzats pel discurs social, que poden ser relacionats amb la figura del boig carnavalesc. Per als personatges femenins alienats i confosos per la societat, és crucial interpretar els discursos que els que ostenten el poder presenten com a monològics i inqüestionables; molts dels personatges femenins que poblen els poemaris estellesians acusen aquest procés d'alterització i categorització patriarcal, com en el cas de Françoise, que analitzarem més endavant.

Però tornem al concepte del carnavalesc:

Bakhtin's book on Rabelais [...] examines the manner in which ancient traditions of the carnival act as a centrifugal force promoting 'unofficial' dimensions of society and human life and does so through a profane language and drama of the 'lower bodily stratum': images of huge bodies, bloated stomachs, orifices, debauchery, drunkenness and promiscuity are all 'carnavalesque' images. Carnival, through such images, celebrates the unofficial ideology and discourse of religious and state power. (Allen 2011, 21)

No hi ha dubte que les imatges deliberadament objectes i aberrants que poblen *L'Hotel París* i altres obres d'Estellés responen a aquesta necessitat de subvertir el discurs ideològic i religiós dominant mitjançant conductes que el poder considera depravades, com ara

la promiscuïtat o l'alcoholisme: el darrer poema del recull sembla descriure una desfilada carnavalesca plena de cossos grotescos, mostrant l'estrat corporal inferior de què parlava Bakhtin i desafiant, flagrantment, els codis de conducta repressius establerts pel règim franquista, com veurem després.

Bakhtin considera la novel·la el gènere més evolucionat perquè és el més polifònic, el que millor dona cabuda a les innombrables veus que competeixen per fer-se sentir en un moment de cohesió creativa:

In the polyphonic novel we find not an objective, authorial Voice presenting the relations and dialogues between characters but a world in which all characters, and even the narrator him- or herself, are possessed of their own discursive consciousness. The polyphonic novel presents a world in which no individual discourse can stand objectively above any other discourse; all discourses are interpretations of the world, responses to and calls to other discourses. (Allen 2011, 23)

Tanmateix, la poesia d'Estellés recrea, a grans trets, els paràmetres de la novel·la moderna, on la veu solitària de l'autor èpic és substituïda per la polifonia d'un subjecte col·lectiu, que parla amb la veu dels oprimits:

Like the tradition of the carnival, the polyphonic novel fights against any view of the world which would valorize one 'official' point-of-view, one ideological position, and thus one discourse, above all others. The novel, in this sense, presents to us a world which is literally dialogic. And yet it is important to note that dialogism does not concern simply the clash between different character-centred discourses; dialogism is also a central feature of each character's own individual discourse. (Allen 2011, 24)

Així, tant en *L'Hotel París* com en altres poemaris de l'època, Estellés desplega una deliberada polifonia on relativitza el discurs oficial atorgant veu als silenciats, als marginats desproveïts del dret a la paraula i, en última instància, a la vida i l'existència.

3 Les intertextualitats carnavalesques: el cas de Pablo Neruda

El poemari *L'Hotel París* és, segons Vicent Salvador i Adolf Piquer (2024, 52), un dels exponents més reeixits de la poesia existencial de Vicent Andrés Estellés i, també, «una singularíssima crònica de circumstàncies de l'època de postguerra nascuda d'una experiència biogràfica que funciona com a germen inicial de la fabulació que a la

casa d'hostes té lloc [...], on es conjura de manera antitètica la força creadora del sexe i la força destructora del pecat» (Mira-Navarro 2024b, 92).

En aquest marc conceptual, es dibuixen múltiples relacions intertextuals en el sentit que definien Kristeva i, també, Roland Barthes: «ce qui fonde le texte, ce n'est pas une structure interne, fermée, comptabilisable, mais le débouché du texte sur d'autres textes, d'autres codes, d'autres signes; ce qui fait le texte, c'est l'intertextuel» (Barthes 1985, 332).

És ben coneguda l'habilitat d'Estellés per teixir sòlides xarxes de referències intertextuals (Castellví 1998; Aparicio 2004; Carbó 2009; Calvo 2007; 2010; Piquer 2010). Dominic Keown ja ho va demostrar en el seu *Polifonia de la subversió. La veu col·lectiva de Vicent Andrés Estellés* (2000), un rizomàtic exemple de crítica literària on desplega una autèntica constel·lació de referències a la psicoanàlisi i a noms fonamentals de la teoria de la literatura (Freud, Lacan, Kristeva; Bloom, Deleuze, Guattari, Bakhtin, etc.), en combinació amb l'anàlisi d'autors fonamentals de la lírica catalana de tots els temps (March, Espriu, Salvat-Papasseit), per traure a la llum aspectes inèdits (o poc estudiats) de l'Estellés més reivindicatiu. Tanmateix, si hi ha un poeta amb què Estellés estableix lligams evidents en el poemari objecte d'aquest estudi, és Pablo Neruda (Salvador 2012). En efecte, tal com nota Javier Vellón (2013, 164), el «feísmo y el gigantismo» que Amado Alonso troba en *Residencia en la tierra* i *Odas*, de Neruda, són perfectament aplicables a *L'Hotel París*: «L'abstracció es corporitza en l'elemental, mitjançant referents banals, fins i tot antipoètics en el sentit clàssic: si Estellés parla de l'albergínia, del condó, del dit del peu, Neruda ho havia fet de la carxofa, la bicicleta i la llima» (Vellón 2013, 164; vegeu, també, Bou 2011). Igualment, ambdós poetes comparteixen el caràcter acumulatiu d'una sintaxi poc travada, «associat al cabal expressiu de la llengua oral, marca un ritme poètic mitjançant llargues tirades de versicles, amb associacions semàntiques encadenades pel connectors conjuntius» (Vellón 2013, 164).

Tot això es veu, tal com ja ens avançava Vicent Salvador (2012, 752), en el poema «Caballero solo», de Pablo Neruda, que té concomitàncies amb el que tanca, apoteòsic, *L'Hotel París*. Examinem primer, doncs, una part d'aquesta composició del poeta xilè:

[...]

El pequeño empleado, después de mucho,
después del tedio semanal, y las novelas leídas de noche, en
cama,
ha definitivamente seducido a su vecina,
y la lleva a los miserables cinematógrafos
donde los héroes son potros o príncipes apasionados,

y acaricia sus piernas llenas de dulce vello
con sus ardientes y húmedas manos que huelen a cigarrillo.
[...]
y las jóvenes estudiantes, y los sacerdotes se masturban,
y los animales fornican directamente,
y las abejas huelen a sangre, y las moscas zumban coléricas,
y los primos juegan extrañamente con sus primas,
y los médicos miran con furia al marido de la joven paciente,
[...]
seguramente, eternamente me rodea
este gran bosque respiratorio y enredado
con grandes flores como bocas y dentaduras
y negras raíces en forma de uñas y zapatos. (Neruda 2000,
86-7)

Com hem pogut comprovar, la proposta de Neruda és una estampa carnavalesca, plena de cossos fragmentats i abjectes, que per metonímia formen una mena de sorollosa jungla urbana, on l'animalitat de l'acte sexual agermana homes i fauna i els personatges subalterns que sobreviuen en la misèria d'un món ròneg i repressiu. Aquest marc s'assembla molt al que presenta Estellés en el poema «XXI»:

Com hi ha el fill sense els pares i els pares sense el fill,
i iques, al cinema, amb les cames obertes
i una mà entre les cuixes, i el rosari en família,
i hi ha el peó que es mata caent des d'un andami
i l'home que fa el pa i hi ha qui porta un metre
per saber el tamany escaient del taüt
i com hi ha els tramviaries que treballen la nit
de cap d'any i els forats de les piques i hi ha
l'ascensor amb un llum brut groguenc esperant
mentrestant la portera s'emborratxa de vi
i pixa per l'escala i la filla té por
i el marit està fent-ho amb la dona del metge
i els tramvies terribles amb l'enrenou dels ferros
i el metge que es dedica a trencar les anous
mentrestant la portera va pixant per l'escala
i trucant a les portes amb un colp de mamella
i el fill de la de l'arpa que s'ha mort fa tres dies
plora i plora i encén un ciri i posa el ciri
i l'ampolla de vi i contempla la Loren
i llavors la suïssa crida pel passadís
i el cosí la segueix brandant el canelobre
i la xica que es gita més aviat que mai
i un fred com una mà li puja per les cuixes

i hi ha un instant que pensa que té el cul més petit
i els veïns que s'han mort els dos intoxicats
l'altre dia i la mare i la filla no tenen
ganes de menjar res i ploreu com les rates
i el cosí i la suïssa que dormen brutalment
i el canelobre encès i el cobertor encès
les cortines enceses i tot el pis encès
els nobles cavallers enterrats en els claustres
mentrestant la portera pixa pels escalons
i el marit no pot més i la dona del metge
se'n va i agafa el metge i li diu fill de puta
i se'l fica entre cames i tot es pega foc
i la nena que plora sola a la porteria
i les inscripcions obscenes dels comuns
i el crani rebotant per tots els escalons. (Andrés Estellés 1988,
51)

Tal com havíem avançat, l'estrat corporal inferior bakhtinià es manifesta en forma del pixum de la portera èbria i altres fluids corporals, com les llàgrimes que ploreu morts i soledat i fam, mentre es descriu la trajectòria erràtica dels habitants de l'hotel-món-infern entre flames i escalons sempre en descens, com en una macabra posada en escena que representa els marges més ignorats de la societat. El recurs a aquesta baixa matèria no és gratuït, sinó profundament ideològic i revolucionari:

Les referències escatològiques són un marcador deslíríc de primer ordre en la poesia de Vicent Andrés Estellés. Però, a banda del seu valor contrastiu respecte als imaginaris tradicionals de la lírica, les al·lusions als excrements, l'orina i els residus corporals són també un element essencial per entendre la idea revolucionària de col·lectivitat que construeix Estellés. (Pons 2024, 137)

En aquest poema i en el de Neruda, «l'estructura paral·lelística contribueix a fixar les pautes rítmiques del versicle i a generar un univers figuratiu ple d'imatges que gradualment van guanyant intensitat emotiva» (Vellón 2013, 165), enllaçades per la polisíndeton anafòrica que reproduïx el ritme del discurs oral i col·loquial. De fet, segons Salvador (2012, 752), «las semejanzas en el tono o en la sintaxis, o en la práctica del collage compositivo, son bien patentes. Con la diferencia, eso sí, de que el surrealismo estellesiano respeta el metro, y toda esa enumeración desaforada y furiosa no se realiza en verso libre sino en pautados alejandrinos». En efecte, a banda de les semblances formals, hi ha concomitàncies temàtiques evidents, com ara el sexe clandestí als cinemes (llocs pornotòpics per excel·lència, tal com s'ha encarregat de demostrar Irene Mira-Navarro 2024a) i entre

adúlter, amb menció especial de metges i cosins, cedint a impulsos i desitjos prohibits. A més, les al·lusions als treballadors subalterns (*el pequeño empleado* vs. el peó, el forner, els tramviàries...) que sobreviuen o moren entre el desig i la pena, amb dones doblement marginades pel discurs oficial (la mare i la filla, la xiqueta sola, l'arpista, la xica jove...), que existeixen en el so i la materialitat de les llàgrimes, contribuint al cor desafinat que les envolta, demostren la intenció de Neruda i Estellés de desafiar el silenci imposat amb la presentació heteroglòssica d'una societat sumida en la misèria.

Un altre aspecte que tots dos poetes comparteixen és l'ús del verb impersonal (*hay* / hi ha) en posició anafòrica, on enumeren, a la manera dels pintors impressionistes, traços d'un paisatge desolador que funciona com a metàfora de tot un món. Com a mostra, citem a continuació el poema «Sólo la muerte», de *Residencia en la tierra*, i el primer de *L'Hotel París*:

Hay cementerios solos,
tumbas llenas de huesos sin sonido,
[...]

Hay cadáveres,
hay pies de pegajosa losa fría,
hay la muerte en los huesos,
como un sonido puro,
como un ladrido sin perro,
saliendo de ciertas campanas, de ciertas tumbas,
creciendo en la humedad como el llanto o la lluvia.

Yo veo sólo a veces,
[...]
ataúdes subiendo el río vertical de los muertos,
el río morado
hacia arriba, con las velas hinchadas por el sonido de la
muerte,
hinchadas por el sonido silencioso de la muerte.

A lo sonoro llega la muerte
como un zapato sin pie, con un traje sin hombre,
llega a golpear con un anillo sin piedra y sin dedo,
llega a gritar sin boca, sin lengua, sin garganta.

Sin embargo sus pasos suenan
y su vestido suena, callado, como un árbol.

Yo no sé, yo conozco poco, yo apenas veo,
pero creo que su canto tiene color de violetas húmedas,

de violetas acostumbradas a la tierra,
porque la cara de la muerte es verde,
y la mirada de la muerte es verde,
con la aguda humedad de una hoja de violeta
y su grave color de invierno exasperado.

[...]

La muerte está en los catres:
en los colchones lentos, en las frazadas negras
vive tendida, y de repente sopla:
sopla un sonido oscuro que hincha sábanas,
y hay camas navegando a un puerto
en donde está esperando, vestida de almirante. (Neruda 2000,
59-60)

Les comparacions continuades que insisteixen en antítesis on so i silenci s'amalgamen en una estranya polifonia, i els llits com les barques de Caront que condueixen els morts a l'inframón, són imatges recurrents i sinestèsiques que també Estellés desplega en els seus poemes; especialment, com havíem avançat, en el següent:

«I»

Hi ha l'aladre, groguenc, amb una grogor d'os,
i hi ha el crani de l'ase entre les brosses tendres
i hi ha una llunyania de llençols eixugant-se:
hi ha una barca en l'arena, hi ha altres coses, Françoise.
Hi ha petjades també, espaiades i greus,
hi ha el senyal d'unes natges alegres i petites,
i soledat, Françoise, més soledat encara.
Hi ha també el llit metàl·lic, hi ha l'habitació
per hores, hi ha la verge amb uns ulls grans pel pànic,
i nua, en un racó, mirant avançar l'home:
hi ha la virtut, Françoise, i la virginitat,
i l'hivern, a la platja, i hi ha els cristalls, tots bruts,
i hi ha els llençols greixosos, esgarrats amb les ungles,
i hi ha els vaixells, Françoise, amb noms prestigiosos,
en l'aigua lenta i trista i oliosa del port.
Hi ha dos vaixells danesos carregant mandarina. (Andrés
Estellés 1988, 11)

L'anàfora inventarial i enumerativa, en què els poetes deixen constància, diligentment, de la trista realitat que els envolta, com notaris de la misèria i la por i la fam, està amarada d'imatges cromàtiques associades a la natura (l'aladre groguenc, les violetes i la verdor), fosca, decadent, hivernal. Les al·lusions al port com a espai d'anada i vinguda, liminar, on, per a Neruda, espera la mort, dibuixen un espai brut, greixós, d'inexorable decadència. I són els llits, com

comentàvem adés, que també abunden en la resta del poemari d'Estellés, la mena de vaixell metafòric que condueix els tristos protagonistes al seu darrer destí. Igualment, en el poema de Neruda, la polifonia descrita, sovint resident en oxímorons impossibles (*el sonido silencioso de la muerte*), recrea els sons de vida i de la mort entrelaçats i indestriables, de la mateixa manera que Estellés ho feia en el poema «XXI» (el so del crani, dels cops de mamella contra les portes, l'espetec del foc, l'enrenou dels ferros del tramvia), com una orquestra estrident la melodia de la qual es va extingint a mesura que s'aproxima el final.

Moltes altres concomitàncies relacionen el poeta xilè i el valencià, com ara «l'ús de formes lèxiques àmplies —adverbis en -ment, superlatius, gerundis, paraules derivades— que contribueixen a fixar un estil demorat, rotund, fònicament suggestiu, amb transparència en la significació dels períodes verbals» (Vellón 2013, 165; vegeu també Salvador 2013). Tanmateix, la clau del nexa entre tots dos és l'afany de recategoritzar el concepte de bellesa, de presentar escenes abjectes i carnavalesques com a desafiament a l'orde imperant, per qüestionar el discurs monolític categoritzador de les classes subalternes; connecten, així, amb la famosa consigna de la modernitat verbalitzada per Baudelaire: «Le beau est toujours bizarre [...] c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau» (en Grasset 2013, 191). Efectivament, allò abjecte i estrany esdevé, en la poesia estellesiana i, especialment, en *L'Hotel París*, objecte d'anàlisi i exposició lírica, com hem pogut comprovar en els exemples anteriors. Igualment, en la seua poesia, com en la Baudelaire, «el passat esdevé un pes mort que cal transgredir, i la injúria —la violència que desplega la imaginació— ha de servir per a descobrir el misteri del món —allò desconegut—» (Grasset 2013, 192). La idea que la poesia serveix per a *poder dir-ho tot*, «resulta decisiva en les transformacions que ha patit durant el segle XX» (193), com també la juxtaposició de la cultura ortodoxa i la popular, que desafia l'encarcament de les convencions poètiques. De fet, en *L'Hotel París* es manifesta clarament «una distància entre la col·loquialitat associada a la temàtica i la severitat de l'alexandrí que utilitza —vers clàssic per excel·lència—» (185).

4 Françoise, els hostes i els diàlegs impossibles

Com hem pogut llegir en els poemes citats anteriorment, de *L'Hotel París* impressiona la bàrbara literaturització de la mort i el sexe, de la sordidesa i del fracàs, de la lletjor i la decrepitud urbanes en contrast amb la lluminositat dels records d'una infantesa rural i, sobretot, l'emergència del jo poètic enmig del caos com un diligent escriba, que n'esdevé testimoni -i, a estones, participi. El to, confessional,

és el propi d'un monòleg interior perquè, tot i que els vocatius que al·ludeixen a Françoise podrien induir a pensar en un diàleg, en realitat la veu d'aquest tu no ostenta cap lloc d'enunciació en tot el volum i, per tant, no és més que un pretext especular per al llarg soliloqui del jo poètic. En aquesta estratègia es manifesta la kristevana definició dialògica del jo, no com a entitat, sinó com a relació canviant entre el ser i l'altre, com a diàleg entre perceptor i percebut. El jo individual esdevé així, en la poesia d'Estellés, un fenomen múltiple i canviant, que va definint-se i desdefinint-se sota la mirada d'una interlocutora muda, Françoise, a qui contínuament invoca en una mascarada il·lusòria i falsa: «La fabulació eròtica que es desplega al llarg del recull té Françoise com a objecte de desig i alhora com a destinatària de les cabòries de la veu poètica» (Mira-Navarro 2024b, 92).

Tant Françoise com Hildegarde i altres dones observades¹ en el poemari són, doncs, una mena de mirall on la veu enunciativa projecta el seu monòleg, l'altra sobre la qual mesurar la pròpia imatge. No hi ha cap intent d'establir diàleg amb ella, sinó que funciona com a pretext literari per a l'U, per a la veu heteropatriarcal que la defineix i l'observa. A propòsit d'aquesta estratègia, Montserrat Roig (1991, 64) explicava que, en l'obra de Lawrence Durrell, «els seus personatges femenins són la projecció dels seus somnis i desigs. La seva part tenebrosa, fosca, demoníaca. Hi ha més d'una Lilith dins el cor d'un escriptor que no se sent a gust al món». Les Lilith temptadores de Vicent Andrés Estellés bé podrien ser, com en el cas de Durrell, una projecció dels anhels del jo poètic.

Això es manifesta en el poema «XIV»:

En veure't escampada per sobre el llit, Françoise,
amb els mans enllaçades darrer el tòs dolcíssim,
m'entra el desig, Françoise, d'ésser bo totalment,
i m'entren unes ganes terribles de plorar,
plorar entre els teus pits, Françoise, i els teus cabells,
i de dir-te germana, car el pecat, Françoise,
hi ha certs moments que ajunta com no ajunta la sang.
El pecat, el fracàs, totes aquestes coses. (Andrés Estellés 1988,
37)

El cos escampat de Françoise, la postura indolent com si d'un quadre d'una odalisca, o bé de la figura de Venus, es tractara, semblant a la protagonista del poema 26 del recull *El gran foc dels garbons* (Bordons 2024, 138), és un cos ofert, a disposició del jo poètic, que

1 Sobre el paper de les dones en la poesia d'Estellés, vegeu Aparicio 1997; Climent i Monferrer 2013; Bordons 2024, entre d'altres.

sent necessitat d'ajuntar-s'hi en la tendresa i pausar, per un moment, el desig sexual que sí que predomina en parlar, per exemple, de Hildegard (poema «VI», Andrés Estellés 1988, 21). Segons Irene Mira-Navarro, «La veu poètica arrossega la figura de Françoise a l'espai metafísic del pecat a pesar de la seua manca d'agència, la qual, juntament amb Cheryl, és la clara representació de la passivitat en tant que objecte de desig del món masculí» (2024b, 93). Pecat i fracàs, misèria de viure, agermanen el jo poètic i la destinatària del seu monòleg –que, reiterem, en cap moment té la intenció d'esdevenir-hi diàleg–, perquè tots dos són inscrits violentament en un món regit pel poder estructural que els margina, els aparta i els coarta qualsevol possibilitat de ser en plenitud. En qualsevol cas, la destinatària del soliloqui pateix d'una manera més virulenta el procés d'alterització i objectualització que l'enfonsa, un grau més que altres personatges igualment situats als marges de la societat, en el fang del silenci imposit, per la mirada repressiva del context i també pel jo poètic.

Així, no és Françoise l'única que no aconsegueix emergir en la superfície del poemari; d'altres personatges subalterns també emmudeixen sota la repressió i la por que impera en el món miserable de la postguerra, com en el poema «IX»:

[...]

Hi ha l'hoste que s'ha mort i no se sap d'on és,
i hi ha l'hoste que espera que arribe un telegrama,
com hi ha l'hoste que escolta el coit d'un matrimoni
i hi ha l'hoste, cortès, que no parla amb ningú.

[...] (Andrés Estellés 1988, 27)

Tots aquests hostes de l'hotel, autèntica metàfora de la vida alienada i solitària dels no-ningú silenciats pel règim, intenten infructuosament sobreviure i ser, fer-se un espai d'enunciació en l'entramat de sons que els envolten, però moren anònims, o bé esperen un missatge que no arriba mai, o bé escolten la vida dels altres, el sexe inabastable, o bé simplement romanen en silenci i passen inadvertits mentre, a fora, la vida passa.

El segon vers que havíem citat adés, «i hi ha l'hoste que espera que arribe un telegrama», està lligat temàticament al poema que acabem de comentar i al «XVIII» (Andrés Estellés 1988, 45):

Veig l'hoste, l'hoste aquell que tots els cap-al-tards
baixa, greu, per l'escala, amb un posat digníssim,
ben vestit, i s'acosta, lentament, al *comptoir*,
i pregunta, en un to falsament negligent
si li han telefonat aquell dia. Li diuen:
“No, senyor”. I murmura: “És estrany”. I se'n va,
però es gira i s'acosta novament, i encarrega:

“Si em telefonen, diga... No. Que em criden després”.
Un dia qualsevol dels que té el calendari
li telefonaran i ell estarà dormint
a l'habitació i se n'haurà d'anar
de qualsevol manera, embolcallat, potser,
només amb un llençol. Baixarà per l'escala,
els peus per endavant, sobre els múscles de quatre,
i no preguntarà si li han telefonat:
i, qui ho sap, el silenci funeral d'aleshores
potser —potser— el trenque el timbre del telèfon.

La veu de l'hoste indaga infructuosament en la possibilitat d'un diàleg desitjat, d'una informació per la qual resta en compàs d'espera, una espera tan eterna que condueix a la hipòtesi que la mort se l'enduga abans que arribe la trucada, mentre, amb un amarga i última crueltat, el seguici fúnebre marxarà al compàs del timbre telefònic.

La vida a destemps i el miratge d'existència que proporciona el decrepit hotel es veuen, de nou, reflectits en la mena d'acta notarial que, com en el poema «I», citat anteriorment, el poeta, diligentment, escriu cada nit:

«IX»

[...]

Vaig fent el trist catàleg, el meu nocturn catàleg
d'estupres, d'adulteris, de violacions,
entre el cruixir dels llits i el cruixir dels taüts,
l'enrenou de la ploma sobre el paper grossíssim,
i l'enrenou dels plats, de les culleres, dels vàters,
els cadàvers que hi ha desfent-se a la bodega.
[...] (Andrés Estellés 1988, 27)

El poeta escriu sonorament mentre al seu voltant creix l'enrenou de la quotidianitat, on llits i taüts (sexe i mort; son i mort) s'agermanen com cares de la mateixa moneda, simultàniament, fent emergir, carnavalescament, el sexe abjecte, la descomposició corporal i processos biològics com l'executat pel sistema digestiu. I ho fa de nit, de la mateixa manera que en el cèlebre poema «Propietats de la pena», de *Llibre de meravelles* (Andrés Estellés 1971), on es mostra disposat a assumir la veu del poble i vetlar tota la nit mentre la gent, aliena a la gravetat dels fets, dorm. De fet, el poema «II» hi connecta temàticament i estilística:

Hi ha encàrrecs, hi ha consignes, hi ha flames a trametre.
Ens cal dubtar, també, i tenir fam i fred
i aguardar, sense son, tota la nit així,
fins que el dubte s'acabe, fins que la nit s'acabe.

Hi ha pecats, hi ha desgràcies, hi ha el dubte, la bandera.
De tot açò, gemecs, les mans apegaloses,
el crit sense resposta, el silenci, la fúria. (Andrés Estellés 1988,
13)

La consciència alerta però emmudida, el so dels gemecs i els crits, la ràbia sorda que crema sota la superfície, vessen en el paper a través de les paraules escrites, que deixen testimoni de la repressió, de la incertesa, de la tasca del jo poètic com a marmessor de la memòria col·lectiva enmig del dubte i la nit sense fi.

En efecte, el jo poètic de *L'Hotel París*, i també el d'altres obres d'Estellés, és ben conscient del nexa entre poder, significat i discurs, i la responsabilitat que això implica en la tasca de subversió de la veu dominant. S'hi fa patent, a més, la presència constitutiva de l'alteritat dins i al voltant del jo líric, per a qui l'escriptura representa la destitució de visions unitàries del subjecte com a entitat autònoma, en l'exercici de tàctiques de resistència des d'un enfocament ètic, de deure moral i cívic: «Jo dec seguir, encara, escrivint lentament, / no sé quantes vegades, unes úniques coses.» (Andrés Estellés 1988, 17). En aquest sentit, Estellés amalgama, en el jo poètic de *L'Hotel París* i altres textos, la mirada dels personatges subalterns alienats i confosos per la societat, reinterpretant els discursos que els que ostenten el poder presenten com monològics i inqüestionables.

5 Conclusions

Al llarg d'aquest estudi hem pogut veure una mostra de la natura heteroglòssica del jo poètic de Vicent Andrés Estellés, tant en el sentit intertextual com en la polifonia del subjecte que enuncia el seu discurs. Així, Estellés acumula semblances temàtiques i estilístiques amb Pablo Neruda, ja que tots dos són sensibles a la presència abassegadora de la mort planejant sobre tota activitat quotidiana i descriuen mons rònecs i plens de misèria, embrutats pel greix dels desitjos no acomplerts i la dramàtica constatació de la subalternitat a què les classes obreres han quedat relegades. De la mateixa manera, connecten amb l'estètica de la lletjor i l'abjecció proclamada per Baudelaire i altres escriptors de la cultura francesa moderna. Els dos poetes observen la realitat com un espai d'efervescència de llenguatges i sons simultanis, de melodies desafinades que amenacen les veus dels oprimits amb el silenci imposat. Entre aquest cor de personatges subalterns, les dones (i, en concret, Françoise i Hildegarde), es veuen absolutament desposseïdes de cap espai d'enunciació, amb un paper especular on el jo poètic projecta els seus desitjos i les seues penes. Altres hostes, però, tot i que ocasionalment emergeixen a la superfície sonora del poema, també es veuen abocats

a una comunicació impossible i una espera que només desemboca, com en altres poemes, en el silenci etern de la mort, que conviu amb els sons dels estrats més baixos dels cossos que, a la manera del boig carnalesc, desafien els codis de conducta imposats pel poder imperant. Amb tot, i davant de la veu monològica del discurs oficial, el jo poètic s'erigeix com a testimoni i notari de la quotidianitat que observa, i assumeix, així, la «veu d'un poble», tal com el famós poema «Propietats de la pena», de *Llibre de meravelles* (1971), ja ens havia anunciat.

Bibliografia

- Allen, G. (2011). «Orígens». Allen, G. (ed.), *Intertextuality*. London: Routledge, 8-55.
- Andrés Estellés, V. (1988). *L'Hotel París*. Barcelona: Edicions 62.
- Aparicio Cortés, M. (1997). «Una aproximació a la imatge literària de la dona en la poesia de Vicent Andrés Estellés». *Quaderns de Filologia*, Estudis literaris III, 27-41.
- Aparicio Cortés, M. (2004). «Intertextualitat en l'obra de Vicent Andrés Estellés». Carbó, F.; Balaguer, E.; Meseguer, L. (eds), *Vicent Andrés Estellés*. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 135-60.
- Bakhtin, M. (1981). *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Austin: University of Texas Press.
- Barthes, R. (1985). *L'aventure sémiologique*. Paris: Seuil.
- Bauer, D.M. (1988). *Feminist Dialogics: A Theory of Failed Community*. Albany (NY): State University of New York Press.
- Bengoechea Bartolomé, M.; Sola Buil, R. (eds) (1997). *Intertextuality/Intertextualidad*. Alcalá: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá.
- Bordons de Porrata-Doria, G. (2024). «*El gran foc dels garbons* (1958-1967) de Vicent Andrés Estellés: una mirada a les dones de la postguerra». Toledo Lorente, L. (coord.), *Estellés: mirades i records*. València: Institució Alfons el Magnànim, 126-51.
- Bou, E. (2011). «Vicent Andrés Estellés o l'atenció a l'infraordinari». *Reduccions*, 98-9, 128-48.
- Calvo Ramon, A. (2007). *Le référentiel et l'intertextualité dans l'œuvre poétique de Vicent Andrés Estellés* [theses de Doctorat]. Saint-Denis: Université Paris 8. Octaviana. <https://octaviana.fr/document/13551939X>.
- Calvo Ramon, A. (2010). «Jocs intertextuals i interdisciplinarietat en la poesia de Vicent Andrés Estellés». *Reduccions*, 98-9, 217-31.
- Carbó Aguilar, F. (2009). «Teodor Llorente i Carles Riba en la poesia de Vicent Andrés Estellés». Carbó Aguilar, F. i altres, *La literatura davant el mirall. Ironia i metaliteratura en l'època contemporània*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 13-46.
- Carbó Aguilar, F. (2014). «La poesia de Vicent Andrés Estellés entre el 1952 i el 1958: de les homilies a les tenebres». Andrés Estellés, V.; *Obra Completa Revisada*, vol. 1. València: 3i4, 11-63.
- Castellví Piulachs, J.M. (1998). «Villón y Estellés: un posible diálogo entre dos poetas». Meseguer Pallarés, L.; Villanueva Alfonso, M. (eds), *Intertextualitat i recepció*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 79-89.
- Climent Raga, L.; Monferrer Palmer, A. (2013). «Cos femení, sexe i relacions filials en la poesia de Vicent Andrés Estellés: una comparació amb M. Mercè Marçal». Salvador

- Liern, V.; Pérez Saldanya, M. (eds), *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés: gèneres, tradicions poètiques i estil*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua, 589-613.
- Keown, D. (2000). *Polifonia de la subversió. La veu col·lectiva de Vicent Andrés Estellés*. València: Tàndem.
- Kristeva, J. (1967). «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman». *Critique*, 239.
- Grasset Morell, E. (2013). 'Poder dir-ho tot'. La tradició francesa dins l'obra de Vicent Andrés Estellés». Pérez Saldanya, M.; Salvador Liern, V. (eds), *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés. Gèneres, tradicions poètiques i estil*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua, 177-98.
- Mira-Navarro, I. (2024a). «*L'Hotel París* i la mirada poètica a l'obsenitat». *Revista Valenciana de Filologia*, 8, 115-35.
- Mira-Navarro, Irene (2024b). «Les tensions de la figuració eròtica en *L'Hotel París*, *El gran foc dels garbons* i el cicle de Jackeley». Cano Mateu, J.À.; Carbó Aguilar, F. (eds), *Paraules per a tothom. Estudis sobre Vicent Andrés Estellés*. València: Publicacions de la Universitat de València, 85-103.
- Neruda, P. (2000). *Residencia en la tierra*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdb7z7>.
- Parcerisas, F. (2004). «La quotidianitat en la poesia de Vicent Andrés Estellés». Carbó Aguilar, F.; Balaguer Pascual, E.; Meseguer Pallarés, L. (eds), *Vicent Andrés Estellés*. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 49-64.
- Piquer Vidal, A. (2010). «L'altra cultura estellesiana. Connexions europees i nord-americanes». *Opera estellesiana. Per a una edició crítica de Vicent Andrés Estellés*. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 45-56.
- Pons Jaume, M. (2024). «Valors de l'escatologia en la poesia de Vicent Andrés Estellés». Cano Mateu, J.À.; Carbó Aguilar, F. (eds), *Paraules per a tothom. Estudis sobre Vicent Andrés Estellés*. València: Publicacions de la Universitat de València, 137-59.
- Roig Fransitorra, M. (1991). *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*. Barcelona: Edicions 62.
- Salvador Liern, V. (2012). «Relaciones literarias entre Valencia e Hispanoamérica: el modelo de Neruda en Vicent Andrés Estellés». Fernández Beltrán, F.; Casajús Blasi, L. (eds), *España y América en el bicentenario de las independencias. I Foro editorial de estudios hispánicos y americanistas*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 741-56.
- Salvador Liern, V. (2013). «La paraula poètica estellesiana». Pérez Saldanya, M.; Salvador Liern, V. (eds), *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés. Gèneres, tradicions poètiques i estil*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua, 15-44.
- Salvador Liern, V.; Piquer Vidal, A. (2024). *Estellés, tal com raja. Una vetlada estellesiana a Benicarló*. Benicarló: Onada Edicions.
- Vellón Lahoz, J. (2013). «Vicent Andrés Estellés i la poesia en espanyol: de l'homenatge a la mimesi creativa». Pérez Saldanya, M.; Salvador Liern, V. (eds), *L'obra literària de Vicent Andrés Estellés. Gèneres, tradicions poètiques i estil*. València: Acadèmia Valenciana de la Llengua, 145-76.

Triangoli ermeneutici: intermedialità e etnopoetica ne *La Academia de las Musas* di José Luis Guerín

Emanuela Forgetta

Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Italia

Abstract José Luis Guerín's *The Academy of the Muses* is a celebration of language and its seductive power. The film is structured around hermeneutic triangles, in which two interlocutors engage in dialogue while a third, often absent, becomes the focal point of their exchange. Desire unfolds through language, which becomes a space of projection and interpretation. The intermedial dimension is central; literary texts are read, discussed, and transposed into the film, gaining new life and aesthetic resonance. Guerín does more than merely quote the texts; he stages them, turning literature into an active narrative agent. The journey to Sardinia introduces an ethnopoetic element, reconnecting language with its oral and ritual origins. Thus, the film reflects on the transformative power of language and its ability to traverse and connect different media.

Keywords Intermediality. Literature. Cinema. Muses. José Luis Guerín.

Sommario 1 La seduzione del linguaggio. – 2 Triangoli ermeneutici. – 3 Etnopoetica, Arcadia e *cantu a tenore*.



Edizioni
Ca' Foscari



Peer review

Submitted 2025-05-14
Accepted 2026-02-09
Published 2026-06-15

Open access

© 2026 Forgetta | 4.0



Citation Forgetta, E. (2026). "Triangoli ermeneutici: intermedialità e etnopoetica ne *La Academia de las Musas* di José Luis Guerín". *Rassegna iberistica*, 49(125), 57-74.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2026/26/004

Ma tempo ancor verrà che l'alme muse saranno in pregio...

(Jacopo Sannazzaro, *Arcadia*)

1 La seduzione del linguaggio

La seduzione del linguaggio può manifestarsi nell'eco di un richiamo inascoltato, in una vibrazione sonora che si ripete all'infinito senza mai giungere al destinatario: *vocat illa vocantem* (*Met.* 3.382). Il noto verso ovidiano che sigilla il destino di Narciso risuona nella torre dell'orologio dell'Universitat de Barcelona, affacciata sulla Gran Via de les Corts Catalanes.¹ Eppure, nel film di José Luis Guerín analizzato in questo articolo, quello spazio noto, ben riconoscibile dall'esterno, visto dall'interno, per la precisione attraverso l'obiettivo di chi filma e lo sguardo dello spettatore, sembra contrarsi in una dimensione altra, in cui le parole, quasi come un riflesso, si riavvolgono su se stesse, intrappolate in una risonanza ipnotica. È Emanuela² a pronunciare quei versi, evocando il desiderio frustrato in un dialogo con Carolina:³ la voce chiama, ma non riceve risposta; l'amato, come Narciso, è smarrito nell'auto-contemplazione e si è sottratto all'incontro.

La parola seduce perché nel suo divenire suono e senso è in grado di incidere la realtà e di trasfigurarla. Tra i suoi molti poteri è contemplata l'ambiguità: illumina o, al contrario, inganna. Di fatto, ne *La Academia de las Musas*, film presentato al Festival di Locarno nel 2015, vincitore del Giraldillo de oro al Festival de Cine Europeo de Sevilla nella primavera del 2016, e riconosciuta opera tra i cultori del cinema d'autore su scala mondiale,⁴ il linguaggio assume i connotati di un'energia ambivalente che fatalmente seduce o irrimediabilmente allontana, come Eco da Narciso che, alla fine del racconto ovidiano, condannata alla solitudine, «si sublima in una mineralizzazione del

1 *La Academia de las Musas* (2015) è un film di José Luis Guerín, presentato al Festival di Locarno e successivamente distintosi in ambito internazionale. Ambientato in gran parte negli spazi dell'Universitat de Barcelona, il film si colloca in una zona di confine tra realtà e finzione, mettendo in scena un corso universitario in cui il discorso amoroso e poetico diventa oggetto di riflessione e sperimentazione, e interrogando il rapporto tra parola, desiderio e costruzione del reale.

In particolare, parlando della torre dell'orologio dell'università, il riferimento va alla scena del film in cui avviene il confronto tra Emanuela e Carolina sull'essenza stessa dell'«Accademia delle Muse» (a partire da: 01:13:50").

2 Emanuela è il personaggio che interpreto nel film, anche se, più che una vera e propria interpretazione, si tratta di una presenza che coincide in molte occasioni con me stessa; al netto delle inevitabili 'deformazioni' imposte dalla *mise-en-scène*.

3 Carolina Llacher è l'unica attrice di professione presente nel film, tutti gli altri personaggi non sono dei veri attori.

4 Il film ha inoltre ottenuto due nomination per il Premio Iberoamericano de Cine Fénix (2016) e un'altra dalla Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina per il Cónдор de Plata (2018).

vocalico» (Cavarero 2022) divenendo pura voce, *phonè* senza *logos*. Del valore semantico della sua parola non rimane più nulla, di quella sua *phonè semantikè*, capace di intrattenere e di incantare (Cavarero 2022) non c'è più traccia. Abilità, quella di incantare con la parola, comune a molte protagoniste letterarie, mi verrebbe da aggiungere: Plaerdemavida che nel *Tirant lo Blanch* (1490) usa consapevolmente il linguaggio come strumento di seduzione, pur non aspirando a benefici personali. O la Cleopatra di Shakespeare – il riferimento va, ovviamente, alla tragedia storica *Antony and Cleopatra* (1623) – che usa la parola per sedurre e dominare. O, ancora, Shahrazād che, per aver salva la vita, intrattiene Shahriyār con i suoi racconti. In questo caso, ci si riferisce alla raccolta novellistica *Le mille e una notte*, redatta in medio arabo e giunta in Europa mediante la versione canonica di Galland agli inizi del Settecento (Irwin 2009, 4 e 10). E, senza andare troppo lontano, come le protagoniste del film che, consapevolmente, si appellano al potere del linguaggio seducendo, talvolta cercando di orientare il desiderio altrui.

Ad un certo punto, nel mito narrato da Ovidio, Giunone priva Eco della sua abilità e della parola che plasma rimane solo l'eco. È soltanto al cospetto di Narciso che la ninfa può sperare nel recupero della sua funzione dialogica, ma di fatto è un inganno perché quel dialogo è svuotato della sua intenzionalità originaria; le parole non le appartengono più, sono mero riverbero dell'altro (Cavarero 2022). Eco può in qualche modo comunicare, ma non determinare il senso del suo discorso. Le sue risposte diventano proiezioni del volere di Narciso.

Uno dei timori che forse, ad un certo punto, ha assalito i protagonisti del film, o alcuni di essi, potrebbe essere stato quello della trasformazione – con la realizzazione del film – in mera proiezione della volontà dell'altro. Non è forse il montaggio di un film anche una rielaborazione della parola e una ridefinizione semantica di essa? I dialoghi tra i personaggi, registrati nella loro immediatezza orale, hanno subito un'inevitabile trasformazione nel processo di costruzione filmica: tagli, ripetizioni, silenzi selezionati a posteriori potrebbero aver operato come una sorta d'eco, facendo sì che il discorso si riorganizzasse poi secondo logiche estranee alla volontà di chi parla. Il timore ha vita breve, Guerin, come Narciso, si specchia sì, ma non si perde. Recuperando l'essenza delle parole ed eliminando le distorsioni dell'eco, restituisce ai personaggi del film la loro *phonè semantikè*.⁵

Il suo film si converte in un elogio della parola, e non lo si afferma soltanto in questo testo, è un'idea che risuona in quasi tutte le critiche

5 Complice in questa operazione è Amanda Villavieja, la tecnica del suono, che registra accuratamente le parole pronunciate durante le registrazioni; il suo meticoloso lavoro diviene garanzia perché nessuna delle voci si perda.

cinematografiche ad esso dedicate. È l'elemento che ogni critico ha ravvisato, senza indugio; il fulcro attorno a cui, probabilmente, ruota l'intero progetto filmico. Come evidenzia Urrutia,⁶ che in apertura del suo testo cita il momento in cui le Muse, nei vv. 27 e 28 della *Teogonia*, investono del suo ruolo il poeta: «noi sappiamo dire molte menzogne simili al vero, ma sappiamo anche, quando vogliamo, il vero cantare» (*Teogonia*, V). I versi non lasciano indifferente il poeta, così come non lasciano indifferente il regista, mi verrebbe da aggiungere. Guerin, infatti, sembra interrogarsi di continuo sulla natura della poesia, sul suo potere persuasivo, sulla sua funzione nella società e i suoi misteriosi legami con l'origine stessa del linguaggio; tornando in qualche modo a quel tempo remoto in cui parola e cosa erano tutt'uno e il linguaggio esercitava il suo potere creativo. È alla luce di questa concezione, radicata nella tradizione orale e mitopoietica che, probabilmente, dovremmo considerare le parole pronunciate dai personaggi del film di José Luis Guerin, perennemente in bilico tra il retorico e l'evocazione di una profonda verità.

2 Triangoli ermeneutici

«Del lenguaje no se sale» (a partire da 00:13'46"), afferma con foga Raffaele Pinto⁷ mentre è intento a svolgere una delle sue lezioni nell'edificio storico dell'Universitat de Barcelona; l'aula è una delle più antiche, una di quelle con le sedute in legno e il piano scrittura laterale. La battuta pronunciata dal professore scandisce, una volta ancora, l'importanza che il linguaggio riveste non solo nell'esistenza, in generale, ma anche nella vita di ognuno dei personaggi coinvolti nel film. Accanto ad esso, inevitabilmente, trovano spazio il desiderio e la letteratura; la triade che anima il film è completa: linguaggio, desiderio e letteratura.

Le lezioni del professore costituiscono l'asse centrale della trama del film, se di trama univoca si può parlare. Intorno ad esse si articolano tutta una serie di relazioni triangolari che rispettano, quasi sempre, la stessa struttura: due poli che sostengono una discussione o semplicemente dialogano, mentre un terzo elemento, assente, diviene l'oggetto della loro interazione verbale.⁸ Talvolta, la

⁶ Javier Urrutia (2016), «"José Luis Guerin" Filósofo, fabulador y poeta», *El tornillo de Klaus*, <https://eltornillodeklaus.com/la-academia-de-las-musas-filosofos-fabuladores-y-poetas-jose-luis-guerin-2015/>.

⁷ Raffaele Pinto è docente di Filologia italiana presso l'Universitat de Barcelona.

⁸ Si vedano, ad esempio, le seguenti scene: Emanuela e Mireia dialogano a proposito del pastore (a partire da 00:54':31"); Emanuela e Raffaele dialogano sempre a proposito del pastore (a partire da 00:48':58"); Emanuela e Carolina parlano del professore (a partire da 01:14':48"); Rosa e Mireia discutono su Raffaele (a partire da 01:21':26").

triangolazione viene evocata da alcuni dei personaggi mediante la letteratura. Di fatto, tale dinamica richiama alla mente una sorta di triangolazione ermeneutica che si va ripetendo durante tutta l'opera.

Il desiderio, motore delle interazioni tra i personaggi, è proprio attraverso il linguaggio che si sviluppa, esso non solo descrive ma modella le relazioni, trasformando il discorso in un gioco sottile di rimandi. La letteratura, a sua volta, occasiona lo scambio verbale, divenendo mezzo che non solo è in grado di esprimere il desiderio ma che addirittura lo amplifica. In questo contesto, la triangolazione ermeneutica non si limita a essere uno schema narrativo: essa rappresenta una vera e propria modalità di lettura della realtà, una struttura che definisce l'interazione tra soggetto, oggetto e interpretazione. A dire il vero, l'intero film si configura come un triangolo ermeneutico ai cui vertici il desiderio, la letteratura e la parola, connessi l'uno all'altro, svelano il potere trasformativo del linguaggio e la sua capacità di generare nuovi significati.

Triadica è inoltre la relazione che si stabilisce tra la voce del maestro, il volto degli alunni e lo sguardo del regista, secondo Pinto (2016) e sempre a proposito del film.⁹ Un ulteriore triangolo ermeneutico che genera una dinamica ben precisa: la voce del maestro interpreta in maniera esegetica e attoriale la voce poetica, evocandola e pronunciandola con una solennità che le restituisce il suo originario valore cultico. In questo processo, la parola non è mero strumento di comunicazione, ma atto performativo che riattualizza il senso e lo trasmette attraverso un canale privilegiato: la dimensione orale e affettiva della recitazione. La voce del maestro, così modulata, suscita in chi ascolta una reazione immediata e visibile: il volto degli studenti riflettono un'emozione ancora prima che essa diventi parola. Si scorge un guizzo negli occhi e le espressioni si modificano in risposta al ritmo e all'intensità della voce. Solo successivamente la parola ritorna, filtrata dalle emozioni e dalle esperienze soggettive, riformulata nelle risposte. Ed è qui che interviene lo sguardo del regista: esso non si limita a registrare, ma analizza, interpreta, scegliendo cosa inquadrare, quali dettagli privilegiare, quali micro-movimenti del volto catturare per restituire la cartografia delle emozioni impressa sul dialogo. Tale discorso richiama la riflessione di Gilles Deleuze, secondo cui il volto è una superficie riflettente che raccoglie ogni sorta di micro-movimenti intensivi che il corpo, solitamente, nasconde. Il volto è un'immagine-affezione, una lastra nervosa su cui si proiettano le tensioni del discorso e dell'ascolto. Non è un caso che Guerin dedichi numerosi primi piani ai volti dei suoi personaggi, insistendo sui loro occhi, sulla loro espressione mentre

⁹ Si veda Raffaele Pinto (2016), «La voz, el rostro y la mirada: a propósito de *La academia de las Musas* (2015), de José Luis Guerin», Academia.edu.

ascoltano o parlano, trasformando il volto stesso in spazio liminale tra parola e silenzio, tra esegesi e desiderio. Scrive Deleuze (2016, 111):

Il volto è quella lastra nervosa porta-organi che ha sacrificato l'essenziale della propria mobilità globale, e che raccoglie o esprime apertamente ogni sorta di micro-movimenti locali che il resto del corpo in genere tiene nascosti. E ogni volta che scopriremo in qualcosa questi due poli, superficie riflettente e micro-movimenti intensivi, potremo dire: questa cosa è stata trattata come un volto, essa è stata «intesa» o piuttosto «voltificata» e a sua volta essa ci fissa, ci guarda... anche se non somiglia a un volto. Così è per il primo piano dell'orologio a pendolo. Per quel che riguarda il volto stesso, non diremo che il primo piano gli faccia subire un trattamento qualsiasi: non vi è primo piano di volto, il volto è in se stesso primo piano, il primo piano è di per sé volto, ed entrambi sono l'affetto, l'immagine-affezione.

Così, ne *L'Academia de las Musas*, il volto è sì un elemento cinematografico, ma anche immagine-affezione nel senso deleuziano: un primo piano che non è semplice inquadratura, ma una superficie viva su cui si depositano le tensioni del discorso e dell'ascolto. Attraverso il volto si manifesta il passaggio della parola, la sua trasformazione in emozione, il suo divenire desiderio e tensione, il suo innestarsi sulla letteratura e sulla vita. Lo sguardo del regista, soffermandosi su questi dettagli, amplifica, di nuovo, il potere evocativo della parola, rendendo visibile il modo in cui essa modella i volti, li attraversa e li trasforma.

Perché definire ermeneutici questi triangoli che sembrano moltiplicarsi all'infinito? Essi non sono solo strutture relazionali, ma veri e propri dispositivi di significazione, nei quali inevitabilmente gronda il desiderio, filtrato dalla letteratura, dal sollazzo e, nelle scene girate in Sardegna, anche dall'etnopoetica. La triangolazione del desiderio che, come è noto, a partire dal XII secolo, con i trovatori, diviene il più potente copione implicito della letteratura occidentale, trasposto poi anche nel mondo del cinema, si declina nel film analizzato attraverso relazioni sistematicamente triadiche, in cui spesso l'amore è accompagnato dalla gelosia. Questo schema, profondamente radicato nella tradizione letteraria, funge da modello anche per le dinamiche che si vengono a instaurare tra i personaggi e per la loro evoluzione narrativa.

Ad animare tali relazioni è spesso uno stato che ricorda il sollazzo. La parola provenzale *solatz*, come è noto, esprime stati d'animo e comportamenti propri della concezione della vita cortese: una letizia e una gioia che spaziano dalla pienezza dell'amore corrisposto al gioco e all'intrattenimento mondano di dame e cavalieri, sempre

nell'ambito di un'ideale di compostezza (Vagni 1970). Questo concetto trova una sua formulazione in Dante nelle *Rime* (LXXXIII 89), dove *sollazzo* risulta essere uno dei tre cardini della leggiadra virtù cortese: «Sollazzo è che conviene | con esso Amore e l'opera perfetta».¹⁰ Sempre riguardo al *solatz*, Asperti (1990, 332), nel suo studio su Raimon Jordan, sottolinea come il termine individui innanzitutto la 'compagnia', il piacere derivante dalla frequentazione della *bona gen*, ovvero di persone di nobili sentimenti, fino ad assumere il significato specifico di 'conversazione'. Ne *L'Academia de las Musas*, il dialogo è esattamente questo: una forma di *solatz*, un piacere che non è mai fine a se stesso, ma che struttura e sostiene il desiderio, lo orienta e lo sublima attraverso la parola, in un costante gioco di rimandi tra realtà e finzione. Molte delle conversazioni private, alcune delle quali avvengono nei momenti di sollazzo, trasformano la relazione pedagogica e gli argomenti studiati in appassionate relazioni personali, talvolta, conflittuali. La dialettica accademica finisce col riverberarsi nella sfera intima, e le parole, cessate di essere semplici strumenti di analisi, divengono portatrici di desideri, talvolta inespressi. Emblematica, in questo senso, è la scena in cui il personaggio di Emanuela¹¹ e il professor Pinto discutono su uno dei passaggi più affascinanti e noti della *Commedia* dantesca: il canto V dell'*Inferno*, dedicato a Paolo e Francesca. La discussione si dipana attorno a un famoso bacio e al presunto errore filologico che si cela nella narrazione di Dante (a partire da 00:55'29"). Secondo la tradizione cortese, infatti, nel *Lancelot* non è Lancillotto a baciare Ginevra, ma è la regina che, rendendosi conto dell'esitazione dell'amante, prende l'iniziativa: «si lo prant ele par lo menton, si lo baise devant Galehot assez longuement» (Kennedy 1980, 348). Nella *Commedia*, invece, Dante fa pronunciare a Francesca il celebre endecasillabo «la bocca mi baciò tutto tremante» (*Inf.* V 136), attribuendo a Paolo l'iniziativa del bacio. Il confronto tra Emanuela e Raffaele non si limita alla disquisizione

10 In *Rime* LXXXIII 89, il *sollazzo* è inteso come uno dei tre cardini della leggiadra cortese: Gianfranco Contini interpreta il passo evidenziando come il *sollazzo* rappresenti una forma di piacere che si manifesta in concomitanza con l'Amore e con la pratica delle virtù morali. Tuttavia, la costruzione sintattica può essere intesa diversamente: secondo Barbi-Pernicone, il soggetto sottinteso è *leggiadria*, e dunque il verso significherebbe che 'la leggiadria è sollazzo che si congiunge con Amore e opera perfetta'. Ancora diversa è la lettura di Gardner, il quale considera *perfetta* come verbo che regge *opera*, portando così a una suddivisione tripartita che individua i tre principi fondamentali della vita cortese: Virtù, Sollazzo e Amore. Queste diverse letture confermano come il *sollazzo*, ben lungi dall'essere semplice diletto, si configuri come un elemento essenziale della concezione cortese della vita, legato all'Amore e alla piena realizzazione dell'etica cavalleresca (Vagni 1970).

11 Vorrei precisare che, data la diretta conoscenza, mi rifarò nel presente testo soprattutto alle esperienze e alle citazioni letterarie che riguardano il mio personaggio nel film.

filologica, ma finisce con l'investire la figura stessa di Francesca da Polenta, da sempre oggetto di letture da parte dei critici, non poche volte contrastanti.¹² «Donna libresca» e «creatura cartacea» (Quaglio 1973, 29) che passa, in relazione alle critiche attuate nei secoli, da lussuriosa a «usufruttuaria delle lettere» (Contini 1976, 42), ovvero a intellettuale di provincia che si lascia influenzare dalle storie d'amore che legge; una sorta di Bovary medievale che sogna Lancillotto ma poi «fruisce, in tragica riduzione, degli abbracciamenti del cognato, cercando di procurarsi, a colpi di anafora, l'alibi dello stilnovismo più ortodosso» (Sanguineti 1965, 28). Anche nella scena citata, il film di Guerin insiste sulla triangolazione del desiderio: il testo dantesco funge da terzo elemento tra i due interlocutori, innescando un confronto che è al tempo stesso interpretativo ed emotivo: un 'libro' costituisce il *trait d'union* tra Lancillotto e Ginevra, tra Paolo e Francesca, tra Pinto, Guerin e Emanuela.¹³ Le parole di Francesca, iconico personaggio della letteratura, filtrate attraverso la lettura e la discussione, diventano in qualche modo paradigmatico esempio per i personaggi, rivelando implicazioni che vanno inevitabilmente oltre la sfera accademica. Perché è a tutti noi noto, la nobildonna ravennate risponde, nel disegno di Dante, ai canoni dell'amore cortese e, in quanto tale, si rivela figlia di un certo ambiente ideale; «tuttavia, come ha visto Francesco De Sanctis e tutti avvertiamo, è creatura viva» (Pagliaro 1961, 345).

E la triangolazione del desiderio continua nella scena in cui, sempre durante una delle lezioni del professore Pinto, viene evocata un'altra intensa storia d'amore, reale e letteraria al contempo: quella tra Eloisa e Abelardo. Qui, il triangolo amoroso si espande e acquisisce una forza tale da spostare uno dei vertici addirittura su Dio, come osserva il personaggio di Emanuela nel film (a partire da 00:05'44''):

È molto ardita Eloisa! Parlare, nella sua epoca, di amore senza limiti rappresenta qualcosa di eccezionale. L'amore senza limiti,

12 Tra la vastissima bibliografia dedicata al personaggio di Francesca da Rimini e al canto V dell'*Inferno*, si veda ad esempio: De Sanctis 1967; Parodi 1965; Barbi 1941; Caretti 1976; Pagliaro 1967; Contini 1976; Quaglio 1973; Malato 2005; Santagata 1997; Inglese 2004; Lombardi 2014.

13 Desidero aggiungere un dettaglio personale riguardo l'edizione della *Vita Nuova* utilizzata in questo studio, scelta non a caso. Si tratta infatti del testo 'galeotto' che mi lega a José Luis Guerin e a Raffaele Pinto, con i quali avevo già, separatamente, un rapporto di amicizia. Anni prima, durante la mia partecipazione a un altro progetto di Guerin, *Las mujeres que no conocemos* (2007), svoltosi in parte a Venezia, suggerii a José Luis - interessato all'opera di Dante - di consultare l'edizione bilingue italiano-spagnolo pubblicata da Cátedra e curata da Raffaele Pinto. Non solo: gli consigliai anche di contattarlo, certa che 'il professore' avrebbe potuto raccontargli su Dante molto più di quanto avrei potuto fare io. Fu così che nacque la relazione tra Pinto e Guerin, con quel libro a fare da *trait d'union* nella nostra amichevole triangolazione.

nella sua epoca, è rivolto soltanto a Dio. Tutti gli altri amori, quelli tra esseri umani, erano – secondo la tradizione agostiniana, quindi platonica – amori finiti. L'amore senza limiti era un tipo di amore concesso solo a Dio. Eloisa, invece, dice: «no, no, quale Dio, io amo Abelardo!».

Il riferimento va alla *Lettera seconda* che Eloisa indirizza al suo amato, in cui afferma con appassionata determinazione di essere sempre stata legata a lui da un «amore senza limiti» (Fumagalli Beonio Brocchieri 2016). In questa dichiarazione risuona il rifiuto dell'ordine imposto dalla tradizione filosofico-teologica medievale, che riservava all'uomo solo forme di amore contingenti e imperfette, mentre concedeva all'Assoluto l'unico amore infinito e incondizionato.¹⁴ Eloisa, invece, sfidando questa gerarchia, pone Abelardo al centro di un sentimento totalizzante, che si sostituisce a quello divino.

Una volta ancora, nel film di Guerin, il desiderio si struttura attraverso una triangolazione ermeneutica: il rapporto tra i due amanti medievali si riflette nella discussione tra professore e studenti, mentre la letteratura influisce sulle relazioni e sulle interpretazioni soggettive. La lettera stessa di Eloisa diviene lo spazio metaforico su cui s'incontrano le diverse prospettive, facendo sì che l'analisi filologica si trasformi in esperienza vissuta. In essa, il desiderio è al contempo oggetto di studio e forza viva, capace di riscrivere il rapporto tra chi insegna e chi ascolta.

La letteratura è parte attiva nella vita dei personaggi del film, inscindibile dalla loro esperienza quotidiana, tanto che il binomio desiderio-letteratura pare diventare il fulcro attorno a cui si articolano le relazioni che tutti i personaggi intessono. E lo sguardo del regista si posa su di esse, sulle parole pronunciate al loro interno, sui dialoghi imbastiti con cura, riuscendo a cogliere le sfumature di quelle relazioni in cui il testo letterario non è mai soltanto semplice oggetto di studio, ma veicolo di emozioni. Significative, in tal senso, sono le parole di Emanuela che, più volte nel corso del film, attinge alla tradizione lirica per dare voce al proprio sentire. Citando i versi della canzonetta di Giacomo da Lentini (Antonelli 1979, 4), «avendo un gran disio, dipinsi una pittura, bella, voi simigliante» (vv. 19-21), richiama la stretta connessione tra creazione artistica e desiderio (a partire da 00:14'58"). È un'eco della tradizione cortese, in cui l'amore e l'arte si alimentano a vicenda, restituendo alla parola poetica un potere evocativo che supera il tempo e lo spazio della narrazione.

14 Scrive Fumagalli Beonio Brocchieri (2016): «parlando dell'amore per Dio, Agostino traccia anche la fisionomia di un'altra passione ben diversa perché 'smisurata' per definizione e tuttavia positiva, quella dell'anima verso Dio, il solo essere che 'deve essere amato oltre misura'».

Ma è forse un altro momento del film a rendere ancora più esplicito il rapporto tra letteratura e passione: la scena in cui Emanuela, in un contesto intimo e privato - l'abitacolo dell'auto del professor Pinto - rievoca il legame tra insegnamento e desiderio, mentre il gioco di luci e ombre degli alberi riverbera sul vetro del parabrezza, come a inscrivere la loro conversazione in un'atmosfera sospesa tra sogno e realtà. Qui, con tono giocoso e complice - a tratti, consapevolmente delirante - Emanuela, rivolgendosi al professore, esclama: «tu mi hai insegnato ad essere appassionata, letterariamente appassionata» (a partire da 00:21'24"). Questa battuta racchiude in sé l'essenza della tensione che pervade il film: la passione per la letteratura si fonde indissolubilmente con le dinamiche affettive, al punto che il desiderio valica l'oggetto di studio e diviene esso stesso modalità di esistenza. La parola scritta, i versi della tradizione poetica e l'insegnamento accademico si trasformano in strumenti attraverso cui i personaggi ridefiniscono il proprio rapporto con se stessi e con gli altri, in un continuo rimando tra letteratura e vita.

Un altro tassello che, nel film, arricchisce il discorso sul rapporto inscindibile tra desiderio, vita e letteratura, nonché sulla costruzione dei triangoli ermeneutici, è rappresentato dall'episodio in cui sempre Emanuela, nel corso di un'intima conversazione con Mireia, rievoca un incontro avvenuto in Sardegna. Raccontando all'amica di aver conosciuto un pastore, Giovanni Masia - figura che è al contempo reale e simbolica - Emanuela ammette di essere stata profondamente affascinata da quell'uomo. Un'attrazione che non nasce esclusivamente da una semplice fascinazione personale, quanto piuttosto da una mediazione letteraria: «sono stata trascinata dal fascino del pastore, pensavo a Leopardi, a uno dei canti, quello del pastore errante» (a partire da 00:54'31"). Ed aggiunge: «per me è stato bellissimo perché era una nuova dimensione. Io senza la dimensione letteraria, non avrei mai subito il fascino del pastore...». Questa riflessione rimanda al *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, in cui Leopardi tratteggia una figura di pastore-filosofo, interprete di un'antica saggezza, lontana dal tumulto della modernità e forse più prossima alla verità. Emanuela, attraverso la sua esperienza, riattualizza quel modello, sovrappoendo la sua percezione di Giovanni Masia alla figura del pastore leopardiano: un uomo che, immerso nella natura, si interroga sul senso dell'esistenza con una consapevolezza che solo la solitudine e il contatto con il mondo pastorale possono offrire. Probabilmente, nel suo immaginario, Giovanni si trasforma in quel pastore che nella prima stanza del componimento si rivolge alla luna, ponendole domande sul senso della vita e sul destino umano, in una dialettica che richiama l'eterna opposizione tra uomo e natura:

Dimmi, o luna: a che vale
 al pastor la sua vita,
 la vostra vita a voi?
 dimmi: ove tende
 questo vagar mio breve,
 il tuo corso immortale? (Leopardi 1997, 61)

L'esperienza estetico-intellettuale di Emanuela conferma ancora una volta come la letteratura non sia mai in questo contesto un semplice motivo di studio, ma un filtro attraverso cui provare a comprendere la realtà. Il pastore che ha incontrato non è solo un uomo, ma un'eco di quel pastore errante leopardiano, una figura mitico-filosofica che si incarna nel presente, dimostrando come il dialogo tra vita e letteratura sia costantemente vivo.

Ad un certo punto nel film – siamo ancora nella parte iniziale –, la riflessione sui triangoli ermeneutici si sposta su un altro piano, quello visivo e prettamente registico. Guerin, nel film, opera una scelta stilistica ben precisa, richiamando un'impostazione dantesca in una delle sue inquadrature. Mentre Pinto parla del passaggio delle Muse da una dimensione allegorica e simbolica a una reale (a partire da 00:15'37") – «cúando las Musas dejan de ser unas presencias míticas, abstractas, ficticias» e acquisiscono peso corporeo –, il regista, più di tutti, sembra prestare attenzione alle parole del professore, tanto che pare seguirne il moto. «Es Dante el que le da este giro a la tradición de las Musas y se inventa una Musa suya particular que es Beatriz», continua Raffaele Pinto e procede poi a narrare il famoso episodio della *Vita Nuova* (V): durante una funzione religiosa Dante guarda spesso in direzione di Beatrice, la donna che desta la sua attenzione viene da tutti fraintesa, pensano tutti che sia la «gentil donna di molto piacevole aspetto» (*Vita Nuova*, V) che in ordine di posizionamento precede l'altra. Dante sfrutta l'equivoco per 'schermare' la donna delle sue attenzioni, ovvero Beatrice, dietro un'altra donna, difendendola così dai *lausengiers*. Dante si appropria di questo tema cortese in modo del tutto originale donandogli una dimensione fisica: l'ubicazione della prima donna fa sì che questa divenga un vero e proprio «schermo de la veritade» (*Vita Nuova*, V), in senso fisico, fatto che attribuisce un nuovo significato alla finzione cortese poiché collegata all'esperienza personale e dunque reale (Contini 1976, 410). Leggiamo il passo originale tratto dalla *Vita Nuova*:¹⁵

15 L'edizione della *Vita Nuova* di Dante adoperata in questo testo è quella curata da Raffaele Pinto e pubblicata nel 2003 (si vedano la nota 13 e il riferimento bibliografico al termine dell'articolo).

1 Uno giorno avvenne che questa gentilissima sedea in parte ove s'udiano parole de la regina de la gloria, ed io era in luogo dal quale vedea la mia beatitudine; e nel mezzo di lei e di me per la retta linea sedea una gentile donna di molto piacevole aspetto, la quale mi mirava spesse volte, maravigliandosi del mio sguardare, che pareva che sopra lei terminasse.

2 Onde molti s'accorsero de lo suo mirare; e in tanto vi fue posto mente, che, partendomi da questo luogo, mi sentio dicere appresso di me: "Vedi come cotale donna distrugge la persona di costui"; e nominandola, io intesi che dicea di colei che mezzo era stata ne la linea retta che movea da la gentilissima Beatrice e terminava ne li occhi miei. (*Vita Nuova*, V)

Durante la contestualizzazione dell'episodio dantesco, la ripresa è inizialmente ferma su Mireia, inquadrata con attenzione mentre è intenta ad ascoltare. Poi, seguendo il dettame di Dante, parafrasato dal professore durante il suo discorso, la ripresa si sposta lentamente, tracciando una linea visiva che rispecchia esattamente la traiettoria descritta nella *Vita Nuova*. In coincidenza della citazione dantesca di Pinto: «siendo el objeto importante el que está más lejos» (a partire da 00:16'53''), la videocamera si muove in profondità di campo, mettendo in evidenza Emanuela, che si trova oltre Mireia, come Dante aveva fatto con Beatrice. Il regista costruisce così una ripresa ecfrastica che non si limita a illustrare il concetto esposto dal docente, ma lo traduce direttamente in immagine cinematografica, rendendo tangibile il dispositivo letterario dantesco.

Attraverso questo espediente, Guerin riscrive con il linguaggio che gli è proprio, quello del cinema, il celebre passo della *Vita Nuova*, conferendogli una nuova forza espressiva e una risonanza estetica amplificata. La messa in scena diviene un modo per espandere l'esperienza percettiva dello spettatore, coinvolgendolo non solo nella comprensione teorica dell'episodio ma anche nella sua trasposizione visiva. In tal modo, il regista difende il discorso che tiene inscindibilmente legati desiderio, letteratura e sguardo (cinematografico), dando origine a un ulteriore triangolo ermeneutico: parola, immagine e spettatore.

3 Etnopoetica, Arcadia e *cantu a tenore*

Se volessimo individuare un luogo fisico in cui il film affonda le sue radici e germina, questo sarebbe senza dubbio la Sardegna.¹⁶ Non si tratta soltanto di un'ambientazione occasionale, ma di un vero e proprio spazio simbolico che accende l'idea stessa del film e ne permea la narrazione. È qui, tra il rigoglio della flora e la sua dimensione arcaica, che Emanuela sperimenta in prima persona l'Arcadia, o almeno un'idea di essa, per poi condividerla con Raffaele. La Sardegna non è solo il punto di partenza della riflessione sul rapporto tra letteratura e oralità, ma è anche il luogo in cui il desiderio di trovare un legame autentico con la parola poetica si materializza.

Il riferimento esplicito alla tradizione arcadica emerge chiaramente in una delle lezioni del professor Pinto, ripresa da Guerin, in cui il tema della fuga dalla realtà verso un mondo mitico e incontaminato è al centro del dibattito. In questa occasione, Emanuela interviene raccontando la propria esperienza e stabilendo un parallelo con Sannazzaro: «sono fuggita da Napoli e sono andata a cercare l'Arcadia, e l'ho trovata in Sardegna» (a partire da 00:36'26"). È un'affermazione forte, carica di risonanze letterarie, che fa riferimento non solo al prosimetro di Jacopo Sannazzaro, pubblicato agli inizi del Cinquecento, ma anche alla tradizione poetica sarda orale e al canto corale, più in particolare, a una delle sue espressioni più rappresentative: *su cantu a tenore*.

Durante la scena del film citata, Emanuela descrive l'abilità peculiare dei pastori sardi in questo canto, una pratica che si tramanda attraverso un apprendistato lento e paziente, quasi un'arte iniziatica che passa di generazione in generazione. Ma quel canto non è solo un mezzo espressivo: è una forma di comunicazione che trascende le parole, un linguaggio alternativo capace di mettere gli uomini in connessione con la natura. Emanuela sottolinea come la ripetizione ipnotica delle parole – o meglio, dei suoni, poiché spesso, quelle emesse durante il canto, non sono neanche vere e proprie parole – generi una sorta di trance, un'esperienza quasi mistica. «Questo ripetersi magico li trasporta [i pastori] in un'altra dimensione. È quasi come se si avesse la sospensione della vita stessa» (a partire da 00:37'48"), dice. E poi aggiunge: «come se andassero alla ricerca di un piacere originario, prenatale, quasi, in cui si applica questa sospensione della vita e possono farsi beffa degli amori infelici, come tutti gli altri pastori... della morte, addirittura». La magia delle parole

16 Genesi del film. Una prima, seppur vaga, idea del film nasce in Sardegna. Si veda a tal proposito: Marta Rollan Font (2015), «La Academia de las Musas. Un art que sembra dubtes», *Núvol*, <https://www.nuvol.com/pantalles/la-academia-de-las-musas-un-art-que-sembr-a-dubtes-31218>, e Raffaele Pinto (2016), «La voz, el rostro y la mirada: a propósito de *La academia de las Musas* (2015), de José Luis Guerin», Academia.edu.

o dei semplici suoni emessi di questo particolare canto, magicamente, vivificano ad ogni esibizione; diceva Rothenberg (1976a, 11) in uno dei suoi studi dedicati all'etnopoetica: «le parole o le canzoni pronunciate in un altro tempo e luogo si attivano nuovamente nell'atto della performance».

Appena Emanuela termina di parlare dell'Arcadia in aula, lo spettatore viene catapultato - d'improvviso (a partire da 00:38'23") - nello spazio bucolico sardo; nel quale troviamo lei stessa, grazie ad un salto temporale reso possibile dal montaggio del film, alle prese con la registrazione di un'esibizione di canto a tenore. Ella non assume la posizione dell'osservatrice distaccata, ma piuttosto quella di chi partecipa attivamente al rito della trasmissione culturale, mettendo in atto una sorta di 'osservazione partecipante'.¹⁷ Questo aspetto è reso ancora più significativo dal fatto che Emanuela - nella vita reale - ha vissuto in Sardegna a lungo, dato che conferisce maggiore autenticità al suo sguardo.

Nella scena soprammenzionata, ella dialoga con i tre giovani che si esibiscono in *su cantu a tenore*, i quali le spiegano la funzione di ogni singola voce: il suono gutturale, il basso, *sa mesa boghe* e ancora, le loro analogie con i suoni della natura, il belato della pecora, il muggito della mucca e il sibilo del vento. Bellissimo il fermo immagine sul gregge (a partire da 00:39'02") - terminata la spiegazione dei giovani - che guarda in direzione della telecamera mentre si ode l'esibizione canora, tesa a sottolineare la profonda connessione tra il canto e il mondo dell'Arcadia. La scena dell'intervista ai giovani pastori assume un valore metacinematografico e si ricollega idealmente, almeno nella mente del personaggio di Emanuela, ai *Comizi d'amore* (1964) di Pier Paolo Pasolini, pur affrontando tematiche totalmente diverse, ma rispettando in qualche modo il genere del film-verità che Pasolini, secondo il parere di Joubert-Laurencin (1995), aveva mutuato da Roch e dal suo *Chronique d'un été*.¹⁸ Il canto sardo diviene nel film una sorta di manifesto culturale e antropologico, dedicato alla Sardegna, alla sua tradizione orale e alla sua Arcadia.

Oltre agli episodi dedicati all'incontro con i giovani cantori e con Gavino, il poeta-pastore di cui si parlerà più avanti, va ricordato un altro momento chiave del film: l'incontro tra Emanuela e il pastore Giovanni Masia.¹⁹ Questo personaggio affascina Emanuela con i suoi racconti, la conduce nelle viscere del bosco e, appoggiato ad una quercia, le narra leggende, usanze e aneddoti della sua terra. Nei suoi

17 Celebre concetto elaborato da Malinowski nei suoi studi antropologici, in particolare nell'opera: *Argonauts of the Western Pacific* (1922).

18 Film del 1961, considerato il manifesto del cinema-verità realizzato da Jean Rouch in collaborazione con il sociologo Edgar Morin.

19 È il pastore per il quale viene rievocato, nel film, il canto di Leopardi.

racconti emerge con forza un concetto che colpisce profondamente Emanuela e al quale tornerà più volte, dopo quell'incontro: il ripristino costante dell'armonia. Per Giovanni, l'armonia non è un'astrazione filosofica, ma un principio di vita istintivo e concreto, che egli cerca di ristabilire ogni volta che le sue abituali mansioni da pastore vengono alterate.

Interessante è anche il passaggio in cui, tra le varie conversazioni, Emanuela e Giovanni si soffermano a ragionare sul concetto di 'amore' espresso in lingua sarda (a partire da 00:44'18"):

Emanuela: Cantavate mai canzoni d'amore?

Giovanni: Tu vedi un vocabolario dove c'è scritto 'amore' in sardo. 'Amore' è italiano.

Emanuela: Sai che ora che ci penso non l'ho mai sentito dire in sardo...

Giovanni: Io non lo so dire 'amore'.

Emanuela: Come...

Giovanni: Dimmelo tu!

Emanuela: No, non ne ho idea.

Giovanni: Traducimi 'amore' in sardo. Non si può.

Emanuela: E come dici? Tu a una persona che...

Giovanni: *Ti cherzo 'ene!*²⁰

Questo scambio, nella sua apparente semplicità, rivela una profondità concettuale che tocca la questione della traducibilità dei sentimenti tra lingue e culture diverse. La difficoltà di Giovanni nel trovare una parola che corrisponda esattamente a 'amore' suggerisce un universo linguistico e culturale in cui i sentimenti vengono espressi attraverso codici differenti, forse meno astratti ma più radicati nell'esperienza concreta. Questo episodio, oltre a offrire un momento di riflessione sul linguaggio e sull'identità, arricchisce ulteriormente la stratificazione tematica del film, che si muove costantemente tra oralità e scrittura, tra passato e presente, tra mito e realtà.

Da un lato, la Sardegna si configura come uno spazio mitico in cui il sogno dell'Arcadia sembra trovare una realizzazione concreta; dall'altro, la pratica del canto e le storie narrate nel bosco diventano una forma di espressione che sfugge alle convenzioni della parola scritta, riportando la letteratura alle sue origini orali e performative. Questo legame tra oralità e dimensione mitica emerge con particolare forza nella figura di Gavino Arca.²¹ Se Giovanni Masia rappresenta per Emanuela il pastore filosofo, Gavino è, senza dubbio, il pastore poeta.

20 Traduzione: 'ti voglio bene'.

21 Come Giovanni Masia, anche Gavino Arca è un personaggio reale.

Gavino compone versi e, nella sequenza del film che lo vede protagonista, racconta il momento in cui ha scoperto la poesia: la morte del padre gli ha ispirato il suo primo componimento, *Ammentos (Ricordi)*. Durante l'incontro con Emanuela e il professor Pinto, Gavino rievoca con emozione quei primi versi, e la sua commozione coinvolge i due intervistatori, che restano rapiti dal racconto. Anch'egli incarna per gli intervistatori, in modo del tutto naturale, la sorpresa e la conferma dell'*Arcadia* in quel paesaggio bucolico, in cui dominano le varie gradazioni di verde, azzurro e marrone: della terra, dell'erba, del cielo e dell'acqua. L'idea di quella «foresta continua, dalle porte di Karale alle coste della Gallura» tagliata da un'unica «via, da Tarros a Karale» (Atzeni 1996, 102) in qualche modo permane nell'immaginario dei visitatori reali, e virtuali, facendo sì che ai loro occhi l'isola e i suoi abitanti assumano una connotazione quasi mitica. L'elemento letterario, lungi dall'essere un semplice filtro interpretativo, amplifica questa percezione e la radica in una dimensione atemporale.

In un'intervista rilasciata a Locarno in occasione della presentazione del film – ma il concetto viene poi ribadito anche in altre circostanze –, José Luis Guerin ammette che l'incontro con Gavino rappresenta una digressione rispetto alla struttura principale del film:

All'interno della sequenza, vi è il momento in cui il pastore parla del padre che scriveva sonetti, il più digressivo in assoluto, ma ho pensato che in un film sul potere della parola fosse importante includere anche questo segmento sulle tradizioni poetiche ancestrali, sulla trasmissione orale della poesia. Ha aggiunto un ulteriore punto di vista all'interno di una riflessione che esplora la parola nelle sue molteplici vesti: quella di internet, quella detta, quella cantata, e così via. Fino all'ultima sequenza, dedicata alla parola senza suono, alla pura immagine.²²

In un primo momento, durante la registrazione del film, Gavino si mostra timido, forse impacciato per la presenza della telecamera, ma ritrova subito la sua voce quando inizia a recitare i suoi versi. Su invito di Emanuela e Raffaele, recita le prime strofe del suo componimento (a partire da 00:41'47''): «de esas campanas armonia sonora | chi su masone faghia sonare / in sas origlias l'intendo ancora» (L'armonia sonora di quelle campane, | che il gregge faceva suonare, | nelle mie orecchie risuona ancora). Poi specifica che il componimento è composto da una quarantina di versi, scritti in «terzine legate fra di

²² Alessandro Stellino (2015) «Intervista a J. L. Guerin», *Filmidee*, <https://www.filmidee.it/2015/12/cinema-della-rivelazione/>.

loro». Dietro quei versi si cela il ricordo del padre e del suo amore per la poesia: anche lui era un poeta improvvisatore, e Gavino, da bambino, ne era affascinato. Lo seguiva, cercava di imitarlo, avvicinandosi così a quell'ancestrale arte della poesia orale e dell'improvvisazione. Tuttavia, malinconico, aggiunge che non ha ereditato appieno questo dono perché, precisa, «le Muse non mi hanno favorito» (a partire da 00:43'47").²³

Una volta ancora la conferma: il film di Guerin si costruisce attorno alla riflessione sulla parola, che viene esplorata in tutte le sue forme: la poesia orale, la scrittura letteraria, la leggenda, il racconto, la confessione, l'eco. Afferma il cineasta in un'altra intervista (3cat 2015): «es una película que está hecha bajo la seducción del poder de la palabra [...]. Es un homenaje a la palabra en diversidad de formas». ²⁴ *La Academia de las Musas* è, dunque, sopra ogni cosa, il trionfo della parola: una parola che ripercorre la letteratura, si inoltra nel desiderio e «a gran voce grida: Vieni!», per poi ritornare a sé, come nell'enigmatico verso ovidiano: *vocat illa vocantem* (*Met.* 3.382).

23 Lo esclama senza sapere che quella registrazione verrà inserita in un film dal titolo: *La Academia de las Musas*.

24 Intervista dal titolo «Guerin filma la la paraula a "La Academia de las Musas"» emessa da 3cat. <https://www.3cat.cat/3cat/guerin-filma-la-paraula-a-la-academia-de-las-musas/audio/900198/>.

Bibliografia

- Antonelli, R. (a cura di) (1979). *Giacomo da Lentini: Poesie*. Roma: Bulzoni.
- Arrighetti, G. (a cura di) (1984). *Esiodo: Teogonia*. Milano: Rizzoli.
- Asperti, S. (1990). *Il trovatore Raimon Jordan*. Modena: Mucchi.
- Atzeni, S. (1996). *Passavamo sulla terra leggeri*. Milano: Mondadori.
- Bárberi Squarotti, G. et al. (a cura di) (1983). *Dante Alighieri: Opere minori*, vol. 1. Torino: UTET.
- Barbi, M. (1941). *Con Dante e coi suoi interpreti. Saggi per un nuovo commento della 'Divina Commedia'*. Firenze: Le Monnier, 117-51.
- Caretti, L. (1976). *Antichi e moderni*. Torino: Einaudi, 8-30.
- Cavarero, A. (2022). *A più voci: filosofia dell'espressione vocale*. Roma: Lit Edizioni.
- Contini, G. (1976). *Un'idea di Dante*. Torino: Einaudi.
- Deleuze, G. (2016). *L'immagine-movimento. Cinema 1*. Torino: Einaudi.
- De Sanctis, F. (1967). «Francesca da Rimini». Romagnoli, S. (a cura di), *Lezioni e saggi su Dante*. Torino: Einaudi, 635-52.
- Fumagalli Beonio Broccheri, M. (a cura di) (2016). *Lettere di Abelardo e Eloisa* [ebook]. Testo introduttivo di M. Fumagalli Beonio Broccheri. Milano: BUR Rizzoli.
- Inglese, G. (2004). «Francesca e le regine amorose. Per l'interpretazione di 'Inf.' V vv. 100-107». *La Cultura*, 42, 45-60.
- Irwin, R. (2009). *I racconti di Shahrazad tra realtà, scoperta e invenzione. La favolosa storia delle mille e una notte*. Roma: Donzelli.
- Joubert-Laurencin, H. (1995). *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Kennedy, E. (ed.) (1980). *Lancelot do Lac. The Non-Cyclic Old French Prose Romance*. 2 vols. Oxford: Clarendon.
- Leopardi, G. (1997). *Poesie e prose*. Milano: Hoepli.
- Lombardi, E. (2014). «Francesca lettrice di romanzi e il "punto" di 'Inferno' V». *L'Alighieri*, 55(43), 19-39.
- Malato, E. (2005). *Studi su Dante. 'Lecturae Dantis', chiose e altre note dantesche*. Cittadella: Bertinello Grafiche.
- Malinowski, B. (2014). *Argonauts of the Western Pacific*. London: Routledge.
- Oddone, E. (a cura di) (1988). *Publio Ovidio Nasone. Le metamorfosi*. Milano: Bompiani.
- Pagliaro, A. (1961). *Saggi di critica semantica*. Messina-Firenze: D'Anna.
- Pagliaro, A. (1967). *Ulisse. Ricerche semantiche sulla 'Divina Commedia'*. Messina-Firenze: D'Anna, 115-59.
- Parodi, E.G. (1965). «Francesca da Rimini». Folena, G. e Mengaldo, P.V. (a cura di), *Poesia e storia nella Divina Commedia*. Venezia: Neri Pozza, 35-2.
- Pinto, R. (ed.) (2003). *Vida nueva*. Edición bilingüe. Madrid: Cátedra.
- Quaglio, A.E. (1973). *Al di là di Francesca e Laura*. Padova: Liviana Editrice.
- Rothenberg, J. (1976a). *Pre-Face to a Symposium on Ethnopoetics*. Boston: Boston University. Alcheringa 2.
- Rothenberg, J. (1976b). *Technicians of the Sacred*. New York: Doubleday.
- Sanguineti, E. (1965). *Il realismo di Dante*. Firenze: Sansoni.
- Santagata, M. (1997). «Cognati e amanti. Francesca e Paolo nel V canto dell'«Inferno»». *Romanistisches Jahrbuch*, 48, 1997, 120-56.
- Vagni, F. (1970). s.v. «Sollazzo». *Enciclopedia dantesca*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana. [https://www.treccani.it/enciclopedia/sollazzo_\(Enciclopedia-Dantesca\)/#](https://www.treccani.it/enciclopedia/sollazzo_(Enciclopedia-Dantesca)/#).

Note

«No quiero cansaros en persuadiros»: las arengas en *Naufragio y Peregrinación* de Pedro Gobeo de Vitoria

Oscar Sendon

Truman State University, USA

Abstract This note examines the use of exhortatory speeches and their rhetorical effects in *Naufragio y Peregrinación* (1610) by Pedro Gobeo de Vitoria. Whether military or religious in nature, the speeches in this work play a structuring role, underscoring the importance of national origin and providence in moments of crisis. However, a close reading reveals a process of literary stylization that exposes the internal tension experienced by the Spanish Jesuit between the novelized rendering of his ordeal and the veracity of the narrated events. This tension ultimately neutralizes the transformative force of the speeches' message.

Keywords Pedro Gobeo de Vitoria. Speeches. Travel narratives. Transatlantic literature. Golden Age. Arengas. Relatos de viaje. Literatura transatlántica. Siglo de Oro.

En 1610, el sevillano Pedro Gobeo de Vitoria publicó en su ciudad natal *Naufragio y peregrinación*, un relato sobre su viaje por parte de la costa americana. Gracias a la reciente edición de Miguel Zugasti sabemos que el jesuita escribió su texto en Lima, regresó a Sevilla y abandonó la orden poco después de publicar su obra. También sabemos que en 1631 solicitó un puesto en el Santo Oficio en Sevilla, cargo que ocupó hasta su muerte alrededor de 1650, a los setenta años. El libro no pasó desapercibido para el bibliógrafo Nicolás Antonio, quien aludió al autor y mencionó las posteriores versiones en latín y alemán. A partir de esta última Johann Bissel elaboró en 1647



Edizioni
Ca'Foscari

Submitted 2026-03-04

Published 2026-06-15



Open access

© 2026 Sendon | 4.0



Citation Sendon, O. (2026). «No quiero cansaros en persuadiros»: las arengas en *Naufragio y Peregrinación* de Pedro Gobeo de Vitoria». *Rassegna iberistica*, 49(125), 77-82.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2026/26/005

una nueva adaptación latina titulada *Argonauticon Americanorum*. A pesar de que el erudito estadounidense Irving A. Leonard registró varios ejemplares en su catálogo de libros enviados a Chile en 1620, con el paso del tiempo se perdieron casi todos. Sin embargo, en 2004, el latinista Raúl Manchón Gómez descubrió uno en la Universidad de Mannheim, el cual es el único conocido hasta el momento, aunque se halla incompleto dado que algunas páginas del final no se han conservado. En 2023, Zugasti se encarga de recuperar el texto y en su estudio introductorio explica detalladamente su contexto editorial. En este sentido, tal y como sugiere Beatriz Aracil en su reseña de la obra, se suma al redescubrimiento reciente de otros libros coetáneos como *La Historia del Huérfano* (1621) de Andrés de León o la anónima *La conquista de México por Carlos Quinto* (c. 1595).

La narrativa de *Naufragio y peregrinación* se incluye dentro de las crónicas de viajes del infortunio, y en concreto sigue la estela de *Naufragios* (1542) de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca. Sin embargo, a diferencia de Cabeza de Vaca, quien relata su experiencia en el contexto de una expedición militar malograda, Gobeo lo hace como un joven que se entrega a la aventura impulsado por los rumores sobre las maravillas del Perú. En su nota al lector, explica que su intención era ofrecer un escrito entretenido que sirviera como advertencia contra las pasiones humanas, pero que también mostrara cómo la providencia divina siempre acompaña al hombre. El relato describe los momentos más difíciles de un viaje que comienza el 27 de septiembre de 1593, cuando el autor tenía solo trece años. El grueso de la obra lo ocupa la dramática marcha a pie a lo largo de la costa de Esmeraldas, en el actual Ecuador, que termina con la muerte de más de la mitad de los españoles que voluntariamente habían desembarcado de un navío escaso de víveres.

Para exacerbar este dramatismo inherente al relato, la forma retórica más destacada es el de la arenga. Las arengas son comúnmente empleadas en momentos trascendentales, ya antes de una batalla –la arenga militar propiamente dicha–, ya durante un punto de inflexión en el transcurso de algún suceso. Tomando como base el análisis de las arengas militares en la historiografía grecolatina (Iglesias Zoido 2008, 22-3), muchos de los lugares comunes del género, como el ejemplo de los antepasados, la consideración de la patria, el valor como deber y la aceptación de la voluntad divina, se encuentran igualmente en las arengas de *Naufragio y peregrinación*. Su papel vertebrador en esta obra se explica por la intención de infundir ánimo en los momentos críticos de la expedición. No obstante, los ejemplos incluidos parecen funcionar como híbridos de arengas y prédicas, aunque manteniendo como base las características asociadas a las primeras. De hecho, en un artículo relacionado, Zugasti llega a describir una de estas exhortaciones como «arenga-sermón» (2023, 184), definición que nos parece bastante acertada. Por razones de

funcionalidad utilizaremos el término arenga para describir los cuatro textos a los que hacemos referencia. Por otra parte, cabe señalar que su expresión escrita y, por consiguiente, su proceso de literaturización, se antepone a la oralidad que se asocia con la arenga. Recordemos que, primero, Gobeo era poco más que un niño cuando ocurrió su peregrinación; y segundo, transcurren varios lustros entre el tiempo de los eventos y el de su escritura. Dicho de otra forma, no hay duda de que el autor reimaginó y embelleció a su manera, con el capital retórico adquirido durante su formación religiosa, los episodios narrados. Por esta razón, la transcripción de las arengas tiene más de ejercicio literario que de testimonio fidedigno.

En *Naufragio y peregrinación* somos testigos de cuatro recurrencias de arengas estratégicamente diseminadas a lo largo del texto: aparecen en los libros primero, cuarto, quinto y séptimo de los ocho libros –en el sentido de capítulos– de los que consta la obra. De ellas, solo la primera podría ser descrita como arenga militar, mientras que las tres restantes rezuman un tono providencialista. Aquella tiene lugar casi al inicio de la obra y tiene como objetivo enaltecer los bríos guerreros de los recién llegados a América. Es proferida por don Pedro de Acuña, el general de la expedición y futuro gobernador de Cartagena de Indias, a quien le acaba de llegar noticia de la presencia de un grupo de corsarios escoceses en las proximidades de la isla de Margarita. Esta tiene como pilar la alusión al orgullo nacional: «No quiero cansaros en persuadiros a que, como valerosos españoles, procuréis vengar afrentas de los vuestros» (Gobeo de Vitoria 2023, 79). La españolidad de los soldados equivale así a la posesión del valor, recurso que deriva en más bravatas bélicas: «Sois españoles y basta para ser superiores a todo el mundo y tener en poco millares de ejércitos» (79). Continúa la arenga con recordatorios de glorias pasadas como la resistencia al Imperio romano, el triunfo sobre el islam y la mención a varios héroes destacados de la historia militar de España –Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán; el marqués de Santa Cruz, Álvaro de Bazán; y el Gran Duque de Alba, Fernando Álvarez de Toledo–. Además, el texto se ve salpicado de constantes referencias a la providencia, la cual indudablemente se habría de poner del lado español: «Traen a Dios contra sí, y yo espero en su Divina Majestad que nos favorezca» (81). Como era de esperar, la alocución conmueve hasta a los niños que se hallan a bordo del navío, como es el caso del propio autor, quienes sienten el ardor guerrero y se aprestan para la batalla naval.

Las otras tres arengas están puestas en boca del clérigo que acompaña al grupo, quien, sin embargo, no es identificado en ningún momento. Esto resulta atípico –y sospechoso– ya que Gobeo pone nombres y apellidos a varios personajes menos esenciales en el desarrollo de la historia. Tienen como asunto el mensaje cristiano de aceptar con resignación la voluntad divina, pues animan a los

expedicionarios a hacer examen de conciencia antes de una muerte que siempre parece estar a punto de llegar. Aun así, van más allá de lo religioso y también se empeñan en incitar el orgullo patrio. Por ello, replican elementos de las arengas militares, aunque con sus lógicas modificaciones: a falta de un ejército contrario, la naturaleza hostil se convierte en el enemigo a batir; frente a la muerte gloriosa en la batalla, la muerte estoica ante los elementos; y ante la exaltación del valor para honrar a los antepasados, el ánimo espiritual para honrar a Dios.

El contexto de la segunda arenga se explica por la complicada situación en la que se encuentran los españoles, desamparados en una pequeña isla cada vez más menguante a causa de la subida de una marea que amenaza con ahogarlos. Se encuentran, asimismo, martirizados por innumerables picaduras de mosquitos y hormigas. Sienten cercana la muerte y piden confesión al clérigo, quien a continuación les recuerda que en la vida las aflicciones son tan necesarias como los momentos de felicidad. Trae a colación ejemplos de santos –Pablo, Pedro, Andrés y Lorenzo– e incluso de figuras destacadas de la Antigüedad –Sócrates, Cicerón, Atilio Régulo–, a quienes exhibe como modelos en los que reflejarse: «Fea cosa sería que no hiciesen los cristianos lo que se cuenta de muchos gentiles» (142). Asimismo, el fervor nacional que ya vimos en el combate contra los corsarios vuelve a resurgir: «¡No se diga nunca, españoles, que os dejasteis derribar de la alteza de ánimo que debéis a lo que sois!» (142).

La tercera arenga comparte con la anterior la presencia de una naturaleza antagonista. Se trata de tres ríos o bocas de mar que les impiden avanzar y amenazan con inmovilizarlos, sedientos y hambrientos, en un pequeño pedazo de tierra. Se repite la disposición de la confesión y el discurso ante una muerte que se antoja inevitable. Más allá de las esperables referencias a la aceptación de la determinación divina y el ejemplo de nuevos santos a los que imitar –Jerónimo y María Egipcíaca–, lo cierto es que el sacerdote se deja llevar por un patetismo contraproducente, pues les dibuja un final poco halagüeño en el que unas imaginarias fieras que no se han visto a lo largo del relato «saldrán a enterrarnos en sus estómagos, haciéndonos el funeral y oficio de muertos con sus temerosos aullidos» (158).

La cuarta y última arenga se construye todavía a partir de una base religiosa, pero el tono es diametralmente opuesto. Su tesis se explica tras el encuentro con unos indígenas que si en un principio les prestan ayuda para cruzar un estuario insalvable, seguidamente les quitan las pocas posesiones que habían conservado y los abandonan a su suerte. Ante la postración general de los españoles, de nuevo son las palabras del clérigo las que intentarán levantar el ánimo de la expedición con un discurso que deja atrás la resignación

habitual, para centrarse en la inutilidad de las posesiones materiales y en cómo Dios ha intercedido y seguirá intercediendo por ellos. En suma, el optimismo gana terreno y se les muestra el espejo de un final esperanzador que se ve próximo: «Tan sanos os veo como ayer, no más flacos ni más consumidos, y lo que vosotros no veis: sin tantos imposibles» (198). Por otro lado, se reitera la españolidad de los integrantes de la expedición para superar cualquier obstáculo: «Avergonzaos, españoles, de tal causa, pues por todas partes la veo indigna de vuestros ánimos» (195). Incluso hace especial mención del naufragio literario más relevante de la América hispánica: «Nuño de Vaca, bien conocido en el mundo por la grandeza de su ánimo, español como vosotros» (197). La insistencia en asociar ánimo, valor, religión y nación sigue presente.

Las cuatro arengas están diseminadas a lo largo de la obra de manera que, sin ser equidistantes unas de otras, sí ofrecen una separación adecuada para compartimentar el relato de la expedición. Al mismo tiempo, intentan configurar un momento de pausa y reflexión para que el lector reagrupe las ideas y se prepare con antelación para la nueva andanada de desventuras. Es, en este sentido, una búsqueda estratégica retórica pensada para un lector ideal. No obstante, en lo que se refiere a su encaje narrativo, hacemos nuestras las palabras de Raúl Manchón Gómez –aunque él se refiera a la adaptación latina de Bissel–: «Este tipo de alocuciones interrumpen continuamente el curso de los sucesos y hacen que el relato tenga un desarrollo muy lento» (2014, 210). Se convierten, por consiguiente, en digresiones afectadas que no alteran el devenir de la expedición ni infunden ánimo en los españoles, quienes se hallan demasiado hundidos en su propia desesperación para prestar atención a la grandilocuencia del sacerdote.

En última instancia, ninguna de las arengas logra su objetivo de modificar la realidad. Tras la primera, se nos revela que los corsarios logran huir, a lo que hay que añadir la muerte de varios miembros destacados de la expedición, por lo que el episodio concluye de modo insatisfactorio. Del mismo modo, tras la segunda y la tercera, la angustia se acentúa y la reacción de los españoles es en un caso preparar sus mortajas, y en el otro cavar sus sepulturas. La cuarta de ellas parece levantar un poco el ánimo del grupo, aunque las tribulaciones no tardan en llegar y el mismo Gobeo describe a continuación lo cerca que estuvo de acabar ahogado. Poco después de este episodio y tras algunas vicisitudes más, los supervivientes llegan al pueblo de Charapotó, con lo cual concluye su sufrimiento y el relato.

Idealmente, estas exhortaciones deberían haber servido para elevar la moral y predisponer a sus protagonistas para afrontar los desafíos presentes en la travesía. Sin embargo, el corolario del uso de las arengas demuestra su fracaso efectivo. Si por una parte este

fracaso neutraliza por completo el mensaje narrativo, por otra nos delata un proceso de estilización literaria que muestra la predilección del autor, más interesado en el efectismo del relato novelado de su peripecia que en una descripción verosímil de los sucesos acaecidos. En el fondo, sus arengas no consiguen persuadirnos y sí cansarnos un poco –solo un poco–, lo cual no es óbice para apreciar su mérito y su artificio en estos particulares «trabajos» de Pedro Gobeo de Vitoria.

Bibliografía

- Aracil Varón, B. (2025). Reseña de «Gobeo de Vitoria, P. (2023). *Naufragio y peregrinación*». *América sin Nombre*, 32, 261-4.
- Gobeo de Vitoria, P. [1610] (2023). *Naufragio y peregrinación*. Ed. de M. Zugasti. Barcelona: Crítica.
- Iglesias Zoido, J.C. (2008). «Retórica e historiografía: la arenga militar». Iglesias Zoido, J.C. (ed.), *Retórica e historiografía: El discurso militar en la historiografía desde la Antigüedad hasta el Renacimiento*. Madrid: Ediciones Clásicas; Cáceres: Universidad de Extremadura, 19-60.
- Manchón Gómez, R. (2014). «Los Argonautas de América en una novela latina del siglo XVII». *Nova Tellus*, 31(2), 199-217.
- Zugasti, M. (2023). «Trabajos y desventuras en el viaje de Pedro Gobeo de Vitoria por la ignota costa de Esmeraldas (siglo XVI)». Azanza López, J.J.; Cazalla Canto, S.; Romero-Sánchez, G. (eds), *Fiesta, arte y literatura en tierras de frontera*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 165-88.

Carmen Martín Gaité. Una biografía, de José Teruel: entre el orden y el caos

Celia Fernández Prieto

Universidad de Córdoba, España

Abstract Carmen Martín Gaité (1925-2000) occupies a prominent position in the mid-twentieth-century Spanish literary generation thanks to the originality of her narrative and essay writing. Professor José Teruel edited her *Obras completas* and wrote her biography, which won the 2025 Comillas Prize. This biography is essential for understanding her creative and vital universe. Due to the wide range of sources used and his deep knowledge of her work, Teruel has been able to connect her private life, public image, and interpretation of her work.

Keywords Biography. Mid-century generation. Carmen Martín Gaité. Biografía. Generación del medio siglo. José Teruel.

Escribir una biografía requiere un trabajo previo de investigación, de búsqueda y rastreo de las huellas que el biografiado ha dejado tras de sí a lo largo de su existencia pública y privada; luego hay que proceder a seleccionar y ordenar esa documentación según la propuesta teórica y la perspectiva del biógrafo. Y aquí radica tal vez el reto biográfico fundamental, el desafío intelectual, ético y estético que implica respetar los datos e ir más allá de ellos en la creación de un discurso en el que lo expositivo y lo hermenéutico se conjuguen para conformar el relato de una vida ajena sin rebajar su complejidad ni eludir sus claroscuros. El profesor José Teruel ha superado ese desafío con rigor historiográfico, con un conocimiento exhaustivo de la producción literaria de Carmen Martín Gaité (ha sido el editor de sus *Obras Completas*) y desde una poética que se explicita en el



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2026-04-09
Published 2026-06-15



Open access

© 2026 Fernández Prieto | © 4.0



Citation Fernández Prieto, C. (2026). "Carmen Martín Gaité. Una biografía, de José Teruel: entre el orden y el caos". *Rassegna iberistica*, 49(125), 83-88.

prólogo: «El análisis literario de base biográfica en régimen de ida y vuelta, entre vida y texto, es el dominante en este libro» (Teruel 2025, 23). Se trata de una opción metodológica que se realiza mediante un cotejo cuidadoso y constante entre la documentación más personal y privada (agendas, entrevistas, los *Cuadernos de todo* -publicados e inéditos-, borradores y epistolario), y los *momentos* autobiográficos que detrás de las tramas y los personajes ficcionales apuntan a situaciones, relaciones y desequilibrios propios. Por supuesto, el biógrafo es perfectamente consciente de la brecha que existe entre la vida y la literatura, pero también de que cabe explorar los vasos comunicantes que hay entre ellas, mucho más fluidos en el caso de una autora como Carmen Martín Gaité, que encontró en la distancia corta de la escritura, ensayística y ficcional, la vía para dar salida a su mundo interior, para imaginar el interlocutor que rompe con su presencia y su palabra la soledad y el silencio de su cuarto de atrás: «se escribe y siempre se ha escrito desde una experimentada incomunicación y al encuentro del oyente utópico» (Martín Gaité 1973, 22). El acierto de este libro es haber logrado enlazar «la biografía íntima, la construcción de la imagen pública y la exégesis de su obra sin hacer demasiados distinguos» (Teruel 2025, 23), de modo que a través de sus páginas se va trazando, con un estilo narrativo limpio, suelto y elegante, la historia de una mujer de personalidad fuerte y compleja, vulnerable y enérgica, marcada por una decidida voluntad de convertirse en escritora profesional, y protagonista y testigo de un contexto político, social y generacional de potentes identidades masculinas (Aldecoa, Benet, Ferlosio) ante las que hizo valer su independencia de criterio y su particular concepción de la novela.

José Teruel dispone los materiales en once capítulos en los que rehace cronológicamente el transcurso de su vida desde su infancia salmantina, resaltando los aspectos y detalles que en cada etapa permiten vislumbrar el desarrollo futuro de la escritora que llegaría a ser una de las figuras literarias más singulares, interesantes y versátiles de la cultura española de la segunda mitad del siglo XX. Se propone así una visión unitaria y dinámica de su singladura existencial, sacudida por el golpe inesperado de acontecimientos dramáticos que hicieron estallar las costuras de su realidad: la muerte de su primer hijo a los siete meses y la de su segunda hija, Marta (la Torci), a los veintiocho años, una víctima más de aquella generación de inicios de los ochenta diezmada por la heroína y el sida.

Aunque Carmen Martín Gaité declaró sus reticencias hacia la autobiografía y solo entregó dos textos claramente adscritos a ese género, lo cierto es que su conciencia de que vivir es narrar(se), y su tendencia a elaborar verbalmente sus vivencias cotidianas y sus recuerdos para sí y para otros, la condujo a sacar partido de las posibilidades de la autonarración en sus novelas, artículos y collages, a crear un tipo de ensayismo, en la estela de Montaigne, que se

desplegaba en el fragmento, en el apunte fortuito, en la reflexión teórica expuesta en modo ágil y ameno, siempre vinculados a su estado anímico y a los hilos de su taller literario. Si aceptamos que la intimidad genera dos movimientos indisociables y complementarios: por una parte, el deseo de conocer y proteger lo íntimo (deseos, pensamientos, recuerdos, sueños...) en su singularidad y precariedad, asociado al secreto y al silencio, y, por otra parte, el deseo de expresarlo y comunicarlo para establecer un vínculo con los otros que le reconozca su valor y su verdad, puede decirse que Carmen Martín Gaité fusionó ambos procesos para dar forma a una intimidad literaria que se constituye tanto en las ficciones como en los cuadernos e incluso en su correspondencia. José Teruel maneja un corpus extenso y significativo de cartas, aumentado con respecto a las que recogió en su edición de 2019, que resulta una fuente imprescindible para asomarnos al ámbito más vulnerable del yo, necesitado de interlocutores afectivos reales y de contar con amistades con las que, sin embargo, no se abandonaba a las confidencias, y a las que requería o rechazaba en función de sus intereses. Las cartas son claves no solo por la información de hechos externos que contienen sino, sobre todo, por su carácter de comunicación secreta, dirigida a un tú concreto y ausente al que el yo epistolar imagina como receptor cómplice en las ideas y en las pasiones. Es una lástima que su correspondencia con las dos figuras masculinas de mayor relieve en su vida amorosa, su marido Rafael Sánchez Ferlosio y su amante tras la separación, Gonzalo Torrente Malvido, haya sido destruidas por su hermana Ana María, obedeciendo a esa actitud generalizada de los allegados de eliminar lo que creen que puede menoscabar la fama o el honor de su familiar. Dada la reserva de la escritora hacia lo relacionado con su matrimonio o con la sexualidad, acorde en esto con la educación y el pudor de las mujeres de su generación y clase social, el biógrafo deduce, con base en anotaciones y referencias indirectas, que la convivencia con Ferlosio se fue volviendo más y más difícil a medida que sus excentricidades, rarezas y horarios lo hacían incompatible con una vida en común. No obstante, la influencia de Ferlosio sobre Carmen fue determinante en los primeros años para la depuración de su prosa y para ensayar una relación de pareja poco convencional, que compartía amigos, largas tertulias, y «las mismas repugnancias» (Teruel 2025, 148). De su aventura con Gonzalo Torrente Malvido, un escritor bohemio, carismático y fracasado, quedan algunas alusiones incluidas en la segunda edición de los *Cuadernos de todo* (2019), escritas cuando todo había terminado, en las que da cuenta de su fascinación inicial y de su decepción inevitable: «Montábamos un *show* virguero y él lo ha destruido porque era mentira, porque ni él me iba a mí ni yo a él» (Teruel 2025, 243). Estas experiencias de abandono, fracaso sentimental e insatisfacción, lo que Teruel llama los «fantasmas personales» (190), se proyectan, filtradas por el

artificio literario, en los conflictos de los personajes de sus novelas *Retahílas* (1974) y *Fragmentos de interior* (1976), y en las reflexiones de *El cuento de nunca acabar* (iniciado en 1972).

La trayectoria de Carmen Martín Gaité no se entiende sin evocar el ambiente de ebullición cultural de los jóvenes escritores de la generación de los cincuenta, la de los «niños de la guerra», a la que ella perteneció y de la que se constituyó en legataria como se constata en el libro testimonial *Esperando el porvenir* (1994). José Teruel describe un cuadro muy vivo de aquel tiempo en que la señorita de provincias—condición de la que no renegará— llega a Madrid a finales de 1948 con la intención de hacer su tesis doctoral, y de cómo su reencuentro con Ignacio Aldecoa y con el grupo de sus amigos (Alfonso Sastre, Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio, Medardo Fraile, entre otros) le descubrió horizontes insospechados de libertad: la lectura de autores extranjeros (existencialismo francés, novela americana, Kafka), el impacto de las películas del neorrealismo italiano, el alejamiento de la moral católica y una conciencia social crítica hacia la realidad de un país en ruina moral y económica. Es también la época de su enamoramiento de Rafael, de la fundación de *Revista Española*, y de la afirmación de su vocación literaria plasmada en *El libro de la fiebre* (1949), que no publicó debido en buena medida a la opinión negativa de su novio, destinatario absoluto de su escritura. Pero aquella muchacha advirtió pronto muy sagazmente que si quería recorrer su propio camino tenía que liberarse de esa dependencia. A partir de entonces, ya casada, escribió a escondidas y solo le dio a leer sus textos cuando ya estaban en prensa.

Una biografía se pauta en fechas y se orienta en espacios. Así, la mirada sensitiva de Carmen Martín Gaité se moldeó en el apego a los lugares en los que vivió: su casa natal en Salamanca, el paisaje montaraz de San Lorenzo de Piñor de sus veranos galaicos, las plazas y los parques por los que paseaba, las ciudades que visitaba y, muy especialmente, los espacios interiores y casi siempre domésticos, repletos de objetos que retienen el tiempo y convocan la memoria, como la cocina o el cuarto de atrás, trasunto literario, imaginativo, de su lugar de trabajo en el domicilio madrileño de Doctor Esquerdo que habitó con su marido y su hija, y que nunca quiso abandonar. Una *habitación propia* que se convirtió en su refugio ante la adversidad, y en un espacio de soledad tal como se autfiguró desde su apartamento neoyorquino: «yo misma soy como una mujer de un cuadro de Hopper comiéndome una manzana en soledad» (Teruel 2025, 327). Calvi (2014, 129) destacó la «poética del lugar» como una dominante en la literatura de Martín Gaité, que sitúa el acto de escribir en un aquí determinado, físico, concreto, desde el que abrir la puerta a lo fantástico y lo onírico.

El dominio que José Teruel exhibe de la extensa obra de Carmen Martín Gaité, de sus dinamismos intertextuales y de sus conexiones

con los vaivenes existenciales le proporciona un soporte analítico excepcional para abordar una interpretación de conjunto de un hacer narrativo que se explayó en todos los géneros. En esa diversidad el biógrafo detecta dos rutas o dos constantes: una escritura concertada, estructurada, ajustada a los cánones narrativos, y otra desconcertada, indisciplinada, de estilo «excitado y pirado» (Teruel 2025, 319), que se complace en la digresión, en el río revuelto, en los esbozos. En la primera se inscriben las novelas y los textos de investigación historiográfica sobre Macanaz y el conde de Guadalhorce, y sobre los usos amorosos del XVIII y de la postguerra en España; en la segunda, los libros abiertos e inconclusos como *El cuento de nunca acabar* y otros no publicados en vida como *El libro de la fiebre*, *Cuadernos de todo* y *Visión de Nueva York*. En esta dualidad entre el orden y el caos, entre lo organizado y lo espontáneo, entre lo escrito y lo oral, en sus múltiples modulaciones y gradaciones, radica seguramente uno de los incentivos más sugerentes para el vuelo de su imaginación. Similar tensión atraviesa también su manera de vivir, entre la necesidad de una estabilidad familiar y sentimental –que no pudo conseguir–, y la atracción (y el miedo) por la aventura provisional y a veces borrascosa, entre la dependencia de las ataduras afectivas y el afán de independencia y libertad. El imposible ajuste, para una mujer, entre estos dos deseos termina a menudo en la soledad, un tema recurrente en su vida y en su obra.

Esta excelente biografía, en fin, nos desvela los profundos surcos de la cara oculta del personaje público que fue Carmiña Martín Gaité, cuya presencia en firmas de libros y en conferencias tenía mucho de puesta en escena; su apariencia física, su melena blanca y sus gorros, su aire juvenil, nunca perdido, su coquetería y su medido distanciamiento componían una imagen muy estudiada, pero no impostada. Tal vez su precoz vocación de actriz de teatro le enseñó que vivir es representar(se) y ella, como juego y como defensa, se revistió ante y para los otros con las galas de la protagonista de alguna de las narraciones que no dejó de contarse a sí misma.

Bibliografía

- Calvi, M.V. (2014). «Poética del lugar y actitud autobiográfica en Carmen Martín Gaité». Teruel, J. (ed.), *Un lugar llamado Carmen Martín Gaité*. Madrid: Siruela, 124-37.
- Martín Gaité, C. (1973). *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*. Madrid: Nostromo.
- Martín Gaité, C. (2008-10). *Obras Completas*, vols 1-3. Edición de J. Teruel. Barcelona: Círculo de lectores; Galaxia Gutenberg.
- Martín Gaité, C. (2015-19). *Obras Completas*., vols 4-7. Edición de J. Teruel. Madrid: Círculo de lectores; Espasa.
- Teruel, J. (2025). *Carmen Martín Gaité. Una Biografía*. Barcelona: Tusquets.

Cuba en el corazón Mylene Fernández Pintado

Susanna Regazzoni
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract This article examines the processes of safeguarding a culture in a territory where changes occur due to the impact of new elements in a process of hybridization. Cuba's history is characterized by the arrival of multiple peoples who, since the fifteenth century, have displaced the original populations. The endemic mestizaje of its national identity, further defined by a diaspora representing more than 20% of the population – more than two million of whom live in the United States – shapes this world. Mylene Fernández Pintado's *Un largo adiós* illustrates this process.

Keywords Cuba. Hybridization. Mestizaje. Mylene Fernández Pintado. Homesickness. Hibridación. Nostalgia.

El estudio de los procesos de salvaguarda de una cultura en un territorio ofrece un espacio de reflexión donde es posible observar los cambios que se realizan a partir de la incidencia de lo nuevo en un proceso de hibridación. En esta evolución intervienen realidades literarias y artísticas conectadas a contextos históricos específicos, en las que las identidades de saberes compuestos, con fundamentos heterogéneos, revelan la movilidad de las culturas. Todos estos elementos están en el centro del análisis realizado en los últimos años en los Cuadernos de Investigación publicados en la colección *Diaspore* del Archivo Scrittrici Migranti de la Universidad Ca' Foscari de Venecia. Los trabajos de la citada colección se concentran en el estudio de los significados y las distintas interpretaciones de términos como exilio, exiliado, desterrado, extranjero, refugiado y migrante, a los que se suman etiquetas como hibridación cultural,



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2026-04-09
Published 2026-06-15



Open access

© 2026 Regazzoni | 4.0



Citation Regazzoni, S. (2026). "Cuba en el corazón. Mylene Fernández Pintado". *Rassegna iberistica*, 49(125), 89-92.

inmigración, emigración, diversidad, alteridad, horizonte distópico, errancia, extrañamiento, interculturalismo, multiculturalismo y fronteras. Realidades disfóricas que son objeto de análisis puesto que construyen identidad en la confrontación/conflicto con el otro. El lenguaje literario se convierte en un medio que permite explorar otras posibilidades de sentido, registrar bilingüismos y conflictos, y así narrar las nuevas formas de identidades híbridas, post-identidades e identidades de género que se constituyen a raíz de migraciones de primera, segunda o tercera generación y en correspondencia con espacios geográficos y humanos específicos.

Desde siempre Cuba presenta una historia caracterizada por las múltiples llegadas de pueblos que, desde el siglo XV, han desplazado a las poblaciones originarias. El mestizaje endémico de su nacionalidad determinada, además, por una comunidad de residentes fuera de la Isla, que corresponde a más del 20% de la población, de la que más de dos millones de cubanos viven en los Estados Unidos, definen este mundo. Desde el punto de vista editorial, hay varios centros desde los cuales se publica literatura cubana: junto a La Habana, son importantes Madrid y Miami. Se trata de un universo fracturado entre la realidad próxima del exilio y la realidad distante de la Isla para los que viven afuera junto con una condición de aislamiento cada vez más problemática para los que viven en Cuba, donde frustración y deseo caracterizan la cotidianidad de una existencia en un ambiente cultural complejo y fecundo.

Cuba, por sus dificultades económicas y por el acoso estadounidense cada vez mayor, sobre todo en este momento, ha sido siempre una 'excepción' en el mundo hispánico: es la frontera entre la América anglosajona y la hispánica y su revolución se ha considerado fundamental en la difusión de la cultura latinoamericana. Además, hay que subrayar el interés internacional por todo lo que ocurre en el país, por los signos de crisis de un sistema de gobierno emblema para muchos intelectuales, pero también momento de conflicto internacional.

En este marco se ha desarrollado una literatura vital, dentro y fuera del país, donde el tema del exilio y de la diáspora son ineludibles.

Entre los escritores cubanos, Mylene Fernández Pintado (La Habana, 1963) es una de las pocas residentes de la Isla cuya obra se ha publicado en Cuba, en Europa y en los Estados Unidos. Sus narrativas relatan, con humor y cariño, la Cuba contemporánea y comunican sentimientos contradictorios como el anhelo de regresar a casa junto con la decepción al descubrir un lugar que ya no existe. *Un largo adiós* es el título del libro publicado en Italia (Edizioni Efestò, 2024), en castellano e italiano. La autora es una mujer cosmopolita -ha viajado mucho desde su infancia como hija de diplomáticos- y al mismo tiempo fuertemente ligada a su tierra natal. Como muchos cubanos, vivió la diáspora de la década de 1990 y compartió con ellos

la lucha diaria por adaptarse a un entorno totalmente diferente con sus sueños, esperanzas, angustias y tristezas.

Fernando Ortiz (La Habana, 1881-1969) al estudiar los flujos migratorios de la Isla, considera a Cuba una tierra de inmigrantes y emigrantes, definiéndola con la metáfora gastronómica del ‘ajiacó’. De hecho, en la primera mitad del siglo XIX, la isla acogió a grupos étnica, social y culturalmente diversos que coexisten e interactúan con la población criolla, tanto es así que Ortiz inventó el concepto de ‘transculturación’ (1940), es decir, que las transiciones e influencias de un tipo de cultura a otro constituyen un punto de partida para la búsqueda de diversas formas de expresión de la identidad cubana y sus manifestaciones. Mylene Fernández Pintado hoy divide su tiempo entre La Habana y Lugano (Suiza) y mantiene una profunda conexión con Cuba, donde vive parte del año. Sus relatos presentan a la mujer cubana que jugó un papel decisivo en el proceso revolucionario y emancipador posterior a 1959, aunque su compromiso no recibió la prominencia ni el reconocimiento adecuados en su momento. Sin embargo, su importancia y testimonio es evidente como atestigua el libro *Estatuas de Sal. Cuentistas cubanas contemporáneas: panorama crítico (1959-1995)*, una antología de escritoras cubanas, editada en 1996 gracias a la labor e inteligencia de Mirta Yáñez y Marilyn Bobes. Se trata de un libro indispensable no solo para comprender el significado de la literatura escrita por mujeres, sino también por su distintivo espíritu inclusivo, un referente para la obra de las autoras cubanas de diversas épocas dentro y fuera de la Isla. La antología marcó el ingreso de Mylene Fernández Pintado al mundo literario y la ubicó entre las mujeres de la literatura cubana. *Un largo adiós* es una colección de relatos de distintos libros anteriores que van de *Little woman in blue jeans* (2009) a *Overbooking* (2023) pasando por *Vivir sin papeles* (2010), *4 Non Blondes* (2013), *Anhedonia* (2014) y *Agua dura* (2017). Son textos -en primera o tercera persona- que aportan una mirada particular con respecto a una realidad que atrae y rechaza y que se experimenta desde dentro y, al mismo tiempo, desde el exterior del país. Son personajes que viajan, emigran, se exilian y se encuentran en otras realidades con el corazón siempre en La Habana.

El libro se abre con «Spüngli» cuya protagonista -una Alicia cubana- se encuentra en una pequeña aldea suiza en busca de chocolates y representa desde otro punto de vista, la sensación de extranjería en un lugar incomprensible donde le preguntan «¿Eres ciudadana? ¿Residente? ¿Becaria? ¿Trabajadora al negro? ¿Con contrato de frontera? [...]» y la joven contesta:

Me llamo Alicia y no creo ser nada de eso, solo vine a comprar chocolates a Sprüngli. [...]. Debes pasar por el cajero de alguno de los bancos y pagar la *tasa de inquinamento*, es una tarjeta

que te reservará el derecho de ensuciar nuestra ciudad con los envoltorios de tus alimentos. Luego, buscarás los depósitos adecuados, que dirán *turista*, pero solo podrás usar el que tenga en su listado digital el número de la tarjeta que te dieron en el banco. A continuación, controlarás cuantos centímetros cúbicos has gastado de los que te permite la tarjeta. Así sabrás cuánta basura puedes botar durante tu estancia en Sprüngli. (14-15)

Alicia no entiende ni encuentra donde dejar sus papeles y concluye «Ya los botaré cuando regrese a mi casa» (16). Si este primer cuento remite a la famosa Alicia de Lewis Carroll, el último título «Un largo adiós» alude a la célebre novela de Raymond Chandler, *The Long Goodbye* (1953) y reafirma el gusto por la cita a la literatura universal y el interés hacia la mirada del 'otro'. El texto relata el imposible reencuentro de dos amantes al cabo de años de separación; la mujer que queda en La Habana ya no tiene nada que decir al hombre que la dejó en busca de un futuro mejor en Europa (130).

Se narran distintas extranjerías que sufren cubanos y cubanas que se encuentran en distintos países y ciudades, de Miami a Madrid pasando por el norte de Europa, siempre con el corazón en el país de origen. Ejemplar es el relato «Efectividad simbólica» donde la protagonista para adaptarse a su nueva ciudad, en el frío norte de Europa, tiene que adelgazar, comer comidas sin azúcar ni sabor, intentar cambiar su piel morena añorando el sol de su Isla y recordar, al final, que

En un Olimpo caliente y húmedo, Oshun, sudorosa y untada de miel, ríe gozosa mientras uno de sus amantes duerme satisfecho. Pasa la lengua por su cuerpo dulce y brillante. Mira el sol y mete los pies en el agua cálida del río [...]. Se burla de esa implorante pálida y nerviosa. De su cuerpo magro, sobre el que no cae la miel ni la lengua de los hombres. De la miel falsa, el vaso de oro de nombre extraño y el agua de cascada del supermercado. Del teléfono mudo y el televisor gendarme. De que alguien agradezca cambiar el sol por el calor de la calefacción y de un abrigo negro. Y vivir en silencio y soñar en otra lengua. (51)

Bibliografía

- Fernández Pintado, M. (2024). *Un largo adiós / Un lungo addio*. Roma: Edizioni Efesto.
- Ortiz, F. [1940] (2002). *Contrapunteo del tabaco y del azúcar*. Madrid: Cátedra.
- Regazzoni, S. (2001). *Cuba: una literatura sin fronteras*. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana.
- Regazzoni, S. (2006). *Alma cubana: Transculturación, Mestizaje e Hibridismo / The Cuban Spirit: Transculturation, Mestizaje and Hybridism*. Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana.

Recensioni

José Romera Castillo

Teselas teatrales actuales

Veronica Orazi
Università di Venezia, Italia

Reseña de Romera Castillo, J. (2025). *Teselas teatrales actuales*. Vigo: Ediciones Invasoras, 386 pp.

El volumen recoge algunas valiosas contribuciones críticas del autor, alrededor de sendos aspectos destacados de la dramaturgia española del siglo XXI. La recopilación se compone de un «Pórtico» y dos partes. En aquel, se presenta un recorrido por las líneas y proyectos del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELINTEN@T), así como de las publicaciones y tesis doctorales que se han realizado en su marco. Se rememora la génesis del SELINTEN@T, los seminarios internacionales y los congresos sobre diversos temas organizados desde 1991, tanto teóricos como temáticos, los homenajes a su fundador y director José Romera Castillo, del cual se menciona la prolífica producción científica y la intensa actividad de editor.

A continuación, en la primera parte, se examinan algunos rasgos clave de la dramaturgia española del siglo XXI, dedicándole especial atención a las relaciones entre teatro y ecología, gastronomía, ciencias y ciencia ficción, medicina, deportes e inteligencia artificial. En cambio, la segunda parte está dedicada a algunos dramaturgos que desempeñan un papel fundamental en la escena del nuevo milenio y en su renovación. Concretamente, en la primera parte, se enfoca la presencia, el sentido y el rol de la *Natura* en la dramaturgia de hoy y se ahonda en el proyecto *Planeta Vulnerable. Teatro ecológico del siglo XXI*, impulsado por la Asociación Cultural Lanzambiental fundada por



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2026-04-14
Published 2026-06-15



Open access

© 2026 Orazi | 4.0



Citation Orazi, V. (2026). "José Romera Castillo. *Teselas teatrales actuales*". *Rassegna iberistica*, 49(125), 95-96.

Elvira Heras, directora del Festival Internacional del Medio Ambiente de Lanzarote 'Langaia', cuyo objetivo es expresar las inquietudes de los promotores y participantes por la conservación del medio natural, precisamente a través del escenario. Por lo que respecta a la *Mensa*, se sacan a colación los ejemplos más relevantes de reflexiones en torno a la cocina y a la alimentación, tanto directas como simbólicas, que se pueden rastrear en varias piezas de la dramaturgia actual.

En lo referente a las ciencias, se aborda la representación de figuras de científicos y también el tratamiento divulgativo de conceptos relacionados con la química, la biología, las biotecnologías, las neurociencias y la psicología, entre otras; mientras, por lo que se refiere a la ciencia ficción, se enfatiza el mecanismo de escenificación de la transformación distópica de la realidad, cuya verosimilitud se fundamenta en los logros científicos y tecnológicos y en los adelantos del progreso en general. En cambio, la presencia y el papel de la medicina se estudian desde la perspectiva de la teatralización de la experiencia individual y colectiva de la pandemia de COVID-19, algo que ha marcado un antes y un después en la historia de la humanidad, que la escena reelabora y reexpresa con matices sugerentes y a la vez estremecedores. Pasando al análisis de los deportes en las tablas, se hace hincapié en la representación y en la función del fútbol, del ciclismo, del baloncesto, del boxeo y del atletismo en el teatro de hoy, tanto a través del protagonismo de personajes deportistas, reales o ficticios, como de la práctica deportiva o aun del deporte como simple referencia y hasta telón de fondo. En esta parte del volumen también caben otros temas, como la relación entre teatralidad y otredad, el teatro breve y el teatro de la *aldea global* con la inteligencia artificial al fondo. La segunda parte presenta unos estudios dedicados a varios temas relacionados con la figura y producción de autores y autoras señalados, es decir: Ana Caro, una dramaturga granadina del Siglo de Oro; el *Calderón esencial* de Ignacio Amestoy; Antonio Buero Vallejo, dramaturgo universal; Antonio Gala entre bambalinas y Antonio Gala, escritor por destino, famoso y discutido; y, finalmente, Jerónimo López Mozo a examen. Cierran el libro unas «Apostillas teatrales» sobre temas variados, como Ecología y teatro actual, Gastronomía y teatro, Teatro y Coronavirus-19, Teatro, pandemia y salas virtuales, Literatura, teatro y deportes, Fútbol y teatro, Fútbol femenino y teatro, Inteligencia artificial, literatura y teatro, Mariano de Paco a examen; y el listado de publicaciones del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. El volumen ofrece una selección que es al mismo tiempo una muestra altamente significativa de la copiosa producción científica del autor y una contribución imprescindible para la comprensión crítica de lo que se ha escenificado en lo que va del cuarto de siglo del nuevo milenio.

José Romera Castillo (ed.) *Literatura, teatro e inteligencia artificial*

Veronica Orazi

Università di Venezia, Italia

Reseña de Romera Castillo, J. (ed.) (2025). *Literatura, teatro e inteligencia artificial*. Madrid: Verbum, 376 pp. Colección Teatro.

El volumen se centra en el estudio de las relaciones de la Inteligencia Artificial (IA) con la literatura y el teatro, dos áreas estratégicas de la cultura universal, cuyo examen ha tenido muy escaso cultivo hasta el momento en España. En su sugerente «Pórtico», José Romera Castillo (9-41) ofrece un sintético y sin embargo eficaz recorrido por la asimilación de las tecnologías en las esferas literaria y dramática, en particular de la IA como herramienta para la creación y la investigación en los ámbitos mencionados, así como por las numerosas actividades del SELITEN@T relacionadas con las nuevas tecnologías, que el Centro ha venido organizando a partir de principios de los noventa. Asimismo, se estudian algunas peculiaridades de la IA en relación a la creación y a los estudios de literatura y teatro. Siguen tres partes que reúnen diez y nueve contribuciones escritas por destacados creadores e investigadores sobre «Aspectos generales», «Literatura e inteligencia artificial» y «Teatro e inteligencia artificial».

Los cuatro artículos que conforman la primera parte, dedicada a *Aspectos generales*, enfocan la problemática jurídica de la relación entre creación literaria e IA (por G. Orozco Pardo y M. Orozco González, 45-72), las nuevas medidas en la regulación de la protección del artista frente a la incorporación de la IA en la creación (por S. Murcia Molina, 73-92), un caso de estudio –en concreto, el de Giselle



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2026-04-14
Published 2026-06-15



Open access

© 2026 Orazi | 4.0



Citation Orazi, V. (2026). "José Romera Castillo (ed.). *Literatura, teatro e inteligencia artificial*". *Rassegna iberistica*, 49(125), 97-98.

Beiguelman- sobre las alianzas del arte con la IA (por L. Santanella Casanova, 93-107) y unas atinadas reflexiones sobre la cuestión de la traducción literaria en tiempos de la IA (por J.F. Ruiz Casanova, 109-29).

Cuatro contribuciones más conforman la parte sucesiva, sobre *Literatura e Inteligencia Artificial*, dedicada a la reflexión sobre lo literario en el renovado panorama actual, tratando temas como el porvenir de la literatura en la era de la IA (por J.I. Covarrubias, 133-47), la experimentación alrededor de la aplicación de la IA al verso clásico (por M. Esteban Becedas, 149-64), la relación entre las tecnologías y la IA tal y como se concreta en la obra *Cúbit* de Vicente Luis Mora (por K. Seruga, 165-85) y la relación entre IA generativa y literatura italiana, investigada a partir de las obras *Non siamo mai stati sulla terra* y *Ombre di passione sul palcoscenico* (por M.A. Giordano Paredes, 187-206).

Más rica en propuestas aparece la parte dedicada a *Teatro e Inteligencia Artificial*, que recoge nueve artículos. Estos se centran en aspectos clave, como la definición de la escena 4.0 con la revolución de la IA en las artes performativas (por P.C. González Almansa, 209-30), el papel de las redes neurales convolucionales puestas al servicio del teatro áureo (por A. Cuéllar, 231-42), la presencia de la IA en las tablas entre protagonismo e hibridez (por B. Bottin, 243-59), las teatralidades neoyorquinas y su acercamiento a la IA (por F.F. Cárdenas Peña, 353-62), junto con algunos casos de estudios, cuales la distopía posdramática en el contexto de las dramaturgias desarrolladas con la IA en *Cristo está en Tinder* (por S. Santiago Romero, 261-78), la IA en el espectáculo *Una isla* de la Agrupación Señor Serrano (por B. Gómez Sánchez, 279-95), la IA para concluir textos inacabados como *Morir una sola vez* de Pino Ojeda (por M.M. López Cabrera, 297-32) o bien la ficción sonora titulada *Catuxa, ¿como eran os encuentros en Siria?* emitida por Radio Galega (por J. Fernández Peláez, 315-32) y, finalmente, *De tripas corazón*, teatro en IA y colectivo (por T. Escaja, 333-52).

Cierra el volumen un «Epílogo», que recoge unas páginas del escritor José María Merino con cuatro microcuentos sobre IA (363-72) y el listado actualizado de las publicaciones del SELITEN@T - Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (373-6).

Todo un libro pionero y novedoso en los estudios literarios y teatrales actuales, imprescindible para entender el panorama contemporáneo de la creación, hoy expuesto al advenimiento de la IA y a sus recaídas, y al mismo tiempo para ahondar en la reflexión crítica sobre un contexto en que se está experimentando la IA en el acto creativo, investigativo y reconstructivo.

Borja Ortiz de Gondra

La familia Gondra. Una storia basca

Veronica Orazi

Università di Venezia, Italia

Review of Ortiz de Gondra, B. (2004). *La familia Gondra. Una storia basca*. Traduzione e postfazione di G. Cara; con testo originale. Salerno: D'Amato Editore, Corponovecento, Firmamento, 299 pp. Collana di Teatro Contemporaneo.

El volumen ofrece la traducción italiana, acompañada por el texto original español, de las dos primeras piezas que conforman la exitosa trilogía dramática titulada *Los Gondra*, que consta de *Los Gondra (una historia vasca)* de 2017, *Los Gondra (relato vasco)* de 2019 y finalmente *Los últimos Gondra (memorias vascas)* de 2021, de Borja Ortiz de Gondra, de la que su autor derivó una sugerente novela, *Nunca serás un verdadero Gondra* (2021), para ahondar en el universo personal presentado precisamente en su tríptico teatral, mediante el filtro de la autoficción. Complementan la publicación un prólogo del dramaturgo José Ramón Fernández y un epílogo del traductor Giovanni Cara, hispanista italiano especialista en literatura del Siglo de Oro. Ortiz de Gondra, una de las figuras más destacadas de la escena española contemporánea, es autor de una veintena de piezas y forma parte de una gran promoción de dramaturgos, junto con Juan Mayorga, Sergi Belbel, Lluïsa Cunillé, Angélica Liddell, entre otros.

Su pluripremiada saga –la primera pieza, *Los Gondra (una historia vasca)*, recibió el Premio Max de Mejor Autoría Teatral 2018 y la segunda, *Los Gondra (relato vasco)*, el Premio Lope de Vega 2017–enfoca el pasado y la memoria de su país a través del prisma de la vivencia ficcionalizada de su familia y esto permite entender las



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2026-04-14
Published 2026-06-15



Open access

© 2026 Orazi | 4.0



Citation Orazi, V. (2026). "Borja Ortiz de Gondra. *La familia Gondra. Una storia basca*". *Rassegna iberistica*, 49(125), 99-100.

resonancias íntimas que tal operación conllevó para él, haciéndole revivir en su propia piel la historia de un pueblo que es al mismo tiempo su propia historia, que se revela por tanto a la vez individual y colectiva. En una secuencia temporal que el traductor en su epílogo define ‘épica’, se representan en las tablas casi ciento veinte años, a través de las vicisitudes y las generaciones de personajes que protagonizan una vivencia desarrollada a partir la dramática experiencia del *Desastre* de 1898, con la pérdida de las últimas colonias -Cuba, Puerto Rico y Filipinas-, hasta un presente constantemente actualizado y coincidente con el del público presente en la sala en cada reposición, según demuestran las acotaciones que aparecen en el prólogo de la primera pieza. A lo largo de casi doce décadas, pues, todos se enfrentan con los mismos fantasmas y las mismas heridas, concretando en la escena algo total y poderosamente trágico. Sin embargo, dentro de este marco cronológico destacan algunos momentos clave, como la Guerra Civil, el franquismo y la Transición democrática. Todos los acontecimientos que se representan en la escena finalmente reflejan una experiencia colectiva, trascendiendo los núcleos familiares y las individualidades involucradas, que se colocan en bandos enfrentados, aludiendo al tabú del fratricidio, que las promociones que han elaborado el trauma de la guerra, del régimen y del pacto del olvido que caracterizó el proceso transicional tratan ahora de recuperar mediante el recuerdo y la recomposición de fragmentos de memoria. La voz que abre y cierra la obra o que aflora en otros momentos de la representación es la del propio dramaturgo, que arraiga su pieza en un presente constantemente actualizado, rompiendo la cuarta pared y dirigiéndose a los espectadores, haciendo referencia al presente extra-escénico o bien reflejando su vuelta al ámbito familiar en determinados momentos de su vida (Borja y su madre, Borja y su prima Ainhoa). Todo ello contribuye a alimentar el multiperspectivismo temporal de la pieza, que alterna épocas diferentes, desestructurando la linealidad cronológica. La historia se cierra con una última pregunta, es decir, si será finalmente posible olvidar, ya, mientras una incomunicabilidad que parece ineludible sobresale del trasfondo. Tal vez solo la aceptación de lo ocurrido podrá por fin llevar a la pacificación, a través de la concienciación de que todo aquello les pertenece a todos los personajes, forma parte de ellos y de su historia, tanto personal como familiar y colectiva. Esta saga de tres generaciones hace emerger las contradicciones, alguna duda y todo lo que la compleja reflexión escenificada activa, en una dinámica memorial imparabile.

Es esta una trilogía grandiosa, de la que -con un mecanismo creador inverso a lo que ocurre comúnmente- procede una magnífica novela.

Gracia Morales *Cattivo odore*

Renata Londero
Università degli Studi di Udine, Italia

Recensione di Morales, G. (2024). *Cattivo odore*. A cura di E. Di Pastena. Imola: Cue Press, 51 pp.

Tempo e spazio indefiniti. Un ambiente inizialmente lindo e luminoso, poi via via più buio, sporco, fetido e degradato. Tre personaggi – due fratelli gemelli (*Hermano Mayor* ed *Hermano Menor*) nati a pochi minuti di distanza – e la moglie (*Mujer*) del più giovane, sommersi da una piatta routine. I loro giorni sono scanditi dai pasti, da qualche passatempo e dai turni di assistenza a una quarta figura invisibile e autoritaria (un anziano malato e costretto a letto?) che fa da ago della bilancia ai loro pensieri e alle loro azioni. Questa, la scarna ma pregnante trama di *Mal olor*, pièce che Gracia Morales (Motril, 1973) ha elaborato fino al 2019, pubblicato nel 2022 (Ciudad Real: Ñaque) e che è andata in scena per la prima volta il 7 febbraio 2024, al Teatro Echegaray di Málaga, per la regia di Piñaki Gómez. Nello stesso anno Enrico Di Pastena ne ha curato l'edizione italiana – *Cattivo odore* – per i tipi di Cue Press, casa editrice dedicata alle arti performative, che ha pubblicato anche altri drammaturchi spagnoli: Josep Maria Benet i Jornet, Juan Mayorga e Lluïsa Cunillé. Traendo spunto da autori che predilige – Beckett, Pinter, Ionesco, Cortázar, Buero Vallejo, Artaud, Gambaro –, Morales si concentra qui su temi per lei consueti, che emergono in sue opere precedenti, come *Quince peldaños* (2000) ed *El caso Garay* (2014): la sotterranea prepotenza del potere, atmosfere enigmatiche e distopiche, un costante contrappunto sonoro



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2025-12-23
Published 2026-06-15



Open access

© 2026 Londero | 4.0



Citation Londero, R. (2026). "Gracia Morales. *Cattivo odore*". *Rassegna iberistica*, 49(125), 101-104.

e musicale, un minimalismo espressivo e scenico che in buona misura l'autrice mutua dal maestro Sanchis Sinisterra.

Questi tratti del teatro di Morales, impegnativo e perturbante, spiccano nella ricca introduzione di Di Pastena, dal significativo titolo «Un mondo si decompone» (7-18), in cui lo studioso mette in risalto con acume le peculiari scelte contenutistiche e stilistiche operate dalla drammaturga andalusa, così come si esplicano in *Mal olor*: le «situazioni ambigue e sfuggenti», i «personaggi abulici», la «staticità» (10), la tendenza al «grottesco» (12), l'«ambiguità» (14). Tutti questi elementi concorrono a creare un universo inquietante e senza fondamenta etiche, governato da una darwiniana legge del più forte dove l'eminenza grigia *in absentia* pare voler «sopravvivere a [...] qualunque costo» (14), noncurante del prossimo, e dove il più debole e sensibile - il Fratello Maggiore/Abele - soccombe, sovrastato dalla «supremazia operativa e psicologica» del Minore/Caino (11), mentre la Donna si attesta su una posizione intermedia che le dona una indipendente discrezionalità. A ben guardare, come suggerisce Di Pastena, il microcosmo straniante di *Mal olor* intrattiene molti e stretti vincoli con il nostro mondo, anch'esso traballante e sul punto di sbriciolarsi. Sia nel mondo fittizio che in quello reale imperano la difficoltà di comunicare, l'aridità, l'indifferenza, l'incapacità (o la non volontà) di vedere e sentire, che nella *pièce* è simboleggiata dalla progressiva cecità del Fratello Maggiore. Tutte condizioni che inevitabilmente fanno correre ai personaggi - e all'umanità di oggi - un pericolo gravissimo, quello, cioè, di assuefarsi alla banalità del male. In effetti, quando nella scena 14 la Donna e il Fratello Minore lamentano la crescente invadenza del fetore in casa e in città, dicono così: «DONNA A te non dà fastidio, vero? FRATELLO MINORE Che cosa? DONNA Che tutto abbia questo odore. Come se il mondo stesse marcendo. FRATELLO MINORE E a te? Dà fastidio? DONNA Io mi ci sto abituando» (37).

Vi è un altro aspetto degno di rilievo che trapela dalle 30 brevi scene di *Mal olor* e tra le righe dei colloqui che si scambiano i protagonisti, espressi in un eloquio fratto ed ellittico, e assieme carico di sfumature colloquiali, reso dal curatore nella nostra lingua con scioltezza e puntualità. È l'abilità di Morales nel coniugare la singolarità della propria poetica con motivi e stilemi desunti dalla tradizione letteraria. Un tratto assai originale è dato dalla presenza metaforica dei suoni e della musica. Così, nelle scene 1, 9, 15 e 24, campeggia «*il suono ritmico di un cuore*» (22, 31, 39, 51), palese cifra vitale, con cui la donna e i due fratelli cercano di sincronizzare i propri gesti, finché esso diventa così veloce, ossessivo e assordante da affaticarli e disorientarli. E ancora, la popolare canzone di Edith Piaf *La vie en rose*, canticchiata dalla Donna e dal Fratello Maggiore, contribuisce a sottolineare per similitudine o per contrasto la prevalente anaffettività dei protagonisti (scene 5, 20, 22 e 29).

Quanto all'efficace riuso intertestuale messo in pratica da Morales, qui come altrove, ne cito un'occorrenza illuminante, che Di Pastena rileva: il «gioco delle carte» (12), con la sua valenza bellica che scandisce l'interazione antagonistica tra i fratelli lungo il corso del dramma (scene 2, 7, 12, 17, 20, 23, 27 e 29), rinvia alla «partita a scacchi sottesa nella vicenda di *Finale di partita*» (1957) di Beckett. Per concludere, un ultimo esempio di come Morales sfrutti al meglio gli scritti che l'hanno preceduta e che lei più ammira. Come sostiene a più riprese il curatore nella prefazione, in *Mal olor* si rintraccia con chiarezza l'ascendenza bueriana, con speciale riferimento a *La fundación* (1974). A ciò si aggiunge il vezzo dell'autrice di velare le verità che afferma mediante simboli e metafore, al pari del commediografo di Guadalajara. Ecco, dunque, il perché di tanti oggetti e circostanze emblematici che percorrono *Mal olor*: il cibo, la mascherina e la bombola d'ossigeno, i brindisi, i numeri declamati, la collana. Tuttavia, forse proprio nel finale aperto traspare con maggiore evidenza il debito della drammaturga verso il suo grande modello. Rimasto solo sul palcoscenico, il Minore «brandisce un coltello mentre esita sulla soglia della stanza del potente» (introduzione, 14), e «*i monitor delle telecamere di sicurezza*» si riaccendono, come recita la didascalia di chiusura (scena 30, 58). Il perfido padre padrone morirà? La città si risveglierà dal suo torpore? (Di Pastena, introduzione, 14). Nel 1957 Buero Vallejo, pur persuaso dell'ineluttabile tragicità del vivere, asseriva: «Se escribe porque se espera, pese a toda duda. Pese a toda duda, creo y espero en el hombre como espero y creo en otras cosas: en la verdad, en la belleza, en la rectitud, en la libertad».¹ Sul fondo delle creazioni di Gracia Morales palpita sempre questa tremolante fiducia.

1 Buero Vallejo, A. (1957). «El autor y su obra. El teatro de Buero Vallejo visto por Buero Vallejo». *Primer Acto*, 1, 5.

Sergi Castellà-Martinez

The Poetry Research of J.V. Foix (1918-1985)

Ivet Zwatzrko i Pou

La Sapienza³ Università di Roma – Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

Review of Castellà-Martinez, S. (2025). *The Poetry Research of J.V. Foix (1918-1985). Knowledge Through Likeness in the Avant-Garde*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, pp. 144.

Durante decenni, la critica letteraria catalana ha osteggiato l'uso di una certa terminologia relativa alla teoria e alla storiografia della letteratura contemporanea che avrebbe potuto contribuire al raggiungimento di una delle sue grandi aspirazioni: favorire il dialogo tra gli autori catalani del Novecento e i loro contemporanei, innanzitutto europei, senza gerarchie determinate dalla rilevanza geopolitica delle rispettive tradizioni culturali, né omologazioni forzate capaci di cancellare le sfumature e le peculiarità, siano esse individuali o nazionali. Mi riferisco al concetto crono-estetico di modernismo, che in Catalogna ancora oggi si fatica a utilizzare con naturalezza.¹ Non è questo il caso della recente monografia di Sergi Castellà-Martinez, intitolata *The Poetry Research of J.V. Foix (1918-1985). Knowledge Through Likeness in the Avant-Garde* (2025), nella quale questo concetto viene impiegato criticamente, ma senza indugi, per analizzare «the correspondence between Foix's aesthetic strategies and his poetic pursuit of knowledge» (13-14), ciò che costituisce l'obiettivo principale del volume.

1 L'avversione accademica per la categoria di modernismo si è manifestata anche perché, tra il 1881 e il 1906, in Catalogna si sviluppa una corrente letteraria e culturale omofona, il *Modernisme català*, che condivide con il *modernism* o modernismo europeo alcune caratteristiche significative al di là della parziale corrispondenza cronologica.



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2025-11-30
Published 2026-06-15



Open access

© 2026 Zwatzrko i Pou | 4.0



Citation Zwatzrko i Pou, I. (2026). "Sergi Castellà-Martinez. *The Poetry Research of J.V. Foix (1918-1985)*". *Rassegna iberistica*, 49(125), 105-106.

Strutturato in sette capitoli, incluse l'Introduzione (3-14) e le Conclusioni (115-18), il saggio di Castellà-Martínez propone una nozione di realismo adeguata alla poesia avanguardista del poeta di Sarrià che non entra in contraddizione con il suo sperimentalismo – per lo più considerato surrealista dalla critica sebbene il poeta non sempre gradisse tale etichetta (28, 36-9, 75-6) –; né si riduce agli standard del realismo ottocentesco, che Foix stesso non riteneva in grado di rappresentare la realtà e la verità in maniera universale (29). Per questo motivo, come si approfondito nei capitoli terzo (31-48) e quarto (49-68), il suo realismo è trasmesso soprattutto grazie all'accumulo di metafore oscure ed estremamente concrete che non si riferiscono mai a un unico oggetto 'reale', così come tramite composizioni liriche frammentarie e antipositiviste in cui il fantastico, i sogni, le visioni oniriche, i desideri, le esperienze personali ed i prodotti mentali hanno sempre spazio (67). Difatti, tutti questi elementi servono al poeta per tentare di comprendere e catturare l'unicità della realtà; unicità che esiste solo nella sua molteplicità enigmatica, sfuggente e in continua crescita e trasformazione (116).

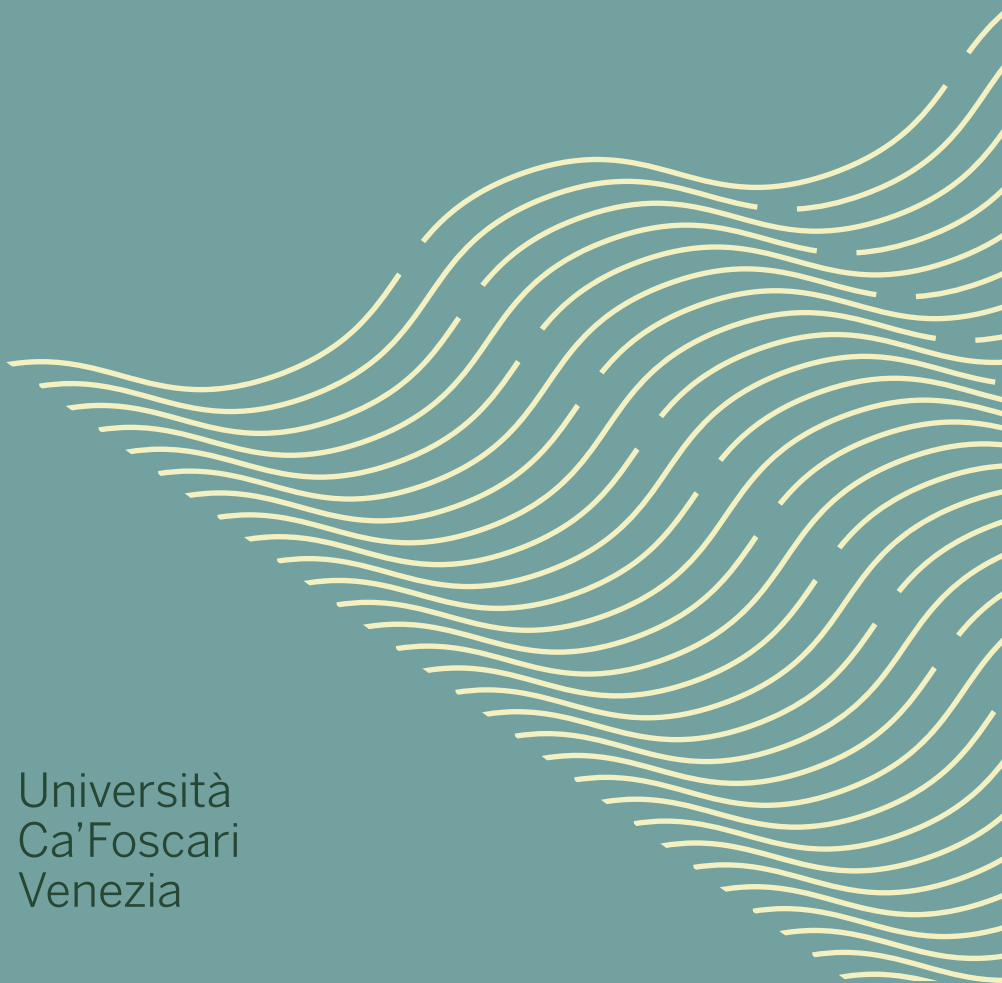
Si tratta dunque di una nozione di realismo che ha molto a che vedere con le preoccupazioni moderniste riguardanti la realtà e le sue possibilità di rappresentazione artistica e letteraria (14, 18-19, 78, 108-9) e, pertanto, con la complessa relazione fra arte e vita rivelata nei primi decenni del secolo scorso. Come dimostra Castellà-Martínez, la poesia fu per Foix il modo di vivere ogni istante in maniera piena e intensa, una strategia che non appartiene ai letterati ma piuttosto a tutta l'umanità, e che lui concepiva come una ricerca sempre aperta e ostinata (117). Infatti, Foix si definiva un «ricercatore in poesia» (4, 22, 32, 69) il cui mestiere consisteva nel conoscersi e nel conoscere il mondo attraverso gli oggetti poetici o «somiglianze» (*likenesses*), piuttosto che rappresentarli nella pagina in bianco. Come analizzato dall'autore nel capitolo secondo (15-30), d'altronde, Foix riprende il concetto di somiglianza da Ramon Llull, intendendola non come «the natural relation between an image and its referent [...] [but as] a sign and a revelation of a possibility: that of describing reality partially and in fragments» (29).

Contro l'idea diffusa che la poesia di Foix sia ermetica, solipsistica, deliberatamente assurda e autoreferenziale, come aveva già confutato Pere Gimferrer (32), Castellà-Martínez ci offre uno studio complessivo dei versi, delle prose poetiche e degli articoli giornalistici del poeta dal 1918 al 1985 che rivaluta la sua posizione nel panorama europeo delle avanguardie e dei modernismi novecenteschi, attraverso l'analisi di questo tutto suo realismo «radicale» (113). Una radicalità che accomuna la letteratura di Foix, nella sua individualità, a quella di alcuni classici di tutti i tempi, tra i quali si annoverano certamente i suoi autori di riferimento Llull e March (86), ma anche poeti a lui contemporanei, come i modernisti T.S. Eliot, Max Jacob e Ingeborg Bachmann.

Rivista semestrale

Dipartimento di Studi Linguistici
e Culturali Comparati

Università Ca' Foscari Venezia



Università
Ca' Foscari
Venezia