



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE  
ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

[NÚMERO IX]

SELL

SALAMANCA 2016







REVISTA DE LA SOCIEDAD DE  
ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

[NÚMERO IX]

SELL

SALAMANCA 2016

DIRECCIÓN EDITORIAL

José Manuel Cuartango Latorre

María Lourdes Romero Gómez

COMITÉ EDITORIAL

José Manuel Cuartango Latorre

Macarena Díaz Monrové

María Lourdes Romero Gómez

©2016 Los autores & *Hápax Editores*

Edita:

*SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA*

Salamanca

ISSN: 1988-9127

## COMITÉ CIENTÍFICO

Ana Agud Aparicio (Universidad de Salamanca)  
Andoni Barreña Agirrebeitia (Universidad de Salamanca)  
Alberto Cantera Glera (Universidad de Salamanca)  
Luis Carlos Díaz Salgado (Universidad de Sevilla)  
Maitena Etxebarria Arostegui (Euskal Herriko Unibertsitatea)  
Xavier Frías Conde (Universidad Nacional de Educación a Distancia)  
Miguel García-Bermejo Giner (Universidad de Salamanca)  
Javier Giralt Latorre (Universidad de Zaragoza)  
Pedro Emanuel Rosa Grincho Serra (Universidad de Salamanca)  
Carlos Heusch (École Normale Supérieure LSH - Lyon)  
Hugo M. Milhanas Machado (Universidad de Salamanca)  
Juan Carlos Moreno Cabrera (Universidad Autónoma de Madrid)  
María Nieves Sánchez González de Herrero (Universidad de Salamanca)  
Fernando Sánchez Miret (Universidad de Salamanca)  
Raúl Sánchez Prieto (Universidad de Salamanca)  
Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca)  
Massimo Seriacopi (Università degli Studi di Firenze )  
Juan Miguel Valero Moreno (Universidad de Salamanca)



## ÍNDICE

EDITORIAL.....	11
“La escritura autorreferencial en <i>Viaje a una provincia de interior</i> de Raúl Guerra Garrido: una aproximación narratológica”.	
<i>Antoine Bouba Kidakou</i> .....	15
“L’umorismo nella Spagna della <i>Edad de Plata</i> ”.	
<i>Carola Sbriziolo</i> .....	35
“Taxonomía de preguntas perlocucionarias en <i>La mujer loca</i> de Juan José Millás”.	
<i>Francisco Javier Higuero</i> .....	51
“Orígenes del poder, mecanismos de dominación y circuitos de la violencia en la trilogía policial de Juan Martini de la década de 1970”.	
<i>Pablo Debussy</i> .....	67
“Rifiuto o rinuncia? Uno studio storico-etimologico sul canto III dell’ <i>Inferno</i> ”.	
<i>Simone Barlettai</i> .....	85
“La literatura como procedimiento. Análisis estético-narrativo de <i>La prueba</i> , <i>Canon perpetuo</i> y <i>Efecto invernadero</i> ”.	
<i>Natalia Plaza Morales</i> .....	105
“Criterios estilísticos y funcionalidad: a propósito del concepto de simetría compositiva”.	
<i>Carlos I. Echeverría Arriagada</i> .....	127
“La configuración de la novela policial en <i>Triste, solitario y final</i> de Osvaldo Soriano”.	
<i>María Laura Pérez</i> .....	141



“Literatura y sociedad. Estamentalismo y androcentrismo en la literatura de D. <sup>a</sup> Mariana de Carvajal y Saavedra”.	
<i>Xulio Pardo de Neyra</i> .....	169
“Dante, i catari e i musulmani: eresia e guerra santa nella <i>Divina Commedia</i> ”.	
<i>Marino Alberto Balducci</i> .....	185
RESEÑAS.....	221





## EDITORIAL

Estimado/a lector/a:

En un lugar de nuestra vida..., en un lugar del alma..., en un lugar de La Mancha un hidalgo al que de tanto leer “se le secó el cerebro” se aventuró a ir por los caminos de la literatura abriendo paso a la eternidad de un viento que entre molinos gira y gira siempre volviendo a las letras de su creador, el gran Cervantes. Este año estamos celebrando el cuarto centenario de su muerte y el de Shakespeare, siempre juntos en cuanto a fechas y gloria literaria, y es que en la imaginación sabemos que Alonso Quijano hubiera hecho todo lo posible y más para que Romeo y Julieta hubieran disfrutado de su amor, aunque hubiera tenido que luchar lanza en astillero contra los Montesco y los Capuleto, y es que allá en nuestro corazón siguen vivos por siempre, porque todos llevamos dentro un Quijote con su ilusión, con sus sueños, y esperanzas, porque dentro de nosotros va el amor que por siempre unió la gran obra shakesperiana y cervantina.

Se ha celebrado también el cuarto centenario de la muerte del Inca Garcilaso de la Vega, cronista de una dulzura infinita en sus letras, conciliador de sus dos herencias culturales.

Y en este año la mar estuvo linda, más que nunca, y el viento trajo aroma sutil a tus versos, Rubén, porque tus poemas son del níveo azahar que traspasa con su aroma el alma, y es que así son las obras de Rubén Darío para la literatura universal, y así es cómo este año celebramos el centenario de su muerte.

El 17 de febrero de hace ciento ochenta años, entre la luminiscente niebla de su ciudad, la poesía vino a besarle las manos, a susurrar a su alma que el olvido jamás le habitaría... Y es que ese día nació el gran poeta sevillano Gustavo Adolfo Bécquer. Gustavo, ese día naciste tú, podemos verte a través de tus poemas, entre la opalescente bruma en la que tu alma se desdibuja para inundar nuestros sentidos con la belleza de tus letras...

Teniendo siempre en mente estos aniversarios y tantas otras fechas literarias, el presente número incluye los siguientes artículos: *La escritura autorreferencial en Viaje a una provincia de interior de Raúl Guerra Garrido: una aproximación narratológica*, de Antoine Bouba Kidakou; *L'umorismo nella Spagna della Edad de Plata*, de Carola Sbriziolo; *Taxonomía de preguntas perlocucionarias en La mujer loca de Juan José Millás*, a cargo de Francisco Javier Higuero; *Orígenes del poder, mecanismos de dominación y circuitos de la violencia en la trilogía policial de Juan Martini de la década de 1970*, de Pablo Debussy; *Rifiuto o rinuncia? Uno studio storico-etimologico sul canto III dell'Inferno*, de Simone Barlettai; *La literatura como procedimiento. Análisis estético-narrativo de La prueba, Canon perpetuo y Efecto invernadero*, de Natalia Plaza Morales; *Criterios estilísticos y funcionalidad: a propósito del concepto de simetría compositiva*, de Carlos I. Echeverría Arriagada; *La configuración de la novela policial en Triste, solitario y final de Osvaldo Soriano*, a cargo de María Laura Pérez; *Literatura y sociedad. Estamentalismo y androcentrismo en la literatura de D.<sup>a</sup> Mariana de Carvajal y Saavedra*, de Xulio Pardo de Neyra; y por último *Dante, i catari e i musulmani: eresia e guerra santa nella Divina Commedia*, a cargo de Marino Alberto Balducci.

Entre las reseñas, *Palabras clandestinas*, a cargo de María Lourdes Romero Gómez; *Árboles de esperanza*, a cargo de Macarena Díaz Monrové; y por último *Nuevo diccionario chistabino-castellano*, a cargo de José Manuel Cuartango Latorre.

Agradeciendo la labor de todos los que han colaborado en este número de *Hápax*, deseamos que sea de su agrado y nos despedimos hasta el próximo número, que será ya el décimo. Nuevas aventuras nos esperan, Sancho...

*Las noches leyendo de claro en claro,  
y los días de turbio en turbio*

Los editores



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

# LA ESCRITURA AUTORREFERENCIAL EN *VIAJE A UNA PROVINCIA INTERIOR* DE RAÚL GUERRA GARRIDO: UNA APROXIMACIÓN NARRATOLÓGICA<sup>1</sup>

Antoine Bouba Kidakou<sup>2</sup>  
UNIVERSIDAD DE MAROUA

**Resumen:** Uno de los aspectos constantes en los relatos de viajes, al menos en la mayoría de ellos, es la presencia de numerosas referencias a la vida de sus autores, en cuanto que los narradores suelen formar parte de los protagonistas de los viajes cuyas peripecias se describen. Las modalidades de escritura del *yo* o de referencias a la vida de esos autores-narradores son diferentes según las intencionalidades, las orientaciones y la forma de esos relatos. El presente trabajo, basándose en el paradigma metodológico de la narratología, pretende analizar la naturaleza, el grado y las formas de autorreferencias utilizadas por el viajero-narrador, Raúl Guerra Garrido, en su relato *Viaje a una provincia interior*. Se exploran especialmente las formas de escrituras autobiográficas manejadas por el autor y los diferentes mensajes que el viajero-narrador destina al lector a través de esas técnicas autorreferenciales.

**Palabras Clave:** literatura de viajes, autorreferencia, autor, lector.

**Abstract:** Travel stories contain, for the most part, numerous references to the lives of their authors, as these authors are usually part of the protagonists whose travel adventures are described. Self-reference writing or references to the lives of these travel-writers differ according to the intentions of those travel books and the form of those stories. In this paper, we study the main forms of self-references used by the travel-writer Raul Guerra Garrido in his travel book *Viaje a una provincia interior*. We use Narratology as method to carry out the analysis.

**Key words:** travel literature, self-references, author, reader.

## 1. INTRODUCCIÓN

**A**l iniciar este estudio nos parece importante recordar unos cuantos postulados sobre la pertinencia del interés por la escritura autobiográfica en la literatura de viajes en general. De hecho, los relatos de viajes como plasmación testimonial de las vivencias experimentadas por los narradores a lo largo de los recorridos efectuados en unos determinados espacios ofrecen una perspectiva de estudio desde paradigmas diversos y variados, de los que destaca con

---

<sup>1</sup> Este artículo es el resultado de una estancia de investigación en Madrid (Universidad Nacional de Educación a Distancia y Universidad Pontificia Comillas) en 2015 con la financiación de la Comisión Científica de la Escuela Normal Superior de la Universidad de Maroua (Camerún).

<sup>2</sup> Antoine Bouba Kidakou es doctor en Filología Hispánica por la UNED (Madrid, 2006). Ha sido inspector de pedagogía en Camerún y becario doctoral de la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI), investigador de Lengua y Literatura Españolas del Instituto de Cooperación Iberoamericana en Madrid (ICI). Actualmente es profesor titular de Literatura Española e Hispanoaficana en el Departamento de Lenguas Extranjeras de la Escuela Normal Superior (Universidad de Maroua, Camerún) y ocupa el cargo de subdirector de asuntos académicos, de investigación y de cooperación en dicho centro. Es coordinador del equipo de redacción de la revista científica *Kaliao*. Su campo de investigación abarca la literatura de viajes, la literatura femenina, la literatura africana escrita en español y la didáctica del español, LE.



mucha relevancia la perspectiva autobiográfica. La interdisciplinaridad y la confluencia de estilos, características del género, imponen varios tipos y niveles de discursos a los viajeros-narradores y brindan a los investigadores varias posibilidades de enfoques interpretativos. El carácter factual de *Viaje a una provincia interior* de Raúl Guerra Garrido nos lleva a clasificarlo en la vertiente “relatos de viajes” del amplio rótulo de la literatura de viajes, y estudiarlo tal como lo concibe la crítica<sup>3</sup>. Sobre este aspecto escribe uno de los teóricos de la literatura de viajes, ALBURQUERQUE-GARCÍA [2008: 12]:

[...] los relatos de viajes son ante todo un género cuyas raíces han de buscarse en textos factuales. A pesar de que hay una larga tradición de literatura de viajes ficcionales, los relatos de viajes estrictamente hablando tienen una dimensión testimonial que forma parte de su especificidad genérica. Nacen de una necesidad personal, natural o forzada por las circunstancias, de relatar las experiencias vividas durante un determinado viaje realizado por placer o por obligación.

Partiendo de las mismas definiciones que del concepto de literatura de viajes dieron los estudiosos como: RICHARD [1981], REGALES SERNA [1983], PÉREZ PRIEGO [1984], POPEANGA [1990, 1991<sup>a</sup>], RUBIO TOVAR [1992, 1995], CARRIZO RUEDA [1997], se puede retener que los elementos fundamentales de estas definiciones se organizan entorno a la figura del narrador, que coincide en varios casos con el autor del relato, cuyo desplazamiento condiciona la construcción del relato. Nota acertadamente ALBURQUERQUE-GARCÍA [2006: 86] a este respecto, que el relato de viajes “Suele adoptar la primera persona [...], que nos remite siempre a la figura del autor”. El tipo de narrador más recurrente en esos relatos es el “Autor testigo”; aquel que, para narrar su viaje parte de su propia experiencia. Según LÓPEZ DE MARISCAL & FARRÉ VIDAL [2006]:

---

<sup>3</sup> CARRIZO RUEDA [1997], en una magnífica poética del relato de viajes, dedica unas páginas a la definición del género “Literatura de viajes” y apunta acertadamente, según sus moldes, dos modalidades principales: los libros de viajes y los relatos de viajes.

Este tipo de autor ha sido privilegiado en todos los tiempos, ya que se trata de un narrador que es narrador y protagonista de los hechos que se relatan. La construcción de su texto se sustenta en la experiencia que es la base del conocimiento del espacio narrado [...] <sup>4</sup>.

Teniendo en consideración todo lo que precede, el presente trabajo pretende analizar el grado de la presencia del autor-narrador en la obra *Viaje a una provincia interior* de Raúl Guerra Garrido a partir de unas hipótesis que se desglosan a continuación:

1. *Viaje a una provincia interior* es la reconstitución de un viaje realizado con anterioridad, en el que el autor se confunde con el narrador.

2. La obra consiste en una hábil combinación del relato autobiográfico y del relato histórico por cuanto de autorreferencias y de episodios históricos contiene.

3. La relación entre el espacio y el narrador se caracteriza por una fusión empática y consiste en un elogio del paisaje cultural de la patria del viajero-narrador.

El método que se pretende aplicar en este estudio es la narratología, en sus aspectos relativos a la autobiografía. Pero es importante recordar que la aplicación de un método fijo al estudio de los relatos de viajes ha desatado una ola de controversias, provocando varios debates entre los estudiosos del género. Esto se debe, entre otros motivos, a la naturaleza versátil del género [ALMARCEGUI 2011: 26], a su estatuto híbrido, entre lo documental y lo literario [VILLAR DÉGANO 1995: 22-27], [HOLTZ & MASSE 2012: 2] y por ser un género fronterizo [ALBURQUERQUE GARCÍA 2011: 19]. Muchos pensaban que ningún método podía servir eficazmente para un estudio adecuado de este *corpus*, como apuntaba CARRIZO RUEDA [1992: 9], en una hábil síntesis de esas opiniones:

---

<sup>4</sup> Otros tipos de autores son: el “autor recopilador”, es decir, aquél que no se ha desplazado a los territorios que describe, por lo que no es estrictamente un narrador; el “autor ficcionalizador”, que asume la figura de inventor, cuyo trabajo se acerca más al de un novelista, sólo que el espacio descrito es un espacio referencial sujeto a comprobación.

Cualquier intento de abordar los libros de viajes desde un análisis formal rebasaba ampliamente las “lecturas verticales”, los “modelos triádicos”, “los esquemas actanciales” y las clasificaciones en “núcleos y catálisis”. Todos estos métodos resultaban a lo sumo, para estudiar episodios aislados, pero de ningún modo podían dar razón de las coordenadas del conjunto.

Derogando esas opiniones por rígidas, y considerando las técnicas autorreferenciales usadas por el autor de *Viaje a una provincia interior*, que remiten a la escritura autobiográfica cuyas modalidades se estudian en este trabajo, abogamos por la adecuación de la propuesta narratológica a este análisis. Precisemos que la escritura autobiográfica que pretendemos explorar en este trabajo se centra fundamentalmente en su aspecto referente a la autobiografía como narración retrospectiva autodiegética que un individuo real hace de su propia existencia, con el propósito de subrayar la constitución y el desarrollo de su personalidad [RODRÍGUEZ 2000: 9-24]. Puntualicemos, desde luego, que no se trata de analizar el relato como obra autobiográfica sino insistir sobre las técnicas autorreferenciales utilizadas por el autor. Valoramos, entre otras herramientas de estudio los propósitos de REY [1995: 390] para quien se habla de autorreferencia “[...] cuando el anunciante habla del anunciante, es decir, cuando el anunciante promociona sus propios productos”. Y “[...] recurriendo a la narratología, puede decirse que el narrador es el mismo sujeto que el autor, ambos coinciden”.

Concretamente, después de una breve presentación de la obra, centramos el estudio en las técnicas y los diferentes procedimientos autorreferenciales utilizados por el autor en el texto y los diferentes mensajes que nos comunica a través de ello.

## 2. VIAJE A UNA PROVINCIA INTERIOR: EL RELATO

*Viaje a una provincia interior* es una historia de reencuentro del autor-viajero-narrador con su juventud en Cacabelos; una historia construida sobre la memoria tejida de evocaciones de las más significativas peripecias de la vida de un joven que sale de la adolescencia y entra en la vida adulta. La reconstrucción de un viaje veraniego por su patria berciana a los diecisiete años, le sirve como retorno a una etapa crucial de su vida, pues los diecisiete años para él significan una edad “arcangélica”, una etapa de la vida caracterizada por la demostración de unas energías desbordantes y un gusto pronunciado por la autonomía y la libertad:

[...] acababa de cumplir diecisiete años y mi ánimo rebosaba de muchos y encontrados sentimientos, casi todos optimistas, y sobre todos ellos el de la euforia de una desvergonzada confianza en mí mismo... Tenía diecisiete años, arcangélica edad de posibilidades intactas, donde todo se sabe por pura intuición y uno solo se equivoca cuando razona utilizando el mínimo bagaje de su experiencia. En ella todo es posible pero el inconsciente, autónomo y rebelde, ya ha cristalizado la personalidad futura, lo que uno será es lo que fue a los diecisiete años [10].

La elección de esta edad idealizada por el viajero-narrador, junto a las evocaciones de los más admirables episodios de sus historias familiares y la revelación de los paisajes fascinantes de su patria chica (El Bierzo) ya perfilan el carácter intimista y autorreferencial del relato en cuanto que todo se organiza en torno a un *yo* y sus circunstancias.

En la obra, escrita en primera persona y en estilo directo, Raúl Guerra Garrido retrata la tierra de sus orígenes, poniendo de manifiesto los lugares y las señas de identidad más característicos de El Bierzo: Cacabelos, Ponferrada y su castillo templario, Villafranca, sus vinos, la colosal modificación de la naturaleza realizada en Las Médulas por los

romanos en busca de oro, las huertas y, en fin, las montañas y ríos que conforman la orografía de esta tierra verde y fértil situada entre el valle del Duero y Galicia:

Cacabelos es un pueblo hermoso con el injusto sambenito de un nombre horrendo, para mayor inri en el centro de una región plagada de nombres sinfónicos [14-15]<sup>5</sup>.

Decir que la plaza [de Cacabelos] es una maravilla es mentir descaradamente, pero decir que es entrañable es hacerles poco honor a los sentimientos que en ella se anudan y condensan. Me extasié una vez más ante la virguería escultórica que remata cada una de las cuatro esquinas del jardín central, una lisa bola de cemento de casi un metro de diámetro, y agradecí al Hacedor la existencia de tan absurdo como divertido adorno, insuperable atracción de la chiquillería, por ellas habíamos trepado con sangre, sudor y risas generaciones enteras [22].

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

Fragmentos similares, que presentan el encanto y las bellezas de la región de El Bierzo salpican toda la obra [39, 54, 77, 87, 103]<sup>6</sup>. En esas representaciones del espacio berciano, el narrador siempre pone de relieve lo bello, lo pintoresco, lo fantástico; las maravillas de la naturaleza o del paisaje relacionándolos con su propia historia. Esa referencialidad autobiográfica se aprehende mejor examinando el funcionamiento del texto del relato, a través de las referencias implícitas y explícitas a la vida del autor-viajero-narrador.

---

<sup>5</sup> La primera edición *Viaje a una provincia interior* se publicó en Valladolid (Ámbito) en 1990. La edición de la obra que manejamos en este trabajo es la 1992.

<sup>6</sup> Y todos los fragmentos “copiados” en la obra de GIL & CARRASCO [1842], que son numerosos.

### 3. LAS TÉCNICAS Y PROCEDIMIENTOS AUTORREFERENCIALES UTILIZADOS EN VIAJE A UNA PROVINCIA INTERIOR

#### 3.1. La narración en primera persona

Desde las primeras páginas del relato, topamos con la primera persona que narra, actúa, juzga y tiene opiniones sobre las realidades que describe, los hechos y los personajes que aparecen en los espacios recorridos [10]:

La cuesta del Valín es toda una señora cuesta y la *he* bajado multitud de veces a tumba abierta, empezando por el expeditivo método con que *me* enseñaron a montar en bici [a *mí* como a todos los niños que por allí lo hemos sido] [...] En aquel verano de los cincuenta [y pico de ave de buen agüero], en que *inspiré* de forma tan ávida el aire de Las Chas, *acababa* de cumplir diecisiete años y *mi* ánimo rebosaba de muchos y encontrados sentimientos, casi todos optimistas, y sobre todos ellos el de la euforia de una desvergonzada confianza en *mí* mismo: *había* aprobado a la primera la reválida de séptimo y *me* habían seleccionado para el juvenil de *mi* equipo favorito, en consecuencia ya *era* bachiller y baloncestista del Real Madrid.

Con once ocurrencias en dos frases modelo del relato, las referencias al *yo* presentan al narrador no sólo como el protagonista principal de los hechos descritos sino también como el eje principal de la construcción del mismo relato. En este sentido, *Viaje a una provincia interior* se diferencia de los relatos de viajes tradicionales, estructurados principalmente en torno a la descripción del itinerario seguido por el narrador, convirtiéndose en elemento estructurador, que condiciona el mismo relato. Recordemos que muchos consideran el itinerario como el elemento estructurador imprescindible para la existencia de la historia del relato, como se puede notar en estos tres comentarios de unos críticos relevantes de la literatura de viajes:

Comme son nom l'indique le récit de voyage, s'il est un récit, implique aussi un voyage, et c'est en quoi s'affirme d'abord son originalité. Un voyage c'est à dire un déplacement réel dans l'espace, au long d'une certaine durée, et qui est d'emblée posé comme préalable au récit même. Le syntagme récit -de -voyage [sic] pose de façon nécessaire une relation d'antécédence et de tutelle entre ses termes, entre le texte et son objet [LE HUENEN 1990: 15].

[...] lo primero que puede observarse es que en el libro de viajes la narración se articula sobre el trazado y recorrido de un itinerario, el cual constituye la urdimbre o armazón del relato, de modo semejante, por ejemplo, a la sucesión de reinados o el sistema de anales en el género artístico [PÉREZ PRIEGO 1984: 220].

[...] la localización es un imperativo en la escritura y, en este sentido, el viaje como desplazamiento de un sitio a otro, o como modificación y transformación de un lugar, enlaza una descripción dinámica del espacio con una tensión y una ruptura abiertas entre lo conocido e inaccesible de aquello a lo que se pretende llegar [LÓPEZ ALONSO 1995: 33].

En *Viaje a una provincia interior*, el itinerario no es el elemento estructurador del relato sino el personaje principal que es el mismo protagonista-narrador; el mismo que nos pasea a través de los episodios selectos de su propia historia. Las referencias al recorrido del narrador por los espacios bercianos son escasas. Una de las más relevantes referencias reza como sigue [70]:

Tras un incómodo dormir, con el relente de la amanecida, reanudamos la marcha hacia la cueva que Carlos quería mostrarme. El salto, el vuelo, la carrera, son simples ejercicios físicos o gimnásticos, pero el andar paso a paso es un paso más allá, nos estimula el alma además del cuerpo y en consecuencia es una gimnasia metafísica.

La segunda evocación del itinerario es la que se refiere al viaje de vuelta, cuando el viajero-narrador dice [81, 93]:

[...] en el viaje de vuelta a Cacabelos, en la abarrotada caja del Hanschel, soltamos el trapo de una risa nerviosa, alegre e incontrolable [...]. Cantamos hasta perder el resuello en los baches de la Fuente del Azufre, al entrar en Ponferrada, en donde paramos para dejar en la clínica del doctor Santos a los más contusos, Laurentino entre ellos.

De cualquier forma, el itinerario recibe aquí un tratamiento distinto al que se acostumbra ver en los relatos de viajes tradicionales: en *Viaje a una provincia del interior*, el itinerario consiste en una reconstrucción del recorrido a partir de las evocaciones de los hitos del viaje, pero en ningún caso se trata de la descripción desde una perspectiva dinámica del espacio o de los espacios recorridos. De hecho, esta “marginación” del itinerario cobra un valor significativo, pues la sustitución de las descripciones por las evocaciones de los espacios recorridos por el viajero-narrador tiene como consecuencia la focalización en los episodios más relevantes de su vida y de sus historias familiares con vistas a su valoración por encima de todo. Así, el viajero-narrador nos habla de su iniciación al sexo [53-55], de sus baños en el río Crowl [60], describe con minuciosidad la casa de su abuelo con especial atención a su ascendencia nobiliaria y aristocrática [77-80]. En el mismo sentido de la idealización de su familia, el viajero-narrador presenta a su abuelo como un erudito [79] y evoca frescos de sus mocedades en la casa familiar [106]. Con esta técnica autorrefencial, el narrador intenta construir la imagen que de él mismo nos quiere comunicar, pero no es la única técnica que utiliza: también recurre a los espacios autobiográficos.

### **3.2. La preeminencia de los espacios autobiográficos**

A diferencia de los relatos de viajes en los que el espacio se convierte en auténtico hilo conductor de la descripción, en *Viaje a una provincia*



*interior* las referencias al espacio no empiezan por la descripción del paisaje, sino por la expresión de una sensación que produce el clima de este paisaje en el narrador. Las primeras frases de la obra empiezan con estas palabras [9]:

El sabor del noroeste. Inspiré ávido y el aire de El Bierzo me supo una vez más a noroeste, un inconfundible sabor a libertad y fruta madura. Si la geografía de todo un país pudiera concretarse en un único punto, apoyo para que la palanca de la memoria remueva al mundo de los recuerdos, evanescentes como el aroma de la manzana recién secuestrada del árbol y ya herida por nuestra voracidad, para mí ese punto del paisaje berciano sería cuatrocientos de la carretera Nacional VI de Madrid a La Coruña.

En toda la obra, las referencias más relevantes al espacio consisten en la descripción de sus cualidades en vez de un discurso con contenido geográfico. Esto implica que la localización no es un imperativo en la escritura. El viaje no cumple la función que se le suele atribuir en los relatos de viajes, esto es, un “desplazamiento de un sitio a otro [que] enlaza una descripción dinámica del espacio con una tensión y una ruptura abierta entre lo conocido, continuo y accesible del punto de partida y lo desconocido, discontinuo e inaccesible de aquello a lo que se quiere llegar” [LÓPEZ ALONSO 1995: 33]. En el mismo sentido que Covadonga López Alonso, decía REQUEMORA [2002: 257] sobre el espacio y su tratamiento en la literatura de viajes en general:

Le propos du voyageur est de faire un inventaire de l'espace et du monde, mais aussi de représenter aux yeux du lecteur immobile et demeuré dans l'espace d'origine, les merveilles et singularités d'un nouvel espace. Les voyageurs se prêtent à un discours sur l'espace inscrivant leur texte dans une perspective documentaire et dans la garde entreprise du perfectionnement du savoir du monde. Il y a donc, chez eux, un souci de représenter le plus fidèlement les lieux parcourus.

La función geográfico-documental de la representación espacial es escasa en la obra de GUERRA GARRIDO. Entre los espacios histórico-documentales descritos en la obra destacan los siguientes [24-25]:

Como la espalda de un tigre se arquea el puente de jade. La historia debió cruzarlo mortal, contumaz y guerrera, y de tan tremebundos cruces hay datos apócrifos y ciertos. En el basamiento del primer ojo existe una lápida en latín que bien pudiera describir la hipotética batalla de Cauca, tendría gracia, pero la que sí está documentada en partes oficiales es la que allí mismo se libró en la española guerra de la Independencia entre las fuerzas del general inglés Moore y las napoleónicas del mariscal Soult.

Páginas más adelante, el viajero-narrador, al referirse al valle de Pieros, de donde procede el nombre de toda la región, recuerda la carga histórica de ese espacio [32]:

[...] le iba explicando el origen del valle y la procedencia de su nombre, según trepábamos por un arrastradero de sueltos gujarros hacia el Castro de la Ventosa. Fue fortaleza romana que cita Ptolomeo como Bérdigum Flavium, del topónimo Bérdigum, a partir de la raíz celta o germánica berg, montaña, monte y también lugar alto y fortificado. De ahí procede el nombre Bierzo y lo ratifican las monedas visigodas encontradas en la cumbre, quizá allá mismo acuñadas con la leyenda de Sisebuto Res [sic] y Bergio Pius. La cadencia sería Bérdigum: Bergio: Bierzo.

El último espacio histórico relevante por el que el narrador se interesa es la Cueva, que presenta como “cueva de dimensiones titánicas, en carne viva, horadada por la inclemencia meteorológica en la base de un cerro cuyos lomos estaban prácticamente tapizados por el más extenso soto de castaños...” [47]. Ese espacio le recuerda al narrador la colonización romana, cuando miles de esclavos fueron llevados allí para

trabajar en las minas de oro. El narrador recuerda esa historia, entre ironía y condena, a través del discurso de uno de los protagonistas que animó una sobremesa [48-49]:

Estamos en unas ruinas de la naturaleza provocadas por el hombre, por los romanos, o mejor dicho por sus esclavos; ¿por qué creéis que son rojas? [hablando de las tierras de Cuevaona], pues por la sangre de los esclavos que allí murieron. Se habla de sesenta mil esclavos, ¿os imagináis la multitud? Una ciudad entera trabajando en el rebusco de oro. Según Plinio el Viejo, en su *Naturales Hispaniae* [sic], se lavaron trescientos millones de toneladas de esa tierra, salían unos cinco gramos de oro por tonelada, lo cual hace unas veinte mil libras al año, el mayor tesoro del imperio. Perforaban la montaña hasta dejarla como un gruyere [sic] y después inyectaban agua a presión, la traían desde kilómetros de distancia, del Sil, del Burbia, eran los americanos de su tiempo [...].

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

Lo más importante para el narrador en estos tres casos no es la descripción geográfica del espacio como resultado de una observación detallada de su organización. En cambio, la perspectiva de la funcionalidad ideológica podría barajarse como principal justificante del tratamiento que recibe el espacio en la obra. Este tratamiento del espacio oscila entre descripción geográfica y referencias subjetivas. En efecto, las evocaciones, o las referencias a los espacios bercianos por el viajero-narrador consisten principalmente en una hábil presentación ideológica, -o intimista, mejor dicho- de sus espacios culturales. El espacio narrativo berciano se construye en *Viaje a una provincia interior* a partir de la descripción de los elementos geográficos ineludibles del paisaje que funcionan como indicios del desarrollo de la historia narrada en esa región precisamente. Estos elementos descritos pueden clasificarse en dos categorías.

Por un lado encontramos unos elementos que, topográficamente, sirven de demarcaciones geográficas naturales como ríos, costas, montañas. Muestra de esas demarcaciones geográficas en la obra nos la

ofrecen, entre otros, los siguientes fragmentos: “La cuesta del Valín es toda una señora cuesta y la he bajado multitud de veces a tumba abierta...” [10]; “[...] al otro extremo del valle labrado por los ríos Cúa y Burbia.” [12]; “A la derecha se desplegaba la cordillera altísima de la Aguiana.” [34]; “[...] veíase desembocar el río Oza por la vega de Toral de Merayo” [34]; “El narrador que se dirija a Orense por la orilla izquierda del Sil [...] se encuentra con un lugar de pobre y mezquina apariencia” [46].

El modo singular en que el narrador se acerca a unos espacios bercianos los convierte en elementos con una carga semántica relevante: con ellos el narrador intenta realizar la construcción comunitaria de una identidad cultural con la que se identifica él mismo. Son principalmente espacios seleccionados dentro del macroespacio de El Bierzo, como villas, pueblos y ciudades, que relaciona el narrador con realidades culturales significativas para la definición de la identidad de los bercianos. Sobre Cacabelos, se puede leer, en este sentido, el siguiente fragmento del relato [15]:

Cacabelos es un pueblo hermoso [...] Mis padres eran de Cacabelos, pero los suyos, mis abuelos, procedían de Villafranca, Flores del Sil, de Folgoso de la Ribera y de Campo del Agua, nombres más propios de un poema que del catastro. Según había leído en alguna parte, u oído a Eumenio García, el nombre de Cacabelos procede de una batalla, la de Cauca Bellum, siendo Cauca una diosa precolombina, o hitita, o lo que fuera, no me acuerdo.

El narrador relaciona este espacio con un hecho cultural importante: “Las Nueve Piedras de Toque Comprobantes de la Buena Hombría: Prueba en donde las nueve piedras son de ley sin que la ausencia de una signifique quiebra del conjunto, pero en donde no apañar al menos seis de ellas es catástrofe irredenta” [15]. La evocación de Cacabelos se convierte en una referencia a la iniciación a la buena hombría, una formación iniciática destinada a adquirir, a través de la superación de unas pruebas, las cualidades de un hombre virtuoso.

La casa de los abuelos del narrador es otro espacio al que se acerca como espacio de significativo valor cultural. En este sentido, dice [17]:

La casa de los abuelos era la primera del pueblo según se bajaba la cuesta del Valín y sólo yo sabía que, gracias a su esotérica estructura geométrica, era una casa encantada: podía levitar alzándose de sus cimientos con la misma facilidad con que yo volaba en sueños cuando dormía en su interior.

El interés del narrador por este espacio, más allá de su ámbito familiar, es su “barroquismo arquitectónico” cuya influencia en el mismo narrador se traduce por la sensación de libertad [20]. La casa de los abuelos del narrador es, por antonomasia, la pervivencia de la cultura barroca en sus aspectos funcionales: arquitectura, forma geométrica y sensación de libertad que inspira el conjunto. La posición ocupada por esta casa (la primera del pueblo) podría convertirla en un indicio: esta casa podría ser el símbolo de todo el pueblo; un pueblo encantado, un pueblo vestigio de la cultura barroca, un pueblo donde la sensación de la libertad es compartida.

El Bierzo es un espacio bien conocido por el viajero-narrador, allí pasó toda su infancia y su juventud, como recuerda en numerosos fragmentos de la obra [10, 16, 22, 27 y 38]. Por conocer precisamente esta región en sus menudos detalles, el narrador se ha apropiado los mejores fragmentos descriptivos de los espacios bercianos del relato de GIL Y CARRASCO [1985], *Bosquejo de un viaje a una provincia del interior*, probablemente porque corresponden exactamente a las expectativas del escritor en términos de apología del paisaje berciano. El narrador recoge abundantemente y reproduce *ad verbum* las descripciones de los espacios bercianos<sup>7</sup> ([31-32] que corresponde a la descripción del valle de El Bierzo, [34-35] donde se describen los ríos Cúa y Oza y la cuenca de Las Médulas, [46-47], [48] correspondientes a los fragmentos en los que continúa la descripción de Las Médulas y las ruinas de las minas de oro

---

<sup>7</sup> Un hecho curioso en la obra de Guerra Garrido es que, a la hora de pasar a describir topográficamente los espacios bercianos, prefiere reproducir fielmente los fragmentos de la obra de Gil y Carrasco.

que explotaban los romanos, [54-55], [60] donde se describe el castillo templario que domina El Bierzo desde su posición, [73, 77 y 104] correspondientes a fragmentos en los que se describe de manera idealizada El Bierzo). Esos fragmentos son una auténtica oda al paisaje berciano.

La selección de los espacios bercianos evocados o descritos por Guerra Garrido lleva al lector a pensar que el paisaje, en el relato funciona como un concepto que permite analizar el espacio como parte de la construcción retórica de la identidad cultural del mismo autor-narrador. El paisaje narrado actúa en la obra como una selección de imágenes descritas en palabras que remite a algo observable desde la posición del lector, creando así un fuerte impacto visual. A través de esta técnica de descripción del paisaje, consistente en darle forma concreta al espacio cultural inicialmente vacío de significado, el viajero-narrador establece un pacto de lectura con los lectores. En este sentido, la descripción del paisaje berciano convierte al Bierzo en una unidad diegética funcional dentro de la obra.

### **3.3. La evocación de historias familiares como modo de autorreferencia**

Numerosos episodios familiares, seleccionados por el viajero-narrador, salpican todo el relato. Por ofrecer una muestra, podemos considerar estos fragmentos [22-23]:

Enfrente del Ayuntamiento aún resistía el mayúsculo rótulo de BOTICA y, retranscridos en su correspondiente soportal, los primitivos escaparates de lo que fue farmacia de mi abuelo don José Garrido. Apenas recuerdo a mi abuelo materno, pues falleció cuando yo apenas tenía diez años (y la abuela nada, pues murió antes de mi nacimiento), pero directa o indirectamente, cada vez que contemplo el maravilloso botamen de tarros, orzas y albarellos que cubren los anaqueles de su ex oficina, la memoria se reorganiza solícita.

A continuación, el narrador cita una larga lista de hierbas y plantas medicinales que usaba su abuelo para curar enfermedades. El recuerdo de su abuelo provoca en el narrador una “exultante euforia” [23]. La evocación de la figura del abuelo y de su oficio se convierte en una técnica de construcción de una identidad familiar y de una personalidad de la que se siente orgulloso el narrador. Recordemos que Raúl Guerra Garrido evoca en varias obras suyas la figura de su abuelo y su famosa botica, como bien señala MARTÍNEZ FERNÁNDEZ [2004: 190].

Sobre la función de esas evocaciones, se barajan pistas interpretativas que apuntan una muestra desgarrada de amor y de ternura:

[...] la botica del abuelo, una botica de pueblo, viene a representar para el niño y el adolescente del relato lo que para otros ha representado el desván [Luis Mateo Díez] en clásicas rememoraciones de la infancia: lugares mágicos, abiertos a la sorpresa, al milagro; lugares secretos, ámbitos de la intimidad; espacios de la fantasía donde habita tanto lo inesperado como lo quimérico, ajenos a la rutina cotidiana... El narrador constata lo que en su propia vida representó la botica del abuelo: amplió su imaginación, excitó su fantasía, decidió su vocación de farmacéutico [MARTÍNEZ FERNÁNDEZ 2004: 189-190].

La rememoración de esa práctica farmacéutica del abuelo por el narrador, además de muestra de amor y de ternura, podría leerse como acto de autosatisfacción por su origen, pero sobre todo como una inquietud ante la lenta desaparición en la sociedad occidental de esa vieja sabiduría sanitaria que combinaba sabiamente la experiencia y el humanismo.

Otra historia familiar que evoca el narrador es la generosidad de sus padres y de sus abuelos y la calidad de la educación que recibió de ellos [33]:

Pensé en el regalo de mis abuelos, la escopeta de aire comprimido con que podía abatir al jilguero si mi puntería no se había estragado con

tanta lectura, y también pensé en el regalo con que me había sorprendido la abuela, un conejo al que yo mismo daba de comer y al que recurrí como nuevo tema de conversación, por hacerla partícipe y propietaria.

En otro fragmento, el narrador cita una serie de objetos con valor referencial pertenecientes a su familia [78]:

Una espada de dogo en la empuñadura y hoja roñosa, puede que de la guerra de Cuba; un abanico raído, quizá del Perú; unas desportilladas tacitas de té, probablemente de China; un cofre de marquetería incompleta, se supone es de Marruecos; un elefante cojo de vidrio, a lo mejor de Murano; un zurcido mantón seguro que de Manila; un reloj de péndulo rococó, de bronce y porcelana, estilo Luis XVI, sin agujas explicitando su origen: Berthoud, Hgr. du Roy à Paris.

Esta colección de objetos y *souvenirs* ubicados en la casa del abuelo del narrador remite a su estatus social: podría haber jugado un papel en la conquista o la colonización del Nuevo Mundo, en la Guerra de África, en los viajes diplomáticos, de acuerdo a la simbología de cada objeto citado en esta lista. De cualquier forma, estos objetos bastan para imaginar la importancia de la personalidad del abuelo del viajero-narrador en la sociedad española de su época. Este estatus social será reforzado por otra referencia, esta vez relacionado con el aspecto intelectual, que se puede leer en el siguiente fragmento, en el que habla el narrador de la biblioteca del abuelo [78-79]:

[...] había bastantes libros y lo que me deslumbró no fue su número sino su antigüedad, los de pergamino y encuadernados en piel parecían próximos al límite del incunable. Fascinantes ejemplares de ediciones para mí prínceps encuadernados en una exhibición completa del arte ligatorio; perfectos gofrados, armoniosas guardas, lucidas cantoneras y orfebrados cierres. Objetos preciosos cuyo texto no hojéé porque mi deslumbramiento procedía de los todavía más matusa [*sic*],



de los quizá si incunables, de encuadernación más rústica, pero cuyo contacto me producía una especie de vértigo similar al del roce de las piedras de los castillos medievales o calzadas romanas, el vértigo de la historia... No era un bibliófilo sino un fetichista del libro, o sea un lector impenitente.

En este fragmento el narrador presenta a su abuelo como un erudito, cualidad que viene a reforzar el retrato como referencia social.

Esas historias familiares, por tener precisamente vinculación con el narrador (que se confunde con el autor en este relato) constituyen una cascada de índices identificatorios del narrador (autor) pues al hablar de sus padres o de sus abuelos, en realidad se refiere a él mismo ya que se apropia y se reconoce en esas historias. Recordemos que las historias seleccionadas y contadas por Guerra Garrido son los productos de una reflexión impuesta por el tiempo, en cuanto que el *yo* del presente del narrador (Guerra Garrido) juega sobre el recuerdo en el que contempla el *yo* que fue (cuando era niño y adolescente) y su memoria adulta. Se trata, como apunta acertadamente MARTÍNEZ FERNÁNDEZ [2004: 193] del:

[...] enfrentamiento del adulto a los hechos de su niñez con la pretensión de dotarlos de sentido. Se trata de contemplar el *yo* que uno fue, pero desde un ahora cuajado de nuevas experiencias y emociones. El *yo* del presente recupera para la escritura su *yo* del pasado [sus *yos*] y, a la vez, lo reinterpreta y hasta lo juzga. La significación que pudo tener una acción o una palabra se calibran desde el presente, capaz de dar unidad a lo discontinuo, de ofrecer una síntesis reelaborada de lo que fue desarrollo lineal, cronológico.

Los recuerdos que le sirven al narrador para la construcción del relato no consisten en una recopilación sino en una selección de los mismos: una selección que utiliza la memoria de modo fragmentado y no lineal, una selección de recuerdos cuya meta principal es la reconstrucción de un *yo* del pasado desde el presente, con la manipulación que supone esa selección. Pero sin duda, la evocación de las historias familiares

(selectas) forma parte de estas técnicas que utiliza el autor para autorreferirse, aunque en el pasado.

#### 4. CONCLUSIONES

Este estudio se proponía examinar las diferentes técnicas autorreferenciales utilizadas por Guerra Garrido en su relato *Viaje a una provincia interior*. La construcción del relato sobre el recuerdo de unas historias, unos hechos y unos espacios seleccionados en la memoria de adulto remite a una operación en la que esta memoria actúa como un dispositivo que dispara la maquinaria autorreferencial. La evocación o la descripción de los espacios bercianos, las historias familiares contadas, los paisajes presentados desde una perspectiva cultural idealizada funcionan como técnicas constructivas del texto autobiográfico, en cuanto que consisten esencialmente en referencias a la vida del autor (su entorno geográfico y familiar, sus circunstancias). La textualización de lo privado (historias familiares, iniciación al amor, los juegos infantiles, la iniciación a la buena hombría con la superación de las pruebas de las piedras de toque etc. constituye la especularidad del texto que remite a la escritura autorreferencial. Con el uso de esas técnicas, Guerra Garrido nos lleva a una reflexión sobre la escritura del viaje; y más precisamente, a una reflexión sobre el viaje y su relato, sobre las funciones de la narración, la descripción y las digresiones en los relatos de viajes.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBUQUERQUE GARCÍA, Luis, "Apuntes sobre crónicas de Indias y relatos de viajes", *Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*, 57-58 (2008), pp. 11-23.
- ALBUQUERQUE GARCÍA, Luis, "El 'relato de viajes': hitos y formas en la evolución del género", *Revista de Literatura*, LXXIII, 145 (2011), pp. 15-34.
- ALMARCEGUI, Patricia, "Viaje y literatura: elaboración y problemática de un género", *Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*, 57-58 (2008), pp. 25-30.
- CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando & MARTÍNEZ PÉREZ, Antonia [eds.], *Libros de viajes*, Murcia: Universidad de Murcia, 1995.
- CARRIZO RUEDA, Sofía María, "Tradiciones tópicas y propósitos de objetividad en la *Embajada a Tamorlán*", *Revista de literatura medieval*, 4 (1992), pp. 79-86.
- CARRIZO RUEDA, Sofía María, *Poética del relato de viajes*, Reichenberger: Kassel, 1997.
- CARRIZO RUEDA, Sofía María [ed.], *Escrituras del viaje*, Buenos Aires: Biblos, 2008.
- CERDA MONTES DE OCA, Susana, "Viajes y escritura: recorrido y reflexión sobre la escritura de viajes y la tradición latinoamericana de la literatura de viajes", *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 5 (2012), pp. 1-5.
- CHAMPEAU, Génévieve, "Umbrales del relato y autorreferencia en los libros de viajes españoles contemporáneos", *Letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires*, 57-58 (2008), pp. 67-78.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris: Seuil, 1972.
- GIL Y CARRASCO, Enrique, *Bosquejo de un viaje a una provincia del interior*, Paz Díez-Taboada [ed.], León: Diputación de León, 1985.
- GUERRA GARRIDO, Raúl, *Viaje a una provincia interior*, Bilbao: Berekintza, 1992, 2ª ed.
- HOLTZ, Grégoire & MASSE, Vincent, "Etudier les récits de voyages. Bilan, questionnements, enjeux", *Arborescences : revue d'études françaises*, 2 (2012), pp. 1-30.
- Edición digital: [revisado: 25/04/2016]  
<<http://id.erudit.org/iderudit/1009267ar>>
- LE HUENEN, Roland, "Qu'est-ce qu'un récit de voyage", *Literales*, 7 (1990), pp. 12-29.
- LÓPEZ ALONSO, Covadonga, "Viaje y representación espacial", *Compás de letras*, 7 (1995), pp. 33-46.
- LÓPEZ DE MARISCAL, Blanca & FARRÉ VIDAL, Judith [eds.], *Viajes y Viajeros*, México: Tecnológico de Monterrey, 2006.
- Edición digital: [revisado: 25/04/2016]  
<<http://www.cervantesvirtual.com/obra/viajes-y-viajeros/>>
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, "La escritura autobiográfica y palimpséstica de *Cuaderno secreto*, de Raúl Guerra Garrido, *Estudios Humanísticos. Filología*, 26 (2004), pp. 187-202.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, "Estudio literario de los libros de viajes medievales", *Epos. Revista de Filología*, 1 (1984), pp. 217-239.
- POPEANGA CHELARU, Eugenia, "Lectura e investigación de los libros de viajes medievales", *Revista de Filología Románica*, Anejo I (1991), pp. 9-26.
- REGALES SERNA, Antonio, "Para una crítica de la categoría 'literatura de viajes'", *Castilla*, 5 (1983), pp. 63-85.
- REY, Juan, "La polifonía publicitaria o ¿quién habla en un anuncio?" en *Actas del V Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*, José Rafael Valles Calatrava / José Heras / María Isabel Navas Ocaña [eds.], Almería: Universidad de Almería, 1995, pp. 389-396.
- RICHARD, Jean, *Les récits de voyage et pèlerinages*, Brépols: Tumhout, 1981.
- REQUEMORA, Sylvie, "L'espace dans la littérature de voyages", *Etudes Littéraires*, 34, 1-2 (2002), pp. 249-276.
- VILLAR DÉGANO, Juan Felipe, "Paraliteratura y libros de viajes", *Compás de Letras*, 7 (1995), pp. 25-31.

# L'UMORISMO NELLA SPAGNA DELLA *EDAD DE PLATA*

Carola Sbriziolo<sup>1</sup>

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA

**Sintesi:** Questo lavoro analizza il ruolo dell'umorismo in Spagna. Dopo un breve excursus sull'origine dell' 'umorismo' a livello universale ed in territorio spagnolo, ci si sofferma sul fenomeno nella *Edad de Plata*, fecondo periodo letterario nel quale, come risposta alla difficile situazione socio-politica, si sviluppa un originale filone umorista. In questo ambito si inseriscono gli autori della cosiddetta "otra generación del 27", che prendendo come modello il maestro dell'umorismo Gómez de la Serna, portano avanti una sperimentazione estetica innovatrice ed originale.

**Parole chiavi:** umorismo, Spagna, *Edad de Plata*.

**Abstract:** This paper analyzes the role of humour in Spain. After a brief look at the origins of the 'humor' at the universal level and in Spanish territory, we focus on the phenomenon in the *Edad de Plata*, fertile literary period in which, as a response to the difficult socio-political situation, authors develop an original humorist. In this context we have to consider the authors of the so-called "otra generación del 27", that taking as a model the master Gómez de la Serna, carry out an innovative and original aesthetic experimentation.

**Key words:** humour, Spain, *Edad de Plata*.



## 1. L'UMORISMO, UN FENOMENO UNIVERSALE LINGUA Y LITERATURA

Come è noto, nell'età classica il termine *umore* designava ciascuna delle sostanze contenute nel corpo umano (sangue, flemma, bile gialla, bile nera), l'equilibrio delle quali era ritenuto dai greci fonte indispensabile di salute e benessere per l'uomo. La teoria dei quattro umori, annunciata per primo da Aristotele nel 300 circa a. C., fu poi ripresa da Ippocrate ed infine sistematizzata da Claudio Galeno. In latino *humor,-oris* significava dunque 'umore del corpo umano'; da qui, la parola *umorismo* passò a indicare la scienza che attribuiva le malattie dell'uomo all'alterazione degli umori sopradetti. Con gli anni, poi, la parola si trasferisce dal campo della medicina a

---

<sup>1</sup> Carola Sbriziolo è Ricercatrice a TD di Letteratura Spagnola presso la Struttura Didattica Speciale di Lingue e Letterature Straniere di Ragusa dell'Università degli Studi di Catania. Ha conseguito il Dottorato di Ricerca presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo, presso la quale è anche stata titolare di due Assegni di Ricerca. È stata docente di "Letteratura spagnola" e "Letteratura e Cultura Spagnola" presso l'Università di Palermo ed ha partecipato come relatrice e come organizzatrice a numerosi convegni internazionali e a progetti di ricerca internazionali in Italia, in Spagna e in Francia. Ha pubblicato numerosi lavori sul teatro spagnolo del *Siglo de Oro*, la narrativa spagnola d'avanguardia, l'umorismo spagnolo degli anni venti e José López Rubio.

quello della letteratura: tra il XVI ed il XVII secolo la incontriamo nei titoli delle opere del commediografo inglese Ben Jonson *Every man in his humour* e *Every man out of his humour*, lavori che denunciano e mettono alla berlina le debolezze umane, collegando tra l'altro la teoria dei quattro umori con le specifiche manie e tendenze dei singoli uomini.

BACHTIN [1979 (1965)] afferma che fu Roma che, nell'età media, insegnò a ridere nella nota opera sul riso; l'autore analizza inoltre il carattere sovversivo e liberatore della risata, mostrando come durante il Carnevale l'uomo si spogli di tutte le convenzioni sociali e si raggiunga una uguaglianza tra sessi, professioni, classi sociali.

Ulteriore pensiero suggestivo è quello di FREUD [1995 (1905-1908)]: l'umorismo è una forza liberatrice che ci permette di affrontare le situazioni più difficili e gravi; grazie ad esso, l'uomo recupera la spensieratezza dell'infanzia, perduta a causa dello sviluppo del raziocinio, ricreando così i giochi infantili che nella vita reale non può fare più. In tal modo l'essere umano riesce a sopravvivere nella società repressiva e autoritaria in cui vive.

Dare una definizione esaustiva del concetto di umorismo risulta comunque pressochè impossibile in quanto, come afferma SANTIAGO VILAS [1968: 36], l'umorismo non può esser imbottigliato in una frase. Neanche gli stessi umoristi lo sanno definire perché, come scrisse Enrique Jardiel Poncela, “intentar definir el humorismo es como pretender atravesar una mariposa usando a manera de alfiler un palo telegráfico”. E del resto, alla domanda “cosa è l'umorismo?”, Antonio de Lara confessò: “eso es lo que siempre nos preguntan y que nunca sabemos explicar” [cit. entrambi in ACEVEDO 1972: 26-27].

Tra i vari tentativi di descrizione e spiegazione dell'umorismo, risulta interessante in questo contesto evidenziare la definizione che nel 1914 ne dà il dizionario della Real Academia Española: “Estilo literario en el que se hermanan la gracia con la ironía y lo alegre con lo triste”, attribuendogli dunque, dichiaratamente, lo status di genere letterario ed al tempo stesso sottolineandone il carattere complesso e plurivoco.

## 2. LE RADICI DELL'UMORISMO IN SPAGNA

Finora è stato analizzato il fenomeno dell'umorismo da un punto di vista più o meno universale. Ma è adesso il momento di considerare l'argomento dal punto di vista iberico e domandarsi se esista un umorismo prettamente spagnolo e, se sì, quali sono i caratteri ad esso intrinseci e quali le ragioni della sua specificità.

A parte poche voci, in generale la critica del secolo scorso ha sempre sostenuto che il popolo spagnolo non sia affatto dotato di senso dell'umorismo. Fernández-Flórez, nel suo discorso di ingresso nella Real Academia Española, riferendosi all'atteggiamento degli spagnoli nei confronti dell'umorismo pronuncia queste parole:

[...] un pueblo que necesitaría de fórmulas mucho más precisas para determinar un fenómeno que no está en su esencia, que no puede definir por serle extraño [...] No sentimos el humor, y hasta debemos decir, sinceramente, que nos molesta [...] que tememos que manche o disminuya nuestra propia seriedad [...] En la literatura española no hay humor sino malhumor [FERNÁNDEZ-FLÓREZ 1945: 985-999].

La teoria dell'anti-umorismo spagnolo è anche stata sostenuta da altre illustri voci, quali Pío Baroja e Julio Casares. Il primo, nel suo saggio *La caverna del humorismo*, afferma che é l'Inghilterra il paese dei grandi umoristi e che l'unico prodotto umorista spagnolo può considerarsi il *Quijote* [BAROJA 1919: 422-457]. Opinione simile esprime Casares, che giudicando il capolavoro cervantino l'unico esempio di opera umoristica nata in Spagna, segue il cammino già spianato da Fernández-Flórez e Baroja [CASARES 1961: 22-23].

EVARISTO ACEVEDO [1966: 55-63; 1972: 59-75], dopo aver analizzato le posizioni dei detrattori dell'*antihumorismo* spagnolo, ne analizza le ragioni storiche ricercandole nelle radici della stessa ideologia ispanica: il concetto di *honor*, sorto nel '600 in Europa, viene adottato dalla Spagna con più rigore rispetto agli altri paesi; in questo modo, si

perpetua nei secoli una rigidezza nel carattere dello spagnolo che fa sì che egli non tolleri che si rida di lui ma si senta in diritto di ridere degli altri. Un'altra spiegazione al *malhumor* spagnolo sarebbe, secondo il critico, insita nell'individualismo di questo popolo. La motivazione di questo senso di individualismo sarebbe storica, in quanto la Spagna è stata da sempre costretta a lottare contro gli invasori e quindi ha imparato a non fidarsi di niente e di nessuno, arrivando a considerarsi superiore a tutti gli altri e orgogliosa di se stessa.

C'è poi chi sostiene la teoria della superiorità. E' questa una teoria che ha radici molto antiche: Aristotele e Platone consideravano la capacità umoristica come indice di superiorità di un uomo rispetto ad un altro. Perpetuatasi nel tempo, arriva nel XX secolo, così che Gómez de la Serna afferma che l'umorismo è una condizione di superiorità, e Freud asserisce che la suddetta capacità non si trova in tutti, ma solo in alcune persone particolarmente inclini all'*humour*: "Il lavoro arguto non è alla portata di tutti, anzi sanno farlo largamente solo pochi, dei quali si dice, per distinguerli, che hanno dello spirito" [FREUD 1995 (1905-1908): 125].

Per molto tempo si è perpetuata dunque la convinzione che la Spagna fosse estranea al concetto di umorismo. Tuttavia nel corso degli anni, con l'accumularsi di scritti teorici sul tema, assistiamo a un proliferare di idee nuove e alla nascita di una schiera di difensori della Spagna come terra di grandi umoristi. Molti di loro sostengono, ed è questa ormai l'attuale posizione degli studi antropologici, che l'umorismo sia un fenomeno universale, non limitato a particolari nazioni o razze, semmai diverso a seconda della sensibilità dei singoli e della società e cultura in cui essi si ritrovano immersi. La riprova di ciò sta nel fatto che la letteratura spagnola vanta numerose opere umoristiche, nate ancor prima delle creazioni di Shakespeare e Ben Jonson, considerati sommi maestri dell'umorismo in Inghilterra. Tra le opere che hanno contribuito all'affermazione del genere umoristico in Spagna, momenti fondamentali sono rappresentati in primo luogo da Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, che nel suo *Libro del Buen Amor* (1330) mescola temi comici e seri, non idealizzando più l'amore come era stato fatto fino ad allora, ma

ironizzandovi sopra e invitando ad accettarlo con i suoi difetti ed i suoi aspetti meno idillici. Ci sono poi *El Conde Lucanor* (1335) di Don Juan Manuel, *La Celestina* (1449) di Fernando de Rojas, il *Lazarillo de Tormes* (1554), capostipite della letteratura picaresca. Lo stesso autore del *Lazarillo* non prende sul serio la sua storia, ed è per questo che l'opera è stata spesso inclusa nel genere umoristico, anche se alcuni autori come Baroja e Fernández-Flórez si sono rifiutati di attribuire caratteristiche di umorismo al romanzo picaresco in quanto secondo le loro teorie i presupposti dell'umorismo sono il sentimento e la compassione, elementi invece assenti nel genere picaresco. E poi c'è il *Quijote*, opera maestra nata in Castiglia, terra austera e dunque presumibilmente poco incline all'umorismo<sup>2</sup>, letta e ammirata in tutto il mondo, considerata esempio di grande umorismo anche dagli stessi detrattori dell'*humor* spagnolo come Fernández-Flórez, che la definisce un immenso obelisco in una pianura. Il capolavoro cervantino è la fonte di ispirazione di molte altre opere umoristiche, anzi, come sostiene orgogliosamente ACEVEDO [1972: 322], è il presupposto di tutto l'*humour* inglese; dunque, se l'Inghilterra è la culla dell'umorismo, allora la Spagna sarà il letto dove nacque il germoglio che gli stessi inglesi le hanno strappato via per depositarlo in una culla, incaricando Dickens di cantargli la ninna-nanna.

Proseguendo nella storia dell'umorismo spagnolo, ACEVEDO [1966: 233] annovera Quevedo, Larra, fino ad arrivare a quelli che definisce "moschettieri dell'humor": il già citato Wenceslao Fernández-Flórez (Aramis), Julio Camba (Athos), Ramón Gómez de la Serna (Porthos) e Enrique Jardiel Poncela (D'Artagnan). Gli ultimi due in particolare, a detta del critico, sarebbero stati i moschettieri più combattivi, avendo esercitato maggiore influsso sugli umoristi successivi.

Senza arrivare alle posizioni estreme che assegnano all'umorismo un ruolo totalizzante nella cultura degli spagnoli, come fa VILAS quando afferma che "el humor, en todas sus dimensiones, ha sido una de las

---

<sup>2</sup> Come ricorda W. Fernández-Flórez "En la austera Castilla, que no ríe cuando contempla la vida, se concibe y se escribe ese libro que sobresale entre todos los libros" [FERNÁNDEZ-FLÓREZ 1945: 21].



constantes más sobresalientes de la literatura española” [VILAS 1968: 101] o quando definisce l’umorismo “la filosofía del pueblo español” [VILAS 1968: 110], si può comunque asserire che la Spagna è terra di grandi umoristi.

### 3. L’UMORISMO SPAGNOLO DELLA *EDAD DE PLATA*

Dopo aver sfatato il mito dell’inesistenza di un umorismo nelle radici ispaniche, facciamo adesso un passo avanti. Il fatto che nei primi decenni del ‘900 molti autori spagnoli ricorrano all’umorismo dimostra un curioso atteggiamento euforico dell’uomo nei confronti delle catastrofi del principio del XX secolo, iniziate peraltro già alla fine del secolo precedente con il conosciuto *desastre colonial*. In realtà, questa euforia è solo un’apparenza, un modo per reagire dell’uomo che si ritrova, in fondo, confuso e frastornato. L’umorismo diventa così una valvola di sfogo in un’epoca di cambiamenti e di crisi; come afferma PONTE FAR [1992: 6], “esa frivolidad tiene una raíz en el dolor y otra en la angustia” e come sottolinea De Llera Esteban:

[...] il pessimismo degli scrittori della cosiddetta generazione del ‘98 offre un curioso contrasto rispetto all’instancabile ricerca di divertimenti e di piaceri da parte della stragrande maggioranza, e tuttavia, l’angoscia e la frivolezza caratteristiche di questo periodo, fino alla guerra civile, possono essere considerate entrambe come sintomi di uno stesso malessere. Prendere sul serio la vita non vale la pena [DE LLERA ESTEBAN 1987: 64].

A questo proposito, il maestro dell’umorismo Gómez de la Serna collega l’umorismo alla situazione socio-politica del suo tempo:

En este momento de transición, en que se ve lo que va a desaparecer y ya está de algún modo como desaparecido, y no se ve aún lo que

aparecerá de nuevo [...] el humor es puente ideal [GÓMEZ DE LA SERNA 1975: 203].

Tuttavia, accanto a questa visione legata alla situazione spagnola coeva, Ramón considera l'umorismo anche secondo una prospettiva più universale, valida in tutti i tempi e in tutti i luoghi: "El humorismo [...] aclara precisamente el vacío que hay en la vida. [...] La vida es tan seria que hay que tomarla en broma" [GÓMEZ DE LA SERNA 1975: 202]. Per l'autore madrileni l'umorismo è una facoltà umana molto importante, tanto che parla dell'esistenza nel sangue di "globuli gialli", quelli appunto dell'umorismo, che servirebbero a dare 'conforto' alla circolazione sanguigna, altrimenti troppo seria. Ancora, secondo l'autore, l'umorismo è un atteggiamento nei confronti della vita, uno stile di vita insomma.

Legato profondamente all'avanguardia non solo spagnola ma anche europea, Ramón rimane sempre fedele ai suoi principi estetici, anche quando la fase avanguardistica viene superata da tutti gli altri intellettuali con l'avvento della dittatura che, come è noto, crea un clima di censura e di povertà di mezzi tecnologici che spegne tutta la sperimentazione portata avanti dai movimenti d'avanguardia. Il genere più originale in cui si cimenta è quello creato da lui stesso, la *greguería*<sup>3</sup>, ingegnoso gioco di parole, intuizione improvvisa di cui lo stesso autore, nel prologo a *Flor de greguerías* (1958), rivela i componenti tramite la formula: "METAFORA + UMORISMO = GREGERÍA".

Sebbene l'umorista spagnolo non si sia limitato solamente al genere umoristico, la totalità della sua opera rivela comunque influssi riconducibili a tale ispirazione. Interessante risulta, ad esempio, considerare la sua breve tappa teatrale, che rivela un forte legame con

---

<sup>3</sup> La prima collezione esce nel 1917, anche se l'autore andava collezionando *greguerías* sin dal 1910. Seguirono nel '27 *Las 636 mejores greguerías* e nel 1930 *Novísimas greguerías* (quest'ultima su *La Gaceta Literaria*). La serie completa di *greguerías* venne poi inserita in *Total de greguerías* (1955). La *greguería* si iscrive perfettamente nel clima avanguardista di quegli anni; a questo proposito F. Aranda afferma che, ancor prima che il manifesto surrealista fosse pubblicato, in Spagna circolava un'aria che preludeva già alla corrente surrealista, e pone come esempio l'opera di Ramón ed in particolare le sue *greguerías*. Diamo solo qualche esempio di *greguería*: "El pez más difícil de pescar es el jabón dentro del agua"; "Si no fuese por la red de los meridianos la pelota terráquea se caería al cielo"; "La jirafa es una grúa que come hierba".

l'italiano Luigi Pirandello, tanto da far parlare<sup>4</sup> di pre-pirandellismo nell'opera dell'autore spagnolo. Lo scrittore agrigentino esprime le sue teorie nel saggio *L'umorismo*, che viene alla luce nel 1908 e che racchiude una poetica elaborata tra il 1904 e il 1908; le sue idee vengono stimulate da varie letture, tra le quali anche le opere di Cervantes, dal quale eredita una certa tendenza al disinganno, insieme alla dicotomia finzione/realtà, il rapporto tra normalità ed anormalità, persona e personaggio, forma e vita. Nella prospettiva dello scrittore siciliano, l'umorismo va al di là del bene e del male e non dà valori positivi né negativi, come del resto sostiene anche GÓMEZ DE LA SERNA [1975: 200] quando afferma che “no se propone el humorismo corregir o enseñar”. Un altro elemento che accomuna i due scrittori è la differenza avvertita tra umorismo e comicità. Pirandello, nel saggio sopra citato, afferma che il comico nasce dall' “avvertimento del contrario”, mentre l'umorismo dal “sentimento del contrario” e, a differenza del precedente, include la riflessione. Nel primo caso ciò che viene suscitato è il riso, nel secondo caso la pietà. Ne è esempio la famosa vecchietta imbellettata che a prima vista ci suscita il riso; ma se riflettiamo sulle ragioni del suo comportamento, giungiamo a provare pietà pensando che “forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e le canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei” [PIRANDELLO 1994 (1908): 115-116]. Allo stesso modo Gómez de la Serna ci informa che tra lo scrittore umorista e il suo personaggio si instaura un legame dato dal sentimento di commozione che il primo prova partecipando alla tragedia grottesca del personaggio “dislocato”. Inoltre, lo stesso autore spagnolo cita le parole di Pirandello: “el humorismo es el sentimiento del contrario, un Hermes bifronte, una de cuyas caras se ríe de las lágrimas que vierte la otra” [GÓMEZ DE LA SERNA 1975: 214]. Caratteristica dell'umorismo è dunque il compromesso tra gioia e dolore e con un'immagine ramoniana alquanto grottesca si potrebbe concludere che: “El éxito del humorismo está en

---

<sup>4</sup> CALVI [1987: 11]. A proposito della ricezione di Pirandello nella Spagna della *Edad de Plata*, si veda SBRIZIOLO [2012].

que no brote ni de lo muy cómico ni de lo muy fúnebre, que se mueva en ese trozo de calle que va del teatro a la funeraria” [GÓMEZ DE LA SERNA 1975: 218].

Così, veniamo a delineare i limiti dell’umorismo, fenomeno che include vari elementi considerati da Ramón come veri e propri ingredienti chimici: il buffo, il grottesco, il sarcasmo, il satirico, il patetico. La tendenza a classificare e a riunire in gruppi e sottogruppi le componenti del discorso sull’umorismo è stata adottata da vari critici. Per esempio VILAS [1968: 89-99] suddivide l’umor in *humorismo* e *humoridad*. Il primo è intellettuale, cioè è la sublimazione dell’umor, mentre il secondo non ha prerogative filosofico-estetiche ed è la manifestazione dell’humour nel suo aspetto pratico, realista, volgare. Accanto a queste categorie principali, ne individua poi altre minori come la comicità, la satira, l’ingegno, l’ironia, il sarcasmo. Inoltre, Vilas fa una differenza tra il *pequeño humor* (come la burla o la degradazione) e il *gran humor* cioè la sublimazione, che “jamás podrá expresar odio, amargura o resentimiento, sino comprensión” [VILAS 1968: 51]; e con queste ultime parole si ricollega al già citato sentimento del contrario pirandelliano e alle similari teorie di Gómez de la Serna sulla commozione. La finalità di “comprensione” è sottolineata inoltre da molti altri critici, per esempio Acevedo la indica come elemento principale nella concezione dell’umorismo dei tre grandi umoristi Pío Baroja, Wenceslao Fernández-Flórez e Julio Casares<sup>5</sup>: “El humorista tiene que ser cual amable patriarca que contempla a la sociedad como un abuelo ve jugar a sus nietos” [ACEVEDO 1966: 43].

Ma analizzando l’umorismo nella Spagna degli anni Venti, non si può prescindere dai membri della cosiddetta “otra generación del 27”: José López Rubio, Edgar Neville, Jardiel Poncela, Miguel Mihura e Antonio de Lara detto Tono. Si è discusso spesso sulle possibili influenze che esercitarono altri autori, spagnoli e stranieri, sulla loro poetica. Gli

---

<sup>5</sup> Baroja, Fernández-Flórez e Casares sono autori delle tre opere che nel XX secolo tentarono di porre ordine nelle teorie riguardanti l’umorismo, fino ad allora troppo confuse: *La caverna del humorismo* (Pío Baroja, 1919), *El humor en la literatura española* (Fernández-Flórez, 1945), *El humorismo y otros ensayos* (Julio Casares, 1961).

stessi umoristi del '27 dichiarano, innanzitutto, che i maestri dell'humour spagnolo furono Julio Camba, Wenceslao Fernández Flórez e Ramón Gómez de la Serna. A proposito di quest'ultimo, sono numerosi i riconoscimenti nei suoi confronti espressi dagli autori della "otra generación del 27": se Jardiel Poncela ammette "Sin Ramón Gómez de la Serna muchos de nosotros no seríamos nada", Tono afferma: "Ramón [...] repartía greguerías como caramelos entre todos nosotros, e indudablemente influía en nuestro instinto humorístico" [cit. in FORTUÑO LLORENS 1998: 102]. Fu Gómez de la Serna che coinvolse il gruppo a collaborare con *La pandilla*, programma radiofonico settimanale poi sospeso a causa di una parolaccia sfuggita ad un ospite, il pittore Gutiérrez Solana, dopo essergli caduti dei fogli per terra. E fu idea dello stesso Ramón la *cena farmacéutica* organizzata all'interno di una farmacia della *calle Arenal* di Madrid, il cui menù comprendeva aspirina, olio di fegato di baccalà, estratto di carne, pillole varie, tisane e purganti.

Questo originale gruppo di umoristi racchiude personalità eclettiche: la loro preoccupazione principale è il teatro, ma si dedicano anche al giornalismo, alla narrativa, alla televisione, alla poesia<sup>6</sup>. Tuttavia, l'ambito più curioso nel quale si muovono è senza dubbio quello del cinema: molti di essi trascorrono lunghi periodi in America, lavorando a Hollywood come traduttori e adattatori in collaborazione con la Fox e la Metro-Goldwin-Mayer. Un altro campo di interesse degli umoristi del '27 è quello delle riviste umoristiche alle quali collaborano sia come scrittori che come disegnatori: López Rubio collabora a *Buen Humor* come segretario di redazione, Mihura e Tono come illustratori, Mihura fu il direttore de *La Trinchera* e *La Codorniz*...

All'interno di questo gruppo così coeso di scrittori sono state comunque distinte tre diverse tendenze: l'humour *jardielesco*, caratterizzato dall'inverosimile, la *deshumanización*, la parodia letteraria, l'ironia e la satira; l'humour *codornicesco* di Tono e Mihura,

---

<sup>6</sup> Riguardo alla poesia, non possediamo testimonianze che Tono coltivò questo genere. E lo stesso vale per Mihura, sebbene in alcune sue opere teatrali utilizzi frammenti poetici, ma con intenzioni parodiche.

nel quale prevalgono l'assurdo e la burla del topico; l'*humour de sonrisa amable* di Neville e López Rubio, nei quali spicca invece l'elemento poetico ed emozionale.

Si possono comunque definire dei tratti comuni a tutti i membri del gruppo, primo fra tutti una spiccata tendenza cosmopolita, riscontrabile nelle loro personalità ed esperienze vissute ed evidente nella loro opera fortemente moderna e innovativa. Con i loro viaggi, le loro letture, i loro contatti con l'estero, riuscirono a sfidare la cultura endogamica e chiusa della Spagna di quegli anni. Considerando l'umorismo non un mezzo ma un fine, così come il maestro Gómez de la Serna abbracciano un umorismo puro, privo di intenzioni didattiche o morali, come dichiara López Rubio:

Yo no tengo qué enseñar porque no sé nada de nada, ni creo que el teatro sea una cátedra, ni sea una tribuna, ni un púlpito. Yo si me pongo a hacer una comedia, es porque se me ha ocurrido un tema y porque me divierto haciéndola [CORTÉS 1978: 8].

L'umorismo spagnolo anteriore alla Prima Guerra Mondiale insisteva sui tipi e sui temi che fin da Lope de Rueda lo avevano caratterizzato: la fame, il picaresco, la xenofobia, la suocera, il turista inglese, il sarto, il politico etc. Dopo la Guerra, la *deshumanización del arte* incide sull'umorismo, che ricorre adesso ai fenomeni piuttosto che ai tipi e propende all'assurdo, alle situazioni limite. Riscontriamo allora una diminuzione dell'aggressività a favore del tema amoroso e dei sentimenti, il *chiste gráfico* si evolve e al posto della caricatura di personaggi conosciuti si ricorre a personaggi fittizi, pupazzi, come la celebre mascotte Gutiérrez, protagonista dell'omonima rivista umoristica. L'*humor de carcajada* si trasforma dunque in *humor de sonrisa*, alla produzione satirica dell'anteguerra subentra una produzione umoristica ed alla critica nei confronti della società subentra una mentalità apolitica. L'umorismo di López Rubio, in particolare, può essere inquadrato con una frase dello stesso, quando disse che, piuttosto

che far sganasciare il pubblico dalle risate, il suo intento era di risvegliare in esso una “sonrisa inteligente”.

Lo scopo degli umoristi degli anni Venti è pertanto quello di mostrare le falsità della società, e non fare ridere. La produzione teatrale di López Rubio, ad esempio, non ha come fine quello di riflettere la realtà ma quello di mostrarne un'altra, diversa da quella monotona che ci circonda. Come afferma la protagonista della sua commedia *El remedio en la memoria*: “El teatro no es nunca lo que ocurre, sino lo que pudiera ocurrir... y, mejor, lo que no ha podido ser nunca”. Nonostante la presenza della dicotomia realtà-finzione, la sua opera resta però nell'ambito di un ambiente realista ed i suoi personaggi “nos conmueven o nos interesan aun cuando reconocemos que han sido creados sin otro motivo que el de conmoernos”. Ecco che si ripropone qui il fine del commuovere individuato come elemento primario dell'umorismo. Una profonda tensione umana, dunque, contraddistingue questo autore che, insieme agli amici della “otra generación del 27” ha contribuito negli anni Venti alla consacrazione dell'umorismo a genere letterario professionale.

La rappresentazione di un mondo sovranaturale, inverosimile, nel quale realtà e finzione si mescolano fino a confondersi e la realtà non è mai ciò che sembra a prima vista, è un tema costante negli umoristi el '27. Ad esempio, nella commedia di Jardiel Poncela *Eloísa está debajo de un almendro*, una delle più note dell'autore, che risale già al 1940, il contrasto tra essere e apparire ci porta a scoprire alla fine che Fernando ed Ezequiel non sono colpevoli, così come ci era apparso dall'inizio.

Il nonsense e il carattere inverosimile della realtà sono temi ricorrenti dell'umorismo spagnolo dell'*Edad de Plata*, che ci presentano personaggi tanto improbabili quanto tragici: nel romanzo di Edgar Neville *Don Clorato de Potasa* (scritto nel 1925 ma dato alle stampe nel 1929) troviamo due “cugine siamesi”, la Morte è una signora che muore cadendo dalle scale, il padre della ragazza francese consiglia a Clorato di conquistare sua figlia perchè “parece decente” e lui riesce a farlo dicendo di aver commesso un omicidio...

La gravità del genere umoristico degli anni Venti è ravvisabile in varie opere di questi autori. Una di esse è il poco conosciuto romanzo *Roque Six*, che José López Rubio dà alle stampe nel 1928, in pieno clima d'avanguardia. L'umorismo dell'opera è qui portato avanti dal personaggio di Roque, che alla sua morte si vede vietare l'accesso in Cielo: è un raro caso di *tonto genial*, il suo creatore lo ha foggato con molta fatica al fine di compiere nel mondo sommi esempi di stupidità, per cui la morte prematura ha guastato i progetti del creatore, e così è destinato a vagare nel mondo finché non avrà compiuto adeguatamente la sua missione. L'umorismo non finisce qui perché Roque, per ribellione, cercherà di provocare la propria morte durante tutto il romanzo. Questo paradosso, che trova la sua -pur assurda- ragione nel discorso di Dimas Firestone, fa parte dell'atteggiamento umoristico che pervade tutta l'opera. Il protagonista tenta continuamente di porre fine da sé alle sue varie esistenze, il suo è un tentativo di riaffermare la sua potenza, e allo stesso tempo una scappatoia alla finitezza della vita. Ecco che si spiega così la necessità di ricorrere all'atteggiamento umoristico, che non è altro che espressione della coscienza e della conseguente amarezza dell'impossibilità di intervenire sulla realtà [SBRIZIOLO 2006: 129].

Interessante da notare è poi la vicinanza tra il concetto di *genial tontería* e quello pirandelliano dell'umorismo come sentimento del contrario. Entrambi i concetti si basano su un'inversione dei valori comunemente accettati, dando così adito a una visione 'altra' del mondo, non convenzionale ma più profonda e forse più vera. Ciò che accadeva alla vecchietta imbellettata del saggio sull'umorismo si ripresenta nella vicenda di Roque: il lettore, a un certo punto, si rende conto che non può giudicare il protagonista perché in fondo, il suo destino è quello di qualsiasi altro uomo.

E' stata molto spesso evidenziata la contiguità dello stile di *Roque Six*, così come di altri romanzi degli umoristi del 27, con la scrittura ramoniana, ed in particolare con la tecnica della *greguería*. Con questo procedimento gli autori della "otra generación del 27" arrivano a costruire un mondo del tutto nuovo ed originale, trasfigurando gli oggetti



reali e rendendo al lettore splendide immagini poetiche, spesso assurde e umoristiche. I rapporti tra cose in apparenza inconciliabili vengono così a creare una *superrealidad*, in termini ramoniani una *realidad lateral* e *nebúlica*. Se Neville descrive una donna “tan delgada, que en vez de carne lo que tenía era pescado” [NEVILLE 1998: 176], sono comunque infiniti gli esempi che dagli umoristi del 27 arrivano fino ad altri autori del periodo come Benjamín Jarnés, Antonio Espina, Francisco Ayala, a testimonianza del fatto che l’influsso ramoniano nella produzione letteraria, soprattutto narrativa, della *Edad de Plata* è profondo e durevole.

Da queste ultime considerazioni è dunque evidente che il processo di rinnovamento messo in atto dalla “otra generación del 27” coinvolge anche la lingua letteraria e costituisce pertanto una rivoluzione anche formale. A proposito del linguaggio [ARO TECLEN [1983: 41] riconosce che:

[...] estaban renovándolo. Estaban, precisamente, burlándose del tópico, de la degradación lingüística que había consagrado frases hechas, idiotismos; vengándose de una semántica burguesa [...].

Si tratta dello stesso processo di rinnovamento portato avanti dai membri della più conosciuta generazione poetica del ‘27: del resto, in entrambi i casi lo svecchiamento del linguaggio è la conseguenza del clima di innovazione e sperimentazione apportato dalle avanguardie.

#### 4. CONCLUSIONI

Dopo un breve excursus sull’origine del fenomeno ‘umorismo’ a livello universale ed in territorio spagnolo, contrariamente a quanto hanno pensato alcuni critici abbiamo dimostrato che in Spagna l’umorismo è esistito da sempre ed ha dato risultati fecondi nella letteratura. Probabilmente gli spagnoli, a differenza degli inglesi, non sono stati mai propensi alla sistematizzazione normativa e dunque non

sono mai stati capaci di autovalorizzarsi; tuttavia, dopo le considerazioni fatte sin qui risulta difficile negare la presenza di una vena umoristica nella letteratura spagnola.

Ci siamo poi soffermati a considerare il periodo prolifico e originale della *Edad de Plata*, nella quale grazie anche a maestri come Gómez de la Serna, si sviluppa un interessante filone umorista che, lungi dall'essere solo un fenomeno leggero e ameno, si configura come una risposta alla situazione socio-politica della Spagna di allora, ansiosa di un cambiamento e di uno svecchiamento dei vecchi moduli estetici. Risulta così evidente che il sovvertimento delle idee convenzionalmente accettate si poteva raggiungere solamente ricorrendo ad una tecnica innovativa. Gli autori della cosiddetta “otra generación del 27” riescono così a plasmare un umorismo ‘serio’, profondo e allo stesso tempo infinitamente gradevole, che si nutre di *nonsense*, di situazioni inverosimili e di un linguaggio nuovo e cosmopolita.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

## BIBLIOGRAFIA

- ACEVEDO, Evaristo, *Los españolitos y el humor*, Madrid: Editora Nacional, 1972.
- ACEVEDO, Evaristo, *Teoría e interpretación del humor español*, Madrid: Editora Nacional, 1966.
- BACHTIN, Michail, *Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino: Einaudi, 1979 [1ª ed. 1965].
- BAROJA, Pío, *La caverna del humorismo*, Madrid: Caro Raggio, 1919.
- CALVI, Maria Vittoria, "Ramón Gómez de la Serna, promotore e anticipatore dell'arte d'avanguardia", in AA. VV., *Trent'anni di avanguardia spagnola*, Milano: Jaca Book, 1987, pp. 1-17.
- CASARES, Julio, *El humorismo y otros ensayos*, Madrid: Espasa Calpe, 1961.
- CORTÉS, Eladio, "Charla con José López Rubio", *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo*, IV, 2, 1978, pp. 6-11.
- DE LLERA ESTEBAN, Luis, "Ortega y Gasset e le avanguardie", in AA. VV., *Trent'anni di avanguardia spagnola*, Milano: Jaca Book, 1987.
- FERNÁNDEZ-FLÓREZ, Wenceslao, *El humor en la literatura española*, Madrid: Imp. Sáez, 1945.
- FORTUÑO LLORENS, Santiago, "La poesía de la otra generación del 27 (Edgar Neville, Jardiel Poncela y López Rubio)", in María Luisa Burguera Nadal & Santiago Fortuño Llorens, *Vanguardia y humorismo: la otra generación del 27*, Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1998, pp. 95-120.
- FREUD, Sigmund, *Opere, Il motto di spirito e altri scritti 1905-1908*, Torino: Bollati Boringhieri, 1995, vol. 5.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, "Humorismo", in Ramón Gómez de la Serna, *Ismos*, Madrid: Guadarrama, 1975, pp. 197-233.
- HARO TECGLEN, Eduardo, "López Rubio y los cosmopolitas", *El País*, [elpais.com | 05/06/1983].  
Edizione digitale: [rivisto: 19/04/2016]  
<[http://elpais.com/diario/1983/06/05/cultura/423612004\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1983/06/05/cultura/423612004_850215.html)>
- NEVILLE, Edgar, *Don Clorato de Potasa*, Madrid: Temas de Hoy, 1998.
- PIRANDELLO, Luigi, *L'Umorismo e altri saggi*, Firenze: Giunti, 1994.
- PONTE FAR, José Antonio, *Renovación de la novela en el siglo XX: del '98 a la guerra civil*, Madrid: Anaya, 1992.
- SBRIZIOLO, Carola, "Roque Six de José López Rubio: novela poética de vanguardia", *RILCE, Revista de Filología Hispánica*, 22, 1 (2006), pp. 125-138.  
Edizione digitale: [rivisto: 19/04/2016]  
<<http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/6723/1/0.7.Sbriziolo.pdf>>
- SBRIZIOLO, Carola, "Tracce pirandelliane nella letteratura spagnola della Edad de Plata", in *Atti del XVIII Congresso Internazionale dell'Associazione Internazionale Professori di Italiano La penisola iberica e l'Italia: rapporti storico-culturali, linguistici e letterari: 3-6 settembre 2008, Università di Oviedo*, M. Bastiaensen / A. Bianchi / P. De Marchi / F. Musarra / C. Salvadori Lonergan / L. Trapassi / B. Van den Bossche / I. Vedder [a c. di], Firenze: Franco Cesati Editore, 2012, pp. 611-624.
- VILAS, Santiago, *El humor y la novela española contemporánea*, Madrid: Guadarrama, 1968.

# TAXONOMÍA DE PREGUNTAS PERLOCUCIONARIAS EN *LA MUJER LOCA* DE JUAN JOSÉ MILLÁS

Francisco Javier Higuero<sup>1</sup>  
WAYNE STATE UNIVERSITY

**Resumen:** En conformidad con lo que Hans-Georg Gadamer advierte en *Truth and Method*, la estructura de una pregunta se halla, como mínimo, implícita, al establecer alguna modalidad de disquisición racional. Por consiguiente, dichas elucidaciones se hallan estructuradas bajo la forma de preguntas. Este juicio hermenéutico se ejemplifica a lo largo de las interacciones emprendidas entre la mayoría de los personajes de la novela *La mujer loca* de Juan José Millás. Aunque gran parte de las preguntas formuladas por dichos personajes se prestan a ser calificadas de actos perlocucionarios, estos interrogantes parecen exigir respuestas satisfactorias, y en consecuencia se convierten, a su vez, en actos ilocucionarios. Ahora bien, puesto que, con frecuencia, no se ofrecen contestaciones a semejantes preguntas, los personajes involucrados en las respectivas transacciones pragmáticas se ven amenazados por un agobiante nihilismo existencial, que afecta a la historia relatada por el narrador heterodiegético de *La mujer loca*.

**Palabras clave:** Juan José Millás, acto ilocucionario, acto perlocucionario, hermenéutica, nihilismo.

**Abstract:** As Hans-Georg Gadamer states in *Truth and Method*, the structure of a question is at least implicitly present in all episodes that involve an exercise of rational capacities. Therefore, rational activity bears the structure of a question. Such a hermeneutic statement is exemplified by the interactions established among most of the characters in Juan José Millás' novel *La mujer loca*. Although these characters formulate a variety of questions that could be considered perlocutionary acts, they seem to require certain satisfactory answers. If that is the case, the previous questions become illocutionary acts and the responses given to them would be perlocutionary, by all means. However, not always the most relevant questions formulated by the characters of this novel receive a proper answer and in some instances, no response is offered at all. Such an absence of pragmatic communication contributes to emphasize the nihilistic development of the story narrated in *La mujer loca*.

**Key words:** Juan José Millás, hermeneutics, illocutionary act, nihilism, perlocutionary act.

**S**i por algo se caracteriza la producción narrativa de Juan José Millás es por poner de relieve la deshumanización existencial de la que son víctimas personajes presuntamente desarraigados y al margen de cualquier complacencia mimética, sin pretender representar, en modo alguno, el mínimo resquicio del mundo de la vida, sepultado ya por la carga aplastante de simulacros aleatorios,

---

<sup>1</sup> Francisco Javier Higuero ejerce la docencia universitaria en Wayne State University (Detroit). Su campo de investigación se halla focalizado prioritariamente en el pensamiento contemporáneo y en la filología hispánica de los siglos XIX, XX y XXI. Ha publicado libros tales como *La imaginación agónica de Jiménez Lozano* (1991), *La memoria del narrador* (1993), *Estrategias deconstructoras en la narrativa de Jiménez Lozano* (2000), *Intempestividad narrativa* (2008), *Narrativa del siglo posmoderno* (2009), *Racionalidad ensayística* (2010), *Argumentaciones perspectivistas* (2011), *Discursividad insumisa* (2012), *Recordación intrahistórica en la narrativa de Jiménez Lozano* (2013) y *Reminiscencias literarias posmodernas* (2014), lo mismo que numerosos artículos en revistas especializadas, de reconocido prestigio internacional.

aparienciales y hasta ocultadores<sup>2</sup>. Lo relatado en la novela *La mujer loca* de este escritor evidencia el comportamiento de personajes conocidos con los nombres de Julia, Millás, Roberto, Serafín, Emérita, Micaela, y Camilo, entre otros que pudieran ser mencionados a este respecto y que se caracterizan diegéticamente por la emisión de actos de habla perlocucionarios, expresados mediante inquietantes preguntas yuxtapuestas sin solución de continuidad, pero dignas de una merecida consideración crítica [MILLÁS 2014]. Las páginas que siguen se proponen indagar lo connotado por dichos actos perlocucionarios, insertos en una trayectoria narrativa fragmentada, repleta de rasgos textuales propensos a ser calificados, con toda propiedad, como posmodernos. De acuerdo con lo que explican tanto DRAKE [2001], como BLANCO SALGUEIRO [2004], el concepto de acto perlocucionario connota, en suma, un acto de habla mediante una descripción en la que se incluye alguna consecuencia provocada por un previo acto ilocucionario. De hecho, el acto perlocucionario es un acto de decir cuya descripción alude, por lo que sugiere, a un efecto expresado. A lo largo de los razonamientos expuestos por AUSTIN [1962 & 1970], se identifica dicho acto con la consecuencia producida al hablar<sup>3</sup>. El acto perlocucionario, afirma dicho pensador, reiterando una y otra vez sus propuestas pragmáticas, es el logro de ciertos efectos mediante el decir algo, o también lo que se provoca al hablar. Distinguir entre actos ilocucionarios y perlocucionarios, tal y como se propone llevar a cabo Austin, supone aislar el acto ilocucionario del perlocucionario, en tanto en cuanto éste se materializa en determinadas consecuencias. De hecho, muchos actos ilocucionarios invitan, por convención, a una respuesta o a un resultado<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> El acercamiento a una genuina realidad no contaminada, de la forma que fuere, por objetivizaciones impuestas sobre ella, o lo que HUSSERL [1970] denomina “el mundo de la vida”, posee como contrapartida la constatación verificable de que el sujeto pensante, embarcado en tal empresa fenomenológica, se caracterice también por una pureza y un desprendimiento radical respecto a todo aquello propenso a enturbiar la tarea abordada. En la primera parte de la filosofía de Husserl se intenta llegar a la constitución de ese sujeto, capacitándolo para desarrollar múltiples y diversos razonamientos posteriores.

<sup>3</sup> La lectura de los escritos de Austin constituye la mejor vía para introducirse en el problema filosófico de establecer los fundamentos de una teoría sobre el nexo existente entre lenguaje y acción.

<sup>4</sup> Austin se propone elucidar, ante todo, la noción de acto ilocucionario. La contrapone, por ello, a los conceptos tanto de acto locucionario, como, en especial, de acto perlocucionario. Es esta última distinción entre ilocuciones y perlocuciones la que considera más susceptible de plantear problemas, pues delimitar acciones frente a consecuencias resulta, en general, un asunto complicado.

De una lectura atenta de lo relatado, con todo lujo de detalles, a lo largo de la trayectoria diegética de *La mujer loca*, se desprende que entre la multiplicidad de actos perlocucionarios dispersos en el discurso narrativo de dicha novela, sobresalen los formulados por preguntas concretas, propensas a ser clasificadas taxonómicamente como integrándose en las siguientes categorías: 1ª.- Preguntas metalingüísticas. 2ª.- Preguntas metanarrativas. 3ª.- Preguntas semánticas. 4ª.- Preguntas hermenéuticas. Entre las preguntas focalizadas en reflexiones concretas sobre determinados lexemas y oraciones gramaticales, pertenecientes a la primera categoría, convendría mencionar las que se formulan desde presupuestos imaginarios e inexistentes, aunque vayan presuntamente dirigidas a un personaje como Julia, interesado en el estudio del idioma. Tales preguntas son esgrimidas por vocablos articulados, aunque a todas luces incorrectos, o por oraciones gramaticales carentes de una mínima concordancia aceptable y que exteriorizan una sintaxis defectuosa. La única explicación plausible que pudiera ofrecerse a favor de la constatación de estas preguntas procedería, en el mejor de los casos, de un ámbito de lo imaginario que intenta sublevarse en contra de las imposiciones del de lo simbólico, representado por Julia, defensora de las regulaciones impuestas por el lenguaje. Ha sido LACAN [1977 & 1980] quien se ha referido a este orden de lo simbólico como repleto de represiones racionales integradas en el entorno cultural dominante<sup>5</sup>. De acuerdo con lo manifestado en dichos estudios, es muy difícil poder triunfar en empresa política alguna sin tener en cuenta las demandas impositivas del orden de lo simbólico, amenazadas siempre por el de lo imaginario<sup>6</sup>. Dicho ámbito está considerado prelingüístico, aunque no sea necesariamente identificable con las expresiones dialógicas de carácter

---

<sup>5</sup> La aplicación de las teorías psicoanalíticas de Lacan al estudio de determinadas narraciones que se prestan a ello es un campo fértil que ayudaría no sólo a la comprensión del comportamiento de los personajes de la historia de un relato sino también a una mayor dilucidación de los recursos discursivos utilizados a este respecto, tal y como lo ha puesto de relieve GREEN [1979].

<sup>6</sup> Para el esclarecimiento de la distinción entre los órdenes de lo simbólico y de lo imaginario, correspondientes respectivamente al superego y al id freudianos, conviene consultar las valiosas aportaciones de lo desarrollado en términos conceptuales por NASIO [1995] y también por CHAITIN [1996], lo mismo que los esclarecedores comentarios de MACCANNEL [1986] o los de FINK [1995].

carnavalesco explicadas por BAKHTIN [1981, 1984a & 1984b]<sup>7</sup>. Con frecuencia, tales expresiones no dejan de ser balbuceos inarticulados, que en modo alguno pudieran considerarse como antecedentes inmediatos del lenguaje oral, mientras que las emisiones del ámbito de lo imaginario, que formulan preguntas perlocucionarias a Julia, a lo largo del itinerario diegético de *La mujer loca*, sí que poseen una cierta articulación, a pesar de su incorrección lingüística. De la siguiente forma se establece una interacción transaccional entre uno de estos lexemas imaginarios y Julia, propensa a verse obligada a contestar a las preguntas formuladas [8]:

Todo esto se lo contó la palabra **Pobrema** a Julia una noche que se coló en su habitación y revoloteó como un insecto alrededor de la lámpara antes de posarse con mil cautelas en el borde de la mesa. La chica dice que levantó los ojos del libro de gramática que tenía delante y preguntó a **Pobrema** qué hacía allí.

-Yo, nada –dijo **Pobrema**-. ¿Y tú?

-Yo estudio Lengua –confesó la chica.

-Entonces sabrás decirme por qué, siendo una palabra, no me aceptan en ninguna frase.

A lo explicado por Julia, aquellas expresiones que deberían ser modificadas para llegar a convertirse en lexemas u oraciones gramaticales correctas persisten en emitir, sin solución de continuidad, preguntas lingüísticas de carácter perlocucionario. De alguna forma, dicho personaje trata de responder, del mejor modo factible a semejantes interrogantes. Algo parecido le acaece a Millás, cuando precisa enfrentarse a cuestiones metanarrativas, por las que muestra un cierto interés, según evidencia el discurso diegético de *La mujer loca*. Convendría no perder de vista el paralelismo existente entre los respectivos comportamientos de Julia y Millás, pues ambos personajes se hallan un tanto ensimismados al tener que enfrentarse a las preguntas

---

<sup>7</sup> Conforme a lo que WALL & THOMSON [1993] han señalado muy acertadamente, lo que se suele atribuir al pensamiento de Bakhtin no siempre se corresponde con lo definido explícitamente por dicho crítico. Por consiguiente, convendría evitar inmiscuirse en controversias sobre lecturas específicas de aspectos determinados, mantenidos por un pensador cuya influencia en estudios teóricos no es, en modo alguno, desdeñable.

perlocucionarias por ellos provocadas. Ahora bien, existe una diferencia notable, entre las transacciones relacionales establecidas por estos personajes. En conformidad con lo ya advertido, las preguntas perlocucionarias a las que se debe enfrentar Julia proceden del ámbito de lo imaginario, anterior a conceptualizaciones lingüísticas aceptables, mientras que Millás se halla abocado a responder a ciertas preguntas metanarrativas emitidas por un personaje inserto en el ámbito de lo simbólico, tal y como es la psicoanalista Micaela, a quien aquel personaje le había hablado, como mínimo, de un doble desdoblamiento por él padecido. Semejante desdoblamiento evidenciaba la diferencia existente entre Millás en cuando narrador de las historias por él relatadas y el personaje del mismo nombre que forma parte de las acciones referidas a lo largo de las conversaciones mantenidas con Micaela, quien, después de formular un cúmulo de preguntas no contestadas satisfactoriamente, decide permanecer en silencio. Por su parte, Millás intenta explicar a Micaela la distinción narratológica básica existente entre historia y discurso. Para esclarecer tal diferencia convendría tener en cuenta lo advertido por CHATMAN [1983 & 1990]. Según lo razonado en dichos estudios teóricos, lo que se transmite o el contenido de una narración es la historia. Los personajes propiamente pertenecen a la historia. El discurso consiste en la forma o los recursos técnico-literarios a través de los que la historia es comunicada. Los narradores que estructuran lo por ellos relatado del modo que fuere forman parte del discurso<sup>8</sup>. Tal es la tarea que afirma proponerse llevar a cabo Millás, al narrar las historias respectivas de un personaje como Julia, presuntamente interesada por cuestiones metalingüísticas, y de la enferma crónica Emérita, quien se hallaba propensa a suicidarse, no mucho después de haber repasado su vida en términos narrativos. Escuchando ese relato, Millás piensa en las energías invertidas al estructurar diegéticamente lo expresado por Emérita y se formula una pregunta metanarrativa sobre la ayuda que pudiera recibir del lenguaje a

---

<sup>8</sup> La terminología narratológica propuesta por Chatman difiere de la empleada por GENETTE [1980]. Este crítico distingue entre historia (el conjunto de los acontecimientos mencionados), relato (el discurso u objeto, oral o escrito que los refiere) y narración (el acto de contar o la actividad que produce el discurso o relato).



él accesible. De la siguiente forma tiene a bien llegar a expresarse el presunto narrador omnisciente de *La mujer loca*, al constatar los esfuerzos puestos por Millás cuando intenta esforzarse con el fin de prestar atención a lo que le comunica Emérita:

[...] Millás es muy mezquino en estas situaciones, muy miserable, daría un dedo de la mano izquierda (el pequeño, se dice, comenzando ya a negociar imaginariamente) por una buena historia. Y esta empieza a serlo. ¿Qué tiene el lenguaje previsto para estas situaciones?, se pregunta. La sinceridad, se responde, o su apariencia, pues tanto la real como la falsa funcionan con idéntica eficacia.

-De acuerdo –dice-, no he sido bueno ni práctico. ¿Podemos, pese a ello, continuar hablando? [159-160].

Las preguntas perlocucionarias de carácter metanarrativo que le serán formuladas a Millás, por parte de Micaela le habían sido hechas previamente, de alguna manera, por el propio Millás a Emérita, quien parece hallarse inserta en el ámbito de lo imaginario. Repárese en la trasmutación de funciones diegéticas desempeñadas por Millás en cuanto al narratorio al escuchar a Emérita y, no mucho después como narrador, al relatar a Micaela lo por él descubierto. Si en el primer caso, Millás es el que realiza los consabidos actos perlocucionarios, en el segundo esas preguntas las realizará Micaela, quien, al ser psicoanalista, pertenece con toda propiedad al entorno de lo simbólico. Ahora bien, cuando Emérita le relata diversos incidentes de su vida a Millás, éste no se limita a emitir solo interrogantes perlocucionarios de carácter metanarrativo, sino también semánticos, pues este personaje no dejaba de interesarse por la identificación concreta de las referencias u objetos a los que aludía Emérita. Por ejemplo, no mucho antes de que este personaje se suicidara, Millás le formuló explícitamente una pregunta semántica focalizada en el frasco que se hallaba en la mesilla de la enferma, preocupándose también por todo aquello que debería ser concomitante a un buen morir. La finalidad teleológica que se persigue

al formular dichas preguntas perlocucionarias va encaminada a ser consciente del contenido cognitivo de lo insinuado al entablar los personajes determinadas transacciones relacionales entre sí. Ahora bien, tal y como lo ha advertido FARNER [2014], ese contenido cognitivo no necesariamente consiste en la obtención de respuestas definitivas o de un conocimiento completo y exhaustivo. No debería olvidarse, a este respecto, que la ausencia de las contestaciones buscadas puede contribuir a la constatación de una deficiencia pragmática o al hecho de que ninguno de los interlocutores involucrados posea los conocimientos requeridos para ofrecer una respuesta apropiada. En el primer caso, tal vez la formulación de la pregunta haya sido inadecuada o es posible que el interlocutor involucrado no se halle en condiciones de poseer las habilidades lingüísticas mínimas para expresarse con claridad. En el segundo caso, existe la posibilidad de que lo buscado sea un enigma semántico y, por consiguiente, no resulta ser factible llegar a obtener una respuesta satisfactoria y el resultado sea un cierto sentimiento de frustración, tal y como ejemplifica la siguiente yuxtaposición de preguntas que intercambian Millás y el médico que le ha realizado una colonoscopia [202-203]:

Al rato estoy vestido de nuevo, listo para recibir los resultados,  
que vienen de la mano del médico.

-Todo bien –dice pasándome un sobre grande.

-¿Y eso? –pregunto yo decepcionado.

-No hay nada.

-¿Ni siquiera un pólipo?

-Ni siquiera un pólipo –responde sorprendido por mi decepción-.

¿Qué esperaba que encontráramos?

Una novela. Eso es lo que esperaba que encontraran en esos lugares  
tan recónditos y a los que se accede de un modo tan poco respetable.

El comentario que escribe Millás, en su diario, al no hallar la contestación esperada a los interrogantes que él había formulado al médico, quien finaliza tal transacción relacional yuxtaponiendo una

pregunta perlocucionaria final, posee características metanarrativas, pues alude a la estructuración de una novela, tal vez parecida a las que aquel personaje estaba acostumbrado a leer o escribir. Repárese en que dicha reacción de Millás ejemplifica que las categorías perlocucionarias dispersas a lo largo de lo relatado en *La mujer loca* se hallan tan intercaladas entre sí que, con frecuencia, es difícil poderlas distinguir con un mínimo de esclarecimiento satisfactorio. Semejante juicio crítico se encuentra respaldado de un modo todavía más explícito, si se tienen en cuenta las preguntas perlocucionarias de carácter hermenéutico, que dependen, en gran medida, de las semánticas. Algo parecido acaecía también al prestar atención a los interrogantes metanarrativos, que demostraban poseer una cierta dependencia respecto de los metalingüísticos. De acuerdo con lo explicado por GADAMER [1989], lo mismo que por PELLAUER [2014], GRUBER [2014] y LYNCH [2014], los actos perlocucionarios de carácter hermenéutico van dirigidos a obtener un cierto sentido a lo que ha sido previamente relatado, con más o menos acierto. Dada la diversidad de narraciones intradieéticas diseminadas a lo largo del discurso diegético de *La mujer loca*, abundan las preguntas hermenéuticas que tratan de encontrar algún sentido convincente a lo aludido desde diversas focalizaciones perspectivistas. Sin embargo, convendría no perder de vista que, con frecuencia, tales interrogantes no son objeto de respuestas satisfactorias y, por consiguiente, hasta el propio Millás no dejaba de preguntarse si, de hecho, estaba perdiendo el tiempo. Para aliviar el desasosiego que tal frustración hermenéutica le ocasionaba, dicho personaje comenzó la escritura de un diario que, aun sin atenerse a la literalidad de lo acaecido, no carecía de cierta verosimilitud. En términos metanarrativos, Millás le explica a Micaela que la verosimilitud es una categoría literaria. De una historia se dice que es verosímil cuando resulta creíble, con independencia de que se acerque o se aleje de la realidad. Ante tales explicaciones, Micaela no deja de formular insistentes preguntas hermenéuticas que consiguen abrumar al propio Millás. Este personaje parece sentirse incapaz de contestar a semejantes interrogantes, actuando en consecuencia, tal y

como lo pone de manifiesto la siguiente transacción relacional que mantiene con Micaela:

-¿Por qué alguien –concluye la psicoanalista- solo podría escribir novelas en un hotel? ¿De quién se esconde, con quién folla cuando escribe una novela?

-Me voy.

-¿Perdón?

-Que me voy –repite Millás incorporándose y abandonando violentamente la consulta.

Dice Millás que al alcanzar la calle le asalta un sentimiento de desorientación. Por unos instantes no sabe si debe ir hacia la derecha o la izquierda. Le ocurre a veces en los pasillos de los hoteles [179-180].

Las preguntas de carácter hermenéutico formuladas por Micaela a Millás son perlocucionarias, puesto que constituyen una reacción manifiesta al relato de los planes metadiegticos esgrimidos por tal personaje, abocado a ostentar su condición de escritor. Sin embargo, convendría puntualizar que dichos interrogantes, originariamente perlocucionarios, se convierten, a su vez, en actos ilocucionarios que producen una desorientación perlocucionaria en el comportamiento de Millás, quien parece estar abrumado por un sentimiento del absurdo al tener que enfrentarse a preguntas hermenéuticas, carentes de sentido o tal vez hasta imposibles de ser contestadas satisfactoriamente. Semejante desasosiego se acrecienta, de un modo incisivo, cuando este personaje se ve obligado a formularse nuevas e inquietantes preguntas perlocucionarias relacionadas con la experiencia de la muerte que le acecha, primero al ser el narratario de la historia focalizada en el crimen perpetrado por Emérita, tal y como este personaje tiene a bien relatar, sirviéndose de todo lujo de detalles. Posteriormente, parece que Millás se halla propenso a convertirse en testigo directo y hasta interesado, del suicidio, convertido en causa de la muerte de Emérita, personaje enfermo y desahuciado, sin posibilidad de recuperación satisfactoria. El relato del

crimen perpetrado por Emérita, al dar muerte a un desconocido, se constituye en una modalidad narrativa constatada por Millás. No sería difícil hallar un nexo intertextual entre dicho crimen y el ejecutado también un tanto casual y hasta inesperadamente en circunstancias tal vez parecidas a lo largo de la historia relatada en CAMUS [1946]<sup>9</sup>. En ambas narraciones los personajes que perpetran los crímenes respectivos se caracterizan por poseer una ineludible y acechante soledad, abocada a proyectar turbadoras connotaciones propensas a ser calificadas de absurdas. De lo relatado fragmentariamente por Emérita, con anterioridad al desenlace mortal, convertido en culminación de la historia narrada en *La mujer loca*, se deduce que si tal personaje disparó en contra de un desconocido es porque éste le había involucrado, con insistencia manifiesta, en su muerte, proporcionándole incluso hasta el arma utilizada en el fatídico disparo. Expresado de forma algo diferente, Emérita vendría a ser una colaboradora un tanto casual y hasta imprevista que contribuiría a la muerte de un individuo, absurdamente dispuesto a no seguir viviendo. La actitud colaboradora de Emérita en la muerte de ese personaje que le sale al encuentro y desea morir se presta a ser considerada, desde planteamientos diegéticos, como una mención avanzada de la segunda modalidad de muerte a la que se enfrentará Millás como testigo un tanto comprometido del desenlace narrativo de la historia relatada en *La mujer loca*. Convendría no olvidar, a este respecto, que las disquisiciones teóricas de que hace gala Genette aluden al concepto narratológico de mención avanzada, al que se le considera como un indicio textual cuya relevancia diegética llega a comprenderse, con cierta nitidez con posterioridad a cuando aparece por primera vez en lo relatado<sup>10</sup>. En el caso concreto de lo concerniente a lo narrado en *La mujer loca*, debería reiterarse que la colaboración precisa de Emérita en la muerte de un imprevisto desconocido, dispuesto a no continuar

<sup>9</sup> GIRARD [1964, 1986] y BARRETT [1972] han ofrecido dos de los estudios más brillantes e incisivos acerca de las implicaciones inherentes a las acciones de Meursault, dentro del contexto existencial descrito como condicionamiento preciso de lo narrado en *The Stranger* de Camus.

<sup>10</sup> No resulta superfluo diferenciar a la mención avanzada de la prolepsis y de la noticia avanzada. La prolepsis conlleva una ruptura de la linealidad temporal de la historia, narrando en el discurso diegético algo que acontecerá con posterioridad. En la noticia avanzada se relata no sólo lo que acaecerá más tarde, sino también lo que volverá a ser narrado de nuevo.

viviendo, se convierte, así pues, en una mención avanzada de lo que presenciara el propio Millás, al ser testigo directo, en cierta medida, del suicidio de aquel personaje con el que había establecido transacciones relacionales absurdas, repletas de diversos intercambios de actos perlocucionarios, abocados a no conseguir encontrar un inexistente sentido hermenéutico.

Uno de los motivos por el que los interrogantes formulados por Millás a Emérita, con ocasión de la muerte que este personaje propició a un individuo desconocido, quedan sin respuesta satisfactoria, proviene de la dificultad existente para conseguir una cierta conceptualización de lo que acaece en un entorno sociológico calificado como urbano, conforme era el sitio en donde se produjo tal desenlace, a todas luces imprevisto<sup>11</sup>. De acuerdo, con lo explicado por DELGADO [1999, 2007 & 2011], el entorno de lo urbano, que no se identifica necesariamente con la ciudad, se caracteriza por la proliferación de recorridos, desplazamientos y hasta movilizaciones protagonizadas por individuos refugiados en un cierto anonimato<sup>12</sup>. Si en tal ámbito emergieran transacciones relacionales, éstas se disolverían de inmediato y sin aviso previo, conforme acaeció en el hallazgo protagonizado por Emérita al encontrarse, por las calles de Madrid, con un personaje desconocido, ya hacia casi el final de la trayectoria narrativa de *La mujer loca*. Semejante inestabilidad contribuye a incrementar la experiencia de lo absurdo, transmitida a Millás, cuando escucha el relato de ese personaje, un tanto desorientado al transitar por el entorno urbano de Madrid. La asociación de dichos movimientos viandantes con el absurdo existencial de vidas alienadas se había convertido ya en motivo literario en PÉREZ GALDÓS [1989] y AZORÍN

---

<sup>11</sup> Lo connotado por el concepto sociológico de sitio se contrapone a las respectivas nociones de espacio y lugar. En conformidad con lo que explica BROOKER [2003], el espacio no deja de contener un pronunciado bagaje impersonal y hasta cierto punto cuantificable desde parámetros geométricos. Siguiendo dichos razonamientos, el espacio, en cuanto tal, no poseería nombre propio. Si se deseara otorgarle un nombre, ya se está proyectando sobre él una cierta significación y entonces se llega a producir la transformación de espacio en lugar. El sitio, sin embargo, vendría a ser el espacio o lugar, según los casos, en donde se produce un conflicto que tal vez en algunas circunstancias sea irresoluble.

<sup>12</sup> Los planteamientos sociológicos de Delgado poseen una radicalidad e incidencia actual muy superior a la de los desarrollados por CASTELLS [1999].

[1998]<sup>13</sup>. Tales enajenaciones revisten aires de familia compartidos tanto por Emérita cuando intenta encontrar algún sentido hermenéutico, formulando preguntas perlocucionarias al individuo desconocido dispuesto a morir en medio de un desasosiego inquietante, como también por el propio Millás, quien después del suicidio asistido perpetrado por Emérita, no deja de recurrir a interrogantes en busca de respuestas inexistentes. La experiencia del absurdo que acecha a Millás de forma incisiva, sobre todo, como efecto perlocucionario de lo que le había ido comunicando Emérita y también como consecuencia del suicidio de dicho personaje, recuerda las argumentaciones discursivas esgrimidas a lo largo de los raciocinios ensayísticos de CAMUS [1981], abocados a concluir que la pregunta por las motivaciones que pudieran incitar al suicidio se constituían en el interrogante filosófico por excelencia. No debería perderse de vista que cuando se formula una pregunta es porque se duda acerca de las posibles respuestas disponibles. A su vez, el asombro concomitante o la inquietud surgida como efecto de la pregunta incitan a la reflexión filosófica, tal y como lo había constatado epistemológicamente DESCARTES [1971], en los albores del pensamiento moderno<sup>14</sup>. Las preguntas perlocucionarias que no cesa de formular a otros personajes e incluso a sí mismo Millás, ya hacia final de la trayectoria narrativa de *La mujer loca* exteriorizan el desasosiego existencial de un personaje alienado, en busca de respuestas hermenéuticas no encontradas satisfactoriamente. Tal vez, sea dicho personaje, quien siguiendo las pautas argumentativas ofrecidas por WEBER [1970] deba convertirse en dador de un sentido subjetivo creado por él mismo, ante el rostro amenazante de nuevas servidumbres y de un futuro que se antoja capaz de anular la habilidad específicamente humana de autodirigir el propio proyecto vital que, para alguien como Millás, parece materializarse en el ejercicio gramatológico de la escritura,

<sup>13</sup> Las implicaciones filosóficas de comportamientos inestables, relacionadas con lo connotado por el entorno de lo urbano, han sido sometidas a una rigurosa reflexión discursiva a lo largo de lo argumentado por GURMÉNDEZ [1985a, 1985b & 1989].

<sup>14</sup> Según Descartes, la duda exige ser solventada y requiere una superación inmediata, pues en sí misma es tan inadmisibile como el propio error. Para un cierto esclarecimiento del concepto de duda en el pensamiento de Descartes, deberían consultarse las reflexiones y los comentarios expuestos con rigor metodológico por RODIS-LEWIS [1998] y BROUGHTON [2002].

conforme lo evidencian las preguntas perlocucionarias, de carácter metanarrativo, dispersas con ineludible persistencia a lo largo del itinerario diegético de *La mujer loca*<sup>15</sup>.

Si se tratara de recapitular lo que precede, convendría no perder de vista la transformación sufrida por determinados actos de habla perlocucionarios, al convertirse en ilocucionarios, tal y como lo evidencia el discurso narrativo de *La mujer loca*. En conformidad con lo explicado en las páginas precedentes, los actos perlocucionarios vendrían a materializarse en las consecuencias que ocasionan los actos ilocucionarios. Ahora bien, puesto que determinados actos perlocucionarios esgrimidos en dicha novela consisten en interrogaciones repetidas sin solución de continuidad, parecen exigir alguna respuesta satisfactoria. Desde el momento que tales actos están abocados a producir efectos verificables, se han convertido ya en actos ilocucionarios. Por su parte, las respuestas presuntamente otorgadas a semejantes preguntas se constituirían en nuevos actos perlocucionarios, dignos de una merecida atención crítica. No obstante, lo relatado en *La mujer loca* evidencia que solamente las preguntas incluidas en las caracterizaciones taxonómicas consideradas como metalingüísticas, metanarrativas y semánticas consiguen obtener alguna modalidad de respuesta satisfactoria, mientras que los mencionados actos perlocucionarios de carácter hermenéuticos, convertidos en ilocucionarios, no logran disfrutar de la contestación buscada. Este desenlace diegético proyecta reverberaciones existenciales, consideradas, con toda propiedad, como nihilistas, tal y como lo pone de relieve el comportamiento de Millás, ya hacia el final del itinerario narrativo del relato en cuestión<sup>16</sup>. Por otro lado, no debería perderse de vista que la ausencia de dichas respuestas contribuye a poder calificar de abierta y, en modo alguno, clausurada, la trayectoria diegética de *La mujer loca*,

---

<sup>15</sup> Cualquier estudio crítico sobre las conclusiones pertinentes que se derivan de las disquisiciones sociológicas esgrimidas por Max Weber debería tener en cuenta los esclarecedores comentarios recogidos por MASSOT [1992] y RUANO DE LA FUENTE [1996 & 2001].

<sup>16</sup> La desolación nihilista padecida por Millás, al final del encadenamiento de los hechos y dichos referidos en *La mujer loca* se ve agravada por la ausencia que en la vida de este personaje han ocasionado las respectivas muertes de Emérita y Micaela, acompañadas por la huida injustificada, aunque prevista, de Julia. Ante semejante desenlace, sobra la proliferación de actos de habla y se impone el dominio de un silencio absurdo e inconcluso.



novela propensa a enriquecer, en justicia, el panorama literario de la cultura española contemporánea.

D A R A

D A R A

H A P A X

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

## BIBLIOGRAFÍA

- AUSTIN, John L., *How to Do Things with Words*, New York: Oxford University Press, 1962.
- AUSTIN, John L., *Philosophical Papers*, Oxford: Oxford University Press, 1970.
- AZORÍN, *Diario de un enfermo. Novela Completa. Obras Escogidas*, Madrid: Espasa Calpe, 1998, vol. I, pp. 167-212.
- BAKHTIN, Mikhail, *The Dialogic Imagination*, Austin: University of Texas Press, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- BAKHTIN, Mikhail, *Rabelais and His World*, Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- BARRETT, William, *Time of Need. Forms of Imagination in the Twentieth Century*, New York: Harper and Row, 1972.
- BLANCO SALGUEIRO, Antonio, *Palabras al viento. Ensayo sobre la fuerza ilocucionaria*, Madrid: Editorial Trotta, 2004.
- BROOKER, Peter, *A Glossary of Cultural Theory*, London: Oxford University Press, 2003.
- BROUGHTON, Janet, *Descartes's Method of Doubt*, Princeton: Princeton University Press, 2002.
- CAMUS, Albert, *The Stranger*, New York: A. A. Knopf, 1946.
- CAMUS, Albert, *El mito de Sísifo*, Madrid: Alianza, 1981.
- CASTELLS, Manuel, *Problemas de investigación en sociología urbana*, Barcelona: Anagrama, 1999.
- CHAITIN, Gilbert D., *Rhetoric and Culture in Lacan*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- CHATMAN, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca: Cornell University Press, 1983.
- CHATMAN, Seymour, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- DELGADO, Manuel, *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*, Barcelona: Anagrama, 1999.
- DELGADO, Manuel, *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*, Barcelona: Anagrama, 2007.
- DELGADO, Manuel, *El espacio público como ideología*, Madrid: Los libros de la Catarata, 2011.
- DESCARTES, René, *The Discourse on the Method and the Meditations*, Baltimore: Penguin Books, 1971.
- DRAKE, Alfonso, *Hablar, hacer, causar. La teoría de los actos de habla de J. L. Austin*, Madrid: Publicaciones de la Universidad Pontificia de Comillas, 2001.
- FARNER, Geir, *Literary Fiction The Ways we Read Narrative Literature*, New York: Bloomsbury, 2014.
- FINK, Bruce, *The Lacanian Subject. Between Language and Jouissance*, Princeton: Princeton University Press, 1995.
- GADAMER, Hans-Georg, *Truth and Method*, New York: Continuum, 1989.
- GENNETTE, Gerard, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Ithaca: Cornell University Press, 1980.
- GIRARD, René, "Camus's Stranger Retried", *PMLA*, 79 (1964), pp. 519-33.
- GIRARD, René, *El chivo expiatorio*, Barcelona: Anagrama, 1986.
- GREEN, André, *The Tragic Effect*, Cambridge: Cambridge UP, 1979.
- GRUBER, Joseph. "Hermeneutic Availability and Respect for Alterity", *Philosophy Today*, 58, 1 (2014), pp. 23-39.
- GURMÉNDEZ, Carlos, *Estudios sobre el amor*, Barcelona: Anthropos, 1985a.
- GURMÉNDEZ, Carlos, *Tratado de las pasiones*, México: Fondo de Cultura Económica, 1985b.
- GURMÉNDEZ, Carlos, *El secreto de la alienación y la desalienación humana*, Barcelona: Anthropos, 1989.
- HUSSERL, Edmund, *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*, Evanston: Northwestern University Press, 1970.
- LACAN, Jacques, *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Barcelona: Barral, 1977.
- LACAN, Jacques, *Speech and Language in Psychoanalysis*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1980.
- LYNCH, Greg, "The Intentional Priority of the Question", *Philosophy Today*, 58, 1 (2014), pp. 67-83.
- MACCANNEL, Juliet Flower, *Figuring Lacan. Criticism and the Cultural Unconscious*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1986.
- MASSOT, Vicente Gonzalo, *Max Weber y su sombra. La polémica sobre la religión y el capitalismo*, Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1992.
- MILLÁS, Juan José, *La mujer loca*, Barcelona: Editorial Seix Barral, 2014.
- NASIO, Juan David, *Cinco Lecciones sobre la Teoría de Jacques Lacan*, Barcelona: Gedisa, 1995.

- PELLAUER, David, "Work to be Done", *Philosophy Today*, 58, 1 (2014), pp. 1-9.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Miau*, Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- RODIS-LEWIS, Geneviève, *Descartes. His Life and Thought*, Ithaca: Cornell University Press, 1998.
- RUANO DE LA FUENTE, Yolanda, *Racionalidad y conciencia trágica. La modernidad según Max Weber*, Madrid: Editorial Trota, 1996.
- RUANO DE LA FUENTE, Yolanda, *La libertad como destino. El sujeto moderno en Max Weber*, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2001.
- WALL, Anthony & THOMSON, Clive, "Cleaning Up Bakhtin's Carnival Act", *Diacritics*, 23, 2 (1993): 47-70.
- WEBER, Max, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Barcelona: Península, 1970.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

# ORÍGENES DEL PODER, MECANISMOS DE DOMINACIÓN Y CIRCUITOS DE LA VIOLENCIA EN LA TRILOGÍA POLICIAL DE JUAN MARTINI DE LA DÉCADA DE 1970

Pablo Debussy<sup>1</sup>

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES & CONICET

**Resumen:** *El agua en los pulmones* (1973), *Los asesinos las prefieren rubias* (1974) y *El cerco* (1975) conforman la trilogía policial de Juan Martini de la década del setenta. En este trabajo nos preguntamos por los modos en que la violencia es narrada, por sus mecanismos expresivos, sus circuitos y los agentes sociales que la ponen en práctica o la padecen (siendo, a veces, los mismos). La trilogía policial de Martini permite indagar acerca de la génesis del poder y los dispositivos de dominación que se ponen en juego para mantenerlo. La crítica literaria ha trabajado esta trilogía desde puntos de vista diversos, pero ha soslayado el estudio de los orígenes del poder y los circuitos de la violencia. La omisión no es menor, dado que se trata de una trilogía política, escrita en una época convulsionada de la Argentina, y que dialoga, de modo elocuente, con su contexto histórico.

**Palabras clave:** Martini, poder, mecanismos de dominación, violencia, policial.

**Abstract:** *El agua en los pulmones* (1973), *Los asesinos las prefieren rubias* (1974) y *El cerco* (1975) form the *hard-boiled* trilogy of the seventies, written by Juan Martini. In this article we wonder about the ways violence is narrated, about their expressive mechanisms, their circuits and the social agents that perform violence (who sometimes also suffer it). Martini's *hard-boiled* trilogy allows us to study the origins of power and the mechanisms of domination needed to maintain it. Literary critics have worked this trilogy from multiple points of view, but they have omitted the study of mechanisms of power and of the circuits of violence. The omission is not a single one, because this is a politic trilogy, written in a convulsed time in Argentina, which establishes an evident dialogue with the historical context.

**Key words:** Martini, power, mechanisms of domination, violence, *hard-boiled*.

**E**l *agua en los pulmones* (1973), *Los asesinos las prefieren rubias* (1974) y *El cerco* (1975) conforman la trilogía policial de Juan Martini de la década de 1970. En nuestra lectura de las novelas nos enfocamos en los modos en que se narra la violencia, elemento común en estos tres textos, que conjugan chantajes, amenazas, persecuciones, torturas y homicidios. Cabría preguntarnos entonces por los mecanismos expresivos de dicha violencia, por sus circuitos y por los agentes sociales involucrados en su espiral destructiva. A su vez,

---

<sup>1</sup> Es licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y profesor de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU) en la materia "Literatura en las Artes Combinadas 2" (LAC2). Actualmente se encuentra realizando su tesis de doctorado, denominada: "El policial negro en la Argentina de la década del setenta y su continuación en los primeros años de la década del ochenta. Un análisis de las representaciones literarias y cinematográficas del género". Ha publicado artículos en revistas especializadas. Entre ellos se destacan: "Orden jerárquico, de Eduardo Goligorsky: poder anónimo y orden para matar" (Revista *Lingue e Linguaggi*, 12, [2014]), y "El fallo de la justicia y la precariedad de la ley en 'El que vino de la lluvia' de Héctor Tizón" (Revista *Iberorromania*, 79, 1 [2014]).

preguntarnos por la violencia nos lleva a indagar en los resortes del poder, en sus componentes y sus modos de actuar. En definitiva: sus configuraciones y sus prácticas. En la trilogía policial de Martini se puede leer la génesis del poder y los dispositivos de dominación que se implementan para conservarlo. Sin embargo, dichos dispositivos muestran fisuras, son imperfectos, y es por esto que los poderosos sufren su condición y son, en última instancia, víctimas de su propio poder.

Martini publica su trilogía en la Argentina de los años previos al golpe militar de 1976, y el contexto criminal y sangriento de las luchas políticas encuentra en ella su eco. Dicho contexto repercute no sólo en la obra del escritor, sino en su propia vida: Martini se exilia en Barcelona a partir del año 1975. Este caso se replicó, ya en el período dictatorial o en el predictatorial, en otros tantos escritores argentinos (Osvaldo Soriano, Osvaldo Bayer, José Pablo Feinmann, Mempo Giardinelli, Héctor Tizón, por nombrar sólo a unos pocos), cuya producción literaria sufrió algún tipo de condicionamiento. Vale recordar la afirmación de LAFFORGUE & RIVERA [1996: 30] que refiere a que en muchos casos los autores se vieron obligados a “eludir el nombre propio, apelar al sobreentendido metafórico o publicar en el extranjero”. STÖCKLI [1995: 63-64], por su parte, sostiene que “la censura como práctica sistemática de control se afianza en el país a comienzos de los años sesenta, sobre la base del pensamiento de que la cultura tiene que estar subordinada a la moral, [y] esto aumenta considerablemente en la década del setenta”.

Muchos son los autores que estudian la trilogía policial de Juan Martini. Entre algunos de los numerosos trabajos, cabe destacar análisis tempranos como el de GANDOLFO [1974], en su reseña a *El agua en los pulmones*, o el de LAGMANOVICH [1975]. También puede señalarse el artículo de SABLICH [1996], “Contextos reales y ficcionales en la novela negra argentina de la década de 1970”, que traza una relación entre la trilogía policial de Martini y el contexto histórico predictatorial de la Argentina de aquellos años. Entre algunas de las colaboraciones más recientes figura el artículo de ZAMBRANO [2012], “Parodia y género policial en la trilogía negra de Juan Carlos Martini”; o la colaboración de BERRUTI

& DI MARCO [2006], quienes en su libro *Novelas que abordan el pasado: una lectura transversal de la literatura argentina entre 1969 y 1995* le dedican un extenso capítulo (“Apropiación del género policial e inscripción del entramado político”) a la trilogía policial. TRÉLLES PAZ [2008], por su parte, en su artículo “Estado policial y novela negra argentina”, hace un lúcido análisis; asimismo, José Luis De Diego, tanto en su libro *Campo intelectual y campo literario en la Argentina (1970-1986)* [DE DIEGO 2003], de manera general pero no por ello carente de precisión, como en *Juan Martini. Una poética del error* [DE DIEGO 2007], investiga la trilogía policial y la interroga, demostrando la actualidad que tienen hoy los textos de Martini y la necesidad de repensarlos desde el presente. Nos interesa remarcar que los estudios sobre *El agua en los pulmones*, *Los asesinos las prefieren rubias* y *El cerco* han trascendido ampliamente la década en la que estas novelas se publicaron, hasta llegar a la actualidad. La continuidad de un interés por parte de la crítica hacia estas obras justifica —creemos— nuestro propio estudio sobre ellas. Del mismo modo, hemos notado la ausencia de abordajes críticos ligados a los orígenes del poder, a los mecanismos de dominación y a los circuitos de la violencia en las lecturas de estos policiales. Este trabajo pretende, de alguna manera, sumarse a la discusión y, acaso, completar esa falta.

*El agua en los pulmones* cuenta la investigación de Simón Solís a su llegada a Rosario por el llamado del abogado Pablo Ferrer, quien lo utiliza a su conveniencia como una pieza más del engranaje corrupto en el que está inmerso. Ferrer trabaja para Alberto Iglesias, un hombre poderoso de la ciudad, pero lo engaña con unos terrenos que iban a ser vendidos a una compañía extranjera con la que Iglesias tenía contactos. El abogado juega su propio partido, traiciona a su jefe y con el fin de confundir y de cubrirse las espaldas llama a Solís, quien no conoce el trasfondo de lo ocurrido. Éste, sin embargo, intuye (y luego descubre) la trama criminal y comienza a investigar por su cuenta, aún después del asesinato de Ferrer por orden de Iglesias. Todo gira en torno a Virginia Soulages, una enigmática mujer que maneja los hilos del poder, y es la que manda a torturar a Simón cuando él se involucra demasiado en sus

negocios. Solís queda desfigurado por las torturas y se convierte en un sanguinario que quiere revancha. Logra dar con el paradero de Virginia, la toma prisionera, la lleva a la costanera y la ahoga salvajemente en el barro. Finalmente, se marcha del centro de la ciudad a un sitio más calmo en compañía de su mujer. Roque Marín, la mano derecha de Alberto Iglesias, lo localiza y le ofrece una gran suma de dinero para que lo informe del lugar en el que se hallan los papeles que prueban el turbio negociado con la empresa extranjera por los terrenos en Rosario, lugar que supuestamente (la novela no lo confirma) Solís conoce<sup>2</sup>.

*Los asesinos las prefieren rubias* cuenta, de modo paródico y satírico, el asesinato de Norma Jean/Marilyn Monroe por parte del general Henry (el narrador del relato), un militar argentino que tiene un romance con ella. Henry, con su inestable personalidad, va armando la trama, y a través de su “memoria delirante y rota” [ZAMBRANO 2012: 281] asistimos a un *collage* de fragmentos que confunde escenas en Buenos Aires con otras en la costa oeste norteamericana<sup>3</sup>. La novela combina las referencias a la realidad argentina de la década del setenta (la “subversión” toma las provincias del norte y es una amenaza permanente, según Henry) con el mundo de la farándula del Hollywood de los años 40 y 50, sus actores y sus periodistas. Hay una investigación sobre Henry a cargo de un periodista (Brando) y de un detective (Sinatra). El crimen del general es descubierto, en tanto que la “subversión” llega a Buenos Aires, invade las calles y destruye todo a su paso. Henry queda solo, refugiado en su departamento, esperando la muerte, en una derrota final que contrasta con el poder que el personaje tenía al inicio del relato pero que, progresivamente, fue perdiendo.

*El cerco* tiene como protagonista a Mario Stein, un poderoso empresario. La novela narra con detalle sus rutinas y su carácter metódico, así como sus desplazamientos por la ciudad a bordo de su

---

<sup>2</sup> Acordamos con la lectura de DE DIEGO [2007: 34-35], quien afirma que “el final de la novela se funda sobre una elipsis: no se sabe si Solís tiene “los papeles” o no; si los tiene, no se sabe si los venderá por el dinero que le entrega Marín”.

<sup>3</sup> LAGMANOVICH [1975: 27] interpreta las referencias de la novela a la cultura norteamericana como una “puesta en evidencia, una toma de conciencia, de las pautas de sometimiento al colonialismo cultural, y es por eso que la acción transcurre, simultánea y superpuesta, en el Hollywood de los 50 y en un Buenos Aires más o menos intemporal entre el 55 y el 70”.

Mercedes Benz, siempre bajo una fuerte custodia. El intento de Stein por controlar la realidad y por ordenarla de acuerdo con sus deseos se ve burlado por la súbita aparición de un hombre misterioso que irrumpe en su despacho, quien lo amenaza al decirle que “podemos llegar a usted cuando nos parece, y [...] lo haremos, de ahora en adelante, en el momento que nos resulte conveniente o necesario” [1985: 278]<sup>4</sup>. De aquí en adelante, la cotidianeidad de Stein se ve alterada. El empresario va perdiendo el control, las amenazas continúan y su hijo es secuestrado y devuelto misteriosamente días después. Stein no sabe lo que quieren de él y la novela nunca lo hace explícito. La violencia va *in crescendo* hasta llegar a la rendición final del personaje, que termina en los frondosos bosques que rodean a su casa, vencido y aguardando la muerte.

#### LOS AGENTES DEL PODER



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

Alberto Iglesias y Virginia Soulages, el general Henry y Mario Stein son lo que podríamos denominar “los agentes del poder” en la trilogía de Martini. Todos ellos ejercen poder y a la vez lo sufren, porque en estas novelas detentarlo es también padecerlo. En *El cerco* se menciona que “el poder [...] suele ser un acto de violencia” [347], y esta concepción resulta clave puesto que permite pensarlo no como una construcción uniforme y constituida *a priori*, sino como la consecuencia de una serie de acciones que llevan a consolidarlo, reafirmarlo o mantenerlo, o eventualmente a perderlo. Detrás de Iglesias, Soulages, Henry y Stein hay estructuras de poder basadas en la coerción, en la imposición de la fuerza, que se tambalean y se derrumban, o que en su defecto son burladas, hacia el final de las novelas<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Nos manejamos con MARTINI [1985].

<sup>5</sup> Nos basamos en la concepción foucaultiana del poder, en tanto lo consideramos no como una esencia, algo ya dado de una vez y para siempre, sino como un conjunto de fuerzas, prácticas o microprácticas presentes en la sociedad. Dice FOUCAULT [2008: 89]: “La condición de posibilidad del poder [...] no debe ser buscada en la existencia primera de un punto central, en un foco único de soberanía del cual irradiarían formas derivadas y descendientes; son los cimientos móviles de las relaciones de fuerzas los que sin cesar inducen, por su desigualdad, estados de poder [...]. El poder está en todas partes; no es que lo englobe todo, sino que viene de todas partes. Y ‘el’ poder, en lo que tiene de permanente, de repetitivo, de inerte, de autorreproductor, no es más que el efecto de conjunto que se dibuja a partir de



En la trilogía de Martini, los poderosos delegan la violencia, no la ejecutan con sus propias manos. Cuanto mayor es el poder que se detenta, mayor es la distancia con el acto de violencia, de manera que su autor intelectual no está presente en el momento en que éste se lleva a cabo. Pensemos en Iglesias, cuando al referirse a su empleado Roque Marín afirma: “[s]abe que puedo borrarlo sin moverme de aquí” [108]; o en Virginia Soulages, la ideóloga de la tortura que recibe Solís. “No quise que le pegaran así” [121], expresa ante el protagonista. El encargar las tareas rudas a quienes están dispuestos a hacerlas también conlleva la posibilidad del exceso, cuando no del error. Tal es el caso de los empleados de Mario Stein, en *El cerco*, quienes capturan a un hombre sospechoso que luego se les escapa y, posteriormente, matan a Ferrero, aunque confirman después que se trataba de un malentendido. A su vez, ante la aparición del hombre misterioso en su despacho, Stein le dice: “Podría hacer que lo saquen de acá como a un pordiosero”. Por su parte, el general Henry da órdenes por teléfono de cómo proceder en el frente de batalla: “Llamo por línea privada a mi segundo. –Duplique los bombardeos sobre la Segunda Región. Mantenga la intensidad sobre las provincias del Norte. Acuarte las divisiones blindadas del Tercer Regimiento” [150].

Los crímenes, chantajes y extorsiones se encargan. En el policial negro, como observa SEBRELI [1997: 228], “no se trata de buscar quién fue el asesino, no interesa saber quién apretó el gatillo sino quién pagó la bala”. Podemos hablar de un distanciamiento del ideólogo del crimen respecto de su acto, y uno de los modelos de criminalidad en la trilogía de Martini está dado por la figura del hombre de negocios, encarnada por Alberto Iglesias y Mario Stein. Los dos pertenecen a la clase alta, viven y se mueven en sitios acomodados, y tienen detrás a un séquito de servidores que los atienden permanentemente. Hay una idea consolidada de jerarquía que rodea sus respectivos espacios, desde la servidumbre que trabaja en sus hogares, hasta los custodios o matones que contratan

---

todas esas movilizaciones, el encadenamiento que se apoya en cada una de ellas y trata a su vez, de fijarlas”. Véase además FOUCAULT [1979].

para su protección o para encargarles las tareas sucias. En el caso del personal doméstico de Alberto Iglesias, el cuarto capítulo es elocuente: “Iglesias, sentado en la cama, con los brazos entre las piernas, observó a la sirvienta que servía el té. [...] ‘Gracias’, dijo en algún momento, pero no podría recordar, de haberlo pensado más tarde, si lo había dicho cuando la sirvienta estaba aún en el dormitorio o después” [40]. Por su parte, en *El cerco* se dice de Stein: “El mayordomo lo ayuda a ponerse un sobretodo. En seguida, le alcanza el diario y la agenda que ha dejado sobre una mesa de ébano, y un portafolios” [270-271]. Y luego, continúa Stein: “–Le dice a la señora que llamo al mediodía– habla sin dar vuelta la cabeza, en voz alta” [270]. En ninguno de los casos hay una interacción verdaderamente personal con quienes trabajan para ellos, apenas algunas órdenes y el acostumbamiento a que esté en sus manos el desempeñar las rutinas del hogar.

Las ocupaciones profesionales de Alberto Iglesias y de Mario Stein permanecen algo difusas en las respectivas novelas. Poco o nada se dice de ellas, excepto algunas frases sueltas que no develan demasiado. De Iglesias se sabe que está en el negocio del acero y que es dueño de varias plantas. Se define como “un tipo de negocios. De grandes negocios. Tengo mis métodos y poco tiempo para los chismes” [48]. La lógica de Iglesias es similar a la de Stein: se trata de ganar dinero por medio de ciertos negociados, sin importar su legalidad o los caminos que se eligen para ello. En este punto, vale destacar la diferencia con el modelo del gánster, un hombre para quien poner el cuerpo en los delitos que comete es parte de su atractivo y de su personalidad carismática. El gánster desafía a la muerte, y su grandeza consiste en ese desafío, en esa *hybris* permanente en donde la gracia es siempre hacer equilibrio al borde del precipicio. Dice WARSHOW [1964: 86]: “The gangster is a man of the city, with the city's language and knowledge, with its queer and dishonest skills and its terrible daring, carrying his life in his hands like a placard, like a club”. El hombre de negocios, el empresario, por su parte, utiliza sus influencias y su poder para llegar al dinero sin tener que arriesgar su vida. Su habilidad está en delegar, dado que su poder reside justamente

en estar sin estar, en hacerse presente indirectamente, sin necesidad de poner el cuerpo<sup>6</sup>.

En el caso de Stein, su actividad empresarial se remarca más en *El cerco*, pero aún así no se especifica demasiado en qué consiste. En algún diálogo que mantiene con el señor Schmidt, su empleado afirma que “estamos en una conversación, digamos preparatoria, con los representantes de las empresas belgas, señor” [283]. Luego, cuando Stein deba suspender sus actividades, el narrador dirá que “ha concentrado las instrucciones en un reducido número de colaboradores y ha confiado en el señor Ehrlich las facultades ejecutivas indispensables para su ausencia” [341]. Stein es el hombre rodeado de ocupaciones y de trabajo, de apretada agenda, permanentes reuniones y poco tiempo tanto para su familia como para su amante Lucrecia. Es una constante en la novela la idea del trabajo acumulado: se trabaja mucho pero siempre hay más por hacer, y si por algún motivo el señor Stein suspende alguna actividad, todo amenaza con desordenarse o atrasarse irremediabilmente (más).

En *El cerco* se representa al hombre poderoso como un hombre hiperactivo. Esto puede ser contrastado con lo que sucede en *Los asesinos las prefieren rubias*, donde el general Henry, la figura de poder, es un sujeto que se limita a firmar papeles y a dar algunas órdenes telefónicas. El militar, el hombre de acción, paradójicamente, nunca actúa dentro de su campo profesional<sup>7</sup>. De hecho, la única vez que está presente en un combate, es salvado por el capitán Widmark<sup>8</sup>:

Primero fue un chasquido y enseguida un breve chapoteo.

Apunté a ciegas.

En dirección al ruido.

A pesar de todo, mantenía el pulso firme.

---

<sup>6</sup> WARSHOW [1964: 87] agrega: “In the same way, film presentations of businessmen tend to make it appear that they achieve their success by talking on the telephone and holding conferences and that success is talking on the telephone and holding conferences”.

<sup>7</sup> La acción de Henry pasa por sus crímenes en la esfera privada: Norma Jean/Marilyn Monroe y Pierre, el francés. Esto contrasta con la total inactividad que manifiesta en su rol de general.

<sup>8</sup> El personaje es una de las tantas referencias que la novela hace al mundo de Hollywood. En este caso, se trata del actor Richard Widmark.

Un resplandor inesperado iluminó el cuerpo del capitán Widmark que regresaba a la trinchera.  
Suspiré aliviado [174].

Henry se limita a las loas al poder militar, a predicar la importancia del honor y el patriotismo, pero las suyas son palabras vacías que la propia novela desacredita tanto por la permanente inacción del personaje en el ejército como por su secreto comportamiento homicida en su vida privada. Con sus diferencias respectivas, puede decirse que Alberto Iglesias, Mario Stein y el general Henry, las tres figuras masculinas de poder en la trilogía de Martini, toman distancia de la acción, la observan y la controlan de lejos (o lo intentan), pero no se involucran en ella.

Asimismo, tanto Iglesias como Stein tienen sus propias oficinas, espacios cerrados y (supuestamente) inaccesibles. En *El agua en los pulmones*, cuando Solís entra al edificio de Iglesias, tiene que pasar por una serie de despachos antes de llegar al principal: “atravesó una oficina ocupada por media docena de secretarías” [102]; luego, en el segundo recinto, se encuentra con Marín. Observa el narrador que “se trataba de una hermosa oficina con las paredes cubiertas de madera, una espesa alfombra de color ocre y un vasto escritorio pulcramente ordenado. [...] La administración de plantas de acero de don Alberto Iglesias era un lugar cálido, lujosamente instalado” [102]. Con Marín a la rastra, Solís llega a la “enorme oficina de don Alberto Iglesias” [103], espacio definido por el lujo, el orden y su inaccesibilidad, excepto por medio de la violencia. Solís se dirige con brusquedad a Iglesias, quien “era un hombre acostumbrado a otro tipo de trato. Ejercía su poder tratando de no mezclarlo con la violencia necesaria para conservarlo” [104].

En el caso de las oficinas de Stein, su acceso también está estrictamente restringido pero, al igual que en *El agua en los pulmones*, resulta burlado. Stein ingresa al edificio y “pasa por una primera oficina donde trabajan en silencio seis mujeres. Luego por un despacho menor,

ocupado por dos mujeres y un hombre”<sup>9</sup> [275]. Hay un tercer despacho: “en la tercera oficina hay un hombre solo” [275]. Recién después arriba a su propia oficina, tras atravesar “una puerta doble, de madera lustrada” [275]. Si en *El agua en los pulmones*, Solís irrumpía ayudado por la sorpresa y por lo intempestivo de su aparición, en *El cerco* la súbita emergencia del hombre misterioso no es explicada. Contrasta con la de Solís por su sutileza y su silencio, por su naturalidad. El hombre misterioso, en rigor, no entra al despacho de Stein sino que ya está allí, como se suele decir, salido de la nada.

La rigurosidad de los espacios y el encierro de los hombres de poder no se circunscriben tan sólo a los lugares en que habitan, sino también a sus recorridos por la ciudad. Esto se ve en el caso de Mario Stein y del general Henry, quienes viajan fuertemente custodiados en sus respectivos Mercedes Benz. La visión que estos hombres tienen del espacio urbano está en muchos casos mediada. Su rol de agentes de poder obliga a que deban ser custodiados, por lo tanto sus impresiones de la ciudad se dan, mayormente, a través de las ventanillas de sus coches blindados. Henry se permite la libertad de conducir su auto en algunas ocasiones, pero cuando transita por Buenos Aires prefiere que el Mercedes sea conducido por Ramón, su chofer de confianza. Stein, por su parte, viaja siempre custodiado, y uno de sus escasos contactos *reales* con la calle se produce en la visita a sus padres, en la localidad de Campana. Stein se baja del auto y recorre los metros que lo separan de la puerta de entrada, por primera vez en la novela, sin custodia:

Se siente extraño cruzando la calle tranquila, mirando a un grupo de chicos que juegan a la pelota, reconociendo casas, árboles, lugares familiares.

Se siente extraño cuando alza la mano para tocar el timbre de la puerta de calle: algo tan simple –llamar a una casa– que ha olvidado o ha perdido, como tantas cosas que ya no hace porque no tienen lugar, sencillamente, en el espacio de su vida cotidiana [321].

---

<sup>9</sup> Igual cantidad de secretarías que en el primer despacho de las oficinas de Alberto Iglesias, en *El agua en los pulmones*.

En contraposición con los rasgos que hasta aquí hemos venido mencionando, la trilogía también presenta una faceta privada de los agentes de poder, a menudo vinculada con la indefensión, la fragilidad y la vulnerabilidad. En el cuarto capítulo de *El agua en los pulmones* hay una descripción de Alberto Iglesias desde la perspectiva de Ferrer, su abogado, que resulta risible, ya que contrasta tanto con la imagen pretendidamente refinada y oligárquica que Iglesias construye respecto de sí mismo, como con el tono serio de la conversación sobre negocios que ambos mantienen en esa escena. Iglesias, en la descripción, ha perdido todo su encanto y ya no es el individuo poderoso sino un hombre ordinario y decadente [42]:

Ferrer observó la figura de su patrón y tuvo ganas de reírse. Estaba en calzoncillos, parado sobre sus piernas robustas y sus pies regordetes y rojos. La camisa cubría un vientre enorme y a pesar de su aspecto grotesco había algo femenino en Iglesias, o, por lo menos, algo ambiguo y desagradable que hacía pensar en una mujer fea, vieja y obscena.

Otro ejemplo posible, dentro de la misma novela, es el del decimosegundo capítulo, cuando Simón Solís ingresa subrepticamente al departamento de Virginia Soulages y la sorprende en la bañera. No hay aquí un sentido del ridículo como sucedía con Iglesias, sino una combinación de vulnerabilidad y de sensualidad. Se dice que Soulages es una mujer hermosa (“Solís la miraba. Era una mujer magnífica, capaz de inquietar a cualquiera” [123]) y, al mismo tiempo, el hecho de estar desprevenida (y desnuda) ante la aparición de Solís la convierte en una víctima indefensa: “era una mujer inteligente y dura que empezaba a sentir miedo” [124]. Iglesias y Soulages son vistos aquí como seres vulnerables, despojados de todo su poder y de sus influencias. Son individuos comunes cuya desnudez o semidesnudez refuerza su vulnerabilidad y su indefensión.

En el caso de Henry, el capítulo final de *Los asesinos las prefieren rubias* lo muestra encerrado en su departamento, demacrado y a la espera de que lo encuentren para matarlo. Es un hombre rendido y ya sin esperanzas. Brando llega a su casa y lo ve “flaco y desmejorado” [260], le expresa: “me da usted mucha pena” [261] y se da cuenta de que el general no es capaz de poner a cocinar los huevos y el jamón que tiene en la heladera porque no sabe prepararlos [262]. El general Henry, el hombre que se jactaba de su poder militar, de la disciplina y el rigor que la patria impone a sus servidores, es visto como un inútil que depende de los otros para todo.

Asimismo, la última imagen que *El cerco* otorga de Mario Stein también está asociada a la indefensión. Opera por contraste con todas las descripciones que el texto hacía de su protagonista, siempre visto como un hombre ordenado, metódico y rutinario. En la escena final, Stein sale de su casa para ir sin motivo al parque que la rodea. La motivación ausente de su accionar muestra su desequilibrio, en tanto anteriormente todas sus acciones obedecían a una explicación concreta. Frases como “se sienta entonces sobre la hierba otra vez espesa, ligeramente húmeda cerca de la tierra” [361], o “roza la hierba alta como una caricia” [361] son inusuales en la rutina del personaje. Se subraya su soledad y su espera, en contraposición a su permanente hiperactividad: “Mira alrededor. / Está solo. / Aunque recién ahora lo sepa. / Y espera” [362].

#### LOS CIRCUITOS DE LA VIOLENCIA

En la trilogía de Martini, la violencia toma distintos recorridos, diferentes desplazamientos para su manifestación. La pregunta podría ser aquí quién o quiénes la originan, quiénes la sufren, y cómo concluye, si es que concluye, ese enfrentamiento.

En *El agua en los pulmones*, el poder choca contra un individuo particular, un hombre común (Solís) que se ve involucrado en una trama criminal que lo atrapa y lo corrompe moralmente. El protagonista acepta

la propuesta de Ferrer y queda inmerso en la mafia comandada por el empresario Iglesias, un complejo entramado hecho de jerarquías, pactos y traiciones, crímenes por encargo y negocios privados con el sello de la corrupción. Solís es, como en algún momento lo define el empresario, “un hombre solo que únicamente puede conseguir romperse las uñas arañando la superficie de las cosas” [106]. El enfrentamiento es asimétrico, ya que Solís le hace frente a una maquinaria gigantesca, y el único modo que tiene de combatirla es adoptar algunas de sus prácticas criminales. Simón mantiene ciertos códigos éticos en la novela hasta el capítulo en que es salvajemente torturado [113]:

[...] vine como la voz gruesa me ordenó, solo, sin armas, como un boludo héroe de la televisión pero acá me la dieron en serio y yo no soy un héroe, los héroes no existen, los tres hombres creen que yo estoy haciendo el héroe y me la dan para que aprenda que los héroes no existen y tienen razón [...].

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

De allí en más, su comportamiento cambia, junto con su desfigurada fisonomía, evidencia brutal de los castigos que ha recibido. Solís es ahora un ser cercano a lo monstruoso, dispuesto a matar para vengarse y para obtener información. El taxista que lo lleva a la casa de Virginia Soulages no puede evitar mirar por el espejo retrovisor, hasta que Solís le dice que no lo haga. Por su parte, cuando Virginia es sorprendida por Solís en el baño de su departamento, su sorpresa no sólo está dada por la aparición inesperada del hombre, sino por su aspecto: “Su cara se desfiguró en una mueca de horror, su boca se abrió” [121]. La transformación física y moral del protagonista recuerda lo que afirmaba el agente de la Continental en *Cosecha roja*, de HAMMETT [1995: 177], el detective que sufría la perniciosa influencia del pueblo llamado Personville, pero bautizado significativamente Poisonville: “Esta maldita ciudad se está apoderando de mí. Si no me voy pronto me voy a volver tan rudimentariamente sanguinario como los naturales”. Rosario es para Solís una suerte de Poisonville, una ciudad en la que lo maltratan desde



que llega y de la que, una vez resuelta su investigación, se marcha hacia una zona no mencionada pero con rasgos rurales y pacíficos, alejados de la corrupción y la criminalidad ciudadanas.

La ida de Solís hacia el final en busca de paz no lo exceptúa de haberse convertido en un homicida. Además, su crimen cuenta con el agravante de haber sido cometido contra una mujer indefensa, la única que muere en la novela. Luego de sumergir a Virginia Soulages en el barro una y otra vez, se dice: “Poco después, el cuerpo de la mujer, sin fuerzas, dejó de ofrecer resistencia. Era una masa blanca que Solís movía ya sin placer”<sup>10</sup> [126]. Por último, cabe recordar que Solís acepta el dinero que le ofrece Roque Marín por su información. Si bien desconocemos si Solís le entregará o no los papeles, el dinero que ha recibido es auténtico, lo que convierte al protagonista en cómplice de los poderosos en lo que significativamente es el último acto de la novela.

En el caso de *Los asesinos las prefieren rubias* el circuito de la violencia reviste un carácter diferente. Aquí no hay un único bando que detenta poder sino, al menos, dos facciones que se lo disputan. Por un lado, el ejército, representado por el protagonista, el general Henry, además de algunos personajes que lo secundan, enfrentado a lo que la novela denomina “la subversión” o “los rebeldes”, adoptando el punto de vista militar, aunque desde la burla y la parodia, como hemos visto con anterioridad. José Luis De Diego sostiene con respecto a esta cuestión que:

[...] la novela postula una visión satírica toda vez que se refiere a la política argentina. La descripción de los militares, seducidos por el poder, genuflexos ante las directivas de la embajada norteamericana, inútiles en el frente de batalla, cobardes ante la insurrección popular, parece responder a las demandas críticas propias del campo literario de los *primeros* setenta [DE DIEGO 2007: 37].

---

<sup>10</sup> La cursiva me pertenece. La frase deja entrever, de modo inequívoco, que Solís había encontrado al menos algún momento de placer en el acto homicida, y que ese placer acaba con la muerte de Virginia.

El ejército no está sólo, sino que funciona como el brazo armado de un entramado de poder que tiene su cúspide en el presidente de los EE UU, y que pasa por diferentes jerarquías de mando<sup>11</sup>. De este modo, la pugna se da entre aquellos que han tomado el poder por la fuerza, los militares, y la “subversión”, denominación que remite a individuos que buscan derrotar al gobierno de facto que impone su ley en la Argentina. En *Los asesinos las prefieren rubias* se está en presencia de un estado terrorista, como lo evidencia la referencia al “parlamento clausurado” [222].

La novela, contada según la perspectiva de Henry, adopta sus valoraciones y brinda detalles y precisiones del bando que él integra. En contraposición, las referencias al lado enemigo son dispersas e imprecisas. Nunca se dice contra quién se está combatiendo, no hay descripciones de individuos concretos (sólo vagas menciones) y, hacia el final, una aparición colectiva –anónima, por lo tanto– de una turba enfurecida que todo lo destruye.

*Los asesinos las prefieren rubias* plantea una hipótesis de guerra en donde el poder militar fracasa a manos de “los rebeldes”. Éstos, según las ocasionales y difusas referencias que la novela entrega, van tomando las provincias del norte hasta que llegan a la ciudad de Buenos Aires, lo que marca el ocaso del gobierno militar. Poco se dice de los enfrentamientos que ambas parcialidades mantienen, apenas algunos comentarios, nunca demasiado alentadores para el ejército. La rebelión va ganando poder progresivamente, se llega a la decisión de implementar el “estado de sitio, toque de queda y la vigencia de la ley marcial” [178], y todo termina con la invasión y las multitudinarias y salvajes manifestaciones en Buenos Aires.

Frente al carácter privado de la violencia en *El agua en los pulmones*, aquí entra en juego la institución militar y sus mecanismos de poder, por lo cual *Los asesinos las prefieren rubias*, a través de sus procedimientos satíricos y paródicos, puede ser leída como una novela política. Los

---

<sup>11</sup> Se menciona a un ministro de Guerra, a un ministro de Hacienda, a un ministro de Industrias, al embajador de EE UU y a monseñor Fazio, representante del episcopado.

militares gobiernan bajo el terror y la violencia, y en estas condiciones surgen los rebeldes para tratar de combatirlos. Si la trama criminal estaba representada en *El agua en los pulmones* por intereses de índole privada (si bien había alguna referencia a la esfera gubernamental en el chantaje que recibía el personaje del padre de Lina Fernández, un hombre de confianza del gobernador, para que declarara de interés público ciertos terrenos en las afueras de Rosario), aquí la maquinaria del terror proviene de uno de los organismos del Estado. Al mismo tiempo, el general Henry, uno de los representantes de esa institución, resulta ser un homicida. A diferencia de *El agua en los pulmones*, en esta novela el poder termina perdiendo, frente a lo que sucedía en aquélla, donde Iglesias pudo haber dejado escapar un jugoso negocio, pero no ha declinado su capacidad de mando y sus plantas de acero siguen funcionando como al principio.

Por último está el caso de los circuitos de la violencia en *El cerco*, en donde la lucha por el poder ocurre entre un individuo representante de una trama criminal de grandes dimensiones, frente a un oponente misterioso que opera en la clandestinidad y cuyos métodos de control son de una eficacia perfecta. La novela opta por escamotear información; así, si el lector no sabe demasiado del trabajo del señor Stein más allá de su perfil empresarial, tampoco conoce la identidad de los diversos individuos que se le aparecen para amenazarlo, ni el motivo por el cual se dirigen a él <sup>12</sup>. Se trata de un poder clandestino y de origen desconocido, que es inexorable y omnipresente, y que adopta, en cierto modo, la lógica de los regímenes totalitarios respecto a la permanente vigilancia de los sujetos con el fin de disciplinarlos, sólo que en este caso, la lógica de la vigilancia y de la inminencia del castigo se dirigen exclusivamente al señor Stein. La actitud hostil y amenazante de estos hombres misteriosos hacia el protagonista parece deberse al rol que el empresario desempeña en la sociedad, en tanto agente (civil) del poder, aunque esto no se explicita en la novela: “Porque tal vez el problema de

---

<sup>12</sup> Podría leerse *El cerco* como una novela que trabaja la noción de poder, entre otros aspectos, desde el lugar del lenguaje en la relación narrador-lector. La situación enunciativa que el texto plantea hace que el lector reciba fragmentos dispersos de información y que nunca tenga un conocimiento total y acabado de los acontecimientos.

fondo –sugiere reflexivamente– no sea, en sus aspectos esenciales, sólo una cuestión de seguridad” [307]. Se adivina, detrás de su lujosa propiedad, de su elevado *status*, de sus conductas violentas, a aquel que está en complicidad con el poder. Las influencias y los contactos que mantiene se verifican, entre otras escenas de la novela, en aquella en que su hijo es secuestrado: “Son las dos y media de la mañana y sigue llegando gente a la residencia: colaboradores, amigos, funcionarios del Gobierno” [294]. Por otro lado, también es significativa la frase de Stein referida al secuestro de su hijo: “supongo que [Marcos, su hijo secuestrado] luchará por su vida [...], como lo hemos hecho todos nosotros. Supongo que defenderá su herencia y su poder. Afortunadamente no dependerá de la tierra, ni de los animales, ni de toda esa vieja historia melancólica” [302]. La cita permite apreciar los orígenes del poder de Stein, así como los de su familia y los de su clase (“todos nosotros”), y deja entrever que en el momento en que enuncia esa frase, la lógica del poder ya ha cambiado en relación con una lógica anterior, tradicional pero perimida; se deja atrás el imaginario nostálgico del terruño y la propiedad adquiridos por el de la mera posesión del dinero y su acumulación.

Es apropiado, para concluir, citar las palabras de BERRUTI & DI MARCO [2006: 96], cuando afirman que detrás de las novelas de Martini se esconde “una indagación de las bases sobre las que se construyen determinados mecanismos de dominación (económica, militar, de clase y sexual) y la exhibición de la violencia en tanto práctica privilegiada para el ejercicio y el mantenimiento del poder”. A los mecanismos de dominación que los autores mencionan, cabría añadir la dominación política, ya que las novelas de la trilogía poseen una marcada politicidad. Ésta se verifica en los negociados turbios entre Iglesias y el gobierno rosarino, en *El agua en los pulmones*; en el contexto dictatorial y represivo de *Los asesinos las prefieren rubias*; y, en *El cerco*, en la complicidad civil y económica de Mario Stein con los sectores del poder.

## BIBLIOGRAFÍA

- BERRUTI, María Elena & DI MARCO, José, “Apropiación del género policial e inscripción del entramado político: *El agua en los pulmones* (1973); *Los asesinos las prefieren rubias* (1973) y *El cerco* (1975)”, en *Novelas que abordan el pasado: una lectura transversal de la narrativa argentina entre 1969 y 1995*, Río Cuarto: Universidad Nacional de Río Cuarto, 2006, pp. 89-94.
- DE DIEGO, José Luis, *Campo intelectual y campo literario en la Argentina [1970-1986]*, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2003 [TESIS DE DOCTORADO].
- Edición digital: [revisado: 25/04/2016]  
<<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.150/te.150.pdf>>
- DE DIEGO, José Luis, *Las novelas de Juan Martini. Una poética del error*, Buenos Aires: Ediciones Al Margen, 2007.
- FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, Ulises Guinazú [trad.], Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2014.
- FOUCAULT, Michel, “Verdad y poder”, en *Microfísica del poder*, Julia Varela & Fernando Álvarez Uría [trads.], Madrid: La Piqueta, 1979, pp. 175-189.
- GANDOLFO, Elvio, “Juan Carlos Martini: *El agua en los pulmones*. Buenos Aires, Goyanarte, 1937”, *Hispanérica. Revista de literatura*, 8 (1974), pp. 34-35.
- HAMMETT, Dashiell, *Cosecha roja*, Fernando Calleja [trad.], Madrid: Alianza, 1995.
- LAFFORGUE, Jorge & RIVERA, Jorge B., *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*, Buenos Aires: Colihue, 1996.
- LAGMANOVICH, David, “Gandolfo, Gorodischer, Martini. Tres narradores jóvenes de Rosario (Argentina)”, *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, IV, 2, (1975), pp.18-28.
- MARTINI, Juan Carlos, *Tres novelas policíales*, Buenos Aires: Legasa, 1985.
- SABLICH, José, “Contextos reales y ficcionales en la novela negra argentina de la década del ‘70”, en Torres Roggero, Jorge & Legaz, María Elena [dirs.], *Calibar sin rastros. Aportes para una historia social de la literatura argentina*, Córdoba: José Solsona, 1996, pp. 157-185.
- SEBRELI, Juan José, “Dashiell Hammett o la ambigüedad”, en *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*, Buenos Aires: Sudamericana, 1997, pp. 223-232.
- STÖCKLI, Gabriela, *La vida entera, de Juan Martini: una poética de lo incierto*, Universität Zürich, Philosophische Fakultät I, 1995 [TESIS DE DOCTORADO].
- TRÉLLES PAZ, Diego, “Estado policial y novela negra argentina”, en *La novela policial alternativa en Hispanoamérica: detectives perdidos, asesinos ausentes y enigmas sin respuesta*, Universidad de Austin, 2008 [TESIS DE DOCTORADO].
- Edición digital: [revisado: 25/04/2016]  
<<https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/18788/trellespazd97589.pdf>>
- WARSHOW, Robert, “The Gangster as Tragic Hero”, en *The Immediate Experience. Movies, Comics, Theatre, and Other Aspects of Popular Culture*, New York: Anchor Books, 1964, pp. 83-88.
- ZAMBRANO, Carlos, “Parodia y género policial en la trilogía negra de Juan Carlos Martini”, *Lingüística y Literatura*, 62 (2012), pp. 273-289.

# RIFIUTO O RINUNCIA? UNO STUDIO STORICO-ETIMOLOGICO SUL CANTO III DELL'*INFERNO*

Simone Barlettai<sup>1</sup>  
UNIVERSITÀ DI PISA

**Sintesi:** il personaggio incontrato da Dante e Virgilio nell'*antinferno*, noto come l'anima del "*gran rifiuto*", ha fin da subito diviso i commentatori del testo dantesco riguardo alla sua identità: chi si cela dietro quei versi misteriosi? Partendo dallo studio dei principali commenti, da quelli immediatamente successivi alla morte del poeta fino a quelli a noi contemporanei, ho scelto di ridurre il campo delle ipotesi a tre nomi: Celestino V, Esaù e Ponzio Pilato. Dopo aver delineato una brevissima biografia di ciascun personaggio, sono passato all'analisi delle parole chiave della terzina in cui Dante ci presenta l'anima.

**Parole chiave:** commenti danteschi, biografie storiche, ricerca etimologica.

**Abstract:** the character who Dante and Virgilio met in the *antinferno*, known as the soul of the "*gran rifiuto*", has always divided the commentators of the *Divine Comedy* regarding his identity: who is hiding behind those mysterious verses? Beginning with the study of the main comments, those immediately following the death of the Poet until reaching the contemporary ones, I chose to reduce the hypothesis to three names: Celestine V, Esau and Pontius Pilate. After outlining a brief biography for each character, I proceeded to analyze the key-words of the tercet in which Dante introduces the soul.

**Key words:** dantesque comments, historic biographies, etymological research.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

Il personaggio che si cela dietro la figura di "*colui che fece per viltà il gran rifiuto*" è certamente uno dei più studiati dell'intera *Commedia*, sono centinaia gli studiosi che si sono cimentati nel tentativo di stabilire l'identità dell'anima che Dante incontra nell'*antinferno*, ma ancora oggi, dopo quasi settecento anni, non si è giunti a un'identificazione certa, che soddisfi pienamente tutti.

Il fatto che siano state proposte decine (se non centinaia) di possibili identificazioni in riferimento a quest'anima misteriosa, incontrata da Dante e Virgilio all'inizio del loro viaggio nell'*Inferno*, non deve stupirci, vista l'enorme fortuna di cui ha goduto l'opera del poeta fiorentino, fin dalla sua prima diffusione. Alcune di queste identificazioni sono poco credibili<sup>2</sup>, altre addirittura impossibili, perché

<sup>1</sup> Simone Barlettai è nato a Pietrasanta (LU) il 27/07/1989, ha conseguito la laurea triennale in Lettere presso l'Università degli studi di Pisa, attualmente sta frequentando il corso di laurea magistrale in Storia e Civiltà, sempre presso l'Ateneo pisano. Ha pubblicato articoli riguardanti la *Commedia* di Dante sulla rivista fiorentina "*Fronesis*". Ha inoltre partecipato a conferenze su temi danteschi a Firenze presso la "Libreria Salvemini", a Forte dei Marmi presso il Circolo culturale "il Magazzino" e a Montecatini Terme.

<sup>2</sup> Solo per fare alcuni esempi di nomi che sono stati proposti: Giano della Bella, Vieri de' Cerchi, Romolo Augustolo,

si riferiscono a personaggi che erano ancora in vita nel 1300<sup>3</sup> –anno in cui Dante dice di aver compiuto il suo viaggio–. Ad ogni modo quelle che ricorrono più spesso tra i commentatori nel corso dei secoli –e che, a parer mio, sono le più plausibili– sono: Celestino V (al secolo Pietro Angelieri, o Pietro del Morrone), Esaù e Ponzio Pilato.

Dai primi anni successivi alla morte del poeta, fino all'incirca alla seconda metà del Trecento, la quasi totalità dei commentatori<sup>4</sup>, compresi i figli di Dante Jacopo e Pietro (anche se come vedremo quest'ultimo cambierà idea col tempo), sembrava essere concorde nell'identificare l'anima del "*gran rifiuto*" in Celestino V: colui che rinunciò al papato, aprendo di fatto la strada a Bonifacio VIII, acerrimo nemico di Dante e causa, più o meno diretta, della sua cacciata da Firenze. Questa sarà senza dubbio l'identificazione più frequente nel corso dei secoli, con motivazioni diverse: alcuni studiosi si focalizzeranno sul fatto che Celestino compì la rinuncia per viltà, altri a causa di un inganno teso da Bonifacio, altri per umiltà, e queste sono solo le motivazioni più ricorrenti; tuttavia, come già accennato, nella seconda metà del XIV secolo, qualcosa cambia nel pensiero dei commentatori.

Già a partire dalla seconda redazione (1344-1355), e poi di nuovo nella terza (1359-1364), del commento alla *Commedia* di Pietro Alighieri, si vede come il figlio di Dante stesso cominci a dubitare che l'anima incontrata dal padre sia quella di Pietro del Morrone, proponendo come ipotesi alternativa la figura di Domiziano<sup>5</sup>. Da questo momento in poi anche altri commentatori<sup>6</sup>, tra cui Giovanni Boccaccio<sup>7</sup>, metteranno in dubbio l'identificazione dell'anima con Celestino V, proponendo però come candidato, non Diocleziano, ma Esaù, che nel

---

Giuliano l'Apostata, Alfonso X di Castiglia, Venceslao di Boemia e altri ancora.

<sup>3</sup> È il caso ad esempio di Venceslao di Boemia.

<sup>4</sup> Tra questi si veda: ALIGHIERI [1990], ALIGHIERI [1845], DE' BAMBAGLIOLI [1998]; DELLA LANA [2009]; DA PISA [1974]. Deve essere ricordato che anche l'autore della prima redazione dell'*Ottimo Commento* propende per Celestino V, come anima del "*gran rifiuto*".

<sup>5</sup> Riporto un estratto del secondo Commento di Pietro Alighieri, da PAGANO [1977-1978], *La seconda redazione del Commentarium di Pietro Alighieri*: "*Sedes Petri aut sanctum invenit aut sanctum facit, subaudi presumptive –nam et Clemens et Marcellinus, olim summi pastores sancti, papatui etiam renuntiaverunt– dicamus ergo in dubio quod iste Celestinus ut sanctus hoc fecit et quod auctor loquetur hic non de eo, sed de Dioclitiano, qui dum imperator existeret imperio renuntiavit, ut scribit Eutropius*". Questo breve passaggio del commento di Pietro Alighieri è consultabile integralmente, come tutti i principali commenti del testo dantesco, sul sito "*Dartmouth Dante Project*".

<sup>6</sup> Tra questi si veda: MARAMAURO [1998], RAMBALDI DA IMOLA [1887], DI SERRAVALLE [1891], CHIROMONO [2004].

<sup>7</sup> BOCCACCIO [1965].

libro della *Genesi* rifiutò la primogenitura, cedendola al fratello Giacobbe in cambio di un piatto di lenticchie. Questa proposta si affiancherà a quella che vede in Pietro dal Morrone l'anima incontrata da Dante, riuscendo addirittura, durante l'Umanesimo, ad essere preferita a quella, per così dire, "tradizionale".

Prima di proseguire con l'ultima delle tre identificazioni cui ho accennato in precedenza, mi sembra interessante soffermarsi, per un momento, sul cambiamento del pensiero dei commentatori avvenuto intorno alla metà del Trecento, cui ho fatto un breve accenno poco sopra. I motivi principali alla base di tale cambiamento sono due: il primo è la beatificazione di Celestino V, proclamato santo da papa Clemente V –per volere di Filippo il Bello–<sup>8</sup>. La proclamazione avvenne intorno al 1313, ma, secondo alcune fonti, la documentazione giacque negli archivi segreti vaticani per diversi anni, facendo sì che la diffusione della notizia avvenisse dopo la morte di Dante. Il secondo motivo è il giudizio che Francesco Petrarca darà di Celestino V nel suo *De Vita Solitaria*, in cui presenterà l'eremita del Morrone come un modello da imitare, per la sua condotta di vita. Personalmente ritengo che il cambiamento di pensiero dei commentatori sia dovuto più al giudizio del Petrarca, che alla beatificazione di Celestino: la fama del poeta aretino, infatti, avrebbe potuto indurre molti studiosi suoi contemporanei, e anche quelli a lui successivi, ad allineare il proprio giudizio, in riferimento a Pietro del Morrone, a quello petrarchesco, cercando dunque un'identificazione alternativa. La scoperta della beatificazione di Celestino ha, molto probabilmente, messo in difficoltà i commentatori, ma più che cercare identificazioni alternative, alcuni di loro, cercavano di giustificare Dante per aver collocato un beato nell'antinferno<sup>9</sup>. Questi tentativi di difesa sono, a mio parere, poco condivisibili, in quanto non tengono conto né del momento in cui Dante ha scritto la prima cantica (probabilmente tra

---

<sup>8</sup> Il processo di beatificazione di Celestino V, proclamato santo come Pietro del Morrone confessore, è ottimamente descritto da GOLINELLI [2007], e anche in HERDE [2004].

<sup>9</sup> Come nel caso del commento di BENASSUTI [1864-868], il quale nella edizione de' *La Divina Commedia* da lui curata, dice: "[...] *Da tutto questo si vede (mi si scusi la proposizione) che Dante pose all'Inferno san Celestino per la troppa stima che aveva di questo papa; non troppa quanto alla bontà, ma troppa quanto alla scienza ed all'esperienza [...]*".



il 1304 e il 1307, dunque ben prima della canonizzazione, avvenuta quando già l'*Inferno* circolava) e neppure considerano il fatto che il poeta fiorentino, pose altri membri del clero anche nell'*Inferno* più profondo (tanto per citare un altro papa, Niccolò III), dimostrando, in questo modo, di non temere particolarmente eventuali provvedimenti della Chiesa nei suoi confronti<sup>10</sup>.

A questo punto possiamo passare ad analizzare l'ultima proposta d'identificazione, che ho citato in precedenza, cioè Ponzio Pilato. Delle tre è la più recente, il primo a proporla fu John Smyth Carroll<sup>11</sup>, basandosi su un saggio di Philip Schaff<sup>12</sup>, ad inizio Novecento, senza tuttavia riscuotere, almeno inizialmente, un grande seguito tra gli studiosi –in particolare tra quelli italiani–, che hanno continuato a preferire l'identificazione tradizionale. Tra i principali sostenitori di questa identificazione troviamo Giovanni Pascoli, il quale nel suo saggio<sup>13</sup> sottolinea come Pilato si rifiutò di salvare Cristo per codardia –utilizzando anche la forma scritta del vangelo di Giovanni, il quale dice che Pilato “*Cum ergo audisset Pilatus hunc sermonem, magis timuit*”<sup>14</sup>–, aggiungendo anche che, secondo lui, i *pusillanimi*<sup>15</sup> corrono dietro a una croce. Questa considerazione non è tuttavia condivisibile, in quanto specificatamente viene detto che le anime corrono dietro ad un'insegna.

Questa teoria gode oggi di una grande considerazione, sono stati diversi gli studiosi<sup>16</sup> che, dopo Pascoli, hanno sostenuto la tesi di Pilato, facendo sì che ad oggi rimanga l'unica alternativa plausibile all'identificazione con Celestino V.

Queste che ho proposto sono le tre identificazioni più plausibili, a

---

<sup>10</sup> Alcuni studiosi moderni hanno avanzato l'ipotesi che Dante sarebbe potuto essere accusato di eresia, per aver posto un beato all'inferno. In realtà Dante avrebbe potuto essere accusato, al massimo, di empietà.

<sup>11</sup> CARROLL [1904].

<sup>12</sup> SCHAFF [1890].

<sup>13</sup> PASCOLI [1971: 1477-1478].

<sup>14</sup> *Vangelo secondo Giovanni* [19, 6 ss.].

<sup>15</sup> Il termine *ignavi* è stato utilizzato dai commentatori moderni, per indicare le anime dell'Antinferno, ma non ricorre mai nelle opere volgari di Dante. Mentre con il termine *pusillanime* il poeta nel *Convivio* [I, XI, 18-20] indica, precisamente, l'opposto del magnanimo: “*Sempre lo magnanimo si magnifica in suo cuore, e così lo pusillanimo, per contrario, sempre si tiene meno che non è. E perché magnificare e parvificare sempre hanno rispetto ad alcuna cosa per comparazione a la quale si fa lo magnanimo grande e lo pusillanimo piccolo, avviene che ‘l magnanimo sempre fa minori li altri che non sono, e lo pusillanimo sempre maggiori. E però che con quella misura che l'uomo misura se medesimo, misura le sue cose, avviene che al magnanimo le sue cose sempre paiono migliori che non sono, e l'altrui men buone: lo pusillanimo sempre le sue cose crede valere poco, e l'altrui assai*”.

<sup>16</sup> Si vedano i lavori di: SAPEGNO [1957], MATTALIA [1960], LANZA [2014: 96], SERIACOPI [2008: 143-153].

mio parere, di quale personaggio possa celarsi dietro l'anima incontrata da Dante e Virgilio nell'antinferno. Per capire meglio quali sarebbero potute essere le motivazioni, che hanno spinto Dante a porre una di queste tre anime tra i pusillanimi, credo possa essere utile delineare una brevissima biografia di questi tre personaggi.

Esaù viene descritto nella *Genesi*<sup>17</sup>, figlio di Isacco e Rebecca, capostipite degli *Edomiti*<sup>18</sup>, in lotta, fin dal grembo materno, con il fratello Giacobbe. L'odio tra i due fratelli, come detto già presente fin dalla gravidanza –Dio stesso disse a Rebecca che nel suo grembo vi erano due popoli destinati a combattersi–, si acuì dopo che Giacobbe ottenne, con l'inganno, la benedizione paterna che spettava ad Esaù, ma l'episodio che i commentatori antichi ritenevano lo qualificasse come pusillanime per eccellenza è un altro: il rifiuto della primogenitura. Esaù era un uomo dedito alla caccia, mentre Giacobbe era più portato alla vita, per così dire, sedentaria. Un giorno accadde che Esaù, tornando dalla caccia stremato e sul punto di morire per la fame e la sete, vedendo il fratello che stava mangiando un piatto di lenticchie, barattò la sua primogenitura in cambio delle lenticchie. A noi questo gesto può non sembrare grave al punto di meritare come pena addirittura l'esclusione dall'inferno, tuttavia nell'ebraismo il primogenito maschio era sacro a Dio. Nell'Antico Testamento la primogenitura costituisce un atto di preminenza e di precedenza: il primogenito umano (in ebraico: *běkhōr*) doveva essere riscattato con una somma di denaro, mentre il primogenito animale veniva offerto a un sacerdote<sup>19</sup>. Dunque, secondo i precetti biblici, Esaù con il suo gesto avrebbe compiuto un rifiuto contro Dio stesso, meritandosi in questo modo l'esclusione dal paradiso, ma per quale motivo si sarebbe meritato anche l'esclusione dall'inferno? Ci sono almeno due peccati, commessi da Esaù, che lo potrebbero collocare tra i dannati: la gola e l'ira<sup>20</sup>. Non bisogna poi dimenticare che il rifiuto

<sup>17</sup> Esaù viene citato nel libro della "*Genesi*" in diversi passi [25, 34; 26, 34 ss.; 31, 2 ss.].

<sup>18</sup> Gli *Edomiti* sono il popolo rivale degli Ebrei, il cui capostipite è Giacobbe, fratello gemello di Esaù.

<sup>19</sup> In assenza di eredi maschi il patrimonio paterno veniva diviso in egual maniera tra le eredi femmine, che lo potevano conservare anche se sposate, purché il marito facesse parte della tribù di Israele. Gli Ebrei sono tra i primi popoli a permettere la successione ereditaria per le donne.

<sup>20</sup> Dopo che Giacobbe gli sottrasse la benedizione, Esaù, in preda all'ira, giurò che lo avrebbe ucciso, costringendo

compiuto da Esaù ebbe conseguenze sì gravi, ma che riguardarono principalmente il diretto interessato, mentre i rifiuti degli altri due personaggi che ho citato, oltre ad avere una maggiore risonanza, riguardarono molte più persone.

Per quanto riguarda Esaù non c'è molto altro da dire, possiamo dunque passare all'altro candidato che ci viene presentato dalle sacre scritture, ma questa volta dai *Vangeli*: Ponzio Pilato<sup>21</sup>. L'immagine che ci presentano i 4 evangelisti di Pilato è, pressappoco, la stessa: quella cioè di un uomo che, pur riconoscendo l'innocenza di Cristo, per paura di una rivolta del popolo, sceglie di non salvarlo, ma lo consegna ai suoi carnefici.

Due passi in particolare sono interessanti da notare: uno è il “*magis timuit*” di Giovanni, notato anche dal Pascoli, che ho già citato; l'altro è il famoso atto di lavarsi le mani riportato da Matteo nel suo vangelo<sup>22</sup>, è soprattutto in questi punti del testo che si nota la codardia di Pilato.

Il nome di Pilato ricorre più volte nell'opera di Dante, lo troviamo infatti nella *Monarchia*<sup>23</sup> e nelle *Epistole*<sup>24</sup>, in entrambi i casi, però, non c'è un giudizio morale di Dante su Pilato, il poeta si limita infatti a mettere in risalto la sua autorità di funzionario. Il giudizio morale è invece presente nella *Commedia*<sup>25</sup>, quando Filippo il Bello viene chiamato “*novo Pilato*”, in quanto colpevole di non aver impedito l'oltraggio dei Colonna verso Bonifacio VIII.

L'immagine che noi abbiamo di Celestino V –spesso fornitaci tra i banchi di scuola–, è quella di un uomo debole, incapace di rivestire la carica di pontefice e succube di personaggi più abituati di lui ai sottili giochi di potere, che caratterizzavano la curia pontificia a quell'epoca –

---

addirittura il fratello alla fuga.

<sup>21</sup> La prima differenza che ci salta agli occhi, è che Ponzio Pilato, diversamente da Esaù, è una figura storica documentata: si tratta del rappresentante dell'autorità romana in Palestina tra il 26 e il 36 d.C., di lui non conosciamo data di nascita né di morte, le notizie su di lui si interrompono dopo essere stato rimosso dalla carica nel 36 da Vitellio ed essere rientrato a Roma. Tuttavia, grazie ad una lapide scoperta da un'équipe dell'Istituto di Scienze e Lettere di Milano, guidata da Antonio Frova, nell'anfiteatro di Cesarea Marittima, siamo a conoscenza della sua carica: era un prefetto (l'iscrizione su tre righe recita: S. Tiberium/[Pon]tius Pilatus/[Prae]fectus Iuda[ea]e). Questo è, però, ciò che sappiamo noi oggi, per quanto ne sapeva Dante, sia Esaù che Ponzio Pilato erano personaggi realmente esistiti, come documentato dai testi sacri.

<sup>22</sup> *Vangelo secondo Matteo* [27, 1 ss.].

<sup>23</sup> *Monarchia* [II, XI, 5 e 6; III, XIV, 5]

<sup>24</sup> ALIGHIERI [1960].

<sup>25</sup> *Purgatorio* [XX, 91].

oltre che, più in generale, tutte le curie-. Questa immagine è, a dire il vero, abbastanza distante da quella reale. La rappresentazione di Celestino che ci è giunta, è fortemente condizionata in maniera negativa dal suo pontificato, in cui effettivamente si possono riscontrare i caratteri che ho elencato in precedenza, ma definire un uomo che ha vissuto per quasi novant'anni, in base a soli sei mesi è, secondo me, abbastanza riduttivo.

Ritengo dunque opportuno delineare una breve biografia<sup>26</sup> di questo personaggio, basandomi sia su testi contemporanei, che sulle fonti antiche<sup>27</sup>, che già circolavano all'epoca di Dante.

Pietro Angelieri nasce intorno al 1209<sup>28</sup>, il luogo di nascita è incerto, ma l'ipotesi più accreditata è quella secondo cui il paese natale fosse Sant'Angelo di Limosano. È l'undicesimo di dodici figli di una famiglia di piccoli proprietari terrieri, che vivevano coltivando i loro possedimenti. Intorno al 1230 la madre lo avvia alla vita monastica, contro il parere dei fratelli<sup>29</sup>, nel vicino monastero di Santa Maria ai Faifoli. Tuttavia la vita cenobitica non era particolarmente apprezzata da Pietro, il quale preferiva quella eremitica. Fu così che dopo pochi anni di vita monastica nell'ordine benedettino –necessari per poter poi intraprendere la vita da eremita–, Pietro decise di recarsi a Roma con un confratello, per essere ordinato sacerdote dal papa<sup>30</sup>. Tuttavia dopo un solo giorno di cammino il compagno di viaggio decise di tornare indietro e Pietro stesso fu costretto a fermarsi a Castel di Sangro, a causa di una

---

<sup>26</sup> Le due biografie migliori su Celestino V (ovviamente secondo il mio giudizio), da cui sono tratte le informazioni sulla sua vita presenti in questo saggio, sono: HERDE [2004] e GOLINELLI [2007]. Oltre a questi due testi si può consultare in HERDE 2000, s.v. *Celestino V, Santo*. Infine indico anche il capitolo II della mia tesi di laurea: BARLETTAI [2015].

<sup>27</sup> Sono tre i principali testi antichi sulla vita Celestino V: la cosiddetta *Autobiografia*, si tratta di un'agiografia, scritta da un monaco celestiniano che ebbe occasione di parlare con Pietro, che tramanda il primo periodo della sua vita, fino all'inizio dell'esperienza eremitica; la *Vita C*, in due volumi, scritta da Bartolomeo da Trasacco e Tommaso da Sulmona (entrambi monaci celestiniani, che furono con Pietro fino alla sua morte), che completa la vita di Celestino, e riporta i miracoli compiuti in vita e in morte dall'eremita; infine l'*Opus Metricum* del cardinale Iacopo Caetani Stefaneschi, una sorta di storia del papato da Niccolò IV a Bonifacio VIII, scritto in versi, che ci è molto utile per conoscere il pontificato di Celestino.

<sup>28</sup> La sua data di nascita si ricava dalla *Vita C*, che ci dice che Pietro morì nel 1296 a 87 anni.

<sup>29</sup> Sono due i motivi principali per cui i fratelli osteggiano questa scelta della madre: prima di tutto perché Pietro aveva un gran fisico, molto utile nei campi; per di più già il secondogenito era stato avviato alla carriera monastica, vita cui non aderì però con particolare devozione, morendo poco dopo essere divenuto monaco, gettando anche discredito sulla famiglia.

<sup>30</sup> La motivazione di tale scelta non è chiara, ma probabilmente Pietro voleva che fosse il Santo Padre ad ordinarlo sacerdote, al fine di rispondere direttamente al pontefice e non dover essere dipendente dai vescovi delle diocesi della sua terra natia.

tormenta di neve. A questo punto decise di rinunciare, per il momento, al viaggio a Roma, ma la volontà di vivere da eremita era ancora forte in lui, per questo motivo decise di stabilirsi sul monte Porrara, dove rimarrà per circa tre anni, prima di recarsi a Roma ed essere ordinato sacerdote –anche se molto probabilmente, non dal papa. Una volta ordinato sacerdote, Pietro torna nella sua terra natia<sup>31</sup>, ma non sul monte Porrara, bensì sul Morrone, si tratta di un luogo più difficilmente raggiungibile rispetto al precedente, dove poteva condurre meglio la sua missione di anacoreta e sacerdote. Infatti la fama di Pietro era in continua crescita, sempre più persone si recavano presso il suo eremo, per ottenere grazie, per aiutarlo nelle piccole necessità quotidiane, ma anche per unirsi a lui, seguendo la medesima scelta di vita. È in questo modo che nasce l'ordine celestiniano, quasi per caso potremmo dire. Non sembra, infatti, che fondare un ordine fosse nelle intenzioni di Pietro del Morrone. Ciò nonostante una volta creatasi intorno a lui una comunità, si sentì responsabile per tutti i suoi membri, al punto di compiere un viaggio fino a Lione nel 1275, sede del Concilio indetto da papa Gregorio X l'anno precedente<sup>32</sup>, per renderla legittima. Non dobbiamo sottovalutare la grandezza di questa impresa, molti erano i fattori che rendevano complicato il viaggio: per prima cosa l'età di Pietro, che aveva già 65 anni, età abbastanza avanzata per l'epoca, considerando anche lo stile di vita che, secondo quanto ci dicono le fonti, conduceva<sup>33</sup>, inoltre un viaggio dalla Contea di Molise a Lione, comportava l'attraversare, tra le altre, la Toscana in cui imperversavano le lotte tra Guelfi e Ghibellini, senza dimenticare il rischio concreto di imbattersi nei briganti<sup>34</sup>. Nonostante tutto Pietro decise di partire verso la fine dell'estate del 1274 e giunse a Lione nel maggio 1275, dove ottenne un

<sup>31</sup> Forse durante questo viaggio, si fermò a Subiaco per vedere la grotta del fondatore del suo ordine.

<sup>32</sup> Con questo concilio il papa aveva stabilito che tutti gli ordini non approvati dalla Chiesa venissero sciolti. A dire la verità l'ordine di Pietro aveva ottenuto già due bolle papali: nel 1263 papa Urbano IV autorizzava l'ordine ad aderire all'ordine benedettino; nel 1268 Clemente IV invitava i fedeli delle diocesi di Valva e Marsi ad aiutare Pietro e i suoi confratelli ad ampliare la chiesa di Santa Maria del Morrone. Nonostante tutto, l'ordine non aveva ricevuto una vera e propria approvazione papale, per questo motivo Pietro non era del tutto tranquillo.

<sup>33</sup> Oltre che lavorare, pregare con genuflessioni più volte al giorno e compiere grazie a chi raggiungeva il suo eremo, Pietro si sottoponeva spesso a digiuni, che avevano la funzione di purificare la sua anima.

<sup>34</sup> La *Vita C* racconta che nei boschi di Pistoia Pietro sfuggì ai briganti, grazie all'intervento provvidenziale di un cavaliere in sella a un bianco destriero. Per quanto sia possibile che i briganti abbiano potuto aggredire l'eremita, l'episodio sembra carico di una valenza simbolica, come a significare che il viaggio fosse protetto da Dio.

documento valido per il riconoscimento dell'ordine Celestiniano, sempre rimanendo all'interno dell'ordine Benedettino.

Ottenuta l'approvazione del suo ordine Pietro tornò nella sua terra natia, dove si trovò a dover gestire alcune situazioni piuttosto complicate: innanzitutto dovette stabilire le regole del suo ordine (scelse di seguire la *Regola* di San Benedetto)<sup>35</sup>, poi dovette recuperare i possedimenti che, nel corso degli anni, erano stati donati all'ordine e che i vescovi delle diocesi avevano rivendicato come propri, sostenendo che l'ordine era stato sciolto dopo il concilio lionese. Questo compito occupò Pietro per almeno un paio di anni, in cui rivestì la carica di capo dell'ordine. Una volta lasciata la carica, tornò a condurre la sua vita eremitica, continuando a creare nuovi eremi, spostandosi continuamente alla ricerca di un nuovo luogo di preghiera, ogni volta che il precedente diveniva troppo famoso e affollato.

Fu proprio in uno di questi eremi (quasi sicuramente Sant'Onofrio) che nel 1294 Pietro venne raggiunto da emissari del conclave, i quali gli comunicarono la sua elezione a pontefice. Che la notizia della sua elezione abbia sorpreso l'eremita del Morrone è oggetto di discussione: poco prima della sua nomina, infatti, Pietro inviò al cardinale Latino Malabranca una lettera, con la quale invitava i cardinali a dare un papa alla cristianità. Questa iniziativa gli fu probabilmente suggerita da Carlo II, il quale, dopo aver constatato l'impossibilità di far eleggere un papa francese, durante una sua visita al conclave<sup>36</sup>, prima di rientrare a Napoli passò dall'eremo di Pietro per incontrarlo. Cosa si dissero non ci è stato trasmesso dalle fonti, ma i fatti che avvennero successivamente, lasciano poco margine all'immaginazione.

Pietro passò una notte in preghiera prima di decidere se accettare la

---

<sup>35</sup> Pietro decise di seguire la *Regola* di San Benedetto per evitare l'accusa di parassitismo e di scarsa voglia di lavorare. Il fatto che l'eremita abbia scelto di seguire la via della preghiera unita al lavoro, non può stupirci, in quanto rispecchia in pieno la sua natura di uomo semplice, nato dalla terra e vissuto in contatto con persone segnate dalla fatica del lavoro manuale. Questo fu proprio uno degli aspetti che lo resero così amato, oltre all'interpretare alla lettera il messaggio pauperistico dei testi sacri.

<sup>36</sup> In quest'occasione che avvenne un violento litigio tra Benedetto Caetani (il futuro papa Bonifacio VIII) e Carlo II, perché il Caetani mal sopportò l'ingerenza del re, in quanto con quest'azione vedeva frustrate le sue ambizioni di elezione.

carica di pontefice, forse sperando in un segno dello Spirito Santo<sup>37</sup> che sciogliesse i suoi dubbi, poi la mattina seguente accettò la nomina.

Con questa nomina ha inizio il periodo della vita di Pietro che trasmetterà l'immagine di uomo debole e inadeguato al potere che è giunta sino a noi. Fin dalla cerimonia di consacrazione e incoronazione svoltasi il 29 agosto presso la basilica di Santa Maria di Collemaggio a L'Aquila, si assiste allo stretto controllo che Carlo II esercitò sul papa, questi non solo nega che la consacrazione e l'incoronazione del papa avvengano a Roma (avvennero addirittura al di fuori dei confini dello stato della Chiesa), ma sposta anche la curia papale dalla città eterna a Napoli, presso la reggia di Castelnuovo. L'ingerenza del re non si limita soltanto alla scelta della sede della curia, ma si estende alla riforma della cancelleria papale ed anche alla nomine cardinalizie: saranno dodici i cardinali nominati da Celestino, sette dei quali francesi, in questo modo il re pensava di assicurarsi una maggioranza francese per il conclave successivo, progetto che come vedremo non si realizzerà<sup>38</sup>.

Il papa ad ogni modo non favoriva il re senza ottenere nulla in cambio, sono numerose le concessioni che vennero fatte da Carlo II in favore dell'ordine celestiniano. E non è solo il re a fare delle importanti concessioni all'ordine di Celestino: il papa stesso, durante il viaggio che lo condurrà da L'Aquila a Napoli, passando da Montecassino, fa in modo che il principale monastero italiano dell'ordine benedettino, entri a far parte del suo ordine, modificando il vestiario dei monaci (dal nero dei benedettini, al grigio dei celestiniani) e sostituendo l'abate in carica con un suo monaco. Questo gesto fece storcere il naso a molti, addirittura spingendo alcuni a muovere l'accusa di nepotismo nei confronti del papa –accusa abbastanza fondata per altro.

C'è un ultimo atto del papato di Celestino V che, a mio parere, merita di essere analizzato: la *perdonanza*. Si tratta di una bolla emessa il 29

<sup>37</sup> Pietro era un uomo semplice, spesso nella sua vita, secondo ciò che riportano le fonti, si affidò a segni che lui attribuiva allo Spirito Santo, probabilmente anche in questa situazione sperava di ottenere un aiuto divino, per guidare al meglio la Chiesa, aiuto che, tuttavia, non arriverà.

<sup>38</sup> Oltre alle nomine cardinalizie, Carlo II ottenne dal papa lo scioglimento della promessa di lasciar ripartire la Curia papale dopo la sua morte, in questo modo il re era quasi certo di controllare sia il papa attuale, che il successivo. Tuttavia questa eccessiva ingerenza reale, causò un moto di orgoglio nei cardinali, che al momento di eleggere il nuovo papa, scelsero l'italiano Benedetto Caetani, oppositore di Carlo II, nonché il futuro Bonifacio VIII.

settembre 1294, con cui il papa concedeva l'indulgenza plenaria a tutti coloro che si fossero recati in pellegrinaggio presso la basilica di Collemaggio il 29 agosto, in questo modo L'Aquila veniva fatta diventare per un giorno all'anno una sorta di Roma<sup>39</sup>.

Giunto a Napoli, Celestino V non resse a lungo le pressioni che il ruolo di pontefice imponeva, così dopo poco tempo cominciò a desiderare di ritornare alla sua vita di eremita. Desiderio che, tuttavia, Carlo II provò in ogni modo a contrastare, arrivando perfino ad organizzare una processione di fedeli per le strade di Napoli in suo onore, ma nessun tentativo del re ebbe successo. Il papa consigliandosi con Benedetto Caetani e Gerardo Bianchi, entrambi grandi esperti di diritto canonico, decise di dimettersi dalla carica di pontefice e dopo aver fatto mettere per iscritto la lettera di rinuncia, il 13 dicembre 1294 la firmò dopo averla letta davanti ai cardinali. Il suo successore verrà eletto dopo appena undici giorni<sup>40</sup> e sarà Benedetto Caetani, che prenderà il nome di Bonifacio VIII.

Le sofferenze di Pietro-Celestino però sono ben lungi dall'essere finite. Infatti nell'atto di rinuncia, Pietro aveva fatto promettere che gli sarebbe stato concesso di tornare alla sua vita di eremita, ma Bonifacio, temendo un ripensamento del vecchio, o che i suoi oppositori potessero usarlo contro di lui, si rimangiò la promessa di lasciarlo tornare al suo eremo, portandolo con sé a Roma. Accadde però che durante il viaggio, grazie all'aiuto di un prete, Pietro riuscì a sfuggire ai suoi carcerieri e a raggiungere l'eremo di Sant'Onofrio, dove fu trovato da Angelerio (l'abate di Montecassino, nominato da Celestino V stesso) e dal Camerlengo di Bonifacio VIII, che avevano il compito di riportarlo indietro, ma nonostante tutto Pietro riuscì nuovamente in una fuga, che si concluse con la sua cattura a Vieste, prima che il vecchio eremita riuscisse a raggiungere la Grecia.

---

<sup>39</sup> Il pontificato di Celestino V, pur essendo stato brevissimo, ebbe dei caratteri per così dire "profetici": infatti fu uno dei pochi papi (non considerando i papi della cattività avignonese) a non regnare mai da Roma, inoltre fu probabilmente la sua *perdonanza* ad ispirare a Bonifacio VIII il *giubileo* del 1300.

<sup>40</sup> In questo caso trascorsi i dieci giorni che, come stabilito da Gregorio X, devono intercorrere tra la morte del pontefice e la prima votazione del conclave, in modo da permettere ai cardinali di raggiungere la sede del conclave, bastò soltanto una votazione per scegliere il nuovo papa.



Dopo la cattura Pietro fu condotto rapidamente ad Anagni, dove Bonifacio in persona lo interrogò sui motivi della sua fuga. Nonostante la promessa da parte di Pietro di non avere ripensamenti in merito al papato, Bonifacio non dimostrò clemenza: non solo non permise a Pietro di tornare a Sant'Onofrio, ma lo fece addirittura rinchiudere nella rocca di Castel Fumone, non distante da Anagni. Siamo nell'estate del 1295 e Pietro vivrà per tutto l'inverno in condizione di prigionia, fin quando il 19 maggio del 1296 morì.

Pur avendo sorvolato numerosi aspetti della vita di Pietro del Morrone, mi sembra di poter affermare che fu un uomo tutt'altro che debole e inerme per gran parte della sua vita, certo il periodo che va dall'elezione alla morte, ci trasmette l'immagine di un uomo debole e stanco, ma non dobbiamo dimenticare che stiamo parlando di un uomo di più di ottant'anni, che aveva condotto fino a quel momento una vita caratterizzata da enormi sacrifici e privazioni e, cosa ancor più importante, proprio a causa di quelle origini che gli procurarono l'enorme popolarità di cui godette da eremita, completamente ignaro dei giochi di potere che caratterizzavano il papato.

Non ci resta che analizzare cosa ci dice Dante stesso nel testo del terzo canto, la terzina in questione è la seguente [*Inferno* III, 58-60]<sup>41</sup>:

*Poscia ch'io vebbi alcun riconosciuto  
vidi e conobbi l'ombra di colui  
che fece per viltà il gran rifiuto.*

Il significato di questi versi è oscuro, né prima né dopo questa terzina Dante ci fornisce alcuna indicazione su chi possa essere l'anima a cui si riferisce. L'unica cosa che ci dice, prima di far descrivere a Virgilio la pena dei pusillanimi, è che “*Incontanente intesi e certo fui/che questa era la sette de' cattivi,/a Dio spiacenti e a nemici sui*” [*Inferno* III, 61-63],

---

<sup>41</sup> Il testo è tratto da ALIGHIERI [1932: 23]. In altri testi è presente la variante “viltade” o “viltate”, al posto di “viltà”. Ad ogni modo in termini di significato non cambia niente.

ciò significa che per lui fu immediatamente chiaro quali anime fossero punite nell'antinferno. Il primo aspetto che credo sia importante da analizzare è il fatto che Dante riconosca l'anima senza bisogno di parlarci, il personaggio doveva essere dunque estremamente famoso. C'è tuttavia un passaggio, poche terzine prima, che sembra contraddire questa mia affermazione: Virgilio infatti dice che qui sono punite "[...] *l'anime triste di coloro/che visser senza 'nfama e senza lodo*" [*Inferno* III, 36]<sup>42</sup>, cioè persone che non hanno lasciato alcuna traccia della loro esistenza, poiché non realizzarono mai nulla degno di essere ricordato e lodato. Queste anime si trovano insieme a quelli che i commentatori moderni hanno chiamato "*angeli neutrali*", cioè quegli angeli che durante lo scontro tra Dio e Lucifero, non presero alcuna posizione, ma rimasero neutrali, risultando dunque sgraditi ad entrambi i contendenti.

Il fatto che il Poeta utilizzi i verbi "riconoscere", "vedere" e "conoscere" potrebbe indurci a pensare che lui volesse indicare una sorta di "familiarità" con l'aspetto fisico del personaggio, come se avesse già avuto occasione di vederlo durante la sua vita. Ciò potrebbe farci credere che l'ipotesi più ragionevole sia proprio quella tradizionale, che si tratti cioè dell'anima di Celestino V. Tuttavia non troviamo, in nessuna delle fonti in nostro possesso, alcuna traccia di un incontro tra il Poeta fiorentino e il papa eremita, e ad ogni modo Dante avrebbe potuto conoscere l'aspetto di Ponzio Pilato anche da rappresentazioni artistiche (magari sarebbe potuto essere rappresentato come un uomo calvo)<sup>43</sup>. Un'altra possibile interpretazione, abbastanza recente, ma comunque particolarmente interessante, è quella che ci fornisce Santagata nel suo

<sup>42</sup> In tutti i testi moderni (fino all'edizione della *Commedia* a cura di Antonio Lanza del 1995) troviamo la lezione che utilizza il termine *infamia* (anche se già il Lana aveva già espresso ostilità verso questa lezione), mentre negli antichi manoscritti si trova *'nfama* (riportata, per esempio, da Mart, Ash, Fi...) e in alcuni casi *fama* (attestato da Eg, Ham, La, Laur, Lo e altri). Lanza nota inoltre come *infama*, in italiano antico, potesse significare "fama", quindi "*che visser senza infama (=fama) e senza lodo*", concetto che avvalorato anche dal fatto che al v. 49 si trova: "*fama di loro mondo esser non lassa*", con la differenza che in questo caso la lezione è certa.

<sup>43</sup> Analogamente si potrebbe affermare che Dante, pur non avendo mai incontrato personalmente il papa eremita, avrebbe potuto vedere una sua immagine durante il suo soggiorno a Roma, avvenuto proprio nel 1300. PARAVICINIBAGLIANI [1994], riporta uno studio di MADDALO [1983: 129-150], in cui afferma che nell'affresco compare anche Celestino V, rappresentato come un vecchio religioso con la barba. Il principale problema di questa ipotesi, è che, anche in questo caso, non possediamo documentazione relativa al fatto che Dante abbia mai visto questo affresco compiuto, in quanto l'opera risulta terminata nel 1303, cioè circa due anni dopo la partenza del poeta da Roma.

libro<sup>44</sup>, affermando che l'utilizzo di “*vidi e conobbi*” non è casuale (per altro nulla nella *Commedia* lo è), ma sarebbe un riferimento ad una formula tecnica del notariato duecentesco (*vidi et cognovi*, svolta da un giudice o un notaio) con cui si rilevava per cognizione *de visu*, in particolare, la presenza e l'identità dei convenuti ad un determinato atto. Santagata spiega come ciò non dimostri che Dante avesse davvero incontrato il papa, ma piuttosto che sia utile a rendere il riconoscimento più credibile.

Rimangono due aspetti ancora da analizzare, uno di questi è il termine *viltà*. Personalmente credo si possa ridurre il campo delle possibili interpretazioni del termine a due: la *viltà* intesa come codardia, che farebbe dunque propendere la nostra scelta per Pilato, in quanto l'immagine di Celestino V che ci è giunta –anche se come ho provato a spiegare brevemente, non è del tutto esatta– è quella di un uomo inadeguato, debole, ma non vigliacco, mentre il Pilato che temette (“*magis timuit*”) l'insorgere della folla che voleva la condanna di Cristo, è perfettamente calzante con la figura di uomo vile. Come detto, però, sono due le possibili interpretazioni e la seconda non è relativa ad una qualità morale, ma a quella di nascita. Etimologicamente *viltà* deriva dal latino *vilem*<sup>45</sup>, termine che tra i suoi significati comprende anche quello di “*umiltà di nascita*”. Dante spesso nelle sue opere sottolinea come ci si possa aspettare poco da persone di umili origini, come se si trattasse di una loro caratteristica naturale l'essere portati a compiere azioni negative, inoltre paragona la *viltà* alla pusillanimità –*Convivio* [I, XI, 2]–. Dunque secondo questa interpretazione la scelta propende nuovamente per Celestino, il quale proveniva da una famiglia di contadini, mentre Pilato era un funzionario romano, dunque proveniente, quasi certamente, da una famiglia di rango più elevato, rispetto a quella di Pietro.

Il termine *viltà* ricorre nell'*Inferno* altre 3 volte prima del passo che stiamo analizzando<sup>46</sup>, in tutte e tre le occasioni il termine è riferito a

<sup>44</sup> SANTAGATA [2012].

<sup>45</sup> A sua volta derivato per un mutamento linguistico di *vislem*, che deriva dalla radice sanscrita *vsnas-* (il cui significato è prezzo di vendita, da cui deriva anche il termine *venale*).

<sup>46</sup> *Inferno* [II, 45 e 122; III, 15].

Dante e sembrerebbe indicare l'insicurezza dell'uomo che si sente inadeguato a svolgere il compito che gli è stato assegnato, benché questo sia voluto direttamente da Dio, piuttosto che dare un giudizio morale sull'uomo che era Dante all'inizio del suo viaggio.

Per provare a trovare una risposta soddisfacente, non ci rimane che analizzare l'ultimo termine, cioè quel “*gran rifiuto*” attorno al quale ruota tutta la terzina. Anche in questo caso ci troviamo di fronte a due possibili interpretazioni, entrambe riconducibili ai differenti significati del termine rifiuto. Il primo aspetto da analizzare è quello etimologico, il termine è una derivazione del latino *refutare*, il cui significato letterale è “*negazione di un consenso*”, spesso accompagnato da una certa decisione. Il verbo rifiutare ha invece più significati, ma per il nostro studio due sono i più interessanti –in quanto già in uso nel Trecento: il primo è “*astenersi dal fare qualcosa*”, il secondo è “*rinunziare*”<sup>47</sup>.

Nuovamente cambiando il punto di vista sulla vicenda, cambia il candidato: se noi infatti interpretiamo il termine nel primo significato che ho citato in precedenza, la figura che sembra più calzante è Pilato, dato che si è astenuto dal salvare Cristo, mentre Celestino non si è astenuto dal diventare papa.

Per contro è evidente che Celestino rinunciò al papato, atto che coincide perfettamente con il secondo significato cui ho accennato in precedenza. A sostegno di questa teoria, durante i miei studi, ho trovato una corrispondenza nel *Convivio* che è interessante da analizzare. Nel IV trattato, mentre parla della Divina Provvidenza, Dante loda Quinzio Cincinnato<sup>48</sup> dicendo: “*Chi dirà di Quinzio Cincinnato, fatto dittatore e tolto dallo aratro, dopo lo tempo dell'ufficio, spontaneamente quello rifiutando, allo arare essere ritornato?*”<sup>49</sup>, il primo aspetto da notare è che il Poeta –ad inizio Trecento– utilizzava il verbo rifiutare col

<sup>47</sup> Pur essendo la prima attestazione di “rifiutare” inteso come “atto di rinuncia”, in un documento ufficiale, cinquecentesco, già Giovanni Villani nelle sue *Cronache*, utilizza il verbo rifiutare con significato di “rinunzia”.

<sup>48</sup> Lucio Quinzio Cincinnato (520 a.C.- 430 a.C.) fu un politico romano della prima *Res Publica*, fu console nel 460 a.C. e dittatore per due volte la prima nel 458 a.C., la seconda nel 439 a.C., la sua data di nascita la ricostruiamo grazie a LIVIO [IV, 13] il quale ci dice che, al momento della seconda dittatura, aveva superato gli ottant'anni. La sua figura ricorre anche nel *Paradiso* per due volte: [VI, 46-47; XV, 127-129].

<sup>49</sup> *Convivio* [IV, V, 15].

significato di rinuncia. Possiamo inoltre notare, che questo episodio in particolare si riferisce a una rinuncia ad una carica, ma non solo, in questa rinuncia non vi è, infatti, alcuna nota di biasimo, ma, al contrario, quasi un'ammirazione per Cincinnato, il quale la restituì non appena ebbe concluso il proprio compito.

Ovviamente questo passo del *Convivio* non può essere sufficiente a dimostrare che Dante identificasse Celestino V come anima del “*gran rifiuto*” nella *Commedia*, solo perché le due costruzioni sono simili. Ciò nonostante può suggerire degli spunti, a mio parere, molto interessanti: per prima cosa possiamo notare come sia Cincinnato che Celestino provengano da ambienti simili –entrambi hanno origini contadine: Celestino dirette, Cincinnato abbandona l'agricoltura per la carica di dittatore–, entrambi vengono chiamati a rivestire una carica di potere in un momento delicato –Cincinnato durante la guerra contro gli Equi e Pietro per concludere un conclave che stava diventando davvero complesso e in lui erano riposte le speranze di un ritorno della Chiesa alla povertà originale–, entrambi rinunciano alla carica per tornare alla loro vita precedente –anche se Celestino non vi tornerà mai. Come possiamo vedere oltre alla costruzione del verso, anche i due personaggi hanno dei punti di contatto. Si potrebbe notare una cosa, cioè che Dante, pur usando una costruzione simile e (ipoteticamente) riferendosi a due personaggi simili, loda Cincinnato, mentre condanna Celestino. Questo cambiare idea, in riferimento a situazioni, o personaggi, non è così raro per il Poeta, il quale poteva essere venuto a conoscenza di notizie, che lo avevano indotto a modificare, da un'opera ad un'altra, il proprio giudizio, a titolo di esempio potrei citare: Bertran de Born, che viene portato come esempio di poeta illustre nel *De vulgari eloquentia*, mentre nella *Commedia* è posto all'inferno tra i seminatori di discordia<sup>50</sup>, e Guido da Montefeltro, elogiato nel *Convivio* come grande condottiero e poi collocato tra i consiglieri fraudolenti nell'*Inferno*<sup>51</sup>.

Personalmente credo sia più importante notare il fatto che Dante elogi

---

<sup>50</sup>*De vulgari eloquentia*. [II, II, 8]; *Inferno* [XXVIII, 141].

<sup>51</sup>*Convivio* [IV, XVIII, 8]; *Inferno* [XXVII].

la restituzione di una carica temporale, mentre (sempre per ipotesi) condanni quella di una spirituale: nell'ottica dell'uomo Dante, probabilmente, una carica politica prevedeva, una volta portato a termine il proprio dovere, la restituzione della carica stessa, ma in quella del Dante cristiano non era assolutamente concepita la restituzione della carica di pontefice, unicamente perché, in quanto voluta direttamente da Dio, non si può ritenere conclusa fino alla morte del pontefice<sup>52</sup>.

Ciò spiegherebbe perché il poeta fiorentino avrebbe potuto collocare Pietro-Celestino nell'antinferno, ignorando il fatto che si trattasse di un uomo vecchio e provato da una vita di sacrifici e privazioni.

Questa mia teoria non mette la parola fine alla questione del “*gran rifiuto*”, non è una dimostrazione definitiva, e come tutte le altre che ho citato, modificando di poco il punto di osservazione, può portare a conclusioni differenti. È tuttavia l'ennesima ipotesi formulata intorno a questo passo, che da più di settecento anni stimola gli studiosi, e che, ancora oggi, permette di trovare idee originali.

---

<sup>52</sup>Anche se, in realtà, per gravi motivi di salute, il papa può decidere di dimettersi. Tuttavia non è il caso di Celestino V.

## BIBLIOGRAFIA

- ALIGHIERI, D., *La Divina Commedia di Dante Alighieri: Testo critico della Società Dantesca Italiana riveduto, col commento scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli; aggiuntovi il Rimario perfezionato di Luigi Polacco e indice de' nomi propri e di cose notabili. – nona edizione –*, Milano: Hoepli, 1932.
- ALIGHIERI, D., *Monarchia*, Federico Sanguineti [a c. di], Milano: Garzanti, 1989.
- ALIGHIERI, D., *Opere minori*, Alberto Del Monte [a c. di], Milano: Rizzoli, 1960.
- ALIGHIERI, Jacopo, *Chiose all'Inferno*, S. Bellomo [a c. di], Padova: Antenore, 1990.
- ALIGHIERI, Pietro, *Commentarium*, V. Nannucci [a c. di], Firenze: Piatti, 1845.
- DE' BAMBAGLIOLI, Graziolo, *Commento all'Inferno*, L.C. Rossi [a c. di], Pisa: Scuola Normale Superiore, 1998.
- BARLETTAI, S., *La figura di “colui che fece per viltà il gran rifiuto”: tra storia e ricerca etimologica*, [Tesi de laurea], 2015.
- Edizione digitale: [rivisto: 25/04/2016]  
<[http://www.academia.edu/17552214/La\\_figura\\_di\\_colui\\_che\\_fece\\_per\\_viltà\\_il\\_gran\\_rifiuto\\_tra\\_storia\\_e\\_ricerca\\_etimologica](http://www.academia.edu/17552214/La_figura_di_colui_che_fece_per_viltà_il_gran_rifiuto_tra_storia_e_ricerca_etimologica)>.
- BENASSUTI, Luigi [ed.], D. Alighieri, *La Divina Commedia*, Verona: G. Civelli, 1864-1868.
- BOCCACCIO, Giovanni, “*Esposizioni sopra la Comedia di Dante*”, in *Tutte le opere di G. Boccaccio*, Padoan [a c. di], VI, Milano, Mondadori, 1965, pp. 42-53.
- CARROLL, John Smyth, *Exiles of eternity: an exposition of Dante's Inferno*, London: Holder and Stoughton, 1904.
- CHIROMONO, Matteo, *Chiose alla Commedia*, A. Mazzucchi [a c. di], Roma: Salerno ed., 2004.
- GOLINELLI, P., *Celestino V il Papa contadino*, Milano: Ugo Mursia Editore, 2007.
- HERDE, P. [a c. di], *Storia dei Papi*, Roma: Istituto per l'Enciclopedia Italiana, 2000, vol. II.
- HERDE, P., *Celestino V (Pietro del Morrone) 1294 il Papa angelico*, Q. Salomone [a c. di], Anna Maria Voci [trad.], L'Aquila: Edizioni Celestiniane, 2004.
- DELLA LANA, Jacomo, *Commento alla Commedia*, [a cura di M. Volpi, con la collaborazione di A. Terzi], Roma: Salerno ed., 2009, vol. I.
- LANZA, Antonio [a c. di], *La Commedia. Testo critico secondo i più antichi manoscritti fiorentini*, Anzio: De Rubeis, 1995.
- LANZA, Antonio, “Uno specchietto per le allodole non previsto da Dante”, in *Dante Gotico e altri studi sulla commedia*, Firenze: Le Lettere, 2014, p. 96.
- LIVIO, Tito, *Storia di Roma dalla sua fondazione. Testo latino a fronte. Vol. 12: Libri 41-43.*, [a c. di] Bonfanti M., BUR, 2003.
- MADDALO, Silvia: *Bonifacio VIII e Jacopo Stefaneschi. Ipotesi di lettura dell'affresco della Loggia lateranense*, *Studi romani*, 31 (1983), pp. 129-150.
- MARAMAURO, Guglielmo, *Expositione sopra l'Inferno di Dante Alighieri*, P.G. Pisni & S. Bellomo [a c. di], Padova: Antenore, 1998.
- MATTALIA, Daniele, *La Divina Commedia*, Milano: Rizzoli, 1960, vol. I.
- PAGANO S., La seconda redazione del *Commentarium di Pietro Alighieri*, 1977-1978, [consultata attraverso la trascrizione di G. Puletti per il Dartmouth Dante Project diretto da R. Hollander].
- Edizione digitale: [rivisto: 25/04/2016]  
<<https://dante.dartmouth.edu>>.
- DA PISA, Guido, *Expositiones et glose super Comediam Dantis, o Commentary on Dante's Inferno*, V. Cioffari [a c. di], Albany: State University of New York Press, 1974.
- RAMBALDI DA IMOLA, Benvenuto, *Comentum*, G.F. Lacaita [a c. di], Firenze: Barbera, 1887.
- SAPEGNO, Natalino *La Divina Commedia*, Milano-Napoli: Ricciardi, 1957.
- SCHAFF, Philip *Literature and poetry*, New York: C. Scribner's Sons, 1890.
- SERIACOPI, Massimo, “Altre due proposte di esegesi dantesca: COLUI / CHE FECE PER VILTÀ IL GRAN RIFIUTO e DAL CIEL MESSO”, in *Dieci studi danteschi*, Firenze: Libri/Libreria Chiari, 2008, pp.143-153.
- DI SERRAVALLE, Giovanni, *Comentum totius libri Dantis Aldigherii*, M. Da Civezza & T. Domenichelli [a c. di], Prato: Giacchetti, 1891.
- PARAVICINI-BAGLIANI, Agostino, *Il corpo del Papa*, Torino: Einaudi [Biblioteca di cultura storica 204], 1994.
- PASCOLI, Giovanni, *Prose. II. Scritti danteschi*, A. Vincitelli [a c. di], Milano: Mondadori, 1971, pp.

1477-1478.

SANTAGATA, M., *Dante, il romanzo della sua vita*, Milano: Arnoldo Mondadori editore, 2012.

VILLANI, Giovanni, *Nuova Cronica*, G. Porta [a c. di], Parma: Fondazione Pietro Bembo/U. Guanda, 1991.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA



HÁPAX

HÁPAX

HÁPAX

HÁPAX

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

HÁPAX

HÁPAX

HÁPAX

# LA LITERATURA COMO PROCEDIMIENTO. ANÁLISIS ESTÉTICO-NARRATIVO DE *LA PRUEBA*, *CANON PERPETUO* Y *EFFECTO INVERNADERO*

Natalia Plaza Morales<sup>1</sup>  
UNIVERSITÉ PARIS VIII

**Resumen:** Este trabajo tiene como objetivo reflexionar sobre el arte y la literatura contemporáneos con la intención de poner de relieve nuevas propuestas narrativas en la literatura actual. Para ello, desvelaremos los procedimientos estéticos-narrativos que surgen del análisis de los siguientes relatos de ficción: *La prueba* del argentino César Aira, *Canon perpetuo* y *Efecto invernadero* del mexicano Mario Bellatin. Dicho estudio nos llevará a replantear nuevas posibilidades para acercarnos al texto escrito.

**Palabras clave:** estética, literatura, contemporaneidad, imagen, ékfrasis.

**Abstract:** This paper aims to provide an overview of contemporary art and literature to make relevance of original narrative mechanisms in current literature. To this end, we will analyze the narrative aesthetic procedures revealed from the analysis of three fictional stories: *La prueba* of the Argentine writer César Aira, *Canon Perpetuo* and *Efecto Invernadero* of the Mexican writer Mario Bellatin. This approach leads us to rethink new possibilities for understanding contemporary written texts.

**Key words:** aesthetic, literature, contemporary, image, ekphrasis.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA  
1. ARTE, LITERATURA Y ESTÉTICA. LA "FORMA" COMO EXPERIENCIA  
ESTÉTICA EN LITERATURA

Nuestra hipótesis al enfrentarnos a ciertos textos de nuestro tiempo es que la literatura contemporánea se acerca cada vez más a la experiencia estética que nos ofrecen otros dominios artísticos como las artes visuales. Por ello, nos parece que las definiciones que hoy abarcan la noción de literatura necesitan renovarse, ampliarse, estrechar fronteras con otros géneros artísticos. En este sentido, lo contemporáneo, lejos de ser una época de recuperación o de imitación artística, también se reinventa. Trataremos pues en este trabajo de proponer una lectura de algunas ficciones contemporáneas desde la relación que surge entre texto e imagen.

El modernismo proclamaba una decadencia de la tradición artística.

---

<sup>1</sup> Cursó su doctorado en la Universidad Paris VIII Saint Denis. Miembro del grupo de investigación *Pratiques et théories du sens*, que lleva a cabo una labor crítica entre diferentes disciplinas y su relación con el mundo contemporáneo. Máster de Literatura Hispanoamericana por la Université de la Sorbonne Paris IV.

La libertad de producción y la multiplicidad de estilos que ofrecía el nuevo arte llamado “postmoderno”, no fueron concebidos por la posteridad como avances que pudieran favorecer a la estética. El arte contemporáneo se condenó al estancamiento, sobre todo desde el punto de vista teórico, reduciéndose en su concepción y en sus pretensiones artísticas:

De una extensión enorme, pasamos a una extensión reducida para, finalmente, romper las barreras, por la propia dinámica histórica del arte, y volver a abrir la extensión, la infinidad de productos y de prácticas que hoy pretenden acceder al restringido y distinguido reducto del arte es muy grande, y eso plantea grandes interrogantes acerca de la naturaleza misma del arte, en la medida en que nos situamos en los límites del concepto [CASTRO 2005: 12].

El arte ya no se encontraba en el museo o en la vitrina de una exposición, sino que se contemplaba en cualquier sitio, se extendía a todos los círculos de nuestra vida social. Sin poder asociarlo a un estilo identificable y definido, traspasaba por completo las fronteras entre la realidad y los ámbitos de aquello concebido como artístico. Y esto nos dejaba perplejos. Es en tal contexto heteróclito de mestizaje artístico en el que debemos considerar el arte y la literatura de nuestros días.

Nos parece que las expresiones estéticas que nos ofrece la literatura se despliegan de un confluir con otros ámbitos y se amoldan a una cultura contemporánea. Tras la iluminación filosófica de otras épocas, después del auge del psiquismo que representaron los avances psicoanalíticos o de las tendencias innovadoras que trajeron consigo las vanguardias, el individuo del presente se deleita ante la imagen presentada bajo cualquier forma. Tanto el sujeto de creación como el receptor, dejan de cuestionarse por el objeto representado y por las finalidades del arte: todos quieren ser protagonistas, partícipes de la imagen. El individuo se interesa por la sensación que la obra pueda provocar en su consciencia narcisista y en la de aquellos que conforman

su cultura, a través de quienes se proyecta y se confronta a sí mismo, se contempla cual Narciso y su reflejo: “Debemos pensar en el arte *después* del fin del arte, como si estuviésemos en una transición desde la era del arte hacia otra cosa, cuya forma y estructura exacta aún se debe entender” DANTO [2012: 19].


En este sentido, Danto sostiene que el arte contemporáneo debe ser comprendido como pluralista, tolerante y heteróclito. Estas mismas cualidades se pueden aplicar a la literatura:

En cierto sentido, lo que define al arte contemporáneo es que dispone del arte del pasado para el uso que los artistas le quieran dar. Lo que no está a su alcance es el espíritu en el cual fue creado ese arte. El paradigma de lo contemporáneo es el collage, tal y como fue definido por Max Ernst, pero con una diferencia: Ernst dijo que el collage es “el encuentro entre dos realidades distantes en un plano ajeno de ambas” La diferencia es que ya no hay un plano diferente para distinguir realidades artísticas, ni esas realidades son tan distintas entre sí [DANTO 2012: 21].

Debemos entender lo contemporáneo como una noción atemporal que acontece a un momento artístico e histórico en presente. Como decíamos, el arte y la literatura de nuestro tiempo presentan estructuras nuevas que no deberíamos pasar por alto: no porque lo contemporáneo sea un diálogo continuo con el pasado tenemos que pensar que no hay ningún procedimiento nuevo que ofrecer. A mi modo de ver, lo contemporáneo es, sobre todo, creación, producción que no puede eludir lo que ya ha sido, que convive abiertamente con sus predecesores. En lugar de pensar en un estancamiento del arte y la literatura contemporáneos porque todo parece ya estar hecho, nuestra época promulga la riqueza visual, la excentricidad y el individualismo. Esto se observa en el campo de lo tecnológico y de lo mediático, en la amplitud que la imagen alcanza en cualquier escenario. Paradójicamente, en todo el entramado protagonizado por la imagen, el campo de la estética aparenta no renacer

de sus cenizas. Tras los *ready-made* de Duchamp y rotas las barreras entre la idea y el arte retiniano, la forma artística parece haber perdido todo rumbo, naufragar. O ¿quizás la crítica no ha sido capaz de observar el abanico de combinaciones artísticas que nuestro tiempo nos invita a contemplar?: “Aunque tal vez nada define mejor la transición del modernismo a nuestra época que la decreciente aplicación de la teoría estética clásica al arte del momento presente” DANTO [2012: 40].

Heidegger hablaba del conflicto generado sobre las obras de arte. La obra va más allá de su sentido estético cuando nos reenvía al valor metafísico de su producción. Tal estado transcendental, pensamos, debe comprenderse en correlación con la historicidad del artista y del espectador contemporáneo. El sentido de una obra conduce a una experiencia singular. Como afirma Gadamer, el arte nos lleva a explorar un lenguaje nuevo que nos era desconocido hasta el momento:

  
REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

Lo que vale así para todo discurso, vale también de modo eminente para la experiencia del arte. Aquí hay algo más que expectativa de sentido; aquí hay lo que quisiera llamar “sentirse alcanzado” (*Betroffenheit*) por el sentido de lo dicho [...] La obra de arte que dice algo nos confronta con nosotros mismos. Eso quiere decir que declara algo, que tal y como es dicho ahí, es como un descubrimiento, es decir, un descubrir algo que estaba encubierto [GADAMER 2011: 60].

Tal modo de comunicación no puede fijarse a un horizonte histórico y cultural determinado, pero tampoco puede eludir la vinculación que lo ata a una sociedad que le concede un valor y un sentido para la posteridad. A propósito, Gérard Dessons pone de manifiesto que en toda creación existe un proceso transubjetivo que hace que la magnitud de una idea singular (la obra) repose en el ámbito de la colectividad y en su momento de percepción. El espacio transubjetivo nos acerca a la dimensión social de la obra y a la repercusión que la creación pueda tener en un contexto real. Así, la obra se concibe a través de la cultura de una época: “La locura se convierte en la mirada que la obra suscita y

que hace la manera de esta obra en nombre de la modernidad para la época que inventa y la época que la produce”<sup>2</sup>.

En esta óptica, deberíamos ser sensibles a todo lo que el autor ha ingeniado, no sólo en cuanto a significación semántica sino también como manera y forma de lo que la obra resulta una vez terminada. El texto literario se convierte entonces en un espacio privilegiado para pensar lo contemporáneo.

Es cierto que, a menudo, el artista da rienda suelta a su imaginación de manera espontánea en sus producciones sin tener una idea o teoría que ofrecer, aunque también ponga en juego una serie de conocimientos transmitidos culturalmente. Las similitudes que encontramos entre un artista y una obra o teoría precedente pueden ser un mero producto casual de aquellas ideas y préstamos que se manifiestan en su consciencia por medio de la obra.

Ante la pregunta de un periodista acerca de la conexión de la escritura del escritor mexicano con el arte de Duchamp, Mario Bellatin replica que su obra es producto de la contemporaneidad, y acto seguido, nos ofrece las claves para repensar la literatura: deberíamos cuestionarnos acerca de la mala costumbre de asociar la escritura a un sistema inconvencional, rígido:

- Periodista: ¿Le interesa hacer una “traducción libre” de la actitud de Duchamp hacia el arte llevándolo a la literatura?

- Bellatin: No. Mi actividad no puede entenderse como una traducción. Siento que al hacer una reflexión contemporánea de lo literario surgen, de manera hasta cierto punto espontánea, propuestas que pueden alterar la rigidez con que muchas veces se asume la escritura<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> DESSONS [2010: 190]. La traducción es nuestra.

<sup>3</sup> Entrevista realizada por JARQUE [2007].

## 2. LA LITERATURA COMO PROCEDIMIENTO: LA PRUEBA, EFECTO INVERNADERO Y CANON PERPETUO

A continuación, nos proponemos indagar en tres obras de la literatura actual para sostener la relación que estos relatos literarios mantienen con la imagen y la experiencia estética. *La prueba*, *Efecto invernadero* y *Canon perpetuo* ocuparán nuestro análisis.

La idea de indagar en la forma del texto escrito surge de un interrogante: ¿Por qué algunos escritores como Mario Bellatin o César Aira han elegido *El gran vidrio* de Duchamp para referirlo o vincularlo de algún modo con sus relatos de ficción? Recordemos el título de la novela de Bellatin *El gran vidrio* o la inclusión frecuente del vidrio como elemento semántico recurrente en *La prueba* de Aira.

¿Se trata de un homenaje al genio francés? ¿Existe en estos dos autores una prolongación del arte de lo mental o, por el contrario, la huella de Duchamp es parte de una actitud contemporánea que se mezcla con otros procedimientos?

Puede existir una propuesta que, como declaraba Bellatin, intenta desvincularse de la escritura como espacio reducido a la transgresión lingüística. Los tres textos de estos autores nos han llevado a repensar la literatura como un espacio más abierto de diálogo con la imagen. En este sentido, sostenemos que en estos textos se procede a una experiencia estética tanto en el campo de lo visible como en el de la imagen, comprendida como espacio privilegiado de la imaginación: “Admirar algo como una obra de arte significa ver en ella el producto de un hacer creativo que no es la aplicación académicamente correcta de las reglas” GADAMER [2011: 66].

La esencia de *El gran vidrio* de Duchamp era, además del engranaje del deseo, la particularidad de esta dimensión como una confrontación de opuestos ofrecida con la deformación de la imagen [PAZ 1992]. Sin embargo, si nos centramos en la ilusión de las formas, los contornos y los colores que se desprenden de los relatos que nos ocupan, descubrimos que estos textos cuidan también el efecto de la imagen visual por medio de la

palabra. Entonces, comprendemos que la escritura contemporánea renueva la vanguardia *a su manera*. En una época en la que las artes plásticas parecen haber perdido su apogeo frente a la exactitud de la imagen digital, afirmamos que puede existir un diálogo más acorde con las artes visuales en el texto escrito que se vale a su vez del efecto de otros procedimientos de la vanguardia artística que parecen mezclarse para crear sensaciones contradictorias. Tal es la herencia de Duchamp en ruptura con lo visual. En este sentido, la escritura de nuestros días parece resistirse a una decadencia del arte contemporáneo, persigue reinventarse, si no en el campo del lenguaje (asfixiado quizás por la significación) ayudándose de otros efectos para lograr el ejercicio de la imaginación.

*El gran vidrio* de Duchamp revelaba cómo la dialéctica contradictoria del deseo también se puede deconstruir en el campo de la percepción. Recordemos cómo la captura de la mirada, focalizada en la consecución del deseo como distinta al acto perceptivo, es una noción desarrollada por LACAN [1964: 32]:

Si uno no valora la dialéctica del deseo, no comprende por qué la mirada de otro puede desorganizar el campo de la percepción. Ocurre que el sujeto en cuestión no es el de la conciencia reflexiva, sino el del deseo. Se podría creer que se trata del ojo-punto geometral, cuando de lo que se trata es de un ojo completamente diferente.

El origen etimológico de la palabra perspectiva viene del latín y tiene una terminología que viene a designar: ‘todo lo relativo a la mirada’. Si nos atenemos a la definición de perspectiva en arte, esta se precisa como:

El arte que se dedica a la representación de objetos tridimensionales en una superficie bidimensional (plana) con la intención de recrear la posición relativa y profundidad de dichos objetos. La finalidad de la perspectiva es, por lo tanto, reproducir la forma y disposición con que



los objetos aparecen a la vista<sup>4</sup>.

Tal aclaración técnica se aplica habitualmente a las obras pictóricas, pero nuestra hipótesis es que también en la literatura contemporánea se puede encontrar una dimensión engañosa, un *trompe oeil* como lo llamaba Lacan, que nos acerca también a un efecto óptico de representación visual.

El efecto estético-visual que surge de la lectura de las obras de Mario Bellatin y Cesar Aira que aquí se analizarán, nos permitiría introducirnos con mayor facilidad en la trama del relato. Esto es lo que ocurre en otros dominios artísticos como el cine o la fotografía, por ejemplo. La composición mental acude a la visualización para hacer la imagen más precisa, palpable, y nos lleva a percibir una superficie plana (la pantalla) como una imagen tridimensional en apariencia.

Recordemos que el efecto lupa del espejo en pintura distorsionaba la imagen y hacía coincidir paralelamente dos puntos opuestos. Como afirma Philippe Comar, la técnica pictórica de la perspectiva en paralelo, se convierte en el medio de representación visual preferido del s. XX en dominios como la arquitectura [COMAR 1992]. La impresión que nos produce la lectura de *La prueba* de Aira es un contraste de contradicciones y de distorsión de elementos semánticos, de acciones por medio del lenguaje que se delimitan en espacios para luego producir una ruptura en el campo visual:

Más allá de las góndolas y la gente, de la masa llorosa y vociferante (después de todo, les habían pedido obediencia pero no silencio) Lenin se desplazaba en dirección contraria a la de su amiga por encima de las heladeras, pisando la carne y los pollos. Ese movimiento, como no fuera realizado por motivos de simetría nada más, no podía tener otro objeto que disuasivo y de amedrentamiento. Todo parecía tener este fin: reinaba la amenaza, pero no la amenaza eficaz y limpia, la comprensible, sino la mezclada con las realidades a

---

<sup>4</sup> Definición.de [s.v. perspectiva].

las que se refería, que de ese modo dejaban de actuar como lenguaje y se fundían en una totalidad borrosa e invisible [AIRA 2002: 61]<sup>5</sup>.

La introducción del vidrio en el relato de Aira incide en el efecto dimensional que permite la confluencia temporal de dos escenas simultáneas en el acto de lectura:

Por el hueco que había dejado el vidrio roto apareció Mao, con un revólver en la mano y un micrófono en la otra. Se la veía tranquila, aplomada de cuerpo entero, sin apuro [...] Era como si hubiera dos series temporales, una de las punks, haciéndolo todo cosa tras cosa, sin huecos ni esperas, y otra la de los espectadores víctimas que eran todo un hueco de espera [AIRA 2002: 57].

La imagen visual no se nos presenta como una prolongación lineal de imágenes, sino que hace converger un efecto “visual múltiple” a través del recorrido de todos aquellos ojos en la trama que observan tras el vidrio, y que participan con la mirada a la sucesión de escenas que se desarrollan en un espacio simultáneo:

Para representar, de otra manera que como una sucesión de imágenes, el desarrollo de este recorrido visual, hay que imaginar, no un ojo que se desplaza, sino una infinidad de ojos que rodean simultáneamente el mismo objeto, como si se tratase del retrato de un trapequista visto por el conjunto de espectadores dispuestos en las gradas de un circo, es decir, componer la imagen colectiva que resulta de todos esos puntos de vista diferentes [COMAR 1992: 74].

Asistimos en *La prueba* a un juego con lo visible y con la imagen comprendida no como un elemento activo sino como “un acto y no una

---

<sup>5</sup> La cursiva es nuestra.

cosa” como proclamaba Sartre. La imagen estará en relación con la mirada en el ámbito del imaginario<sup>6</sup>.

En este sentido, el vidrio parece ser el elemento visual que separa dos mundos representativos en la novela: una realidad, la de las punkis, donde todo es complejo, desordenado, contradicción entre acto-lenguaje, que pone de relieve el ámbito del imaginario, y otra tras el vidrio, donde se encuentran los personajes que contemplan, en la cual todo es imagen, percepción visual de los gestos y movimientos de las punkis. En este sentido, parece como si Aira jugase en este relato con esta idea de la imagen (la mental y la visual) como elementos opuestos pero pertenecientes a un mismo gesto de mirar, para poder ofrecer al lector las claves para dar rienda suelta a su imaginación en un espectáculo tanto de lo visible como de lo simbólico:

Unos pasos más y Marcia llegaba al punto de máxima sonoridad. Pero ahora la música había cambiado de sentido. Era como si se hubiera vuelto real, cosa que nunca sucedía con la música. Esa realidad le impedía oírla. Estaba pensando en el máximo de sonoridad ella también, de modo que al mismo tiempo era como si el pensamiento se hubiese hecho real [AIRA 2002: 10].

Esto es algo que Duchamp consiguió hacer con el arte, reinvertiendo imagen visual e idea en un mismo objeto:

Duchamp es, simultáneamente, el artista que lleva hasta sus últimas consecuencias las tendencias de la vanguardia y el que, al consumarlas, las vuelve sobre sí mismas y las invierte. La negación de la pintura “retiniana” rompe con la tradición moderna y reanuda inesperadamente un vínculo con la corriente central de Occidente [PAZ 1992: 270].

---

<sup>6</sup> En nuestra cultura occidental, la percepción visual había sido siempre asociada con lo racional. Pero hoy se confirma que la mirada en un sentido más amplio no se limita a la experiencia visual. Nos referimos a las investigaciones de Lacan sobre la mirada y el campo escópico, que pueden ayudarnos a mejor desglosar el ámbito de la imagen.

En cuanto a la imagen visual, la ilusión de perspectiva lineal que nos proporcionaban las artes visuales tradicionales parece equiparse al efecto óptico que nos produce la intromisión del vidrio en Aira como elemento estético-discursivo. Dicha sensación se acentúa con el acompañamiento del juego de luces (lo que se buscaría en la obra pictórica con el efecto de perspectiva menguante) recreada gracias a la descripción y el contraste de opuestos oscuridad/claridad representados semánticamente:

En medio de este incidente se habían apagado todas las luces, y los números de las cajas registradoras y, el sistema de sonido [...] Pero ellas no debieron esperar nada para identificarse con la oscuridad. Lo habían hecho antes y ahora sólo les quedaba actuar [...] Al otro lado de los vidrios, en el pasillo de la galería, habían empezado a reunirse curiosos que miraban hacia adentro sin entender [AIRA 2002: 60].

A propósito del campo de visión, LACAN [1964: 36] declaraba: “En lo que se me presenta como espacio de la luz, lo que es mirada siempre es un cierto juego de luz y opacidad”. Entonces, los personajes voyeristas de la trama observan tras el vidrio (tercera dimensión para el lector), pero no pueden contemplar todo el espectáculo que el lector visualiza. El elemento intrusivo de los voyeristas como personajes en otro espacio ficcional, nos invita a recrearlos mentalmente como una visión periférica, con menos iluminación, a causa del lugar en el que se encuentran situados (detrás del vidrio). Al contrario, el lector se encontraría en una dimensión de *omnivoyeur*<sup>7</sup>, en una posición privilegiada donde contemplaría los espacios ilusorios como en una obra pictórica. Desde su mirada, el lector puede observar ampliamente tanto a los que miran por la cerradura<sup>8</sup> (los personajes que están detrás del vidrio y que pondrían en marcha los mecanismos de la pulsión escópica<sup>9</sup>)


<sup>7</sup> Cfr. LACAN [1964: 28] “¿No hay satisfacción en el estar bajo esa mirada de la que hablaba hace un rato siguiendo a Maurice Merleau-Ponty, esa mirada que nos cerca, y que nos convierte en primer lugar en seres mirados, pero sin que nos lo muestren? El espectáculo del mundo, en este sentido, nos aparece como ommivoyeur”.

<sup>8</sup> Retomamos la expresión de Lacan para referirse a la relación entre la pulsión escópica y la mirada.

<sup>9</sup> Recordemos que, para Lacan, la pulsión escópica estaría en relación con la mirada, entendida esta última como un mecanismo simbólico distinto del acto perceptivo de ver en sí mismo. La mirada se concibe como un proceso en vinculación directa con el imaginario y facilitaría la puesta en marcha de una dialéctica del deseo en el sujeto que

como a los que ven pero no miran (los personajes de las punkis): “En el campo escópico, todo se articula entre dos términos que funcionan, de manera antinómica -del lado de las cosas está la mirada, es decir, las cosas me miran, y yo no obstante, las veo” [LACAN 1964: 124].

De esta forma, el vidrio en Aira sería el elemento que produciría una ilusión espacio-temporal simultánea entre dos realidades contrarias pero convergentes a la visión del espectador. A su vez, este artificio serviría para acompañar a la palabra en el espectáculo psíquico de la ambivalencia del deseo. La representación virtual de lo pensable acaba por revelárenos a lo decible: las pulsiones de destrucción y de auto-conservación del ámbito psicoanalítico se manifiestan gracias a la mirada escópica. Así, un juego de miradas se simboliza en la historia de ficción: lo visual y lo psíquico, es decir, la idea (lo mental) y la imagen visual se encuentran en una misma dimensión contemplativa<sup>10</sup>:

  
Reversibilidad: ver a través de la opacidad, no ver a través de la transparencia. La puerta de madera y la puerta del vidrio: dos caras opuestas de la misma idea. Esta oposición se resuelve en una identidad: en ambos casos nos miramos mirar. Operación bisagra. La pregunta, ¿qué es lo que vemos?, nos enfrentamos con nosotros mismos [PAZ 1992: 103].

El relato del argentino se convierte en una narración visual en acción, en un continuo con el mundo interior (la imaginación) y con el efecto de imágenes visuales contradictoriamente separadas por un espacio representativo translúcido, el espejo. El espectador contemplará en este espectáculo lo que su imaginación y su cultura le hayan enseñado a mirar porque, más allá del juego del campo visual representado, existe un lenguaje (la idea) que concurre con el efecto de la imagen en movimiento:

---

realiza el acto de mirar.

<sup>10</sup> Recordemos que el arte contemporáneo de Duchamp reclamó un arte mental (idea) y no retiniano (objeto). ¿Pero, puede el sentido no visible (la pulsión escópica) vincularse con el sentido estético (la forma) y producir un efecto más visual?

Chocaba con la carga de signos flotantes, cada paso, cada ondular de los brazos se hacía innumerable en pruebas y alusiones... Flores, con su gran sociedad juvenil en la calle, se alzaba como un espejo en su historia, algo alejado del escenario original, no mucho, al alcance de una caminata vespertina; de todos modos, resultaba lógico que el tiempo se hiciera más espeso al llegar. Fuera de su historia, se sentía deslizarse demasiado rápido, como un cuerpo en el éter donde no hubiera resistencia [AIRA 2002: 2].

En las obras *El efecto invernadero* y *Canon perpetuo*<sup>11</sup> del mexicano Mario Bellatin, la sensación de recreación de la imagen visual es también palpable, siempre en un juego con la imagen simbólica que surge del lenguaje, que consigue romper con esta imagen representada. La imagen visual se logra con un juego de palabras que hace que, al igual que en la retina, los contornos se expandan y se desdibujen, del mismo modo que los percibimos en la realidad al distanciarnos de un objeto: “Los objetos, como antes los olores, comenzaron a confundirse unos con otros. Perdieron sus límites” [BELLATIN 2013a: 43].

Parece incluso que BELLATIN [2013a: 41] se atreva a jugar con las formas del color, usando el color blanco para intentar romper con la delineación de contornos de las imágenes representadas visualmente y así proporcionar un efecto de luminosidad y una sensación de borrosidad en el acto de lectura: “el rostro y las manos se confundirían con el blanco de la sábana”.

En el ámbito de la pintura, la perspectiva de color serviría para crear una sensación de profundidad en un espacio. Para conocer los espacios

---

<sup>11</sup> Casualmente, una vez que analizamos ciertos componentes, las dos obras de Bellatin, en su título, pueden ofrecer una pista al diálogo con el ámbito estético: *Un canon perpetuo* (inextinguible en el tiempo y en el arte) y *El efecto invernadero*, mecanismo que se desglosa gracias a los artificios que ofrece el campo escópico. En un reciente trabajo, he puesto de relieve la importancia del campo escópico como marca de lo contemporáneo en la literatura de Ana Clavel y de Mario Bellatin y la experiencia estética que surge de la relación del cuerpo con la imagen, que podríamos leer en relación con el concepto freudiano de “Unheimliche” (1919). Dicha noción, no quisiéramos leerla en la poética de ambos autores como efecto de lo ominoso, de lo terrorífico o lúgubre, sino en un sentido estético más amplio que trata con un cuerpo extraño, diferente, no normativo.

visuales, debemos obviar las formas y centrarnos en las imágenes desde la gama cromática. BERENSON [1948: 85], en su análisis de la forma estética, dice que el color es un método rápido para percibir la forma, el tacto y la impresión de movilidad en un objeto:

El color no puede surgir en el vacío, sino debe servir a un reconocimiento y a una identificación rápida, facilitar la interpretación de formas exteriores y la articulación de masas y acelerar la percepción de la forma, o de los valores táctiles y del movimiento.

Pero ¿cómo crear una sensación engañosa de profundidad en el texto escrito? Leamos cómo Bellatin consigue crear un efecto dimensional gracias a la écfrasis. En esta descripción detallada [BELLATIN 2013a: 41], la sensación de lo táctil se mezcla con lo olfativo y con la simulación de una perspectiva de color en abstracción, creando una sensación de inmediatez visual: “los objetos, como antes los olores, comenzaron a confundirse<sup>12</sup> unos con otros. *Se fusionaron* la sábana y el cuerpo enfermo, la cama y la palangana de fierro enlozado que se mantenían en un rincón”.

Con respecto a tal método, ¿se puede encontrar movimiento en una obra literaria? ¿El recurso de la écfrasis nos puede ayudar a concebir visualmente una imagen en movimiento?

Obsérvese esta cita en *El gran vidrio* de Bellatin:

Se decía que los genitales terminaban siendo víctimas del mal que propiciaba la envidia de los demás. Que de un momento a otro comenzaban a secarse, hasta que de la bolsa inflada que los contenía no quedaba sino una tripa flaca y colgante, que acababa por desprenderse del cuerpo antes de que la víctima advirtiese lo que estaba sucediendo [BELLATIN 2007: 18].

---

<sup>12</sup> La cursiva es nuestra.

Hemos visualizado esta imagen en movimiento conforme se nos describe el cuerpo en hinchazón por medio de la palabra. Entonces, nos gustaría sostener que en la escritura puede también existir una búsqueda de valores táctiles y de movimiento que nos lleva a poder recrear una imagen gracias al lenguaje del texto y así enriquecer nuestra experiencia visual. Tal y como lo explica BERENSON [1948: 85], tenemos que tener en cuenta que el movimiento en su aspecto estético no se refiere forzosamente a una actividad en transición, sino que está en relación con el contorno, las formas y las delimitaciones que encontramos en una obra: “el movimiento es la energía manifiesta que vitaliza los trazos que limitan una obra y los delineamientos de todas las partes dentro de esos límites”.

La vinculación con la imagen como “acto en movimiento” y la ruptura del campo visual que producen dichos relatos de ficción en nosotros como espectadores podrá ser considerada como experiencia estética. Si los colores y las líneas se van desdibujando en las obras pictóricas más abstractas, también Mario Bellatin y Cesar Aira juegan con esa impresión de color y de delineación para convertir el lenguaje en algo más móvil, menos estático. Es por ello por lo que tenemos que pensar que en nuestra época contemporánea, todas las artes se mezclan, se niegan, hacen balancear las características que las diferenciaban como únicas; ninguna disciplina artística busca incluirse en ningún lugar que la determine: “estoy cierto de que asistimos al fin del “objeto de arte” y al de la concepción del arte como mera producción de objetos” [PAZ 1992: 60].

Con el efecto del vidrio pulverizado, al recurrir a la sensación de opacidad, la narrativa de Cesar Aira reduce los espacios en el ojo del lector, rompe con las visiones múltiples del espacio paralelo creado anteriormente por la intrusión del vidrio:

Cuando una explosión hizo temblar todo el supermercado, y toda la galería en la que se encontraba, y la manzana, y seguramente el barrio entero. Por milagro, los vidrios no estallaron, pero hicieron algo



mejor: se pulverizaron en su lugar, quedaron opacos, como empañados, y burlaron definitivamente a los curiosos de afuera que de cualquier forma huyeron al oír el ruido, porque daba la impresión de que la galería iba a derrumbarse [AIRA 2002: 58].

BERENSON [1948: 89] define el momento estético como:

Ese instante fugaz, tan breve hasta ser casi sin tiempo, cuando el espectador es un todo con la obra de arte que está contemplando, o con la realidad de cualquier género que el espectador mismo ve en términos de arte, como son la forma y el color. [...] Ambos se convierten en una sola entidad: el tiempo y el espacio son abolidos, y el espectador está poseído de un único conocimiento. Cuando recobra la conciencia ordinaria, es como si hubiera sido iniciado en misterios que iluminan, exaltan y forman. En suma, el momento estético es un momento de visión mística.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA  
Entonces, si concebimos también el texto escrito como algo movable, inconstante, surgen nuevas hipótesis en el dominio de la estética antes no observadas o descuidadas por la interpretación del signo lingüístico en sus múltiples sentidos:

Es posible que haya valores absolutos en la dialéctica de la estética, pero el arte visual goza de un absoluto relativo, pues depende de tales constantes, tales como las funciones corporales ideadas. El arte visual se vuelve caprichoso, voluble y, en el mejor de los casos, sólo divertido cuando abandona por completo esas funciones; y deja de ser arte cuando se reduce a formas geométricas y diagramas abstractos [BERENSON 1948: 88].

BERENSON [1948: 89] formula que el arte trata con dos tipos de figuras: las que nos proporciona la naturaleza y aquellas que consigue generar la forma: “las imágenes que da la forma son un asunto diferente, pues la forma impone sus propios esquemas a las figuras de la naturaleza”. El

cuerpo sería la principal representación visual en el ser humano y debe ser concebido como forma en cuanto a significación simbólica que recrea una imagen.

Según Lacan, para que una representación pueda conformarse en nuestra retina, es decir, para que sea forma, ésta debe relacionarse con un punto que la una a un espacio, a una superficie, ya sea real o imaginada. Cualquier elemento que haga corresponder en el espacio dos unidades, podrá ser considerado como imagen para el psicoanalista francés:

La visión se ordena de un modo que en general podemos llamar la función de las imágenes. Esta función se define por una correspondencia punto por punto de dos unidades en el espacio, Cualesquiera que sean los intermedios ópticos para establecer su relación, tanto si la imagen virtual como si es real, la correspondencia punto por punto es esencial. Lo que pertenece al modo de la imagen en el campo de la visión es, pues, reducible a este esquema tan simple que permite establecer la anamorfosis, es decir, la relación de una imagen, en tanto que ligada a una superficie, con un cierto punto que llamaremos punto geometral. Podrá llamarse imagen a cualquier cosa determinada por este método, en el cual la línea recta desempeña su papel, el de ser el trayecto de la luz. Aquí, el arte se mezcla con la ciencia [LACAN 1964: 32].

De esta manera, es posible favorecer el juego entre lo psíquico y visual, jugar con la herencia artística para evitar que cualquier imagen se reduzca a un contemplar pasivo.

### 3. CONCLUSIONES: ¿EL RESURGIR DE LA ESTÉTICA?

¿Debilitación del canon estético o nuevas representaciones? Si el canon estético ya no se asocia únicamente a lo bello o al gusto, si la filosofía del arte acabó con lo visual, ¿cómo resurge la estética

contemporánea?, ¿se reinventa? La respuesta está en la posición activa del lector/espectador en el acto de confrontación con la obra. En literatura, hacer partícipe al lector significa ofrecerle los mejores mecanismos de exhibición para que su mente se ofrezca a la imaginación y se perciba como sujeto activo en la obra: “Podemos decir que lo que tiene que hacer el artista es obligar al espectador a sentir como si él fuera el objeto representado e imaginar sus procesos funcionales hasta el límite requerido por la representación” [BERENSON 1948: 71].

En esta misma dirección, Julio Premat advierte que hay que dejar de pensar en lo contemporáneo como una tradición de la vanguardia, en el sentido de concebir esta última como una mera transmisión de conceptos. Deberíamos redefinir el concepto de tradición para/con nuestra época si queremos avanzar en nuestros propósitos de análisis y de búsqueda. Si nos ceñimos a la impermeabilidad del término convencional comprendido como transmisión de conceptos y de valores predeterminados, entonces nuestros sentidos permanecerán velados:

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

Hay, del lado de la vanguardia, una tradición laxa, no imperativa, formalmente abierta, pero que existe y permite la escritura. La vanguardia, la modernidad, fundan una tradición, no, o no únicamente, en el sentido de modelos transmitidos y valores admitidos, sino también y ante todo en el de la redefinición de lo que es una tradición, de lo que es un modelo, de lo que es un valor [PREMAT 2013: 52-53].

Así, el arte contemporáneo no contempla direcciones, no tiene objetivos, no nos lleva a ningún lugar: es arte. Podemos pensar que una de sus caracterizaciones fundamentales reside en su carácter anacrónico, repleto de giros semánticos y estéticos. La transmisión cultural y artística del pasado nos “obliga” a ser herencia, pero no por ello somos copia. Existe una dinamización de tendencias y de nociones que se reconvierten de acuerdo con una sociedad y su momento presente. No hay ninguna manifestación artística que sobresalga sobre otra, como

tampoco existe una determinación propia a un dominio artístico. Tendremos que activar todos nuestros sentidos sabiendo que el arte puede ser cualquier cosa, estar en cualquier parte:

Declarar que el arte ha llegado a un fin significa que este tipo de crítica ya no es lícita. Ningún arte está ya enfrentado históricamente contra ningún tipo de arte. Ningún arte es más verdadero que otro, ni más falso históricamente que otro. Así, al menos la creencia de que se ha acabado el arte implica el tipo de crítica que uno puede hacer si pretende ser un crítico: no puede haber ahora ninguna forma de arte históricamente prefijada, todo lo demás cae fuera del linde [DANTO 2012: 45].

Si ya no hay reglas, se opera una destrucción del paradigma de lectura: no existe un espacio único que conforme a la escritura. El lenguaje tiene que ser contemplado y descodificado de la misma manera que otras artes, hay que borrar los límites: “el signo, cualquiera que sea, tiene la propiedad de llevarnos más allá, siempre más allá. Un perpetuo hacia... que nunca está aquí” [PAZ 1992: 71].

La salvación, para que el arte y la literatura se reinventen, está en la facultad del espectador/lector para proyectarse en la obra. ¿Por qué? Porque como afirma Octavio Paz, sólo la contemplación puede considerar las obras, no como objetos, sino como realidades: “un arte en búsqueda de la presencia o de la vacuidad donde se disuelven los significados” [PAZ 1992: 61].

En el dominio de la estética nada es cerrado y constatable de manera experimental, la forma es interpretación abierta. La literatura y el arte contemporáneo nos ofrecen múltiples vertientes estéticas hasta ahora inexploradas. Nosotros hemos llevado a cabo una labor de hermenéutica posible entre otras muchas a las que nos conducen las obras complejas de estos dos autores. Concluimos nuestro trabajo con una reflexión abierta sobre el arte y la literatura. Entonces, nos preguntamos: ¿qué son el arte y la literatura contemporáneos? ¿Y qué sentido tiene definirlos,

buscarles una esencia fija? No nos dejemos deslumbrar por la riqueza artística que ya fue, ambicionemos nuevas formas de concebir la literatura y el arte de nuestros días, de redefinir nociones e ideas que se reinventan con nuestra historicidad. La clave para encontrar tales aplicaciones está en contemplarlas desde el ahora:

¿Qué sucede a los objetos cuando el sujeto percibe en ellos, además de lo que cualquiera ve y siente, una cualidad artística que solo pocos de nosotros podemos ver y con la cual ninguna obra puede rivalizar? ¿Está ahí y siempre ha estado ahí, escondida de la percepción, hasta que alguno de nosotros, con ciertos dotes, intenta descubrirla y hacerla más y más perceptible? [BERENSON [1948: 77].



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

## BIBLIOGRAFÍA

- AIRA, César, *La prueba*, México D.F: Ediciones Era, 2002.
- BELLATIN, Mario, *El gran vidrio*, Barcelona: Ed. Anagrama, 2007.
- BELLATIN, Mario, *Efecto invernadero* (1992) *Obras reunidas*, México: Editorial Alfaguara, 2013a.
- BELLATIN, Mario, *Canon perpetuo* (1993) *Obras reunidas*, México: Editorial Alfaguara, 2013b.
- BERENSON, Bernard, *Estética e historia en las artes visuales*, México D.F: Fondo de cultura económica, 1948.
- CASTRO, Sixto José, *En teoría, es arte. Una introducción a la estética*, Madrid: Ed. San Esteban Edibesa, 2005.
- COMAR, Philippe, *La perspective en jeu: les dessous de l'image*, Paris: Gallimard, 1992.
- DANTO, Arthur Coleman, *Después del fin del arte*, Barcelona: Ed. Paidós [Formato Kindle], 2012.
- Definición.de* = Diccionario en línea *Definición.de*, 2008-2016.
- Edición digital: [revisado: 25/04/2016]  
<<http://definicion.de>>
- DESSONS, Gerard, *La manière folle, Essai sur la manière littéraire et artistique*, Paris: Ed. Manucius, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Essayer voir*, Paris: Les Éditions de minuit, 2014.
- GADAMER, Hans-Georg, *Estética y hermenéutica*, Madrid: Editorial Tecnos, 2011.
- JARQUE, Fietta, Entrevista a Mario Bellatin. “Cada libro mío tiene un yo fantasmagórico”, *El País*, [elpais.com | 09/06/2007].
- Edición digital: [revisado: 25/04/2016]  
<[http://elpais.com/diario/2007/06/09/babelia/1181346616\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/06/09/babelia/1181346616_850215.html)>
- LACAN, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Le Séminaire, Livre XI*, Paris: Ed du Seuil, 1964.
- PAZ, Octavio, *Los privilegios de la vista I*, México: Ed. Galaxia Gutenberg, 1992.
- PREMAT, Julio, “Los relatos de vanguardia o el retorno de lo nuevo”, *Cuadernos de literatura*, XVII, 34 (2013), pp. 47-64.
- SARTRE, Jean Paul, *L'imagination*, Paris: Presses universitaires de France, 2012.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

# CRITERIOS ESTILÍSTICOS Y FUNCIONALIDAD: A PROPÓSITO DEL CONCEPTO DE SIMETRÍA COMPOSITIVA

Carlos I. Echeverría Arriagada<sup>1</sup>

UNIVERSIDAD CHILENO-BRITÁNICA DE CULTURA

**Resumen:** En este trabajo se aborda, a partir del concepto de simetría compositiva, como criterio para la evaluación del estilo, y desde la perspectiva del español, el problema de los criterios estilísticos en relación con las diversas motivaciones funcionales que subyacen en las elecciones que tienen lugar en el uso de la lengua. El objetivo es mostrar que la adopción rígida de normas estilísticas como la que supone un ideal de simetría resulta siempre desaconsejable, por dar preponderancia a lo material sobre lo funcional, siendo esto último la verdadera esencia del lenguaje.

**Palabras clave:** estilo, criterios estilísticos, redacción, funcionalidad, simetría compositiva.

**Abstract:** This work addresses, in relation with the concept of compositional symmetry, as a criterion for the evaluation of style, and from the point of view of Spanish, the problem of stylistic criteria versus the functional motivations underlying the choices made in the use of language. The objective is to show that to rigidly adopt stylistic standards like that of ideal symmetry is never convenient, since that means giving preponderance to the material over the functional, the latter being the true essence of language.

**Key words:** style, stylistic criteria, writing, functionality, compositional symmetry.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

El presente escrito nace de una preocupación didáctica, que vino a mí a partir de una discusión con uno de mis cursos de traducción inglés-español. En dicha clase —si se me permite la información anecdótica—, traducíamos un texto de economía en una de cuyas partes se leía:

This is due to a combination of factors: the changing interests and attitudes of the developed economies; the passive approach of the developing world; great differences in financial market structures; the lack of enforcement of international standards; overreliance on political pressure through the Group of Twenty (G20); and the professional, technical and linguistic weaknesses of emerging countries.

Nada especial: una enumeración con frases nominales en coordinación

---

<sup>1</sup> Titulado en Traducción e Interpretación de Enlace por la Escuela Americana de Traductores e Intérpretes y magíster en Lingüística por la Universidad de Santiago de Chile, profesor asistente del programa de Traducción Inglés-Español de la Universidad Chileno-Británica de Cultura.



copulativa. Y, sin embargo, un fragmento aparentemente tan sencillo desde el punto de vista gramatical como este nos significó no poco rato de análisis y discusión.

Todo comenzó cuando surgió la pregunta de si la traducción de la tercera frase de la coordinación, *great differences in financial market structures*, podía prescindir del artículo (*grandes diferencias en las estructuras del mercado financiero*) o si este era necesario (*las grandes diferencias en las estructuras del mercado financiero*). Mi respuesta fue que ambas alternativas eran correctas desde el punto de vista de la gramática del español, y que ambas servían en este caso para mantener, en lo fundamental, la designación y el sentido originales, pero que de todas formas lo más cercano al texto original era prescindir del artículo. Ante mi respuesta, varios estudiantes me dijeron que, según otra docente de la universidad les había explicado, siempre que hubiese una coordinación copulativa de sustantivos, estos debían tener el mismo tratamiento en cuanto al uso del artículo, de modo que si las dos primeras frases de la coordinación llevaban artículo, las demás también debían. Se trataba —me decían mis alumnos— de una cuestión de *simetría compositiva*.

Es, pues, de este concepto de lo que trata el presente escrito. Más específicamente, a partir de la noción de simetría compositiva, como criterio para la evaluación del estilo, y desde la perspectiva del español, pretendo en estas páginas abordar el problema de los criterios estilísticos<sup>2</sup> en relación con las diversas motivaciones funcionales que subyacen en las elecciones que tienen lugar en el uso de la lengua.

De los textos sobre gramática y redacción publicados, el único donde he visto el término *simetría compositiva* es en el reciente manual de F. Morales Ardaya [MORALES 2008], del cual uno de mis estudiantes me facilitó una versión en formato electrónico, así que sírvanos el planteamiento allí expuesto como punto de partida.

---

<sup>2</sup> Aunque el término *estilo* (y, en consecuencia, también *estilístico* y *estilística*) ha tenido usos diversos en la historia de la reflexión sobre el lenguaje —unos más técnicos que otros—, en estas páginas me sumo al uso que considero más corriente: “forma particular de hablar o de escribir”.

En el séptimo capítulo de la tercera parte de dicho manual, en el apartado titulado precisamente *Simetría compositiva*, se lee: “Se llama simetría o uniformidad compositiva a la igualdad de estructura sintáctica en los elementos o sintagmas que tienen la misma jerarquía o función en el discurso” [MORALES 2008: 363]. Considerando este criterio, Morales analiza los siguientes tres ejemplos:

Algunas características del buen estilo son la claridad, corrección, precisión, la naturalidad, trabazón y debe ser coherente.

En el transcurso de 1810, gran parte de los criollos venezolanos desconocen la autoridad del gobierno español, y el 5 de julio de 1811, luego de polémicos debates, declararon la independencia.

Los huesos forman el andamiaje de tu cuerpo y nos permiten ponernos de pie, caminar, correr, doblarte y que se realice una gran cantidad de actividades.

Sobre dichos ejemplos, hace este estudioso los siguientes comentarios, respectivamente:

Notamos que no hay simetría: los sustantivos que se dan como características del buen estilo llevan unos el artículo, y otros no, aunque sean miembros de la misma enumeración y cumplan todos la misma función sintáctica como atributos de un mismo sujeto [...]. Además, en el último miembro se introduce una frase verbal (*debe ser*) y un adjetivo (*coherente*), que rompen la armonía de la redacción (se trata de una lista de sustantivos, y por tanto, no deberían incluirse verbos o adjetivos) [MORALES 2008: 363].

La falta estilística no está en el uso del presente, porque en la lengua española es habitual emplear este tiempo para significar hecho pasado y lograr mayor vivacidad narrativa: es el presente histórico, autorizado por los clásicos. El error consiste en que no se usa consecuentemente. Así pues, se debe escoger: o se usa el pretérito a lo

largo del texto, o se emplea uniformemente el presente histórico [MORALES 2008: 364].

Notamos que se han usado inconsecuentemente la segunda persona de singular (*tú*), la primera de plural (*nosotros*) y la tercera de singular (*se*, pasiva refleja) [MORALES 2008: 364].

De acuerdo con Morales, en el primer caso analizado la redacción más adecuada, por su simetría, es la que se lee a continuación:

Algunas características del buen estilo son la claridad, la corrección, la precisión, la naturalidad, la trabazón y la coherencia.

Y en relación con los otros dos, respectivamente, se limita el autor mentado a indicar que “se debe escoger: o se usa el pretérito a lo largo del texto, o se emplea uniformemente el presente histórico” y que “también se debe guardar la uniformidad en el uso de los pronombres o de las personas gramaticales” [MORALES 2008: 364].

En realidad, coincido con Morales en cuanto a las modificaciones por él propuestas para los tres ejemplos analizados; sin embargo, la idea de que siempre se ha de aspirar a la simetría compositiva, entendida de acuerdo con la definición antes citada, resulta problemática<sup>3</sup>.

Comencemos por considerar las observaciones que se hacen sobre la falta de uniformidad en el uso de los determinantes en la coordinación nominal del primer ejemplo analizado, así como la recomendación de dar a cada sustantivo su respectivo artículo. En este caso, la crítica está justificada, aunque no por las razones que aduce Morales. En primer

---

<sup>3</sup> Aunque en su manual Morales no dice explícitamente que *siempre* se deba aspirar a la simetría compositiva, la ausencia de aclaraciones sobre el rigor con que se espera que se adopte este criterio estilístico, el cual figura en un capítulo llamado *Recomendaciones de estilo para la redacción*, deja la impresión de que este autor en efecto presenta la simetría compositiva como un ideal estilístico que no conviene transar. Ahora bien, sea o no tal el caso, en las presentes páginas no se trata de ningún modo de criticar el manual de Morales, el cual me parece muy valioso en muchos sentidos, sino de aclarar, pensando especialmente en los docentes de lengua, algunos puntos que pueden suscitar confusión en quienes se topan con pautas de redacción como la aquí tratada, tal como sucedió con mis alumnos de traducción.

lugar, no tiene sentido el uso caprichoso del artículo que se muestra en el ejemplo original, porque todos los sustantivos de la enumeración designan cualidades en abstracto, de modo que resulta más razonable, para simplificar el proceso interpretativo del destinatario, presentarlas todas del mismo modo: ya sea todas sin artículo, es decir, como esencias, o bien todas con artículo, es decir, como existencias [COSERIU 1982: 291-297]. Por otra parte, en el ejemplo en cuestión tampoco parece adecuado utilizar un único artículo al comienzo de la enumeración para todos los sustantivos, a pesar de que, como explican la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española, el español “admite la coordinación de dos sustantivos [y más también] en singular que comparten un determinante también en singular” [RAE & ASALE 2009: 2439]. La razón de esto es que en esta enumeración, por los elementos del sujeto (que incluye el adjetivo *algunas*), se trata de presentar las cualidades aludidas individualmente —aunque de manera sumativa—, y el usar un solo artículo generaría una relación íntima entre los miembros de la coordinación, como si hubiera unicidad designativa [SÁNCHEZ-BLANCO & BAUTISTA 1995: 76, DEMONTE 1995-1996: 275-276, ALARCOS 1999: 67].

Sin embargo, habrá otras coordinaciones en que la situación será distinta. Considérese una vez más el fragmento del texto de economía en inglés mencionado unas páginas atrás. Como ya se ha mencionado, cuando mis alumnos me preguntaron sobre la necesidad del artículo para la traducción de la tercera frase nominal de la coordinación, no solo dije que prescindir de dicho elemento era una alternativa lícita, sino que dije además que se trataba de la alternativa más cercana al texto original. En efecto, en la frase del texto en inglés no se utilizaba artículo *the*, pudiéndose haber optado por usarlo, como se hizo en la primera y en la última frase de la coordinación, las cuales también podrían haberse construido sin artículo. Y algo análogo también era posible en español; así, p. ej., uno de mis estudiantes optó por la siguiente traducción:

Esto se debe a una combinación de factores: las actitudes e intereses cambiantes de las economías desarrolladas; el enfoque pasivo de los

países en desarrollo; grandes diferencias en las estructuras del mercado financiero...

Es verdad: no hay “igualdad de estructura sintáctica”, a pesar de que los elementos comparten una misma función y jerarquía. Pero ¿se trata por eso de una redacción reprochable?

En este punto parece pertinente recordar algo que se podría considerar obvio, pero que siempre ha de tenerse presente al momento de hablar de estos temas. Me refiero al hecho de que los signos gramaticales de la lengua, como lo son los artículos (y las conjunciones y las preposiciones...), no son mero adorno para nuestros textos; no son, utilizando la terminología glosematista [HJELMSLEV 1971], pura expresión, sino que son también, y ante todo, *contenido*<sup>4</sup>. En otras palabras, los signos gramaticales, precisamente en cuanto *signos* (es decir, en cuanto uniones entre significantes y significados, en la terminología saussureana [SAUSSURE 2005]), son hechos tan semánticos como lo son los signos léxicos, ello a pesar de que en lingüística el término *semántica* (así como los equivalentes de otras lenguas) con frecuencia se reserve para al estudio del contenido léxico (independientemente de si tal tipo de contenido se distingue con claridad en cada caso) [KATZ & FODOR 1963, ULLMANN 1972, GECKELER 1976, COSERIU 1981, KLEIBER 1990, GEERAERTS 1997, HURFORD / HEASLEY / SMITH 2007]. Es justamente por esto por lo que E. Coseriu —quien distingue, además del significado léxico, cuatro tipos más de significado: el categorial, el instrumental, el sintáctico y el óntico [COSERIU 1978, 1995, 1998]—, escribe: “La sintaxis o gramática funcional [...] es la paradigmática del significado gramatical” [COSERIU 1995: 11].

Así pues, en la traducción citada más arriba no puede criticarse el que la frase *grandes diferencias en las estructuras del mercado financiero* no lleve artículo como las dos frases que la preceden solo por una cuestión de simetría. El hecho de que dicha frase no lleve artículo implica que las

---

<sup>4</sup> De hecho, la sola idea de que puede haber expresión sin contenido es contradictoria, pues ambos planos del lenguaje son solidarios y se presuponen mutuamente. No hay, pues, expresión sin contenido, como tampoco hay contenido sin expresión.

diferencias de las que se habla no se están tratando como información necesariamente consabida (esto es, conocida tanto por el emisor como por el destinatario), a diferencia de lo que sucede cuando se usa el artículo [RAE & ASALE 2009: 1023 ss.]; en otras palabras, se trata de una cuestión *funcional*. Lo único que, al respecto, podría considerarse eventualmente como argumento para criticar el no uso del artículo es si se trata en efecto de información consabida o no; y, aun así, se trata de un criterio que hay que considerar con precaución, pues puede perfectamente darse el caso de que la información no sea en realidad compartida por el destinatario, pero de todos modos “el artículo determinado indica que el emisor la presenta como tal” [RAE & ASALE 2010: 268]. Sea como fuere, vemos que no se trata de una mera cuestión de simetría.

Además, adoptar férreamente el criterio de simetría en el uso del artículo (y en realidad en general) puede hacer que, en la interpretación del destinatario, la designación no corresponda a los que se propuso expresar el emisor, lo que implicaría un claro problema comunicativo. Considérese el siguiente ejemplo:

No hubo mucha gente en la despedida de Fernando: estaban la esposa,  
los hijos y gente de la reunión de la semana pasada.

Nótese que solo las dos primeras frases nominales de la coordinación de la segunda oración llevan artículo, y la tercera en cambio no; o sea, es una coordinación asimétrica, y así de hecho la reconocieron mis estudiantes, varios de los cuales creían que la frase *gente de la reunión de la semana pasada* debía llevar artículo de manera obligatoria, según lo que su profesora les había dicho. Sin embargo, en este caso, dependiendo de si se utiliza o no el artículo, la frase podría entenderse de maneras muy diferentes. Imagínese que la reunión de la que se habla en la tercera frase corresponde a un evento de pocas personas —digamos que unas siete— al cual asistieron el emisor y el destinatario. Si el emisor opta por no usar el artículo, lo más seguro es que esté

refiriéndose a un grupo no definido, no delimitado (desde el punto de vista de la información compartida por el emisor y el destinatario), del total de personas que fueron a la reunión mencionada, y no a todos. En cambio, si lo que se quisiese hacer fuese referirse a todos los asistentes, lo más lógico sería decir *la gente de la reunión de la semana pasada*, por tratarse de un grupo de personas que tanto el emisor como el destinatario conocen<sup>5</sup>. Vemos, pues, cómo empecinarse en usar el artículo de manera simétrica, ignorando las funciones de los elementos lingüísticos utilizados, puede incluso llegar a impedir que la designación de la frase quede clara.

En cuanto al ejemplo de Morales en que se alterna entre el presente histórico y el pretérito, en efecto, la alternancia, con el cambio de perspectiva temporal que conlleva, parece algo chocante. Ello se debe al hecho de que se trata de una coordinación narrativa, donde la sucesión de oraciones está motivada por el orden cronológico de los eventos designados. Pero se da aquí una situación curiosa: si bien, como indica Morales, ambos verbos podrían mantenerse en presente, si lo que se quiere es dejar ambos verbos en pretérito la opción natural para *desconocer* sería ser el imperfecto, pues el complemento circunstancial sitúa al destinatario en una perspectiva interna del evento designado [RAE & ASALE 2009: 1743 ss.]:

En el transcurso de 1810, gran parte de los criollos venezolanos desconocían la autoridad del gobierno español, y el 5 de julio de 1811, luego de polémicos debates, declararon la independencia.

En estricto rigor, tal redacción seguiría siendo asimétrica, al alternarse entre el pretérito imperfecto (*desconocían*) y el pretérito perfecto simple (*declararon*). Habría, sí, una misma perspectiva temporal, al estar ambos verbos en pretérito, mas la perspectiva aspectual, reflejada materialmente por supuesto en la conjugación, sería

---

<sup>5</sup> No se trata, por supuesto, de si ambos conocen a los individuos del grupo igual de profundamente (su personalidad, sus aficiones, etc.), sino que se trata simplemente de que ambos sepan qué individuos forman parte del grupo de que se habla.

otra. ¿Sería necesario, entonces, dejar ambos verbos en pretérito perfecto simple, con tal de lograr mayor uniformidad? Definitivamente no. Una vez más, se trata de una cuestión funcional, que nada tiene que ver con lo simétrico o asimétrico de la redacción. De hecho, algo análogo se puede decir del último ejemplo mencionado a propósito del tema de la simetría en el uso del artículo: el verbo de la primera oración está en pretérito perfecto simple (*hubo*) y el de la segunda en pretérito imperfecto (*estaban*). En este caso, eso sí, tanto el perfecto simple como el imperfecto hubiesen servido sin problemas para ambas oraciones sin que cambiase la designación; no obstante, el emisor puede perfectamente querer adoptar una perspectiva externa (la del perfecto simple) del evento para la primera oración y después cambiar a una perspectiva interna (la del imperfecto), y resulta absurdo censurar tal cambio de perspectiva, en la medida en que corresponda a la intención del emisor, solo porque el resultado no es simétrico. Y, por supuesto, lo mismo se puede decir de la posibilidad de alternar entre el presente histórico y el pretérito (cualquier pretérito). Piénsese en otro ejemplo:

En 1516 cuando Carlos I se hace cargo de América, continúa existiendo esta junta y ya en 1524 pasa a llamarse definitivamente Consejo de Indias. Su primer presidente fue el fray García de Loayza, quien se convertiría después en Arzobispo de Sevilla.

En este ejemplo, tomado de un texto de historia de Chile, primero se utiliza el presente histórico (*continúa existiendo, pasa a llamarse*) y luego el pretérito perfecto simple (*fue*). Mas se trata ya de dos enunciados distintos<sup>6</sup>, donde la yuxtaposición de oraciones, a diferencia de lo que sucedía en la coordinación del ejemplo anterior, no está motivada por la sucesión cronológica de los hechos designados, por lo que el cambio en la perspectiva temporal resulta perfectamente normal, sin importar si el resultado es simétrico o no, en especial si se considera

---

<sup>6</sup> No queda claro, en la definición de Morales, si se pretende que el criterio de simetría compositiva se aplique en secuencias que trasciendan el límite del enunciado. En caso de no ser así, el último ejemplo perdería pertinencia.



que la transición se produce del presente al pretérito, y no al revés.

Finalmente, en el ejemplo que habla de los huesos analizado por Morales, la falta de uniformidad también resulta censurable. Dejando de lado la evidente incompatibilidad entre el pronombre *nos* y la frase *que se realice una gran cantidad de actividades*, la alternancia de distintos recursos para expresar impersonalidad en la misma coordinación (especialmente tratándose de recursos que no son propiamente impersonales) resulta desorientadora. Estamos, pues, frente a un caso en el que es aconsejable mantener la simetría en elementos que con la misma función y jerarquía en el discurso, como dice Morales, y justamente *por* cumplir la misma función y jerarquía, p. ej., con una redacción como la siguiente:

Los huesos forman el andamiaje de nuestro cuerpo y nos permiten ponernos de pie, caminar, correr, doblarnos y realizar una gran cantidad de actividades.

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

Sin embargo, se trata de algo particular de este caso. Entre otras cosas, ha de tenerse en cuenta que muchos son los tipos de funciones lingüísticas identificables, si se entiende la palabra *función* del modo más genérico posible, en especial si se trata de acepciones (funciones de habla, como la función impersonal en el último ejemplo), y de ningún modo resulta lícito exigir igualdad construccional para todo conjunto de elementos lingüísticos que compartan algún tipo de función (o jerarquía) en el discurso, sea dentro del límite del enunciado o más allá de él, como ha quedado de manifiesto en los análisis hechos en estas páginas.

Cuando se adoptan de manera rígida pautas estilísticas como la aquí tratada, el criterio del que se parte es un criterio eminentemente material (“formal”, como se suele decir); ello, por lo que respecta al concepto de simetría compositiva, resulta evidente al consultar la primera acepción que da la Real Academia Española para *simetría* y para *uniforme*: “Correspondencia exacta en forma, tamaño y posición de las partes del todo” [RAE 2001: s.v. *simetría*]; “Dicho de dos o más cosas: Que tienen la

misma forma” [RAE 2001: s.v. *uniforme*]. Y he aquí el problema: no es lícito utilizar un criterio eminentemente material cuando lo que se está evaluando es la actividad humana funcional por excelencia: el lenguaje. Como tan acertadamente escribió Coseriu: “Lo propiamente lingüístico ha de explicarse en cada caso por la función, no por lo material” [COSERIU 1977a: 22]. O como explica en una formulación algo más extensa el maestro rumano:

Hay que advertir que el lenguaje es, en efecto, expresión con significado, pero que en el lenguaje el significado, y no la expresión, es lo determinante y que, por tanto, la expresión existe por el significado, no a la inversa; o, dicho de otro modo, que el significado es finalidad o función del lenguaje mientras que la expresión vale sólo como instrumento de esta función [COSERIU 1977b: 38]<sup>7</sup>.

Quien se proponga, pues, evaluar la actividad lingüística de alguien, sea en el ámbito de la escritura o en el del lenguaje oral, ha de considerar en primer lugar, antes que cualquier aspecto material del discurso, las motivaciones funcionales tras las distintas elecciones lingüísticas del emisor.

Ahora bien, en el caso del concepto de simetría compositiva, alguien podría objetar que en la definición citada se usan las palabras *función* y *jerarquía*, además de que el solo hecho de hablar de “igualdad de estructura sintáctica” involucra necesariamente elementos funcionales. Pero no nos engañemos: en la búsqueda de la simetría, lo funcional, en el mejor de los casos, se considera como un mero *fondo*, siendo el aspecto material lo considerado en última instancia.

En fin, no creo que ninguno de los fenómenos gramaticales aquí señalados corresponda, realmente, a un hecho desconocido; no obstante, espero que los análisis y las observaciones presentados en las páginas

---

<sup>7</sup> Por supuesto, también se puede hablar de funciones en el plano de la expresión: de su estudio se ocupa la fonología. No obstante, se trata de una forma distinta de usar la palabra *función*. Aquí, en relación con el tema que nos ocupa, se habla de función como finalidad, como *función última*, lo que, como Coseriu indica, corresponde a la semanticidad del lenguaje. Por lo demás, el criterio de simetría no es funcional ni siquiera en el sentido fonológico, pues no atañe a la capacidad de producir cambios semánticos (como sí sucede en el caso de las unidades fonológicas).

precedentes a partir de dichos fenómenos hayan servido para mostrar que empecinarse en lograr siempre un determinado resultado material al momento de escribir o de hablar carece de justificación; y más aún: que toda pauta estilística ha de formularse con mucho cuidado, en especial en el contexto pedagógico, donde el estudiante a menudo intentará aplicar las normas enunciadas por el profesor al pie de la letra. Es de esperar, pues, que los docentes de lengua se preocupen de advertir a sus estudiantes que las pautas estilísticas como la que recomienda la simetría compositiva, o incluso otras tan arraigadas en la tradición glotodidáctica como la que recomienda evitar la “cacofonía”<sup>8</sup>, por ser pautas materiales, y no funcionales, han de tomarse a lo más como directrices relativas, y jamás como preceptos absolutos.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

---

<sup>8</sup> “Disonancia que resulta de la inarmónica combinación de los elementos acústicos de la palabra” [RAE 2001: s.v. *cacofonía*].

## BIBLIOGRAFÍA

- ALARCOS LLORACH, Emilio, *Gramática de la lengua española*, Madrid: Espasa Calpe, 1999.
- COSERIU, Eugenio, "El hombre y su lenguaje", en *El hombre y su lenguaje*, Madrid: Gredos, 1977a, pp. 13-33.
- COSERIU, Eugenio, "El lenguaje y la comprensión de la existencia del hombre actual", en *El hombre y su lenguaje*, Madrid: Gredos, 1977b, pp. 34-65.
- COSERIU, Eugenio, "Semántica y gramática", en *Semántica, gramática, universales: estudios de lingüística funcional*, Madrid: Gredos, 1978, pp. 128-147.
- COSERIU, Eugenio, *Principios de semántica estructural*, Madrid: Gredos, 1981, pp. 11-113.
- COSERIU, Eugenio, "Determinación y entorno: dos problemas de una lingüística del hablar", en *Teoría del lenguaje y lingüística general: cinco estudios*, Madrid: Gredos, 1982, pp. 282-323.
- COSERIU, Eugenio, "Principios de sintaxis funcional", *Moenia: revista lucense de lingüística y literatura*, 1 (1995), pp. 11-46.
- COSERIU, Eugenio, "Tesis acerca del 'significado'", *Lexis*, XXI, 2 (1998), pp. 83-86.
- DEMONTE, Violeta, "Estilística y gramática. Un comentario", *Cauce. Revista de filología y su didáctica*, 18-19 (1995-1996), pp. 271-282.
- GECKELER, Horst, *Semántica estructural y teoría del campo léxico*, Madrid: Gredos, 1976.
- GEERAERTS, Dirk, *Diachronic prototype semantics: a contribution to historical lexicology*, Oxford: Oxford University Press, 1997.
- HJELMSLEV, Louis, *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos, 1971.
- HURFORD, James R., / HEASLEY, Brendan / SMITH, Michael B., *Semantics: a coursebook*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- KATZ, Jerrold J. & FODOR, Jerry A., "The structure of a semantic theory", *Language*, 39, 2 (1963), pp. 170-210.
- KLEIBER, Georges, *La sémantique du prototype: catégories et sens lexical*, París: Presses Universitaires de France, 1990.
- MORALES ARDAYA, Francisco, *Manual de lenguaje*, Mérida, Universidad de Los Andes, 2008.
- RAE = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Espasa Calpe, 2001.
- RAE & ASALE = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA & ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA, *Nueva gramática de la lengua española*, Madrid: Espasa Calpe, 2009.
- RAE & ASALE = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA & ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA, *Nueva gramática de la lengua española: manual*, Madrid: Espasa Calpe, 2010.
- SÁNCHEZ-BLANCO CELERAIN, M<sup>a</sup> dulce & BAUTISTA MARTÍN, Carmen, *La lengua y su didáctica: cuadernos de trabajo*, Murcia: Universidad de Murcia, 1995.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires: Losada, 2005.
- ULLMANN, Stephen, *Semántica: introducción a la ciencia del significado*, Madrid: Aguilar, 1972.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

# LA CONFIGURACIÓN DE LA NOVELA POLICIAL EN *TRISTE, SOLITARIO Y FINAL* DE OSVALDO SORIANO

María Laura Pérez<sup>1</sup>

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

**Resumen:** El presente trabajo se centra en la novela *Triste, solitario y final* (1973) de Osvaldo Soriano y su vinculación con el género policial a raíz de la construcción del enigma. Para ello se tendrán en cuenta las relaciones intertextuales que existen entre esta obra y los textos policiales citados o aludidos, especialmente con relación a la obra de Raymond Chandler. Asimismo, estas relaciones se pondrán en tensión para determinar los puntos que la alejan del género policial. Por otro lado, la caracterización de los personajes en esta obra –y en la narrativa de Soriano–, vinculada esencialmente al dialecto porteño, da cuenta de una particular apropiación del género policial.

**Palabras clave:** Osvaldo Soriano, literatura policial, intertextualidad, personajes, dialecto porteño.

**Abstract:** This article works on the novel *Triste, solitario y final* (1973) by Osvaldo Soriano and its relationship with the detective genre following the construction of the enigma. In order to achieve this, we will consider the intertextual relationship between this work and the referred detective fictions, especially in relation to Raymond Chandler's work. Moreover, these relationships will be problematized to determine how this gets away from the genre. Moreover, the use of characters' Buenos Aires dialect in this book –and in the Soriano's work–, shows a particular appropriation of the detective genre.

**Key words:** Osvaldo Soriano, detective fiction, intertextuality, Buenos Aires slang.

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

## 1. INTRODUCCIÓN

La novela de Osvaldo Soriano, *Triste, solitario y final* (1973) fue leída por la crítica como una novela policial –SKŁODOWSKA [1991], LAFFORGUE & RIVERA [1996], BASTIDAS ZAMBRANO [2014]–. La presencia del mítico personaje de Raymond Chandler, el detective Philip Marlowe, y algunas escenas de acción lo ameritan. No obstante, hay puntos en los que la novela de Soriano se distancia del género. Esto se debe a que en la década de los 70, en la Argentina, la novela policial sufre un profundo cambio. Tal como sostienen LAFFORGUE & RIVERA [1997: 28] en *Asesinos de papel*:

---

<sup>1</sup> María Laura Pérez es licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como profesora en Universidad de Belgrano. Integra el grupo de investigación "Estudios de literatura y cine policiales argentinos (1870-1940)" dirigido por Román Setton.

La propia producción del género o sus aledaños vuelve a erigirse en el factor más importante hacia mediados de los 70. Porque se dio entonces, en el desarrollo de la narrativa policial argentina, otro momento de coagulación de la vertiente predominante, que a la vez que densificó sus propuestas “duras” estimuló una apertura de múltiples variantes.

Los autores señalan el año 1973 como el más sobresaliente para el *hard-boiled* en la Argentina ya que es el año de aparición de *The Buenos Aires Affair*, de Manuel Puig; *Los tigres de la memoria*, de Juan Carlos Martelli; *El agua en los pulmones*, de Juan Carlos Martini; y *Triste, solitario y final*, de Osvaldo Soriano. Todos policiales pertenecientes a la vertiente negra, pero a su vez, con estéticas muy diferentes entre sí. La experimentación que se manifiesta en la narrativa de las novelas policiales será el eje que recorrerá este trabajo. La ambivalencia de la novela de Soriano como un texto que pertenece al género policial pero que, a su vez se distancia, es consecuencia de esta reformulación del género. Para dar cuenta de este fenómeno, en primer lugar, se ahondará en la construcción de los personajes, teniendo en cuenta los elementos que son tomados del policial negro –más precisamente las novelas de Raymond Chandler y, especialmente, *El largo adiós* (1953)–. En segundo lugar, en la configuración del enigma o trabajo que se le asigna al detective y cómo este estructura la narración. Este recorte que se propone para abordar la novela, lejos de ser arbitrario, pretende marcar la relación entre tradición y ruptura. En otras palabras, los personajes son los que se vinculan más estrechamente con el policial desde el homenaje y la parodia. El enigma, por otro lado, es el que muestra un quiebre con el género porque la manera de plantearlo está considerablemente alejada del mismo. Además, la caracterización de los personajes es la que, de alguna manera, posibilita que esta clase de enigma pueda llevarse a cabo.

La necesidad de retomar la discusión en torno a la inclusión de la novela dentro del género se debe a que los estudios realizados sobre esta

obra, si bien se han centrado en la caracterización de los personajes, no han pensado la relación que se establece entre esta y su determinación para poder llevar a cabo la realización de esos encargos que constituyen el enigma. Entender los alcances de esta discusión es imprescindible para comprender cuáles fueron las diferentes estrategias de la novela policial argentina en los años 70 y ver su implicancia en la construcción del género.

## 2. LA CONSTRUCCIÓN DE LOS PERSONAJES

La particularidad más sobresaliente de la novela de Soriano es, sin dudas, la construcción de sus personajes. La presencia de personalidades de Hollywood como Stan Laurel y Oliver Hardy instaura una nueva forma de ficcionalización. Pero esto no se debe simplemente a la incorporación de artistas populares a la novela, sino que, a su vez, la misma obra tiene como protagonista a Philip Marlowe, el detective de las novelas de Raymond Chandler. Aquí, nos encontramos frente a una doble puesta en abismo. Sin embargo, la puesta en abismo se complicará aún más con la incorporación de Osvaldo Soriano como personaje de la narración. La ficcionalización en esta novela tiene un trabajo de ida y vuelta, debido a que los personajes que tienen un referente real –Laurel, Hardy y Soriano, como así también John Wayne, Charles Chaplin, Dick Van Dyke–, serán incorporados a la historia como personajes literarios; y el personaje que es un referente literario, Marlowe, adquirirá en la novela un estatus real. Este trabajo de homogenización de los personajes reales y ficcionales en la novela ocurre mediante un proceso de argentinización. Dicho proceso consiste en incorporar a los personajes características que los vinculen con la cultura argentina y dotarlos de modismos propios del habla porteña.

El universo cultural argentino está presente a lo largo de la novela: desde la presencia del mismo Soriano hasta los compatriotas que el periodista encuentra en el tren. Pero el ejemplo más significativo es que



tiene a Oliver Hardy recordando su viaje a Buenos Aires: “Alguien, en el estudio vecino, hace sonar un tango. Ollie sonrío. Recuerda aquellos rosadales de Palermo; los mateos y los bares de la estación Retiro. Buenos Aires era una linda ciudad en 1915” [23]. La operación que se propone con este recuerdo es la apropiación de los personajes. La necesidad de sentirlos cercanos y accesibles posibilita la fluidez del relato y ayuda a franquear las barreras lingüísticas y culturales que existen en el plano extraliterario. Este guiño abrirá la puerta a Soriano al mundo ficcional, quien al incorporarse a la historia ya tiene un antecedente en la novela. Es decir, Buenos Aires ya fue mencionada y ya se ha tendido un puente entre esta ciudad y Estados Unidos, y entre el Gordo y Soriano –quien alude a su sobrenombre de Gordo en varias ocasiones–. El pasaje antes citado es un elemento que establece la circulación cultural.

No existe una forma más efectiva de instaurar una identidad cultural que a través del lenguaje. El trabajo con los diálogos en la novela evidencia el proceso de argentinización de los personajes, sobre todo en lo que concierne al detective Philip Marlowe, quien habla fluidamente en español. Este hecho que podría no ser tan llamativo, se vuelve especialmente interesante debido a los giros lingüísticos que utiliza Marlowe para hablar con Soriano, porque pertenecen al dialecto porteño. El hecho de que Marlowe maneje con fluidez la lengua española no quiere decir necesariamente que pueda entender el dialecto porteño. Al respecto del trabajo con los diálogos, señala BASTIDAS ZAMBRANO [2015]:

Soriano representa paródicamente las problemáticas de las traducciones populares y el relato simula los doblajes del cine. El efecto cómico del relato se soporta en gran medida en el equívoco de que el periodista Soriano no pueda comunicarse con los otros, que necesite de la intermediación de Marlowe. Esta situación, si por una parte acentúa el carácter marginal del personaje como extranjero, por otra, evidencia la forma deformada y paródica del funcionamiento del lenguaje en la novela. Igualmente, los diálogos, salvo los del

periodista con el detective (se dice que Marlowe habla español; claro, esto es una licencia literaria de Soriano) y con algunos personajes episódicos, están afectados, o parecen estarlo, por la traducción del narrador. Da la impresión de que existe algo errático, defectuoso y falso en el lenguaje de los diálogos y de la narración; el uso de la jerga popular argentina, la mención del cocoliche y de los yuyos, por ejemplo, crean una distancia entre los modos del habla narrativa y lo narrado. Con ello, la identidad lingüística del relato queda definitivamente afectada; así, el problema de la verosimilitud pertenece también al nivel del lenguaje.

Si bien la utilización que se hace del lenguaje en la novela ciertamente tiende a crear una distancia paródica, al mismo tiempo, los diálogos, son bastante fieles al habla porteña<sup>2</sup>. De este modo, la precisión del lenguaje es un rasgo que pretende acentuar la argentinidad del habla de los personajes, y a medida que se desarrolla la novela, el lector acepta la idea de que Marlowe y Soriano hablen el mismo dialecto. En la escena en la que los personajes se enfrentan a los mafiosos, puede leerse [163-164]:

El cara cuadrada disparó con una pistola automática. La ametralladora había quedado en el piso del auto, sobre los pies de Chaplin. Dos balas picaron cerca de Soriano, que estaba tan asustado como una liebre. Detrás del taxi, Marlowe apuntó hacia el guardabarros del De Soto y lo roció de plomo. Hubo un silencio. Los pájaros gritaron desde el bosque.

— ¡Raje cuando lo cubra! —dijo Marlowe y disparó otra vez.

Soriano se arrastró hasta llegar junto a él.

— ¡La puta! —dijo—. ¿En qué nos metimos? [...]

— ¿Qué le pasa? —Preguntó Marlowe—. ¿Se resfrió?

---

<sup>2</sup> En consonancia con la representación del idioma o habla de los personajes puede pensarse en Julio Cortázar. El escritor otorga un dialecto porteño a todos sus personajes, ya sean argentinos, franceses o incluso aborígenes. El problema de la representación de las diferentes lenguas no es constitutivo de la poética cortazariana. La resolución que elige el autor es válida y no cuestiona las nociones de verosimilitud. Tal vez porque construye otro concepto de verosimilitud. Del mismo modo, si bien Soriano no construye un mundo absolutamente realista, tampoco el mundo que se plantea en la novela es un completo absurdo. En ambos casos se busca un cierto grado de verosimilitud en torno a la representación del habla porteña.

- No —respondió Soriano—; tengo alergia por el olor de la pólvora.  
— ¡No sean boludos, salgan! —gritó el jorobado.

Hacia el final del libro, Marlowe comienza a utilizar la jerga porteña propia de Soriano, pero este pasaje ocurre naturalmente porque a lo largo del texto se han dejado marcas lingüísticas. Es cierto que el hecho de que Marlowe y Soriano se traten de “usted” neutraliza en cierta manera la jerga, ya que el voseo queda anulado, sin embargo, la utilización de los modismos está presente, sobre todo en lo que respecta al habla de los delincuentes y los policías. En la cita anterior, leemos cómo uno de los mafiosos que intercepta a Soriano y Marlowe cuando huyen con Chaplin, utiliza un insulto propio del habla porteña. A su vez, en la escena en la que los policías golpean a los dos protagonistas también puede leerse cómo la violencia se hace presente tanto en el plano lingüístico como en el de la acción. En el momento en el que Marlowe y Soriano están en la estación de policía, el diálogo comienza de manera cómica, con *gags* relacionados con equívocos, particularmente en relación a la orientación política de Soriano. No obstante, cuando la tensión crece y los chistes se convierten en insultos para los policías, el tono humorístico se disuelve. El resultado de este diálogo es una golpiza al detective y al periodista. De la misma manera, el encuentro de los mafiosos con los protagonistas también termina con violencia extrema: uno de los mafiosos es muerto por Soriano y Marlowe termina herido<sup>3</sup>. Cuando nos encontramos en situaciones en las que se utilizan estos modismos y los policías y los delincuentes se ven envueltos, la violencia verbal rápidamente deriva en violencia física<sup>4</sup>.

La argentinización del lenguaje que se ve en los diálogos no tiene como fin la mera identificación de los personajes con la cultura

---

<sup>3</sup> Las diversas palizas que reciben Marlowe y Soriano están más vinculadas a las que ocurren en las comedias de humor físico, por lo tanto, la marca de la violencia no es tan notoria como en la que reciben de los policías. Aquí puede verse cómo los dos bandos por excelencia del policial: los agentes de la ley y los delincuentes son los únicos que dejan marcas físicas y psicológicas en los personajes.

<sup>4</sup> “En las citas en las que se utiliza el castellano de Argentina el entorno es agresivo. Ya sea para atacar o demostrar prepotencia, como en el caso de Wayne, o bien como arma de defensa en el caso de Soriano que se rebela contra el estrellato de Chaplin. Al mismo tiempo el español parece una lengua que no se entiende y que, por lo mismo, puede emplearse para desahogar sentimientos reprimidos, para decir todo aquello que generalmente se calla” ZANDÍVAR [1999: 29].

argentina. También se encuentra aquí uno de los principios de la estructura de la novela policial negra. El mismo Soriano —no el personaje sino el escritor— cuenta en una entrevista que le hizo Mempo Giardinelli que él aprendió a escribir diálogos después de haber leído la novela *El largo adiós*, de Chandler [GIARDINELLI 2007]:

El descubrimiento, y desde allí se abrió para mí la puerta de la literatura, fue *El largo adiós*, de Chandler. Hasta ese libro todo para mí era imposible, todo nebulosa. Fijate que lo único que sería hoy capaz de reivindicar de lo que hago, defendiéndome como gato panza arriba, son los diálogos. Diría que creo que no están tan mal. Y en aquel tiempo yo era incapaz de escribir un diálogo que fuera creíble. Para mí, aquel día de 1972 en que leí *El largo adiós* se me abrió el mundo.

La precisión de los diálogos es un rasgo que ha sido identificado como primordial en la construcción de la novela policial. —GRELLA [1969], PIGLIA [1979]— JAMENSON [1983] destaca el trabajo del autor norteamericano con los diálogos. Jamenson dice que Chandler, al haberse educado en Inglaterra, usa el dialecto norteamericano como un extranjero. El crítico utiliza para sustentar su afirmación una cita de Chandler en la que el autor se refiere al uso de los *slang* —argot—. Según Chandler, el uso del *slang* tiene un valor literario único porque es el que actualiza constantemente la lengua. Esta inmediatez del *slang* provee una espontaneidad a los diálogos que los vuelve dinámicos y verosímiles. Esto mismo ocurre en la novela de Soriano. La utilización de modismos o de palabras netamente argentinas, y específicamente porteñas, hace que la narración se vuelva más cercana y verosímil. Cabe destacar que la representación de los diálogos como en las traducciones que Soriano leyó de Chandler, — como señala Bastidas Zambrano en la cita anterior — también consiste en un rasgo de verosimilitud. Es decir, la incorporación de ese estilo de alguna manera representa al habla del policial negro, y a su vez, el transgredir la mera reproducción con el agregado de modismos

del habla porteña logra trasladar el argot de Los Ángeles al del lunfardo. Esta operación ya había sido practicada por Rodolfo Walsh en la traducción que hizo en 1972 de los cuentos de Chandler para la colección Serie Negra dirigida por Ricardo Piglia. El efecto que se logra en esta traducción es peculiar debido a que a medida que se leen los textos, la elección de esta traslación de argot a argot resulta mucho menos artificiosa porque conecta al lector con la realidad argentina, y por ende, con la verosimilitud que se pretende lograr en el género. Además, Walsh opta por el voseo, esto provoca que la incorporación del lunfardo sea aún más adecuada. En este punto, el lenguaje que usan los detectives de esta serie de relatos –y, aunque ninguno sea Marlowe, la esencia de este personaje está en cada uno de ellos– y el Marlowe de Soriano es el mismo. Hay aquí una necesidad de los autores argentinos de adoptar la novela policial chandleriana como propia. Existe una fuerte intervención para comenzar a incorporar el género como algo que no es meramente una copia y que puede ser producido tanto en uno como en otro espacio. Aquí puede pensarse en la conocida postura de BORGES [1994: 220] expresada en “El escritor argentino y la tradición” (1932) cuando dice que los autores argentinos pueden hacer uso de todas las formas y tradiciones literarias europeas:

[...] creo que todos los argentinos, los sudamericanos, [...] podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas.

De esta manera, la manipulación del lenguaje de las traducciones no es otra cosa que perpetuar la tradición literaria que los autores

argentinos tienen de romper con las tradiciones literarias extranjeras<sup>5</sup>.

La coincidencia sobre la importancia que los dos autores, Chandler y Soriano, le dan a los modismos se debe a la búsqueda de verosimilitud que cada uno piensa para su narrativa. Por un lado, Chandler pretende que sus novelas sean realistas desde el armado de los personajes hasta la verosimilitud de los detalles que llevan a desentrañar el enigma<sup>6</sup>. Por otro lado, Soriano construye una realidad más ligada a lo onírico, ya que incurren en su obra personajes de ficción y de la realidad. En primer lugar, la vinculación con el mundo de los sueños puede verse en el sinsentido de algunas situaciones. Por ejemplo, cuando Marlowe se dirige a hablar con John Wayne se produce una situación confusa: en medio de la discusión, Wayne golpea al detective y acto seguido, alguien grita: – ¡Corten! –. Esta transición entre la realidad y la ficción sin intermediación de ningún factor o explicación, es una condición que puede aplicarse al razonamiento de los sueños. A su vez, existen otras oportunidades en las que aparecen obstáculos que parecen tener como único propósito complicar la vida de los personajes principales: el encuentro con los matones, el reconocimiento en el tren, la confusión de los choferes. Todos estos acontecimientos entorpecen el escape de los personajes, pero no tienen gran incidencia en el destino de los mismos ya que ellos logran cumplir sus propósitos. Estas complicaciones repentinas pueden corresponderse con las que suceden en algunos sueños. Además, tradicionalmente, aunque no de manera excluyente, la lógica del sueño se relaciona con la literatura fantástica. En la acepción más institucionalizada, el fantástico se define por el encuentro del plano real con el plano sobrenatural –TODOROV [1969] – o en el extrañamiento o enrarecimiento de una situación –BESSIÈRE [1974], JACKSON [1981] –. Pero en un sentido más ligado a los orígenes del fantástico, como señala BIOY

---

<sup>5</sup> Como bien señala Hernán Maltz el problema de la nacionalización del género policial en nuestro país fue abordado por propio Rodolfo Walsh al intervenir de manera consciente el campo literario cuando consignó en 1953 que Buenos Aires (y Argentina, como se desprende de la lectura de los relatos del comisario Laurenzi) puede ser la geografía donde se desenvuelvan casos policiales. De esta manera, se piensa al escenario argentino como el indicado para que transcurran historias policiales, y esto engloba todos sus aspectos: personajes, tramas y lenguaje. Para una mejor lectura de la operación de Walsh sobre la argentinización del género policial en la serie del comisario Laurenzi véase MARTZ [2015: 115-131].

<sup>6</sup> Para un análisis más profundo véase “El simple arte de matar” CHANDLER [1950].

CASARES [1996: 6-7] en el prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*:

Después algunos autores descubrieron la conveniencia de hacer que en un mundo plenamente creíble sucediera un solo hecho increíble; que vidas consuetudinarias y domésticas, como las del lector sucediera el fantasma.

Aquí, si bien no aparece un fantasma, sí lo hace la fantasía del autor: encontrarse con Philip Marlowe y correr aventuras junto a él. El sueño se ve realizado en el cumplimiento y el desarrollo de una fantasía plagada de situaciones absurdas.

En segundo lugar, el realismo está dado por la validación extraliteraria y literaria: el recorrido por la ciudad de Los Ángeles, la visita al cementerio Forest Lawn o la mención a la calle Hollywood Boulevard. También se construye verosimilitud al incluir detalles de la vida de Marlowe: la mención al bar de Víctor, degustar *gimlets*, mencionar que ya se ha casado, reconocer que ha tenido un solo amigo llamado Terry Lennox o recordar los problemas que le trajo conocer al novelista Roger Wade. Además, los personajes que corresponden a personalidades de Hollywood también son parecidos a sus referentes reales: John Wayne es alto, Laurel tiene pequeños ojos azules, Ollie es obeso, etc.

La vinculación al mundo literario no se da únicamente en el plano de las referencias literarias de las novelas de Marlowe, sino también con las que los personajes hacen con respecto a novelas del género. En *Triste, solitario y final*, se deslizan otras referencias que señalan a otro gran escritor de policiales: Dashiell Hammett. En un momento, Marlowe alude a que está leyendo *Red Harvest*; y en otro, Soriano le dice al detective que no se haga el héroe, ya él que no es Sam Spade. En PIGLIA [2005] analiza la figura de Philip Marlowe como lector. Piglia afirma que el género es un comentario explícito de la tradición literaria. El autor compara a Marlowe con Dupin, y arriba a la conclusión de que los

detectives de policiales se definen como lectores. Esta apreciación que identifica al detective con un lector avezado ya se manifiesta en un texto de Gilbert K. Chesterton “La cruz azul” (1911) donde el ladrón, Flambeau, define las profesiones del ladrón y el detective de la siguiente manera: “El criminal [...] es el artista creador mientras que el detective es sólo el crítico” CHESTERTON [2004: 16]. El ladrón ocupa el lugar de la creación artística, en cambio el detective es quien debe leer esa obra de arte –aunque esta sea un crimen–, darle un sentido e interpretarla. Es decir, el trabajo del detective se asemeja al del crítico puesto que ambos utilizan la lectura como instrumento para dilucidar los indicios textuales, en el caso del crítico, y simbólicos, en el del detective.

Inclusive en la novela *El largo adiós*, intertexto de *Triste, solitario y final*, Roger Wade, uno de los personajes es escritor. Cuando Soriano se encuentre con Marlowe, el detective tendrá sus recaudos al recordar esta experiencia. Las referencias cruzadas entre lecturas y literatura son otro anclaje de la novela con el género<sup>7</sup>.

La profesión de los protagonistas también mantiene una relación directa con el policial. Por supuesto, Marlowe, el detective es la conexión más evidente, pero Soriano, al ser periodista también se erige como una de las figuras detectivescas del género. En muchas novelas policiales, quien realiza la investigación es un periodista<sup>8</sup>. Tanto el detective privado como el periodista tienen en sí la impronta de la investigación. Inclusive en esta novela en la que los personajes están parodiados, se puede ver que Marlowe tiene un método de trabajo y que Soriano cuenta con información para escribir su libro. Sin embargo, las profesiones de los protagonistas están reconfiguradas, ya que se corren de la descripción típica del policial. Si bien Soriano toma muchos de los rasgos del Marlowe de Chandler para construir su Marlowe, también se distancia de ese modelo al incorporar en los personajes características de

---

<sup>7</sup> Para ver con detalle el uso de los intertextos y paratextos en *Triste, solitario y final*, véase NEYRET [2003].

<sup>8</sup> Los ejemplos más paradigmáticos de periodistas que cumplen la función de detectives, en nuestro país pueden ser los de Emilio Renzi (Piglia) o el de Daniel Hernández (Walsh). También puede pensarse que en los orígenes del género Auguste Dupin resolvió los casos de Marie Roger y de *Los crímenes de la calle Morgue* utilizando la información que recogió de los diarios. En la novela de Gastón Leroux, *El misterio del cuarto amarillo*, Rouletabille, quien cumple la función del detective, es reportero del diario *L'Époque*.



la comedia. Por momentos, la novela sigue la estructura de las historias humorísticas como las de Chaplin o el Gordo y el Flaco, donde los héroes deben atravesar obstáculos y poner continuamente el cuerpo. Marlowe y Soriano también sufren las consecuencias de sus actos. Las aventuras tienen como punto de partida una situación paradójica que trae problemas a los protagonistas. Cada determinación que los personajes tomen para escapar de esa situación inicial, lejos de ayudarlos a encontrar la salida, los llevará a meterse en más dificultades. Algo similar ocurre en el policial negro, la circunstancia inicial se complica y el detective al querer esclarecerla enfrentará otros desafíos. Pero la diferencia esencial es que mientras que en el relato policial el detective anticipa las reacciones, calcula y sale bien parado de los conflictos, en las historias cómicas, los personajes padecen siempre. En la novela de Soriano los personajes son antihéroes, inclusive Philip Marlowe, que en las novelas de Chandler ocupaba el lugar del héroe<sup>9</sup>. Perdedores, desamparados, desplazados, el detective y el periodista recorren las diversas situaciones que les impone la novela y pierden en cada una de ellas. Las circunstancias que atraviesan están vinculadas a la comedia física o *slapstick*. La dupla Marlowe–Soriano responde más a un modelo de pareja cómica al estilo de Laurel y Hardy que al de una detectivesca [73]:

Son un par de locos. Primero entran sin permiso, tan rotos como dos vagabundos, después usted se sienta en mi mejor sillón como si estuviera en su casa y hace preguntas impertinentes. Su amigo provoca a mi secretaria y se hace golpear, luego pelean entre ustedes y se insultan. ¡Esto es demasiado!

En esta cita se ven claramente las particularidades de la pareja. Dick

---

<sup>9</sup> AMAR SÁNCHEZ [2000: 65] dice al respecto de los personajes de las novelas, *Manual de perdedores*, de Juan Sasturain y *Sombra de la sombra*, de Paco Ignacio Taibo II: “Aún en los relatos duros con personajes ‘perdedores’ como el Marlowe de Chandler sigue siendo un triunfador que llega a la verdad y logra algún tipo de justicia.”. Si bien la autora hace referencia a novelas de los años 80 y a la incapacidad de los personajes de adaptarse a las reglas del juego, me parece que la descripción de Marlowe es pertinente porque evoca las características que Soriano admiraba del personaje. Para más detalles de la relación de Soriano con el personaje de Marlowe, véase MONCALVILLO [1983].

Van Dyke define a la perfección una escena que bien podría provenir de un capítulo del Gordo y el Flaco. Lo mismo ocurre en otros momentos de la novela como sucede en la entrega de premios. Allí también la pelea que se desarrolla responde a la comedia física. En una entrevista que Soriano otorgó al diario *Página/12*, puede leerse: "Desde la época que vivía en Tandil fantaseaba con la idea de escribir una obra de teatro sobre Laurel y Hardy. Tenía claro cómo terminarla: los actores y el público debían arrojarle tortas de crema a la cara" SORIANO [2003: 197]<sup>10</sup>.

Obviamente esta obra de teatro y con este final no era demasiado viable, pero cuando la historia de Laurel y Hardy fue plasmada en la novela, entonces hubo espacio para que acontecieran los episodios humorísticos, especialmente en los encuentros de estos personajes con las figuras de Hollywood. Siguiendo las declaraciones de Soriano, los actores de Hollywood serían el público, y también aquellos personajes adaptados y exitosos. Marlowe y Soriano, en contraposición, son los personajes marginales y lumpen, que irrumpen en el *establishment* para incomodarlo. Un diálogo de Laurel explica bien esto [30]:

Una vez Buster Keaton me dijo que habíamos cometido un error, porque nuestros argumentos se basaban en la destrucción de la propiedad privada y en el ataque a la policía. Decía que la gente se reía de eso, pero en el fondo nos odiaba.

La preferencia de Soriano por los personajes populares no es excluyente de esta novela. En *Cuarteles de invierno* (1980), los protagonistas son un boxeador retirado y un cantor de tangos venido a menos. Ambos son invitados a un festival organizado por las fuerzas militares en Colonia Vela. Estos personajes, a lo largo del libro, son expuestos a repetidas humillaciones por parte de los militares. Sin embargo, a pesar de ser perdedores, Rocha –el boxeador– y Galván –el cantor de tangos–, se convierten en héroes admirables, ya que se enfrentan a las adversidades con hidalguía, sabiéndose vencidos de

---

<sup>10</sup> Este fragmento de entrevista fue extraído de epílogo a la edición en SORIANO [2003].

antemano. Este rasgo, puede vincularse a la pareja Marlowe–Soriano, que en los diferentes enfrentamientos con los actores de Hollywood y con la policía no dudan en decir y hacer lo que piensan más allá de los resultados adversos que prevén<sup>11</sup>.

La utilización de mundo hollywoodense no es excluyente de la poética de Soriano, otras obras de los años 70 también plasmaron esta temática: *Los asesinos las prefieren rubias* (1974), de Juan Carlos Martini y *El beso de la mujer araña* (1976), de Manuel Puig, por ejemplo. No obstante, hay una diferencia significativa en el uso de las figuras de Hollywood y de la cultura popular. En la novela de Puig, la forma de incorporar a los actores hollywoodenses es mediante la narración de las películas que protagonizan. La novela de Martini, más cercana a la metodología de Soriano, incorpora a los personajes de Hollywood dentro de la trama y, al igual que en *Triste, solitario y final*, los hace interactuar con otros personajes identificables como porteños. Es más, en el texto de Martini, se mencionan o se alude a lugares pertenecientes a los Estados Unidos y al mismo tiempo de Buenos Aires, como si fueran parte del mismo espacio geográfico. La diferencia primordial en la incorporación de los personajes es que *Los asesinos las prefieren rubias* comienza con la muerte de la amante del coronel, Norma Jean/ Marilyn Monroe, y a medida que avanza la historia, una y otra vez, se repiten distintos momentos de su relación con el protagonista –un general argentino–. La novela de Martini mezcla tiempo y espacio, personajes y personalidades, para marcar la fragmentación de la novela, el estado alucinatorio del general. *Triste, solitario y final*, por el contrario, no confunde tiempo y espacio, como ya se ha señalado con anterioridad, sino que posee rasgos fantásticos e incluso oníricos por lo extraordinario de los sucesos, pero persigue una estética más cercana al realismo. Es notoria la diferencia que se marca entre estos autores y su modo de

---

<sup>11</sup> “Los protagonistas de las obras de Soriano se destacan por su carácter antiheroico (principio señalado por Ítalo Calvino, aludiendo en la prensa a *Cuarteles de invierno*). Este rasgo de hombre común [...], sin embargo, no les impide cumplir en la diégesis una serie de aventuras aparentemente incoherentes. Así, la inadecuación del contacto referencial hace que el lector guarde una distancia crítica con el accionar de los protagonistas (la serie de aventuras es en definitiva paródica), generando al mismo tiempo un nuevo pacto de lectura” PONCE [2001: 37].

trabajar la temática hollywoodense: por un lado, Puig le añade la nostalgia proveniente de Molina, quien encarcelado narra las películas que añora; por el otro, Martini y Soriano prefieren que los personajes del espectáculo sean protagonistas de sus novelas. Sin embargo, no pueden establecerse líneas de distinción tajantes ya que Soriano también trabaja desde la nostalgia al incorporar como motivo la investigación de la historia de Laurel y Hardy y su recuerdo como figuras de un pasado perdido y feliz.

Debe resaltarse, asimismo, que además de señalar las diferencias es primordial pensar en la importancia que tuvo la reconfiguración de la novela policial desde la parodia en la Argentina en esta década, como así también de la apropiación de la cultura hollywoodense<sup>12</sup>. La relectura del género en clave paródica consiste en tomar a los estereotipos propios del policial, usarlos, y a la vez, instaurar nuevas formas de lectura que los reconfiguren. La pretensión paródica no es meramente humorística, no se trata de una sátira, sino más bien de llevar al límite las características del policial negro. Dice Piglia en “La ficción paranoica”<sup>13</sup> que cuando el género se consolida es ahí mismo cuando comienza a agotarse. Ya en los cuentos de Poe están muchos de los problemas nodales que trabajará posteriormente la novela policial. Por eso, desde su nacimiento, se trabaja con la relectura y el corrimiento de los límites. No obstante, la policial argentina (y latinoamericana) ha sido caracterizada por los críticos en constante proceso de transformación AMAR SÁNCHEZ [2000: 16]<sup>14</sup>:

[...] los policiales latinoamericanos, en especial desde Borges, han usado las formas canónicas libremente, parodiándolas e integrándolas con otras. La historia del género en la Argentina es ejemplar de este proceso: Borges parodia pero también transforma el relato de enigma. Usa y cuestiona los elementos que lo constituyen. Desde entonces y

---

<sup>12</sup> “Durante la década del ‘70 algunas novelas policiales decidieron narrar sus historias en clave paródica. El lenguaje, el estilo, las convenciones; y por supuesto, los aportes del cine negro Hollywood, el erotismo de las *pin up girls*, la mitología del *jazz*, el revivalismo *kitsch*, el culto de los antihéroes, la gestualidad Humphrey Bogart, la moda de los años ‘40, fueron utilizados con esta función” LAFFORGUE & RIVERA [1996: 94].

<sup>13</sup> PIGLIA [1991].

<sup>14</sup> Para ver otros autores que trabajan esta hipótesis, véase FEINMANN [1991] y GIARDINELLI [2010].

hasta este fin de siglo, el policial en América Latina se define por su trabajo de “deformación” y explotación de las variables implícitas en las fórmulas.

La deformación que señala Amar Sánchez recorre toda la historia del policial en la Argentina. En el caso particular de la poética de Soriano la parodia no funciona como mera distorsión del género, forma parte también del estilo y de la apropiación del género y de la cultura popular. Esta operación que se ejerce sobre los personajes serios o prestigiosos – como Chaplin o Wayne– tiene como propósito cumplir las fantasías de protagonizar historias junto a las personalidades del espectáculo, tanto héroes como villanos, y sentir que parte del mundo que poseemos en común puede ser utilizado por todos los consumidores de la cultura popular, sin importar su procedencia, y que, al mismo tiempo, todos los personajes y recursos están al servicio del relato, de la ficción y de la creación artística. En esta novela, el juego literario está presente, y es esencial respetarlo para lograr el desarrollo de la trama. La capacidad de incorporar todos estos elementos forma parte de la “deformación” del género. Como ya se ha señalado, las referencias a otras obras literarias son recurrentes en las novelas policiales, la presencia del mundo cinematográfico aquí no sería otra cosa que una actualización de las referencias literarias propias del género.

De este modo, la pareja Marlowe-Soriano tendrá un costado policial, marcado por las referencias literarias, las profesiones y los diálogos, y otro humorístico, vinculado a la comedia física. En el próximo apartado, se estudiará esta construcción de los personajes y su relación con la trama narrativa.

### 3. EL ENCARGO AL DETECTIVE COMO ESTRUCTURA DE LA TRAMA

La estructura clásica de una narración policial cuenta con una situación inicial que introduce un conflicto, que es a su vez el motor que

pone en funcionamiento la acción. El enigma, en el policial clásico o el trabajo que se le asigna al detective en las narraciones policiales negras son las que estructuran la acción porque es a partir de ellas que los protagonistas actúan. Sin embargo, cuando los modelos narrativos buscan la experimentación, puede que los enigmas o los trabajos del detective no cumplan la misma función. Particularmente, en esta novela, el encargo que se le hace al detective es diferente porque es impreciso. Por eso, es significativo entender cómo funciona esta premisa, ya que es la que posibilita o tal vez imposibilita que la trama se desarrolle.

Al comienzo de la novela, Stan Laurel contrata a Marlowe para que descubra por qué los productores de Hollywood lo han olvidado. Este encargo, es en principio rechazado por el detective porque entiende que el trabajo que le pide no es pertinente y no se trata más que de un asunto relativo a las “chocherías de los viejos” [17]. Sin embargo, al necesitar el dinero, Marlowe toma el trabajo<sup>15</sup>. Pero tal vez el rechazo del detective tiene su origen en el plano discursivo. En el primer encuentro entre Marlowe y Laurel, el actor no logra transmitir con claridad cuál es su pedido. Y esta es la razón por la que el detective rechaza el trabajo. La imprecisión del encargo de Laurel atenta contra las características del género propuestas por el mismo Chandler. En CHANDLER [2003: 60] expone algunos de los elementos que debe tener la novela policial. Entre ellos, destaca que la novela policial debe ser particularmente honesta con el lector:

¿Qué es honestidad en este respecto? No es suficiente exponer los hechos. Deben ser expuestos con imparcialidad, y deben pertenecer a ese tipo de hechos a partir de los cuales puede funcionar la deducción. [...] La teoría básica de toda obra policial es que, en algún punto de su desarrollo, un lector de suficiente agudeza podría cerrar el libro y develar la médula del desenlace. Pero esto implica más que la mera posesión de los hechos; implica que se puede esperar que el lector

---

<sup>15</sup> En principio la motivación del detective parece estar más vinculada a una necesidad económica que a un convencimiento profesional. Sin embargo, la llamada que Marlowe le hace a Laurel denota la nostalgia que siente el detective a reconocerse como un hombre que comienza a envejecer y a sentirse solo.

ordinario y lego saque de estos hechos conclusiones acertadas. No se puede imponer sobre el lector un conocimiento especial o raro, ni una memoria fuera de lo normal para los detalles insignificantes. Porque si éstos fueran necesarios, el lector no tendría en realidad elementos para la solución, sino simplemente los paquetes sin abrir en que éstos venían envueltos.

Para Chandler, el autor de novelas policíacas debe proveer al lector de indicios para que este pueda desentrañar por sí mismo el enigma que propone el texto. Y si bien Chandler en este punto se refiere a las marcas de realismo que debe tener la novela policial para poder conservar su verosimilitud, también puede pensarse en relación con el enigma. Si este se plantea como una incógnita que no puede ser resuelta, entonces, ¿cómo puede el lector solucionarlo? Esto es justamente lo que ocurre en la novela cuando Laurel le propone el trabajo a Marlowe, ya que la respuesta para su misterio no tiene una única explicación. La causa por la que los productores ya no llaman a Stan pueden apuntar a razones estéticas o económicas, debido a su edad o la preferencia del público. La falta de concreción del pedido imposibilita la investigación misma. Laurel le dice a Marlowe [27]:

Quiero saber por qué nadie me ofrece trabajo. Si tratara de averiguarlo por mi cuenta arriesgaría mi prestigio. Hay muchos veteranos trabajando en el cine y en la televisión. Yo podría actuar, o dirigir, o escribir guiones, pero nadie me ofrece nada desde hace muchos años.

El detective comienza el trabajo encomendado por Laurel yendo a ver a John Wayne porque le había dado un papel en una película a Hardy. Nótese que este indicio no tiene una relación directa con el problema que le plantea Laurel. El que Hardy haya ido a pedirle un empleo a Wayne no responde por qué Laurel es olvidado por Hollywood. De esta manera, lo que recibe Marlowe es una paliza y nada más. No puede sacar ninguna pista o respuesta de este encuentro. El detective de las novelas negras

pone el cuerpo al servicio de la investigación, pierde, es verdad, es golpeado, herido, va a la cárcel, pero al mismo tiempo gana: información, datos, respuestas, indicios. En este caso, Marlowe no puede obtener nada de su visita, porque el misterio que tiene que desentrañar es sólo un *vacío*. Es decir, al no haber una respuesta concreta, el misterio actúa sólo como un pretexto para narrar la historia que tiene como protagonistas a Soriano y a Marlowe.

La historia de los verdaderos protagonistas, Marlowe y Soriano<sup>16</sup>, comienza en la segunda parte de la novela, y como el encargo que Stan le hace al detective, esta vez, el problema es igualmente impreciso. Soriano le dice al detective que está escribiendo una novela sobre Laurel y Hardy. Esta revelación funciona como disparador de una serie de aventuras entre los dos. La investigación de la historia de Laurel y Hardy comienza con la visita a Dick van Dyke; aunque en realidad no hay un motivo concreto para que esto suceda. Tal vez pueda alegarse que la conversación sostenida en torno a la manipulación de la figura de Stan incita al detective a hablar con él. Pero este encuentro al igual que el que tienen con Chaplin, termina mal: los protagonistas son golpeados y no pueden entablar ningún tipo de diálogo fructífero con los actores. En el encuentro con Charles Chaplin, puede leerse [144]:

— ¿Cómo entró? –preguntó Chaplin que seguía inmóvil.

— A trompadas –dijo Soriano en español y se dio cuenta de que no podría hablar con ese hombre; advirtió lo absurdo de la situación y miró hacia la puerta esperando que Marlowe entrara para auxiliarlo.

Más allá de la barrera idiomática que separa a Soriano y a Chaplin, el entendimiento no es posible porque lo que quiere comunicarse es absurdo: “–Escribo sobre Laurel y Hardy. Quiero... usted fue...– iba a decir amigo, pero no se animó a pronunciar la palabra– actor, con el señor Laurel” [144]. A pesar de que Soriano se expresa en español, aun así no puede articular las palabras apropiadas que reflejen lo que desea

---

<sup>16</sup> El encuentro entre Marlowe y Laurel sólo sirve de marco para que sea posible la relación entre Soriano y Marlowe.



preguntarle a Chaplin<sup>17</sup>.

En esta novela hay dos formas de plantear un problema policial: la primera como una tarea que no tiene una respuesta concreta –el pedido de Laurel y la investigación de Soriano– y la segunda, como un encargo que es propio del género –el caso de Diana Walcott–. La primera opción es la preponderante en el texto y puede pensarse que eso ocurre porque los problemas del policial negro son un tanto obsoletos en los 70. Al respecto señala FEINMANN [1991: 164]:

La policial argentina, en sus mejores expresiones, ha trabajado en los *bordes* del género y no *dentro* del género. Ha utilizado lo policial como elemento dinamizador del relato, como tensión, como mecanismo destinado a tironear la atención del lector... (Así en el original)<sup>18</sup>.

Justamente, el hecho de *tironear* la atención del lector en la novela, está emparentado con la recursividad del texto –la vuelta constante a un principio narrativo–, y por ende con el vacío de sentido que se esconde en el encargo de Laurel y en la investigación de Soriano. La búsqueda de la “verdadera historia de Laurel y Hardy” que plantea Soriano o el encargo de Laurel a Marlowe son problemas que en realidad no existen, adquieren entidad a medida que la novela avanza. Es decir, si se analizan como posibles conflictos propios de la novela policial, o como problemas lógicos, ambas proposiciones no podrían ni siquiera ser consideradas. No obstante, parecen comenzar a tomar forma en los sucesivos intentos de desentrañarlos. Pero la incapacidad de solucionarlos es lo que brinda constantemente las posibilidades de nuevas aventuras narrativas.

En contraposición con esto, existe en la novela un episodio policial muy claro: el de Diana Walcott. Aquí, el hermano de Diana, Frers

---

<sup>17</sup> Este episodio puede pensarse en relación a la cita de Bastidas Zambrano que ilustraba el uso de los diálogos. La incomunicación del periodista con Chaplin puede tener su raíz en la gran producción del autor como protagonista de películas silentes.

<sup>18</sup> Esta afirmación puede considerarse como una referencia a la novela policial argentina en general, sin embargo, Feinmann en su artículo, trabaja con novelas de los años 70 y 80 como *El cerco* (1977), de Martini; las novelas de Soriano: *No habrá más penas ni olvidos* (1978) y *Cuarteles de invierno* (1980); y las novelas del mismo Feinmann, *Últimos días de la víctima* (1979) y *Ni el tiro del final* (1981).

contrata a Marlowe para que siga a la mujer y le diga si tiene un amante y qué es lo que hace con él. A pesar de que el detective es traicionado por su cliente –tópico propio del género– y termina en la cárcel, el caso tiene una resolución: Diana y Marlowe son salvados de la muerte. Una vez que concluye este caso, la mala suerte de los protagonistas regresa, son encarcelados y golpeados por los policías. Este hecho tiene un principio y un final, se cierra en sí mismo porque tiene como punto de partida un problema netamente policial: seguir a una persona. El encargo en este caso es concreto, pero la motivación de Frers no queda del todo clara, es decir, no sabemos si él está celoso de su hermana o le teme a su cuñado, pero esto no quita que la misión asignada sea realizable. Por supuesto que en este caso también se cometen errores provenientes de la comedia de enredos, cada uno de los protagonistas viaja en taxi con el conductor equivocado. Pero más allá de esto, las estrategias que diseñan para enfrentar esta tarea son las que permiten que Marlowe salga con vida.

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

El “éxito” de la misión de Soriano y Marlowe radica en que ellos diseñan una estrategia para afrontar la situación, diferencia que puede establecerse con los planes que piensan para ir a hablar con Dick Van Dyke o con Chaplin. En primer lugar, para investigar el caso de Diana, los protagonistas toman el recaudo de viajar con choferes con los que puedan comunicarse. A pesar del equívoco que se produce, la intención de cubrir posibles errores está presente. En segundo lugar, porque [91], acata las órdenes de Marlowe y es por este motivo que puede rescatar al detective y a la mujer:

— No se achique. ¿No tiene sangre? Sé cómo manejar estos asuntos. Déjelo por mi cuenta. Esto va a ser una procesión de hombres detrás de una rubia posiblemente frígida. Yo voy a cerrar la procesión y a cuidar que no pase nada extraño. Usted tiene que alquilar un auto con chofer y seguirla. Cuando ella entre a algún lado, la espera. Manténgase siempre a una cuadra de distancia. Probablemente los otros estén más cerca. Si ve entrar sospechosos, vaya tras ellos.

Donde usted entre, allá estaré yo.

— ¿Y por qué no vamos juntos?

— Sería muy evidente. Caeríamos en alguna trampa. Yo iré detrás de todos con la pistola preparada.

Por el contrario, cuando el detective y el periodista van a hablar con los actores, Soriano no respeta en absoluto las órdenes de Marlowe, se entromete y roba a Dick Van Dyke, y secuestra a Chaplin. Lejos de comportarse como la persona que resuelve el caso se convierte en el criminal. En la policial clásica el método era la detección: mirar, analizar, buscar indicios. En el policial negro, también. El detective debe estar atento a todo lo que le rodea, pero al mismo tiempo, debe estar más dispuesto a actuar. Es imprescindible en este punto no caer en la polarización que en ciertas ocasiones se hace con respecto al detective del policial de enigma y al policial duro. Suele asociarse al primero con la razón y al segundo con la acción. No obstante, hay que recordar que el detective del policial siempre debe valerse de su inteligencia, de su sentido común y de su habilidad física, sólo que en el caso del detective del policial negro la trama no puede desenvolverse sin acción.

El detective del *hard-boiled* tiene que seguir alguna estrategia porque si el plan de acción difiere de la idea, entonces, esta no podrá llevarse a cabo. Cuando el método de racionalización se lleva a cabo en la acción, el resultado del caso es exitoso; en cambio cuando difieren estas dos partes, el producto es defectuoso. Sin embargo, podría decirse, que en realidad el encargo falla sólo en su resolución, porque resulta operativo para la narrativa de la novela. Jamenson, señala con relación a la estructura de la novela chandleriana que el problema inicial del relato se le vende al lector como un todo, pero cuando la novela comienza a avanzar se encuentran otros problemas que parecen no estar emparentados con el primero. El final del relato implica una vuelta al comienzo. Las novelas de Chandler son todas variaciones de la misma estructura JAMENSON [1983: 145]:

Chandler's novels are variations on this pattern, almost mathematically predictable combinations and permutations of these basic possibilities: the missing person is dead and the client did it, or the missing person is guilty and the body found was what of somebody else, or both the client and the member of her entourage are guilty and the missing person is not really missing at all, and so forth.

La diferencia primordial entre la recursividad de las novelas de Chandler y *Triste, Solitario y final* es que mientras que en las primeras el recorrido es espiralado; en la segunda, es circular. Mejor dicho, cuando el Marlowe de Chandler vuelve al punto primero, lo hace trayendo consigo algo más, un dato, un indicio, una prueba. Aunque no sea tan evidente para el lector. Por ejemplo, cuando en *El largo adiós*, Marlowe parece no tener pruebas de la existencia con vida de Terry Lennox, en realidad ha observado un detalle en la carta, un detalle que ha sido observado mucho antes en la novela; ya que la carta es releída varias veces por el detective. Entonces, mientras que en Chandler la recursividad es falsa, ya que no se vuelve al mismo principio sino a uno que ha sido modificado por las estrategias analíticas y las acciones del detective; en la novela de Soriano, la recursividad apunta al vacío narrativo. Lo que se cuenta sirve simplemente para narrar la historia y no para lograr que esta llegue a una conclusión. La no motivación de la búsqueda tiene la misma génesis de la pretensión del Soriano escritor: hacer una novela sobre el Gordo y el Flaco. El tema es la excusa de la narración. No se busca armar una novela policial con las piezas de ingenio que esta necesita –desde la perspectiva de Chandler–, sino tener un motor discursivo que sirva a este propósito. El mismo Soriano menciona que el encuentro de su personaje con Marlowe es sólo una excusa para poder escribir sobre el Gordo y el Flaco. En numerosas entrevistas, Soriano cuenta la génesis de su novela como la voluntad de escribir una historia que tuviera como protagonistas a Laurel y Hardy, y

que la inclusión del personaje de Chandler fue la manera de contarla<sup>19</sup>. Y esto también puede verse en la novela cuando Marlowe le pregunta por qué se le dio por meterse con estos personajes y Soriano le responde “Los quiero mucho” [188]. La respuesta escueta, sin ninguna explicación racional, es el motor de la narración: escribir sobre un tema que no puede arribar a ninguna conclusión concreta porque si lo hiciera se acabaría de inmediato, no habría exploración en ella –como sucede con el caso de Diana Walcott–. Por el contrario, la pregunta de Laurel o la motivación de Soriano, buscan la apertura discursiva, permiten la convivencia de géneros, la parodia y la distancia. La imprecisión se convierte en una puesta en abismo que abre una y otra puerta a diferentes aventuras y finales. La novela culmina de la misma manera que comienza, Marlowe entonces reflexiona [188-189]:

— ¿No tenía otra cosa que hacer? Durante los días que estuvimos juntos me pregunté quién es usted, qué busca aquí.

— ¿Lo averiguó?

— No, pero me gustaría saberlo.

Al igual que en el inicio de la historia, Soriano es un periodista que desea escribir una novela sobre Laurel y Hardy; Marlowe es el detective que ayudará a este desconocido. Por supuesto que en el transcurso de la historia los personajes cambiaron y se acercaron, se conocieron, crecieron, etc. Pero también ocurre que la historia se vuelve cíclica, y bien se podrían poner a recolectar nuevamente datos sobre estos personajes de Hollywood. La indefinición del enigma, del problema de la

<sup>19</sup> En la entrevista que MONCALVILLO [1983] le hace a Osvaldo Soriano para la revista *Humor* el periodista dice al respecto de la idea de unir a Laurel y Hardy con Marlowe: “Quería escribir algo sobre Laurel y Hardy, pero no sabía cómo, por dónde agarrarlos, cómo entrar en la historia. No se me ocurría que tuvieran algo que ver con Marlowe. [...] Una noche estaba tirado en la cama a las tres de la mañana, en pleno verano, casi convencido de que nunca iba a escribir la historia del Gordo y el Flaco, sintiéndome un pobre infeliz, cuando oigo un ruido en la cocina. Un ruido de cacerolas, algo que se caía al suelo. Me levanto, voy a ver, despacito, y me encuentro con un enorme gato negro que había entrado por la ventana abierta y estaba parado entre las ollas. Yo sólo había prendido la luz del velador así que estábamos en la penumbra de la cocina y el gato me miraba fijo. Le hablé, me acerqué un poco y saltó a la ventana, desde donde se quedó mirándome un rato, como diciendo: “¿qué hacés, boludo, no te das cuenta de que la cosa es evidente?”. Una vez que me avivé que era el gato negro (o la gata negra, más bien) de Chandler, que venía a decirme que el único tipo capaz de investigar la historia de Laurel y Hardy era un detective profesional como Philip Marlowe, dio un salto y se fue. Ahí nomás saqué la máquina y empecé a escribir el encuentro de Soriano y Marlowe en el cementerio de Forest Lawn.

novela policial no es una falla, es el elemento que enriquece y nutre de posibilidades discursivas a la novela policial<sup>20</sup>.

#### 4. CONSIDERACIONES FINALES

La novela de Osvaldo Soriano, *Triste, solitario y final* fue leída por la crítica como perteneciente al policial porque mantiene la acción perteneciente al género. Sin embargo, esta no es la única conexión con el género, también hay elementos del policial que se encuentran en la construcción de los personajes. Los diálogos y las referencias literarias a la vertiente negra ligam la novela con el género. Pero también, como se ha analizado, a la vez la alejan. El trabajo con los diálogos es importante para pensar la relación de inclusión-exclusión del género, ya que la forma concisa y la utilización coloquial del lenguaje son características que se vinculan directamente con el policial. Pero, la argentinización del lenguaje influye en la manera de ver a los personajes por parte del lector, y se distancia de esta forma de los diálogos del *hard-boiled* americano, mediante palabras y frases del dialecto porteño, se apropia de los personajes a través de la traducción y el traspaso de los *slags* del habla de Marlowe al del dialecto porteño. La réplica humorística de los diálogos se mantiene, pero se incorporan asimismo los *gags* de la comedia, no sólo en el plano lingüístico de los personajes sino también en el comportamiento físico de los mismos. El comportamiento absurdo agrega un desacomodamiento frente al género. Este desfase tiene su continuidad en la construcción del enigma, o mejor dicho, los encargos que se le hacen al detective. Y son estos encargos los que estructuran el relato ya que impulsan las acciones. De este modo, el misterio que se le plantea al detective no es un problema concreto, Marlowe no podrá encontrar una única respuesta para resolverlo. La peculiaridad del trabajo que se desarrolla en esta obra es lo que posibilita la exploración

---

<sup>20</sup> Para un análisis más exhaustivo sobre la influencia de la escritura de Osvaldo Soriano en la narrativa policial argentina véase MOSSELLO [2014].

discursiva, es decir es una estrategia narrativa que abre múltiples aventuras para los protagonistas. La ruptura con el género es una de las particularidades más destacadas por la crítica a la hora de trabajar las novelas policiales argentinas de la década del 70, hasta se podría afirmar que de la novela policial argentina en general. Sin embargo, es indiscutible que la parodia en estos años tiene un efecto distinto que en otros momentos, puesto que no se toma como referente la alta cultura o literatura como lo hacen Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares en el libro de relatos *Seis problemas para don Isidro Parodi*, por ejemplo, sino que se recurre a la cultura popular<sup>21</sup>. Y específicamente a la cultura proveniente del cine estadounidense. La circulación de obras literarias policiales, en colecciones como las de El Séptimo Círculo, pero también otras más populares como Rastros, Cobalto o Punto Negro, y también traducciones múltiples de clásicos de la novela dura comienzan a proliferar. Asimismo, la influencia del cine empieza a manifestarse y a convertirse en parte de la vida cotidiana. En décadas anteriores, tiempo de formación de los escritores de los 70, fue el momento de consumo de estas expresiones populares. La cercanía y conocimiento de todos estos elementos hicieron que la parodia girara alrededor de otros puntos de referencia. Tal vez esto se deba, como ya se ha dicho, a la actualización de las referencias literarias propias del género. O simplemente sea el resultado de décadas de consumo de diferentes influencias de la cultura estadounidense y la necesidad de estos escritores de incorporar y apropiarse de estas manifestaciones. De allí, que los tres autores más destacados han utilizado la cultura hollywoodense de distintas maneras: Puig recordando y reescribiendo; Soriano y Martini incorporando a actores famosos en las obras. El resultado de estas operaciones, indudablemente, ha marcado la literatura argentina y el modo de leerla e interpretarla.

---

<sup>21</sup> Cabe destacar que en realidad Borges y Bioy Casares sí utilizan la cultura popular, pero no la que proviene del cine hollywoodense o de las traducciones de las ediciones de bajo costo, sino más bien, aquella que se vincula directamente con la raíces de la identidad nacional y con la literatura europea. El consumo y la utilización de la cultura popular estadounidense no se encuentra trabajada de manera tan visible o exhaustiva como en los autores mencionados en este artículo, de allí la necesidad de establecer una diferencia.

## BIBLIOGRAFÍA

- AMAR SÁNCHEZ, Ana María, "II. El crimen a veces paga. Policial latinoamericano en el fin de siglo", en *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.  
Edición digital (por Carlos Bastidas Zambraro): [revisado: 10/05/2015]  
<[http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S012359312015000100009&script=sci\\_arttext&tlng=es](http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S012359312015000100009&script=sci_arttext&tlng=es)>
- BONILLA, Daniel, "Marlowe hablando en español", *Phoenix*, II, 3, (2001), pp. 47-49.
- BIOY CASARES, Adolfo. "Prólogo", en *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires: Sudamérica, 1996, pp. 5-12.
- BORGES, Jorge Luis, "El escritor argentino y la tradición", en *Discusión*, Buenos Aires: Emecé, 1994.
- CHANDLER, Raymond, "Verosimilitud y género", en *El juego de los cautos: la literatura policial: de Poe al caso Guibileo*, Daniel Link [Comp.], Buenos Aires: La Marca, 2003.
- CHANDLER, Raymond, *El largo adiós*, Buenos Aires: Debolsillo, 2015.
- CHANDLER, Raymond, *Viento Rojo*, Rodolfo Walsh [trad.], Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974.  
Edición digital (por Raymond Chandler): [revisado: 20/05/2015]  
<<http://www.en.utexas.edu/amlit/amlitprivate/scans/chandlerart.html>>
- CHESTERTON, G. K., "La llave azul", en *El candor del padre Brown*, Buenos Aires: Losada, 2004.
- DE ROSSO, Ezequiel, *Nuevos secretos. Transformaciones del relato policial en América Latina 1990-2000*. Buenos Aires: Liber editores, 2012.
- GANDOLFO, Elvio E., "Osvaldo Soriano: cómo contar la historia", en *Los héroes difíciles: la literatura policial en Argentina y en Italia*, Guiseppe Petronio / Jorge B. Rivera / Luigi Volta [eds.], Buenos Aires: Corregidor, 1991.
- GIARDINELLI, Mempo, *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*, Buenos Aires: Capital Intelectual, 2013.
- GIARDINELLI, Mempo, "Siguiendo las pistas de la novela negra con Mempo Giardinelli", *Revista Iberoamericana*, LXXVI, 231 (2010).  
Edición digital (por Mempo Giardinelli): [revisado: 22/05/2015]  
<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3559-2007-01-28.html>>
- FEINMANN, José Pablo, "Estado policial y novela negra argentina", en *Los héroes difíciles: la literatura policial en Argentina y en Italia*, Guiseppe Petronio / Jorge B. Rivera / Luigi Volta [eds.], Buenos Aires: Corregidor, 1991.
- GRELLA, George, "The Hard-Boiled Detective Novel", en *Detective Fiction*, Robin W. Winks [ed.], New Jersey: Prentice Hall, 1980.
- JAMENSON, Fredric, "On Raymond Chandler", en *The Poetics of Murder*, G. Most & W. Stowe [eds.], Nueva York: HBJ, 1983.
- LAFORGUE, Jorge & RIVERA, Jorge, *Asesinos de papel: ensayo sobre la narrativa policial*, Buenos Aires: Colihue, 1996.
- MALTZ, Hernán, "La argentinización del policial en los casos del comisario Laurenzi de Rodolfo Walsh", *Revista Cuadernos Americanos*, 150, 4 (2014), pp. 115-131.  
Edición digital: [revisado: 02/09/2015]  
<<http://www.cialc.unam.mx/cuadamer/textos/ca150-115.pdf>>
- MARTINI, Juan Carlos, *Los asesinos las prefieren rubias*, Buenos Aires: Editorial Legasa, 1985.
- MONCALVILLO, Mona, "Reportaje a Osvaldo Soriano", *Revista Hum®*, 02/1983 [disponible en *eListas.net*].  
Edición digital (por): [revisado: 28/04/2015]  
<<http://www.elistas.net/lista/todox2/archivo/indice/16481/msg/67958/>>
- MOSSELLO, Fabián Gabriel, "El neopolicial en Argentina: reescrituras paródicas y estilizaciones en el género del crimen", *Ángulo*, 139 (2014), pp. 53-58.  
Edición digital: [revisado: 18/02/2016]  
<<http://publicacoes.fatea.br/index.php/angulo/article/viewDownloadInterstitial/1478/1146>>
- NEYRET, Juan Pablo, "Para textos bastan y sobran. La conformación del espacio paratextual en *Triste, solitario y final* de Osvaldo Soriano", *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, 25 (2003-2004).  
Edición digital: [revisado: 18/02/2016]  
<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/osoriano.html>>
- PIGLIA, Ricardo, "Lo negro en el policial", en *El juego de los cautos: la literatura policial: de Poe al caso Guibileo*, Daniel Link [comp.], Buenos Aires: La Marca, 2003.



- PIGLIA, Ricardo, *El último lector*, Barcelona, Anagrama: 2005.
- PIGLIA, Ricardo, "La ficción paranoica", *SalonKritik*, [salonkritik.net | 07/08/2009]  
Edición digital: [revisado: 24/07/2014]  
<[http://salonkritik.net/08-09/2009/08/la\\_ficcion\\_paranoica\\_ricardo\\_p\\_1.php](http://salonkritik.net/08-09/2009/08/la_ficcion_paranoica_ricardo_p_1.php)>
- PONCE, Néstor, "Azar y derrota: El fin de las ilusiones en *Una sombra ya pronto serás*, de Osvaldo Soriano", *Hispanamérica*, 30, 89 (2001), pp. 29-41.
- PRIETO POLO, David, *La subversión de la historia: parodia, humor, cine y música en las novelas de Osvaldo Soriano*, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, 2006 [TESIS DOCTORAL].  
Edición digital (por David Prieto Polo): [revisado: 18/02/2016]  
<<http://biblioteca.ucm.es/tesis/flil/ucm-t29558.pdf>>
- PUIG, Manuel, *El beso de la mujer araña*, Buenos Aires: Editorial Planeta, 2001.
- ROMÁN, Claudia & SANTAMARINA, Silvio, "Absurdo y derrota. Literatura y política en la narrativa de Osvaldo Soriano y Tomás Eloy Martínez", en *La narración gana la partida*, Elsa Drucaroff [dir.], vol. 11 de *Historia crítica de la Literatura Argentina*, Noé Jitrik [dir.], Buenos Aires: Emecé, 2000, pp. 49-72.
- SKLODOWSKA, Elzbieta, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, Nueva York: John Benjamins, 1991.
- SORIANO, Osvaldo, *Triste, solitario y final*, Buenos Aires: Seix Barral, 2014.
- SORIANO, Osvaldo, *No habrá más penas ni olvidos*, Buenos Aires: Seix Barral, 2006.
- SORIANO, Osvaldo, *Cuarteles de invierno*, Buenos Aires: Seix Barral, 2006.
- SPAHR, Adriana. *La sonrisa de la amargura: 1973-1982. La historia argentina a través de tres novelas de Osvaldo Soriano*, Buenos Aires: Corregidor, 2006.
- ZALDÍVAR, María Inés, "El viaje *Triste, solitario y final* del periodista argentino Osvaldo Soriano a la ciudad de Los Ángeles en Estados Unidos de Norteamérica", *Hispanamérica*, 28, 83 (1999), pp. 17-31.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

# LITERATURA Y SOCIEDAD. ESTAMENTALISMO Y ANDROCENTRISMO EN LA LITERATURA DE D<sup>a</sup> MARIANA DE CARVAJAL Y SAAVEDRA

Xulio Pardo de Neyra<sup>1</sup>  
UNIVERSIDADE DA CORUÑA

**Resumen:** Estudio por el que se efectúa, en clave filológico-didáctica, la voluntad y el interés estamentalista de la literatura de D<sup>a</sup> Mariana de Carvajal y Saavedra, una de las más ilustrativas apuestas por el férreo y prototípico androcentrismo nobiliarista de las letras hispánicas del Antiguo Régimen. Por ello, siguiendo las pautas de un análisis socioliterario, en este estudio se aborda la entidad de la propuesta carvajaliana como una de las más interesantes apuestas por el cántico de un reino impelido por la audaz alabanza de casta.

**Palabras clave:** Didáctica de la Literatura, sociología literaria, D<sup>a</sup> Mariana de Carvajal y Saavedra.

**Abstract:** Study by which occurs in filologic-didactic key, the will and the nobility interest in the literature of D<sup>a</sup> Mariana de Carvajal y Saavedra, one of the most illustrative betting by the tight and prototypical androcentrism noble of Hispanic letters of the Old Regime. Therefore, following the guidelines of a social-literature in this study analysis addresses the entity of the proposed carvajalian as one of the most interesting betting by the song of a kingdom propelled by bold praise of family.

**Key words:** Didactics of Literature, Literary Sociology, D<sup>a</sup> Mariana de Carvajal y Saavedra.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA  
*Si las almas son iguales,  
podrá la de un labrador  
igualarse por valor  
con las que son imperiales.*

MIGUEL DE CERVANTES, *La gitanilla*<sup>2</sup>

Fue tan grande la estela del boccaccianismo en la península ibérica que desde el siglo XV, fundamentalmente motivado por el mundo de la traducción, el cultivo hispánico de la *novella* constituyó uno de los hallazgos literarios más interesantes para los autores españoles que se vieron obligados a reconocerse como propiedad de unos monarcas llegados de Centroeuropa [cfr. MARCO 2014]. El momento histórico era más que óptimo para el desarrollo de un “ritmo apresurado y desbordante que condujo al nacimiento de la nueva cultura”, la cual

<sup>1</sup> Xulio Pardo de Neyra es doctor en Filología Gallega por la Universidade de Santiago de Compostela, doctor en Historia Contemporánea por la misma Universidad y doctor europeo en Didáctica de la Lengua y la Literatura por la Universitat de València, es autor de más de una treintena de libros, además de numerosos artículos de investigación publicados en variados medios españoles y europeos. Es, asimismo, creador literario y autor de la primera novela pornográfica de la literatura gallega.

<sup>2</sup> CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Novelas ejemplares*, Santiago: Andrés Bello, pp. 56.

cristalizará en un sistema literario que “se manifestará en un incesante alud de formas narrativas muy variadas” [TEIJEIRO FUENTES 1988: 11].

El panorama narrativo del tradicionalmente denominado *Siglo de Oro* español, pues, se remite a una enorme diversificación en que se sitúan ocho ‘géneros’: novela de caballería, novela sentimental, novela bizantina, novela pastoril, novela picaresca, novela morisca, novela de cautivos y novela cortesana<sup>3</sup>. Como vemos, estamos ante una variedad genérica que viene a confirmar la entidad de un verdadero proyecto literario renacentista en parte derivado de un *roman* medieval ya diversificado y cohesionado, aunque por veces de gusto eminentemente popular, que ahora nos permite reconocer un subgénero que, al amparo del integrismo católico típicamente español y la abigarrada y pomposa etiqueta borgoñona de la *Casa de Austria-Castilla*, comienza a caminar hacia la equiparación con los aún por entonces grandes y graves espacios que triunfaban en el ámbito de la literatura culta: el teatro y la poesía, bien española, bien italiana.

El módulo que hoy conocemos como *novela cortesana* fue definido y explicado por GONZÁLEZ DE AMEZÚA [1929: 14-15]<sup>4</sup>, quien en el característico tono laudatorio nacionalista del monarquismo español del momento y del inminente fascismo primorriveriano, lo incluía en un mundo procedente de varios llamamientos ideológicos sociales, capaces de originar en el seno de la novela “diversas modalidades o géneros” que:

[...] van haciendo su aparición en la literatura castellana por ciclos o períodos romancescos, novela sentimental, libros de caballerías, picaresca, novelas pastoriles y de aventuras; cada uno de ellos es como una correspondencia fiel con el medio social en que se mueve;

<sup>3</sup> El género novelístico de este período se nutre de una firme diversidad modular que condensa la grandeza narrativa de su proyecto: novelas de caballerías, picarescas, bizantinas, sentimentales, pastoriles y moriscas [TEIJEIRO FUENTES 1988: 12], al lado de novelas dialogadas de raíz celestinesca, relatos lucianescos, misceláneas anoveladas, fantasías morales, cuentos, fábulas, relatos anecdóticos o chascarrillos (a modo de *exempla*) y un elenco de textos clasificables [cfr. REY HAZAS 1982: 65-66].

<sup>4</sup> En este sentido, Amezúa quiso traer a colación las palabras de quien sucedía en la silla académica, el gallego José Rodríguez Carracedo, que – contrariamente a la plana mayor de la intelectualidad gallega de su época – como él era portador de un acendrado españolismo capaz de sugerirle alocuciones como ésta: “ansío ver a España – decía él – en el concierto de las naciones directivas de la civilización, impulsada por el espíritu del progreso, pero sin desdeñar los preciosos antecedentes intelectuales de su personalidad nacional, *porque nada viable brotará de lo presente que no tenga raíces en lo pasado*” [cfr. GONZÁLEZ DE AMEZÚA 1929: 10].

cada uno también tendrá su nota privativa y característica, la cual tanto ayuda a su florecimiento como detiene y retrasa la venida de los demás. Son estados de alma colectivos, vibraciones sincrónicas del espíritu nacional, cuya expresión artística buscará principalmente la forma romancesca, como género literario más sensible y propicio para recibir las influencias del medio real, fenómenos por extremo curiosos y sugestivos que a grandes rasgos quisiera bosquejarlos ahora [...] España vive entonces dominada por un estado de espíritu colectivo, inconfundible y característico, que impondrá su sello a las producciones novelísticas, coetáneas triunfantes y populares [...].

Para el académico de sangre *euskalherriaca*, pues, el rótulo *novela cortesana*<sup>5</sup>—“acaso os sorprenda por innovador, pues no figura en las tradicionales clasificaciones que hacen de la novela nuestras historias literarias”, decía—encerraba:

[...] acaso una rama de la llamada genéricamente *novela de costumbres*, locución ésta a mi parecer impropia y vaga, ya que rarísima es la novela que no recoge noticias, muchas o pocas, pero noticias al fin, sobre las costumbres de su tiempo. La novela cortesana nace a principios del siglo XVII; tiene por escenario la Corte y las grandes ciudades, cuya vida bulliciosa, aventurera y singularmente erótica retrata; conoce días de esplendor y ocaso de decadencia, y muere con el siglo que la vió nacer, para no resucitar por entonces [...] [GONZÁLEZ DE AMEZÚA 1929: 11-12].

En efecto, como advierte COLÓN CALDERÓN [2001: 13]<sup>6</sup>:

---

<sup>5</sup> Se trata de una etiqueta que resume la entidad de un proyecto narrativo extensible a textos como *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, del obispo mindoniense Antonio de Guevara, donde, al contrario de lo que sucedía en las novelas cortesanas, el privilegio se situaba en unos espacios rurales enfrentados al monstruo de una ciudad en la que, no sin cierto vértigo, crepitaba eternamente una hoguera de vanidades capaz de desahuciar a cualquiera que no admitiese las reglas de su juego.

<sup>6</sup> *Mariana de Carvajal y Saavedra: una novelista del siglo XVII* es el título de su tesis doctoral, que en 1985 defendió en el Departamento de Filología Española de la Universidad Complutense de Madrid. Todavía permanece inédita. Posteriormente se defendieron, en la Universitat Autònoma de Barcelona, la tesis doctoral *Usos amorosos y conductas modélicas femeninas en el siglo XVII: una lectura de las Navidades de Madrid y noches entretenidas de Mariana de Carvajal*, de Ruth Cubillo Paniagua [cfr. CUBILLO PANIAGUA 2002], y en 2003, en la Universidad de Cádiz, la tesis *Mariana de Carvajal: industrias y desdenes. Un estudio de las Navidades de Madrid*, de la autoría de Manuel Martín Gómez.

[...] la novela cortesana es un tipo de narración corta en la que se suele desarrollar una intriga de carácter amoroso y donde la ciudad desempeña un importante papel. Se dio en España durante el siglo XVII, aunque hunde sus raíces en épocas anteriores. Para hablar de ellas se usaba el término de ‘novela’, entendiéndose por tal la breve, de modo que si se decía ‘las novelas de Cervantes’ se sabía que la frase iba referida a las *Ejemplares*<sup>7</sup> [...].

En ella se plasma, por lo general con la eficiencia y el rigor de quien elabora un documento sociológico, el escenario en que vivía cualquier acomodado español del Barroco, en palabras que Vossler dirigió al ambiente en que se movía Lope, “el curioso espectáculo de un creciente relajamiento moral dentro de la más rígida vinculación espiritual y religiosa”, una Castilla en donde se producía un [VOSSLER 1933: 92]:

[...] fenómeno de que gentes ligeras son, en caso de riesgo, mantenidas a raya por la fe cabal en la Iglesia y el concepto del honor acorde con su rango, y el hecho de que al malandrín aislado se le ahorra lo más grave gracias a la probidad de la comunidad que le rodea, es cosa que en todas partes se advierte [...].

Incluso en términos de pragmática literaria, la *novela cortesana* encierra y representa la duplicidad del mensaje juanmanuelino: “la enseñanza provechosa (acomodada a una ley moral inmutable) deberá ir envuelta en una cubierta de deleite cambiante y fluctuante” [cfr. PALOMO 1976: 118]. Como ha apuntado Palomo, tanto Boccaccio como el mal llamado *infante* D. Juan Manuel – pues no lo era – “efectúan la *acomodación* de la envoltura [el mensaje literario] al grupo social que será su receptor” [PALOMO 1976: 119]. Cervantes dará el paso hacia un planteamiento más *ejemplarizante*, en un proceso que unía aprovechamiento con deleite (conceptos a partir de los que Tirso escribió *Deleitar aprovechando*). De ahí surge la intencionalidad de la *novela cortesana* barroca española, encajada en un funcionalismo social capaz

---

<sup>7</sup> Para una definición más detallada del subgénero, cfr. PACHECO RAMASANZ [1984] y LASPÉRAS [1999].

de fusionar al lector, a la lectora, con el ideal de cortesanía que en el marco literario se presentaba. Es, pues, un proceso de desrealización en el que la suavidad y el ocio dibujado en unos ambientes coloreados gracias a una paleta uniformemente compuesta por una gama monocroma de tonos pasteles, intentaba unificar el deleite con la ejemplaridad, persiguiendo y demostrando que el Arte debía cumplir un cometido eminentemente didáctico, social.

En líneas generales, la sociedad en que se articulan estas novelas es la misma que se percibe en Cervantes, sólo que la óptica se traslada a un paraíso del ocio como fin último del caballero y la dama cortesanos [cfr. TALENS 1977]. Ya lo detectó ARCO Y GARAY [1951: 353]:

[...] don Quijote señala como propio y natural fin del caballero cortesano la ociosidad: ‘costear libreas, requebrar doncellas, concertar justas y mantener torneos, siendo liberal y espléndido’ [...].

A pesar de los planteamientos ideológicos que presidían el dualismo con que se consideraba al individuo en el Barroco <sup>8</sup> que, en grandes líneas, se percibe en las novelas de corte del XVII, en los relatos de D.<sup>a</sup> Mariana de Carvajal y Saavedra aparece la realidad tal y como se respiraba en los ambientes urbanos de una España sumida en los ideales del imperialismo más elocuentemente nacionalista, en los oropeles de la etiqueta cortesana más rígida; pero atenta a una sociedad en constante cambio, una sociedad que en nada se parecía a la que, desde los reaccionarios criterios de un seminalismo más que falaz, se proclamaba en no pocos pergaminos, muchos de ellos flagrantes falsificaciones, custodiados *ad hoc* en las gavetas de archivos familiares, eclesiásticos y chancilleriles. No es nada extraño, sobre todo si consideramos la entidad del lugar en la que descansaba la Corte austracista, un Madrid a donde Felipe II lleva sus reales en 1561: siguiendo el esbozo compuesto por

---

<sup>8</sup> Me refiero a la imagen de un individuo en constante diálogo con su otro yo: ‘caballero’ vs. ‘villano’, ‘divino’ vs. ‘maligno’, ‘idealismo’ vs. ‘realismo’, ‘varón’ vs. ‘hembra’.

ARCO Y GARAY [1941: 19] cuando afrontó el estudio de la sociedad española en las obras dramáticas lopescas,

[...] el éxodo rural empobrecía a España. Con todo, Madrid crecía, ensanchaba sus linderos, y al amparo de los privilegios concedidos a la Villa levantábanse casas y palacios, convirtiendo los apartados campos de sus contornos en vistosas calles, los sembrados en grandes edificios, los humilladeros en parroquias, las ermitas en conventos y los ejidos de plazas, lonjas y mercados.

Madrid, al decir de Salas Barbadillo, era un lugar encantado, con letargos bastantes para adormecer cualquier ambición. En opinión de los contemporáneos de Cervantes, era la primera ciudad del orbe; su grandeza y confusión no tenían rival [...] Mas dice bien Amezúa: el asombro que la Corte provocaba estaba determinado por algo más que su visión exterior: era el mundo moral, el piélago de gentes típicas, una vida confusa, desordenada y varia, un panorama novelístico tal, que los ingenios de entonces, por vez primera, sintieron fascinados, como si en Madrid radicara el lugar de los milagros [...].

A pesar de que insistentemente, desde los estrados en que creían situarse los hidalgos, se proclamase la imagen de unos exclusivos carbones con que los privilegiados decían servirse para difuminar la silueta de la sociedad española de comienzos de la Edad Moderna, el sistema piramidal *de estados* con que pretendían explicarse las clases sociales del Antiguo Régimen – emanado de la tripartición tradicional – era mucho más abierto e impreciso de lo que constantemente se proclamaba. El concepto de que *todo individuo nacía y moría en el mismo estado* no era más que uno de los espurios argumentos en que se apoyaba el imaginario de las esferas sociales de la España del siglo XVII. Con todo, es tanta la fuerza que inspiró esta falacia que llevaría a Menéndez y Pelayo a resaltar que en la centuria antecedente ni existía clase media ni clases inferiores o desheredadas; en general, todos eran pobres:

[...] pero en medio de eso reina una igualdad cristiana *sui géneris*, que no tiene otro ejemplo en el mundo y no carece de austero y varonil encanto [...] Si quisiéramos reducir a fórmula el estado social de España en el siglo XVI, diríamos que venía a constituir una *democracia frailuna* [...] [MENÉNDEZ Y PELAYO 1912: 57-67]<sup>9</sup>.

Casi nada se conoce sobre la procedencia de la escritora española, una de las pocas mujeres que, en el Madrid de las *maravillas* zayianas, consiguieron ver impresas sus contribuciones literarias [cfr. SERRANO Y SANZ 1903: 236-244, BROWN BOURLAND 1925, SORIANO 1993]. Como María de Zayas y Sotomayor, Leonor de Meneses, Ana de Castro y Egas, Ana de Caro Mallén y Ana Francisca Abarca de Bolea, Mariana de Carvajal es una de las autoras integradas en el sucinto elenco literario de novelistas españolas [cfr. BARBEITO 1993, PROFETI 1995: 246, RODRÍGUEZ CUADROS & HARO CORTÉS 1999].

Ella misma declaró ser “natural de Granada”<sup>10</sup> y, según Serrano y Sanz, se contaba entre los ascendientes de las casas ducales de San Carlos y Rivas de Saavedra<sup>11</sup>. Aunque hija del caballero Álvaro de Carvajal y de la dama jienense María de Piédrola, avecindados en la ciudad del Darro, y después esposa del Alcalde de Hijosdalgo de la Real Chancillería de Granada Baltasar Velázquez, hermano de Cristóbal,

---

<sup>9</sup> Otra cosa, desde luego, es el concepto de ‘honor’, un concepto típicamente español que, amenazante, sobrevolaba por el sistema de clases de la sociedad española del Antiguo Régimen: “en España se daba, en el siglo XVII, una estrechísima cohesión social; en materia religiosa, en política, en los principios que dan valor al individuo en la colectividad, había llegado a establecerse acuerdo unánime; la discordancia del individuo con la sociedad en cualquiera de sus puntos producía la infamia” [CASTRO 1916: 49].

<sup>10</sup> Soriano señala que “al reconocerse como granadina, [D.<sup>a</sup> Mariana de Carvajal] no se refería a su nacimiento, sino a su linaje” [SORIANO 1993: IX], ya que en el expediente de caballero de Santiago de Rodrigo Velázquez de Carvajal, hijo de D.<sup>a</sup> Mariana, se apunta que su madre había nacido en Jaén, lo cual se explica atendiendo al hecho de que, debido a la falta de experiencia, la mayor parte de los hijos o hijas primogénitos eran alumbrados por sus madres en el domicilio paterno, donde por lo general les asistían sus madres. Por su parte, el padre de D.<sup>a</sup> Mariana, Álvaro de Carvajal o Caravajal, se vio obligado a probar su nobleza de sangre en la Real Chancillería granadina, obteniendo sentencia favorable el 5 de noviembre de 1624 [cfr. ARCG: *Expediente de hidalguía de Álvaro de Caravajal*].

<sup>11</sup> El título de duque de San Carlos fue concedido por Carlos IV en 1784 al III conde de Castillejo y II del Puerto, Fermín Francisco de Carvajal y Vargas, Correo Mayor de las Indias y Alcalde Ordinario de Lima. El de Rivas de Saavedra le fue otorgado nueve años después a Juan Martín Pérez de Saavedra y Ossorio, anteriormente marqués de Rivas de Saavedra y desde 1792 Grande de España de segunda clase. Por ello, la intención de Serrano y Sanz no era otra que destacar la nobleza de sangre de los dos apellidos que usaba D.<sup>a</sup> Mariana, señalándola como causahabiente de los mismos Carvajales que los San Carlos y de los mismos Saavedra que los Rivas.



Gobernador de Orbitelo en el reino de Nápoles<sup>12</sup>; D.<sup>a</sup> Mariana decidió orlar su nombre propio con el apellido gallego Saavedra, de tanta resonancia literaria en aquel momento y que, como Cervantes, tuvo que recuperar de una remota nómina de linajes familiares ya perdidos<sup>13</sup>. No es que decidiese exhibir un linaje con el que no tenía conexión genética – lo cual apunta Colón Calderón [cfr. COLÓN CALDERÓN 2000<sup>14</sup>] –, algo que sería improbable, por ilegal, en el Antiguo Régimen; sino que quiso presentarse en los mundos literarios de su Andalucía natal y su Madrid de adopción con un sello familiar que, amén de acrisolada nobleza, la pudiese relacionar con el ya santificado Miguel de Cervantes Saavedra, padre de la novela hispánica moderna.

En 1613 se editan las *Novelas ejemplares* cervantinas, iniciándose con ello una trayectoria literaria de casi una centuria dirigida hacia el cultivo

<sup>12</sup> Según recoge puntualmente Catherine Soriano, la pareja Velázquez-Carvajal se traslada a Madrid (a las casas de Juan de Mendoza, en la calle de D. Juan de Alarcón) cuando el cabeza de familia entra a formar parte del Consejo de Hacienda. En 1640, en Valladolid, capitalidad de la Corte, ya habían tenido a su primogénito, Rodrigo, que estudiaría leyes en las universidades de Alcalá y Salamanca.

En 1656, en Madrid, poco antes de fallecer sin hacienda alguna, Baltasar Velázquez ordena su testamento, declarando tener tres hijos varones (Rodrigo, Juan Manuel y Francisco) y seis hijas (Antonia, Teresa, M.<sup>a</sup> Concepción, Ángela, Manuela y Josefa). Acto seguido, D.<sup>a</sup> Mariana, confesando vivir una situación desesperada, suplica al rey que le pagase una pensión de doscientos ducados que le había sido concedida a su esposo, lo cual se le confirma un mes más tarde. En 1664 se encuentran residiendo nuevamente en Granada Rodrigo y Francisco Velázquez de Carvajal, éste paje del maestre de Malta. En el domicilio del primero se celebra el 12 de febrero una “curiosa academia literaria en la que participan ambos jóvenes”. Probablemente D.<sup>a</sup> Mariana ya hubiese fallecido, pues en ella nada se dice de su presencia [*Festiva academia...* 1664; cfr. SORIANO 1993: XI].

<sup>13</sup> En efecto, es más que probable que, como escritora y como andaluza, y haciendo homenaje a su predecesor en las letras españolas, D.<sup>a</sup> Mariana de Carvajal uniese al apellido de su agnación el nombre de la familia lucense con que decoró sus apellidos el propio Miguel de Cervantes, biznieto de un bachiller que, a finales del siglo XV, estaba avecindado en dentro de la jurisdicción parroquial de la iglesia de S. Nicolás de Córdoba [cfr. FITZMAURICE-KELLY 1917: 18]. Miguel de Cervantes usó el apellido *Saavedra* siguiendo una costumbre familiar, ya que su padre, el hidalgo Rodrigo de Cervantes, había actuado de igual manera [cfr. FERNÁNDEZ DE NAVARRETE 1819: 237-239, FITZMAURICE-KELLY 1917: 30-31, n. 2]. Juzgo que tal comportamiento, además de indicar que los Cervantes gallegos trasplantados a Andalucía eran ya Saavedra o quizás allí emparentaron con una familia de igual procedencia lucense, puede explicarse por el hecho de que Juan de Cervantes, bisabuelo del escritor, actuó como teniente corregidor de Cuenca en sustitución del noble de raíz gallega Luis Méndez de Sotomayor, y que, después, durante su ejercicio como juez de residencia de Plasencia y Guadalajara, se relacionase estrechamente con Juan Sánchez de Lugo, otro de los nobles castellanos que procedían de las más destacadas familias del Medievo lucense.

Si estudiamos la familia Cervantes que, procedente de las montañas lucenses, se instala en tierras de Al-Andalus tras la toma de Baeza [cfr. RAMÍREZ DE GUZMÁN 1652: 213], comprobamos cómo Diego de Cervantes, hijo del Veinticuatro de Sevilla Juan de Cervantes—éste sobrino del arzobispo sevillano y cardenal Juan de Cervantes (1382-1453)—, se casó con Juana de Avellaneda y Saavedra, hija de Juan Arias de Saavedra y de Juana de Avellaneda, con quien tuvo a Francisco de Cervantes, a Luisa de Avellaneda, a Juan de Cervantes, a Rodrigo de Cervantes y a Fernán Arias de Saavedra. Rodrigo fue el tatarabuelo del autor de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Los Cervantes decían proceder del mesnadero de S. Fernando Gonzalo de Cervantes, que obtuvo parte de las tierras sevillanas gracias a haber participado en su toma [SÁNCHEZ SAUS 1991, I: 83]. Los Saavedra, por su parte, descendían del caballero Johan Garcia de Saavedra – bisabuelo del referido Juan Arias –, que era hijo del adelantado mayor de Sevilla Alonso Fernandez de Saavedra, conquistador de Alhama y Librilla e hijo, a su vez, del señor del solar de Saavedra en el país de A Chaira lucense de Outeiro de Rei, a muy poca distancia de la vieja capitalidad del reino de Galicia [cfr. PARDO DE NEYRA 1994: 183-184].

<sup>14</sup> Trabajo por el que se presenta a D.<sup>a</sup> Mariana de Carvajal como plagiadora de unos textos líricos de José Navarro, que reproduce y que no refiere como incluidos en *Poesías varias* (Zaragoza: Imprenta de Miguel de Luna, 1654).

del relato más o menos corto que, recogiénolo del término italiano *novella* (a su vez tomado del provenzal *nova*), el idioma castellano denominaba ya, aunque tímidamente, ‘novela’<sup>15</sup>. Fruto de la alianza que aproximaba el concepto del ‘ejemplo’ al de ‘novela’, la visión de Lope de Vega decidió sacrificar la misión artística del género: “tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte” [VEGA 1968: 74]. Es, por ello, una cuestión que nos permite hallar en este tipo de relatos la prueba de una ‘literatura de consumo’ en la que proyectar la siempre más que útil perspectiva sociológica que, no en vano, es inseparable, inherente diría, de la pervivencia del fenómeno literario. Así pues, el concepto de ‘novela’ de D.<sup>a</sup> Mariana es el mismo que señala Cristóbal Suárez de Figueroa, el de que “ciertas patrañas o consejas propias del brasero en tiempo de frío que, en suma, vienen a ser más bien compuestas fábulas, unas artificiosas mentiras” [SUÁREZ DE FIGUEROA 1913: 55].

D.<sup>a</sup> Mariana es una de esas “damas de la escena barroca [...] creadoras que, desde el espacio doméstico, proyectaron sus deseos, frustraciones y preocupaciones en la página escrita” [GARCÍA SANTO-TOMÁS 2006: 2]. Aunque, como se ha manifestado, en sus obras se parodiasen mitos clásicos desde una más que escasa calidad [BARBEITO 1997: 184 y 188], incluso aunque se planteasen unos esquemas claramente dudosos en cuanto a los conceptos de belleza y amor desde un punto de vista estrictamente femenino [cfr. GARCÍA SANTO-TOMÁS 1996, NAVARRO DURÁN 1997 y 2013], lo cierto es que la figura de la jienense se aleja bastante de la de una hábil escritora que únicamente quería entretener a caballeros y damiselas refinados más atrapados por la placidez y la seguridad socioeconómica de un linaje que sólo les proporcionaba un ocio vacío a través del cual desconectarse de la realidad en que vivían. Como

<sup>15</sup> Boccaccio es, quizás, el autor a quien la literatura española debe más a la hora de caracterizar tal concepto, ya que aunque a finales del siglo XV se traducen las *Cent nouvelles nouvelles*, hasta finales del siglo XVII no acabaría por imponerse totalmente el término. No en vano, la tradición española prefería seguir utilizando términos como ‘ejemplo’ (proveniente del *exemplum* medieval, orientado principalmente según un fin moralizante), ‘cuento’ e ‘historia’, más acordes con su realidad propia (Zayas, Céspedes, Timoneda, Eslava). Al calor de aquella disyuntiva, por tanto, residía el enfrentamiento entre la *ejemplaridad* y el *entretenimiento*, visiblemente expresada en la antinomia ‘proemio’ – ‘novela’ [cfr. PABST 1972].

mandaban los cánones del dirigismo literario típicamente hispánicos, los ecos de una actividad literaria eminentemente orientada hacia la educación de cortesanos y mujeres (en este sentido conviene apelar a los trabajos de Luis de León, Juan Luis Vives, Erasmo de Róterdam o Pedro Malón de Chaide) también contagiaron la pluma de D.<sup>a</sup> Mariana, no en vano: “as a model of courtly conduct, the *Navidades* accomplishes in the real of fiction the same mission as Castiglione, Gracián Dantisco, and Baltasar Gracián set for themselves in the more discursive form of the courtesy guide” [ARMON 1995: 257].

Desde el planteamiento general de las *Navidades de Madrid*, la Carvajal presenta una miniaturizada imagen de la sociedad de clases en que se movían los cortesanos madrileños del reinado de Felipe IV. Escondida tras la falacia del ‘entretenimiento sencillo’, la propia D.<sup>a</sup> Mariana advierte *al lector*, en el prólogo, la procedencia divina de las clases nobiliarias:



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

[...] no por esso dexaré de servirte con los sucesos que en este pequeño libro te ofrezco, aborto inutil de mi corto ingenio; y pues se dirigen a solicitar cuidadosa, gustosos, y honestos entretenimientos, en que diviertas las perezosas noches del erizado Invierno, te suplico admitas mi voluntad, perdonando los defectos de vna tan mal cortada pluma, en la qual hallaràs mayores deseos de servirte con vn libro de doze Comedias, en que conozcas lo afectuoso de mi deseo. Por primer suceso deste breue discurso, te presento una Viuda, y vn Huerfano: obligacion precisa es de vn pecho noble el suavizar tan penoso desconsuelo, pues el mayor atributo de que goza la nobleza, es preciarse de consolar al triste, amparar al pobre, y darse por bien seruido del sieruo humilde [...].

La acción novelesca se define en el marco cortesano, aunque no urbano, de un edificio palaciego madrileño, cerca de El Prado, donde viven D.<sup>a</sup> Lucrecia de Haro y su anciano esposo, el caballero D. Antonio de Silva, ambos de acrisolada nobleza de sangre. Con ellos reside su hijo, de igual nombre que su padre, así como una pequeña nómina de

nobles personajes, no menos hidalgos que sus caseros, a quienes aquéllos habían alquilado algunos cuartos de su casa. Tras el fallecimiento del viejo Silva, en el predio quedarán ocho personajes (tres hombres jóvenes, tres doncellas y dos *dueñas*, D.<sup>a</sup> Lucrecia de Haro y D.<sup>a</sup> Juana de Ayala), un número que se corresponde con el de novelitas que se hilan en las *Navidades*<sup>16</sup>. Después de una plácida convivencia y un feliz vecindario, imagen de la placidez que se deseaba para un sistema monárquico como el español, es precisamente tras la muerte del Silva cuando, todos reunidos para consolar a su viuda, deciden juntarse para celebrar las Navidades, motivo por el que se comprometen a contarse ocho historias para pasar las tardes hasta la que sucedería a Nochebuena.

En la serie de *comedias* – ésta es la otra etiqueta por la que apuesta la propia D.<sup>a</sup> Mariana – vemos discurrir los típicos personajes que poblaban los decorados cortesanos tanto italianos como españoles. Estamos, pues, ante una escritora consciente del interés cortesano que implicaba la importación de motivos y moldes italianos. En “La Venus de Ferrara”, por tanto, la contraposición social se establece entre un estrato nobiliario altamente refinado y un espacio rural en el que viven unos labradores, que además de prestar servicios a la familia protagonista actuará como coadyuvante en la solución final. Se trata de una solución en que, aunque implementada por un clímax temático en el que la noble Floripa decide encerrar a su hija Venus para que no se prendase de ella nadie inadecuado; finalmente se presenta un doble casamiento: el de la hija de un duque con otro de su misma calidad y el de la hija de una sirvienta con el asistente del noble. Y como en aquel momento mandaba la afición por los equívocos, tanto en un caso como en el otro, las parejas se forman creyendo que sus estratos sociales son diferentes. En el resto de novelitas se dibujan historias similares, historias donde los equívocos se deshacen permitiendo a los nobles unirse en matrimonio y donde se solucionan, en aras de una justicia social reflejo de los anhelos de cualquier cortesano español del Barroco, las más coloristas situaciones.

---

<sup>16</sup> Son sus títulos *La Venus de Ferrara*, *La dicha de Doristea*, *El Amante Venturoso*, *El Esclauo de su Esclauo*, *Quien bien obra, siempre acierta*, *Zelos vengan Desprecios*, *La Industria vence Desdenes* y *Amar sin saber à quien*.

Como ocurre en la literatura de la Zayas Sotomayor, en *Navidades de Madrid* se presenta una mujer delicada, honesta, discreta, bella y solícita, aunque recatada y celosa de su género; mientras que los hombres son bizarros, arrogantes, bien plantados y caballerosos. Con todo, mientras en el mundo literario de aquélla se concebía una mujer capaz de renunciar, por amor, al mundo e ingresar en un convento, la Carvajal Saavedra no permite nunca esta solución, pues para ella el fin último de toda mujer era el matrimonio<sup>17</sup>. Pero la osadía de D.<sup>a</sup> Mariana irá más allá cuando, en “La industria vence desdenes”, dibuje una mujer, la bella y joven viuda D.<sup>a</sup> Leonor, que contra todo pronóstico, enamorada de D. Jacinto, no duda en coquetear abiertamente con él, e incluso le canta unas coplas de cierta carga sexual, todo lo que provocará que la atención del joven caballero se dirija a una mujer al uso, la sencilla doncella D.<sup>a</sup> Beatriz. Del mismo modo, en “Amar sin saber à quien” se retrata a D.<sup>a</sup> Clorinarda con los matices de la madrastra de *Blancanieves*<sup>18</sup>, en este caso como una viuda intensamente envidiosa de la belleza y la juventud de su hijastra D.<sup>a</sup> Lisena.

Las mujeres de las *Navidades* no sólo se contentan con ser virtuosas, sino que desean que su honestidad nunca sea puesta en tela de juicio. Así, en “El esclavo de su esclavo”, la noble Blanca tiene una hija con Félix, pero decide entregársela a unos criados para que se hagan cargo de ella lejos de la corte, donde la noble debía seguir pareciendo ‘honesta’. No son éstas las imágenes de burguesas ni de hidalgas aburguesadas, como ha señalado CUBILLOS PANIAGUA [2002: 217]. Aunque la Carvajal conociese los argumentos rousseauianos sobre la pertinencia de que la mujer fuese educada conforme al varón de la nueva era – en esto sí se adelantaba el reinado de la burguesía –, y aunque, como la Zayas, hubiese leído la *Defensa de las mujeres* feijoana, nunca podríamos explicar cómo las hidalgas que arrastran sus miriñaques por las páginas

<sup>17</sup> En “La dicha de Doristea” se plantea esta imagen. En él, una dama asediada por un veinticuatro sevillano escapa a Madrid ayudada por D. Carlos. Allí decide ingresar en un convento y renunciar a su nobiliaria condición. Con todo, D. Carlos decide requebrarla de amores y cuando ella, al declararle correspondencia, le descubre su verdadera procedencia, aquél no esconde su alegría.

<sup>18</sup> Aunque se trata de un cuento que se rastrea en el acervo tradicional italiano, donde se corresponde con *La ragazza di latte e sangue*, *Blancanieves* pertenece a la serie literaria preparada por los Grimm [cfr. GRIMM 1944; BOLTE & POLIVKA 1963].

de las *Navidades de Madrid* hablan del nacimiento de una nueva clase en la que los méritos nobiliarios sobran, en la que únicamente cuenta el trabajo emanado de los medios de producción, en la que los ‘grandes’ se pueden volver ‘pequeños’ y en la que los ‘pequeños’ pueden convertirse en ‘grandes’. Nadie como la que decidía firmar un libro con tal combinación de apellidos, nadie como la que escribía un libro en el que en sus primeros pliegos, por otra parte, aparecía el simbolismo divinizado de la nobleza española; nadie como la que era una hidalga andaluza del siglo XVII, podía creer que la sociedad se articulaba según los criterios capitalistas emanados de una industrialización que tardaría mucho en llegar al Reino de España. Las mujeres carvajalianas, por tanto, pertenecen a un mundo eminentemente androcéntrico, aunque, en eso sí que reside la osadía de la andaluza, destacasen por una preparación intelectual que, como su propia autora, fuese más allá de la sencillez de una somera *educación*, como entonces se decía. Las mujeres de la Carvajal deciden en el amor, incluso perteneciendo a un anquilosado y atrasado mundo social, son capaces de tratar de engatusar a un hombre consiguiendo el efecto contrario, pues lo que principalmente deseaban era presentarse tal y como en realidad eran.

Fuera de estereotipos, aunque también marcados por ellos, los personajes de las ocho novelitas madrileñas se orientan firmemente hacia un mundo femenino más claramente pintado y más nítidamente articulado que el de sus opuestos, que el de unos caballeros caballerosos, menesterosos a veces, guerreros y aguerridos, pero simples en su proceder; pues mientras nada en ellos procedía de un razonamiento propio meditado, todo en ellas se amoldaba a los comportamientos de un sistema androcéntrico pero, con todo, un sistema subrepticamente dominado por las hembras. Ya lo avisaba Baldessar di Castiglione, para quien la mujer debía ser todo virtud, todo suavidad y todo finura [cfr. KING 1993: 211]:

[...] sobre todo [...] que en los modos, maneras, palabras, ademanes y en todo su porte debe la mujer ser muy distinta al

hombre; pues al igual que a éste conviene mostrar cierta virilidad recia y firme, así a la mujer le está bien tener una ternura blanda y delicada, con maneras en sus menores movimientos de dulzura femenina, que al andar y estar y decir lo que sea siempre la hagan parecer mujer sin semejanza con el hombre [...].

Y D.<sup>a</sup> Mariana de Carvajal y Saavedra, mujer en una España austracista y barroca, en una España racista en tanto en cuanto el mandato seminal era uno de los mayores logros sociales, y en una España cortesana marcada por espacios de inmensa pobreza enfrentados a un mundo de ocio ciudadano ilustrado y mantenido por ridículos caballeros y damas obsesionados con los esmaltes con que pintar sus escudos familiares, pese a seguir un proyecto visado por la misma dinámica de una viciada rutina tradicional, confiaba en que la preparación intelectual era pilar en la formación de todo hombre y de toda mujer. Sólo así se llegaría a una eficiencia individual propiamente social.

Mientras el espacio principal es el de la corte, en toda la extensión del término; el tiempo de las *comedias* es capaz de retrotraerse hacia el encanto de las primeras monarquías peninsulares (el caso de “El esclavo de su esclavo”), aprovechando la frialdad de una sociedad que, como la presente, se componía de grandes y pequeños en virtud de la sangre que poseyesen. Entre ambos, como puente, aparece hábilmente trazado el ‘cronotopo del ciudadano’, una nebulosa por la que la Carvajal, aún considerando que los semas del término *ciudadano* se relacionaban con los que la palabra *pobre* podía sugerir (lo cual acontece en “La industria vence desdenes”), construye una intrincada red social en la que no faltan ni grandes ni pequeños, y en la que no va a prescindir de la pintura de un elemento humano que, siendo ‘grande’, también podía ser ‘pequeño’. Esa, por tanto, es su gran apuesta socioliteraria.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARCG = Archivo de la Real Chancillería de Granada, Secc. “Pleitos de Hidalguía”, *Expediente de hidalguía de Álvaro de Caravajal* [sic], sig. 301-108-16.
- ARCO Y GARAY, R. del, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*, Madrid: Real Academia Española, 1941.
- ARCO Y GARAY, R. del, *La sociedad española en las obras de Cervantes*, Madrid: Patronato del IV Centenario del Nacimiento de Cervantes, Ministerio de Educación Nacional, 1951.
- ARMON, S., “The Romance of Courtesy: Mariana de Carvajal’s *Navidades de Madrid y noches entretenidas*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19, 2 (1995), pp. 241-261.
- BARBEITO CARNEIRO, M. I., *Mujeres del Madrid barroco. Voces testimoniales*, Madrid: Dirección General de la Mujer – Comunidad de Madrid, 1992.
- BARBEITO CARNEIRO, M. I., “¿Por qué escribieron las mujeres en el Siglo de Oro?”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 19 (1997), pp. 183-193.
- BROWN BOURLAND, C., “Aspectos de la vida del hogar en el siglo XVII según las novelas de doña Mariana de Carvajal y Saavedra”, en VV. AA., *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid: Hernando Fe, 1925, vol. II, pp. 331-338.
- BOLTE, J. & G. POLIVKA, G., *Anmerkungen zu den Kindern und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Hildesheim: Olms, 1963, 5 vols.
- CARVAJAL Y SAAVEDRA, M. de, *Navidades de Madrid y noches entretenidas, en ocho novelas*, Madrid: Domingo García Morráz [ed.], á costa de Gregorio Rodríguez, Impresor de Libros [ejemplar perteneciente al Archivo da Torre de Dumia (ATD), Lugo<sup>19</sup>], 1663.
- CASTRO, A., “Algunas observaciones acerca del concepto del honor en los siglos XVI y XVII”, *Revista de Filología Española*, III (1916), pp. 32-56.
- COLÓN CALDERÓN, I., “Sobre un plagio de Mariana de Carvajal”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 18 (2000), pp. 397-402.
- Edición digital: [revisado: 09/04/2016]  
<http://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE0000110397A/12632>
- COLÓN CALDERÓN, I., *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid: Ediciones del Laberinto S.L., 2001.
- CUBILLO PANIAGUA, R., *Usos amorosos y conductas modélicas femeninas en el siglo XVII: una lectura de las Navidades de Madrid y noches entretenidas de Mariana de Carvajal*, Departament de Filologia Espanyola, Universitat Autònoma de Barcelona, 2002 [TESIS DOCTORAL].
- Edición digital: [revisado: 09/04/2016]  
[http://www.tesisenred.net/TDX-1125103-163853/index\\_cs.html](http://www.tesisenred.net/TDX-1125103-163853/index_cs.html).
- FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, M., *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid: Imp. de Ibarra, 1819.
- Festiva academia = Festiva academia, celebridad poetica, en que fue Presidente don Juan de Trillo y Figueroa, Secretario don Francisco Velazquez de Carvajal, aplaudiose en casa de don Rodrigo Velazquez de Carvajal*, Granada: Imprenta Real de Baltasar de Bolibar, 1664.
- FITZMAURICE-KELLY, J., *Miguel de Cervantes Saavedra. Reseña documentada de su vida*, trad. de B. Sanín Cano rev. por el autor, Londres: Humphrey Milford en las Prensas de la Universidad de Oxford, 1917.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, E., “‘La industria vence desdenes’ de Mariana de Carvajal y Saavedra: Tradición y revisión del amor hebreo en la novela corta del siglo XVII”, *Revista de Literatura*, 58, 115 (1996) pp. 151-158.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, E., “Fragmentos de un discurso doméstico: pensar desde los interiores masculinos”, *Ínsula*, 714 (2006), pp. 2-4.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, A., *Formación y elementos de la novela cortesana. Discursos leídos ante la Real Academia Español por don Agustín González de Amezuía y Mayo y don Francisco Rodríguez Marín*

<sup>19</sup> Existen más ejemplares de la *editio princeps*. Además de los pertenecientes a la Biblioteca Nacional de Madrid (sigs. R-4932 y R-15217), se registran tres más: en el British Museum de Londres, en la Hispanic Society de Nueva York y en la Bibliothèque Nationale de París [cfr. RIPOLL 1991: 70]. Después de su primera impresión, la compilación de la Carvajal se editó en 1728 (Madrid: Imprenta y Librería de D. Pedro José Alonso de Padilla), 1988 (ed. de A. Prato, intr. de M. G. Profeti, Milán: Università degli Studi di Verona – Franco Angelli), 1993 (ed. de C. Soriano, Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, Secretaría General Técnica), 2002 [CUBILLO PANIAGUA 2002: 276-565] y 2005 (ed. de D. Chicharro, Jaén: Instituto de Estudios Jienenses, Diputación Provincial de Jaén).



- en la recepción pública del primero, el día 24 de febrero de 1929, Madrid: Tipografía de Archivos, 1929.
- GRIMM, HERMANOS, *Grimm's Fairy Tales*, Nueva York: Pantheon Books, 1944.
- KING, M., *Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio*, A. Lauzardo [trad.], Madrid: Alianza Editorial., 1993
- LASPÉRAS, J. M., “La novela corta: hacia una definición”, en J. Caravaggio [ed.], *La invención de la novela*, Madrid: Casa de Velázquez, 1999, pp. 307-317.
- FEDERICI, M., “La huella de Boccaccio en el Renacimiento español y la recepción de ‘Le piacevoli notti’ de Straparola”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 32 (2014), pp. 95-111.  
Edición digital: [revisado: 09/04/2016]  
<<http://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/47141>>
- MENÉNDEZ Y PELAYO, M., *Estudios de crítica literaria*, Madrid: Real Academia Española, 1912.
- NAVARRO DURÁN, R., “El marco de las novelas de Mariana de Carvajal”, *Salina. Revista de Lletres*, Barcelona, 11 (1997), pp. 39-46.
- NAVARRO DURÁN, R., “La ‘rara belleza’ de las damas en las novelas de María de Zayas y Mariana de Carvajal”, en Àngels Carabí & Marta Segarra Montaner [eds.], *Belleza escrita en femenino*, 2013 [reedición electrónica de la edición de 1998], pp. 264-268.  
Edición digital: [revisado: 09/04/2016]  
<[http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/34251/1/Belleza\\_escrita\\_femenino.pdf](http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/34251/1/Belleza_escrita_femenino.pdf)>
- PABST, W., *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*, Madrid: Gredos, 1972.
- PACHECO RAMASANZ, A., “El concepto de novela cortesana y otras cuestiones taxonómicas”, en VV. AA., *What's Past is Prologue. A Collection of Essays in Honour of L. J. Woodward*, Edimburgo: Scottish Academic Press, 1984, pp. 114-123.
- PALOMO, M. P., *La novela cortesana (Forma y estructura)*, Barcelona: Planeta – Universidad de Málaga, Departamento de Lengua Española, 1976.
- PARDO DE NEYRA, X., *Apuntes para la historiografía de Galicia. Las regidurías brigantinas de los Masseda de Aguiar*, Lugo: Servizo de Publicacións, Deputación Provincial de Lugo, 1994.
- PROFETI, M. G., “Mujer y escritura en la España del Siglo de Oro”, en I. M. Zavala [coord.], *Breve historia feminista de la literatura (en lengua castellana)*, Barcelona: Anthropos, 1995, vol. II, pp. 235-283.
- RAMÍREZ DE GUZMÁN, J., *Libro de alguno de los Ricoshombres y Caballeros Hijosdalgo que se hallaron en la conquista de Sevilla y relación de sus linajes y descendencias*, Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla, 1952, ms. 83-7-12.
- REY HAZAS, A.: *Introducción a la novela del Siglo de Oro, I. Formas de narrativa idealistas, Edad de Oro*, 1 (1982), pp. 65-105.
- RIPOLL, B., *La novela barroca. Catálogo bio-bibliográfico (1620-1700)*, Salamanca: Servicio de Publicaciones, Universidad de Salamanca, 1991.
- RODRÍGUEZ CUADROS, E. & HARO CORTÉS, M., “Introducción”, en M. de Zayas / L. de Meneses / M. de Carvajal, *Entre la rueda y la pluma. Novela de mujeres en el Barroco*, E. Rodríguez Cuadros & M. Haro Cortés [eds.], Madrid: Biblioteca Nueva, 1999, pp. 5-43.
- SÁNCHEZ SAUS, R., *Linajes sevillanos medievales*, Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1991, 2 vols.
- SERRANO Y SANZ, M., *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1903, tomo I.
- SORIANO, C., “Prólogo”, en M. de Carvajal y Saavedra, *Navidades de Madrid*, C. Soriano [ed.], Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, Secretaría General Técnica, 1993, pp. IX-XXI.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, C., *El pasajero*, Madrid: Renacimiento, 1913 [1617].
- TALENS, J., “Contexto literario y real socializado. El problema del marco narrativo en la novela corta castellana del seiscientos”, en J. Talens, *La escritura como teatralidad*, València: Servicio de Publicaciones, Universitat de València, 1977, pp. 121-181.
- TEJEIRO FUENTES, M. A., *La novela bizantina española. Apuntes para una revisión del género*, Cáceres: Servicio de Publicaciones, Universidad de Extremadura, 1988.
- VEGA, L. de, *Novelas a Marcia Leonarda*, F. Rico [ed.], Madrid: Alianza Editorial, 1968.
- VOSSLER, C., *Lope de Vega y su tiempo*, R. de la Serna [trad.], Madrid: Revista de Occidente, 1933.

# DANTE, I CATARI E I MUSULMANI: ERESIA E GUERRA SANTA NELLA *DIVINA COMMEDIA*

Marino Alberto Balducci<sup>1</sup>

UNIwersytet szczeński & CRA – INITS

**Sintesi:** L'eresia in un senso cristiano e dantesco è la scelta arrogante, ingannevole e maliziosa di solo una parte della verità, la quale è in sé trinitaria, coinvolge l'umano e il divino in armoniosi legami affettivi. Nella *Divina Commedia* si mostra un'accusa diretta all'eresia e dunque si afferma la necessità di difendere ad ogni costo la libertà della fede identificata in un globale concetto di amore. L'eretico è condannato all'inferno secondo Dante, ma anche accolto misteriosamente nel mare di grazia del paradiso.

**Parole chiavi:** Averroè, Beatrice, Carla Rossi Academy, Catari, Cavalcanti, Crociate, Dante, *Divina Commedia*, Eresia, Farinata, Islam, Maometto, Malicidio, San Bernardo, scisma, templari.

**Abstract:** Heresy, from a Christian and Dantean point of view, represents an arrogant, deceptive and malignant choice of just a part of the absolute truth that has a trinitary nature, involving mankind and God in a homogeneous affective bound. In the *Divine Comedy* Dante affirms the necessity of defending by every means the freedom of his faith, which is entirely a concept of love. According to Dante every heretic is punished in hell, but heresy too can be embraced by the infinite see of divine mercy.

**Key words:** Averroes, Beatrice, Carla Rossi Academy, Cathars, Cavalcanti, Crusades, Dante, *Divine Comedy*, Farinata, Heresy, Islam, Muhammad, Malicide, Saint Bernard, schism, templars.

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

Considerata la particolare difficoltà della presente situazione politico-culturale relativa all'incontro e allo scontro fra civiltà diverse e diverse visioni spirituali, a distanza di circa due anni da una precedente riflessione critica<sup>2</sup>, sentiamo ancora la necessità di ritornare a parlare del Catarismo e dell'eresia, da un punto di vista dantesco in particolare e anche generalmente cristiano. Dante vive in un tempo pervaso da varie culture ereticali come quella catara, molto diffusa in Europa (non solo in Francia) e certo anche a Firenze

<sup>1</sup> Marino Alberto Balducci è *adjunct professor* di Letteratura Cristiana all'Università di Stettino in Polonia, presso il dipartimento di Italianistica della Facoltà Teologica. Dal 1993, dirige in Toscana, a Monsummano Terme – Pistoia, il centro di studi danteschi Carla Rossi Academy — International Institute of Italian Studies (CRA-INITS), sviluppando programmi di ricerca per studiosi e studenti di varie università del mondo, fra cui Harvard University (USA). Insegna corsi di *Ermeneutica della Divina Commedia*, con il patrocinio della Società Dantesca Italiana di Firenze e *Storia dell'Arte del Medioevo e del Rinascimento*. Organizza con Arianna Bechini le conferenze-spettacolo *Evocazioni Dantesche - Immagine, Danza, Musica e Parola*, patrocinate dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali. Ha pubblicato volumi di critica artistica e letteraria, poesie ispirate ai suoi viaggi indiani, con presentazione di Mario Luzi, e un romanzo filosofico pluripremiato in cui si rivive l'avventura iniziale di Dante nel mondo dei morti (*Inferno. Scandaloso mistero*), primo volume di un nuovo commento alla *Divina Commedia*.

<sup>2</sup> Si tratta di un intervento apparso fra i contributi critici sul portale della Società Dante Alighieri di Katowice in Polonia: cfr. BALDUCCI [2014]. Rielaborati, accresciuti e corretti, alcuni risultati di questa precedente ricerca, trovano nel presente articolo una forma più ampia e elaborata.

dove fra gli altri era pure seguita da Farinata, un membro di quella setta e dunque una figura di spicco del cimitero d'inferno dantesco, quello dell'eresia presentato nel canto nono<sup>3</sup>.

Di riferimenti possibili al catarismo ed ai suoi emblemi possiamo trovarne e vederne molteplici nella *Divina Commedia*. E certo anche per questo, giova davvero esaminare un ampio studio recente sul tema: *Libertà va cercando. Il catarismo nella Commedia di Dante*<sup>4</sup>. L'autrice è Maria Soresina una 'dantista eretica', come essa stessa si definisce<sup>5</sup>, la quale propone con intelligenza e coraggio nei suoi vari scritti diverse constatazioni intorno all'influsso del sentimento e del pensiero cataro nella *Divina Commedia* e pure sulle analogie tra quest'ultima e l'immaginario induista<sup>6</sup>. Molti dei risultati che *Libertà va cercando* ci offre sembrano convincenti; e non ci son dubbi anche a nostro avviso che il poeta della *Divina Commedia* possa senz'altro avere subito influenze di tipo culturale generale veicolate dal Catarismo: questo davvero ci sembra ammissibile e giusto, ma non a tal punto da ritenere probabile quanto sostiene in definitiva Maria Soresina, vale a dire che Dante sia stato un cataro. A nostro avviso difatti Dante è cristiano, profondamente cristiano, autenticamente cristiano nel senso originario e definitivo. Che cosa significa questo?... Significa che il nostro immenso poeta aveva capito che è nell'amore l'essenza del Cristianesimo: amore di tutto e di tutti, amore universale e dunque parola che è conclusiva, che ingloba ogni altra parola e che allora, davvero, non può accogliere repliche e limitazioni. L'amore cristiano difatti — e questo in un senso che è filosofico — ci rappresenta un concetto totale che include ogni altro concetto, in quanto infinito, onniaccogliente. Il Cristianesimo è abbraccio dell'uomo universale: un abbraccio che non legittima separazioni, non vuole lo scisma, non vuole il disaccordo fra i membri della sua Chiesa, o almeno — nel pluralismo dei punti di vista e delle

---

<sup>3</sup> *Inferno* [IX, 106-133].

<sup>4</sup> SORESINA [2009].

<sup>5</sup> CDFMC [2012].

<sup>6</sup> Cfr. SORESINA [2002]

critiche — esige rispetto dell'unità che è al di sopra di tutto, cioè appunto quella indicata dal verbo d'amore, la 'buona novella'.

Dante ha un'enorme ammirazione per la cultura profonda dei greci ereditata, come ha insegnato il *Timeo*<sup>7</sup>, dai progenitori egiziani; inoltre Dante è un cultore di leggi e ragioni della politica chiara e imperiale di Roma, comunque non è per questo pagano e politeista. Dante ammira di certo l'averroismo e l'eccellenza scientifica dei grandi saggi fra i musulmani e pure ammira l'averroismo occidentale di Guido, il Cavalcanti, e del fiammingo Sigieri che è dal poeta osservato fra le anime belle del paradiso<sup>8</sup>, comunque, per questo, non è davvero un islamico. Inoltre egli ritiene ancora che la condanna del predicatore Gesù di Nazaret — quella voluta dal popolo ebraico a Gerusalemme, sotto Pilato — sia stata forse anche giusta misteriosamente<sup>9</sup> e necessaria, ma ancora per questo non si fa certo propugnatore dell'Ebraismo a svantaggio della sua fede originaria. E allora?... Dante è di certo influenzato dal simbolismo dei catari perché all'interno di quel suo mondo cristiano — autenticamente cristiano — c'è spazio per tutto quanto è espressione dell'uomo di ogni tempo e nazione, nel senso che questo grande poeta dialoga con le culture più varie del mondo liberamente, da libero pensatore cioè. Non a tal punto comunque da accogliere una di queste culture per rinnegarne poi un'altra, di unirsi a una fede per annientare così a cagione di quella le varie altre fedi.

Il limite del Catarismo e di altre religiosità in conflitto col Cristianesimo originario è dunque orgoglio secondo Dante, in base al nostro punto di vista. E questo è certo l'orgoglio dei puri e dei perfetti rispetto agli impuri, quegli altri... tutti quegli altri, i diversi da loro. 'Cataro' infatti deriva dal greco antico, da '*katharòs*', e indica l'uomo che è 'immacolato'. È infatti ideale per i vari membri di questa setta raggiungere un sommo livello di perfezione<sup>10</sup> nel distaccarsi dal basso,

---

<sup>7</sup> *Timeo* [22e – 23b].

<sup>8</sup> Cfr. *Paradiso* [X, 133-138].

<sup>9</sup> Cfr. *Paradiso* [VII, 25-120].

<sup>10</sup> Il grado supremo della tradizionale gerarchia catara, quello di coloro propriamente detti 'perfetti' e considerati quali figure di riferimento fondamentali dai vari membri di questa setta, poteva essere unicamente raggiunto da pochi e solo al termine di un prolungato itinerario di iniziazione: cfr. JOHNSTON [2000: 252].

dalla materia e dalle passioni concrete contaminanti: il loro pensiero è difatti profondamente segnato da un dualismo di origine gnostica per cui il bene, in contrasto col male, è quello associato alla sfera intellettuale dell'uomo e è spirituale. Il Catarismo proibiva cibarsi di tutti i prodotti che sono frutto di copula (come la carne, le uova, il formaggio) cioè derivati dagli animali, ritenuti impuri: tutti meno i pesci, simbolo cristico e pure creature privilegiate perché scampate al diluvio universale per il volere divino e dunque emblema sensibile della purezza che ogni cataro deve cercare al di là della sfera dei sensi, appunto spiritualmente<sup>11</sup>. I catari nel Medioevo erano soliti fare l'elogio dell'estinzione ideale della vita umana nella materia, e scoraggiavano in ogni modo il matrimonio (ma non punendolo, oppure impedendolo praticamente nei loro gruppi)<sup>12</sup>, considerandolo colpa spirituale e debolezza, comunque non meno grave di incesto ed adulterio posti così sullo stesso piano di ogni tipo di attività sessuale ritenuta allo stesso modo sbagliata e, in particolare, se avente per scopo la procreazione. La dottrina e inoltre la prassi dei catari si separavano allora da molte delle fondanti caratteristiche dell'originaria Chiesa Romana, spesso corrotta sessualmente e politicamente, spesso assetata di molte ricchezze, potere e certo dei vari piaceri mondani. I catari negavano dunque l'autorità del pontefice e i sacramenti — perché anch'essi connessi ai poteri del sacro nella materia — e senza dubbio l'idea blasfema, a loro avviso, della natura divina del Cristo uomo, della sua carne, perché la carne secondo il Catarismo è mortale, è corruttibile e cosa sporca: non può davvero ospitare il principio eternale.

Come si è detto il Catarismo si lega a una visione dualistica della realtà, negando dunque quel senso eminentemente trinitario del Cristianesimo che a nostro avviso il poeta della *Divina Commedia*, imbevuto di Francescanesimo fino al midollo, non può senz'altro che glorificare, con la sua fede nell'umiltà del creatore (la sacra *humilitas*), colui che pur di salvarci dal buio dell'ignoranza crudele è anche disposto

---

<sup>11</sup> DUVERNOY [2000: 153].

<sup>12</sup> BRENON [2002: 61–79].

a incarnarsi dentro una grotta infernale (cioè sotterranea e simbolica di ciò che è oscuro dentro di noi e selvaggio, del ‘passionato’ al di fuori di ogni ragione), come un bambino che è figlio di gente povera accolto in un luogo sporco (la ‘mangiatoia’) come se fosse del cibo per gli animali — cibo di *Veritas* irrazionale secondo logiche umane, dunque da bestie — e che poi inoltre, dal suo principio alla fine (la ‘mangiatoia’ e la ‘croce’) ci mostra che ogni aspetto di vita, cioè di vita nella materia, può essere santo integralmente, ed è bello perché sempre determinato dal Padre creatore, dall’indecenza della nostra morte più orrenda, alla malattia dei lebbrosi, alla putrefazione<sup>13</sup>, agli splendori dell’acqua, del fuoco, dei frutti della natura e della terra, a quelli del firmamento stellato.



CRA-INITS / Evocazioni Dantesche ©,  
arte performativa di Arianna Bechini, *Paradiso XI - Francesco sporco e la donna nera*

Questa bellezza, se amata dall’uomo in maniera giusta e senza arroganza o presunzione, conduce a Dio, rappresenta la base di quella scala che porta nell’alto dei cieli testimoniando nei sensi — nella materia — proprio la stessa armonia che è degli angeli del paradiso: idee

<sup>13</sup> La fine in croce del Cristo, nella sua indecenza, ci indica proprio questo concetto come un emblema teologico: l’idea è perfettamente rappresentata in letteratura nella *Morte di Ivan Ill’ic* di Tolstoj, e nell’episodio spazzante e grottesco della putrefazione dello starec Zosima in Dostoeskij, nei *Fratelli Karamazov*.

perfette, spirituali, immacolate. Questa bellezza è Beatrice, per Dante. Lei simboleggia nella *Divina Commedia* l'idea che il bello della natura sensibile e transitoria (la bella donna in carne ed ossa che è amata a Firenze dal nostro poeta) può riportare alle stelle. E tutto questo dipende direttamente dall'ortodossia trinitaria del Cristianesimo. La Trinità è difatti glorificazione dell'alto spirituale (il Padre) come del basso materico (il Figlio), considerati di fatto in sé speculari nel vicendevole flusso d'amore (lo Spirito Santo che si riflette dal grande Specchio divino sui molti specchi e è da essi riverberato) il quale ogni cosa accomuna, abolendo le differenze, ed ogni cosa rende divina, dalle sostanze spirituali alla materia, alla carne.

Ecco: allora, come si è detto, questo preciso punto di vista originario della dottrina cristiana si trova appieno negato dal Catarismo, quel movimento spirituale che Dante giudica appunto come eresia, stigmatizzata attraverso il suo più chiaro e emblematico rappresentante fra i fiorentini, che è Farinata, notissimo cataro che non a caso è evocato nella *Divina Commedia* e dipinto come uno spirito supercilioso e ancora pieno (ironicamente, dentro l'inferno, nel cimitero di Dite) di un grande orgoglio aristocratico.

“O Tosco che per la città del foco  
vivo ten vai così parlando onesto,  
piacciati di restare in questo loco.

La tua loquela ti fa manifesto  
di quella nobil patria natio,  
a la qual forse fui troppo molesto”.

Subitamente questo suono uscìo  
d'una de l'arche; però m'accostai,  
temendo, un poco più al duca mio.

Ed el mi disse: “Volgiti! Che fai?  
Vedi là Farinata che s'è dritto:

da la cintola in sù tutto ‘l vedrai”.

Io avea già il mio viso nel suo fitto;  
ed el s’ergea col petto e con la fronte  
com’avesse l’inferno a gran dispetto.

E l’animose man del duca e pronte  
mi pinser tra le sepulture a lui,  
dicendo: “Le parole tue sien conte”.

Com’io al piè de la sua tomba fui,  
guardommi un poco, e poi, quasi sdegnoso,  
mi dimandò: “Chi fuor li maggior tui?”.

Io ch’era d’ubidir disideroso,  
non gliel celai, ma tutto gliel’apersi;  
ond’ei levò le ciglia un poco in suso;

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

poi disse: “Fieramente furo avversi  
a me e a miei primi e a mia parte,  
sì che per due fiate li dispersi”.

“S’ei fur cacciati, ei tornar d’ogne parte”,  
rispuos’io lui, “l’una e l’altra fiata;  
ma i vostri non appreser ben quell’arte”.

Allor surse a la vista scoperchiata  
un’ombra, lungo questa, infino al mento:  
credo che s’era in ginocchie levata.

Dintorno mi guardò, come talento  
avesse di veder s’altri era meco;  
e poi che ‘l sospecciar fu tutto spento,

piangendo disse: “Se per questo cieco  
carcere vai per altezza d’ingegno,



mio figlio ov'è? e perché non è teco?".

E io a lui: "Da me stesso non vegno:  
colui ch'attende là, per qui mi mena  
forse cui Guido vostro ebbe a disdegno".

Le sue parole e 'l modo de la pena  
m'avean di costui già letto il nome;  
però fu la risposta così piena.

Di subito drizzato gridò: "Come?  
dicesti "elli ebbe"? non viv'elli ancora?  
non fiere li occhi suoi lo dolce lume?".

Quando s'accorse d'alcuna dimora  
ch'io facea dinanzi a la risposta,  
supin ricadde e più non parve fora.

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

Ma quell'altro magnanimo, a cui posta  
restato m'era, non mutò aspetto,  
né mosse collo, né piegò sua costa;

e sé continüando al primo detto,  
"S'elli han quell'arte", disse, "male appresa,  
ciò mi tormenta più che questo letto.

Ma non cinquanta volte fia raccesa  
la faccia de la donna che qui regge,  
che tu saprai quanto quell'arte pesa.

E se tu mai nel dolce mondo regge,  
dimmi: perché quel popolo è sì empio  
incontr'a' miei in ciascuna sua legge?".

Ond'io a lui: "Lo strazio e 'l grande scempio  
che fece l'Arbia colorata in rosso,

tal orazion fa far nel nostro tempio”.

Poi ch’ebbe sospirando il capo mosso,  
“A ciò non fu’ io sol”, disse, “né certo  
senza cagion con li altri sarei mosso.

Ma fu’ io solo, là dove sofferto  
fu per ciascun di tòrre via Fiorenza,  
colui che la difesi a viso aperto”.

“Deh, se riposi mai vostra semenza”,  
prega’ io lui, “solvetemi quel nodo  
che qui ha ‘nviluppata mia sentenza.

El par che voi veggiate, se ben odo,  
dinanzi quel che ‘l tempo seco adduce,  
e nel presente tenete altro modo”.

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

“Noi veggiam, come quei c’ ha mala luce,  
le cose”, disse, “che ne son lontano;  
cotanto ancor ne splende il sommo duce.

Quando s’appressano o son, tutto è vano  
nostro intelletto; e s’altri non ci apporta,  
nulla sapem di vostro stato umano.

Però comprender puoi che tutta morta  
fia nostra conoscenza da quel punto  
che del futuro fia chiusa la porta”.

Allor, come di mia colpa compunto,  
dissi: “Or direte dunque a quel caduto  
che ‘l suo nato è co’ vivi ancor congiunto;

e s’i’ fui, dianzi, a la risposta muto,  
fate i saper che ‘l fei perché pensava

già ne l'error che m'avete soluto”.

E già ‘l maestro mio mi richiamava;  
per ch’i’ pregai lo spirto più avaccio  
che mi dicesse chi con lu’ istava.

Dissemi: “Qui con più di mille giaccio:  
qua dentro è ‘l secondo Federico  
e ‘l Cardinale; e de li altri mi taccio”.

[*Inferno* X, 22-120].

Senza alcun dubbio in questo episodio infernale il poeta vuole innanzitutto mettere in luce di Farinata cataro, esponente del Catarismo come eresia, il lato presuntuoso. E dunque Dante in un modo prova anche velatamente a ridicolizzare il personaggio, bloccato in quella assurda posa penosa e al contempo grottesca, tutto impettito e sprezzante dentro la buca riempita di fiamme dove è sepolto, nella tortura, quasi a volere sconfiggere impossibilmente il suo grado di inferiorità al cospetto del concittadino, un uomo di parte avversa e pellegrino poeta dell’altro mondo, un uomo che è senza dubbio in posizione elevata fisicamente, sul piano spaziale, e pure spiritualmente, in quanto ‘vivo’.



CRA-INITS / Evocazioni Dantesche ©,  
arte performativa di Arianna Bechini, *Inferno* X – *Farinata*

Il ghibellino Manente, il Farinata, è inoltre rappresentato accanto a un significativo compagno di pena che ne condivide il supplizio. Visto che infatti nel cimitero le tombe sono spartite da spettri che hanno commesso un analogo errore, in senso teoretico-dottrinario e spirituale, è qui molto interessante notare accanto al cataro pure quel padre del Cavalcanti, di Guido il primo amico di Dante, il quale è come il figlio seguace della visione psichica islamica averroista, anch'essa eretica — proprio secondo la prospettiva dantesca e tomista — nel suo negare la sopravvivenza eterne dell'anima dell'individuo<sup>14</sup>. Il monopsichismo di Averroè attribuisce difatti il privilegio dell'eternità al principio divino che è unico, esclusivamente legato alla sfera intellettuale-spirituale suprema, non certo all'uomo che passa: colui che è transeunte e che nella tomba si decompone. La teoria psicologica averroista del resto è in linea perfetta con la dottrina più generale dell'Islam, la quale del Cristianesimo critica appunto la Trinità, ritenendola un segno inaccettabile di idolatria materiale (a causa del culto del Figlio divino, dei sacramenti fisici efficaci e tangibili, della natura sacrale delle reliquie e dei corpi dei santi) e allora certo, senza alcun dubbio, di regressione all'errore antico e pernicioso del politeismo. In questo senso basti pensare alla scritta polemica anticristiana che appare a Gerusalemme a decorare la Cupola della Roccia: “Non è decoroso giammai per Allah generare un figlio!”<sup>15</sup>.

La critica quindi, in un senso averroistico e cataro, è sempre dunque all'idea di una possibile divinizzazione della materia del mondo e dell'umano, l'idea del Figlio Divino, cioè il Cristo, e assieme anche l'idea di noi tutti che poi, attraverso di lui, possiamo rinascere — e individualmente, in questa e nell'altra vita — così come Figli Divini. L'eresia ogni volta, come si è detto, in quanto ‘scelta’ di solo una parte



<sup>14</sup> Interessante sarebbe investigare più a fondo le relazioni a livello teologico fra Islam e Catarismo, connesse a una comune radice dualistica gnostica. Esiste infatti molto in comune spiritualmente fra le due fedi: l'Islam bosniaco, per fare un esempio, è sensibilmente influenzato dalla visione bogomilista che è simile a quella catara (cfr. MANCA [2014]). E forse Vincenzo Foppa, nel Rinascimento, ha voluto a suo modo sottolineare questo legame nella milanese Chiesa di Sant'Eustorgio, affrescando le storie di San Pietro Martire ucciso accoltellato da un gruppo lombardo di catari: la scena che è forse la più curiosa del ciclo, quella che è relativa al *Miracolo della falsa Madonna*, ci mostra infatti il ‘mago’ cataro e il suo assistente rappresentati con due turbanti di chiara foggia arabeggiante (cfr. BERNSTEIN [1981: 33-40]).

<sup>15</sup> KESSLER [1970: 2-14].

della Verità, implica allora in un senso cristiano l'effetto tremendo della perversa scissione del Tutto, di un 'taglio'. E proprio quest'ultimo — squarcio e lacerazione — appare emblematicamente come quel simbolo fondamentale<sup>16</sup> che segna la bolgia degli scismatici, la cui esperienza, per il Pellegrino, è inaugurata dall'apparizione di Maometto e di Alì, indicanti i due gruppi islamici tradizionali e basilari: sunniti e sciiti.

Già veggia, per mezzul perdere o lulla,  
com'io vidi un, così non si pertugia,  
rotto dal mento infin dove si trulla.

Tra le gambe pendevan le minugia;  
la corata pareva e 'l tristo sacco  
che merda fa di quel che si trangugia.

  
Mentre che tutto in lui veder m'attacco,  
guardommi e con le man s'aperse il petto,  ITERATURA  
dicendo: "Or vedi com'io mi dilacco!"

vedi come storpiato è Mäometto!  
Dinanzi a me sen va piangendo Alì,  
fesso nel volto dal mento al ciuffetto.

E tutti li altri che tu vedi qui,  
seminator di scandalo e di scisma  
fuor vivi, e però son fessi così.

Un diavolo è qua dietro che n'accisma  
sì crudelmente, al taglio de la spada  
rimettendo ciascun di questa risma,

---


<sup>16</sup> Eresia e scisma nella *Divina Commedia* sono puniti oltre le mura di Dite, cioè nell'inferno vero e proprio dei nostri peccati mortali. Entrambi sono legati alla violenza. La prima colpa difatti prelude all'ingresso nel cerchio dei peccatori violenti, e indica quindi errore mentale che nasce da una passione irrazionale, da rabbia che infuria dentro la mente contro la Verità; invece quell'altra colpa è un frode di Malebolge, esprime inganno che lacerava perversamente e induce dunque dolore alla comunità dei credenti.

quand'avem volta la dolente strada;  
però che le ferite son richiuse  
prima ch'altri dinanzi li rivada.

Ma tu chi se' che 'n su lo scoglio muse,  
forse per indugiar d'ire a la pena  
ch'è giudicata in su le tue accuse?".

"Né morte 'l giunse ancor, né colpa 'l mena",  
rispuose 'l mio maestro, "a tormentarlo;  
ma per dar lui esperienza piena,

a me, che morto son, convien menarlo  
per lo 'nferno qua giù di giro in giro;  
e quest'è ver così com'io ti parlo".

  
Più fuor di cento che, quando l'udiro,  
s'arrestaron nel fosso a riguardarmi  
per maraviglia, obliando il martiro.

"Or dì a fra Dolcin dunque che s'armi,  
tu che forse vedra' il sole in breve,  
s'ello non vuol qui tosto seguitarmi,

sì di vivanda, che stretta di neve  
non rechi la vittoria al Noarese,  
ch'altrimenti acquistar non saria leve".

Poi che l'un piè per girsene sospese,  
Mäometto mi disse esta parola;  
indi a partirsi in terra lo distese.

[*Inferno* XXVIII, 22-63].

Il primo di questi spettri è ferito nel corpo, il secondo sul volto, sopra la testa. Emblematizzano entrambi in questo modo, a quanto ci sembra,

non solo lo scisma in generale e l'eresia (come attività che dividono e tagliano spiritualmente l'umanità), ma anche l'idea che chi genera divisione è condannato anche a vivere la divisione in sé stesso, e dunque a causarsi dolore nel causarlo al proprio mondo. L'Islam che nasce dopo il Cristianesimo, ben sette secoli dopo, porta la sua scissione all'interno della comunità dei credenti, fa guerra agli infedeli cristiani, come agli ebrei, e poi si scinde a sua volta drammaticamente in se stesso da un punto di vista socio-politico e dottrinario (attraverso la separazione fra sunniti e sciiti); e un tale stato, in prospettiva dantesca, ci sembra che si colleghi poi in fondo alla visione divisa e dunque ereticale della Verità, visione che proprio il messaggio di Maometto propone, in quella sua irrazionale e arrogante pretesa di andare oltre il Cristianesimo e di fondare una fede ben più perfetta.

La critica alla Trinità che si è detto, fondamentale nel pensiero islamico<sup>17</sup>, produce infatti mentalmente una divisione del Figlio dal Padre e dunque il concetto che il Figlio (cioè il Nazareno, il rappresentante divino sopra la terra) non possa mai essere simile al Padre nella sostanza e non possa quindi, esistendo, divinizzarsi, perché lui è solo formato in un corpo di carne che è fragile, effimero, per ciò che sembra secondo la pura evidenza della ragione. E dunque in questo senso anche i figli (noi tutti), attraverso la loro fede nel Figlio e mediatore, non possono certo essere assunti dal Padre al suo stesso livello consustanziale, nella medesima dignità. In altri termini chiari e diretti: la Trinità appare all'Islam come un pagano regresso al politeismo, idolatria e blasfemia, impurità da correggere od estirpare. Questo concetto ha nutrito da sempre il disprezzo teologico islamico per gli infedeli, i *kafiruna* cristiani.

E proprio l'idea della divisione fra ciò che è in alto e ciò che è nel basso, fra 'padre' e 'figlio', fra testa e corpo, simbolicamente e sinfonicamente<sup>18</sup> è ripetuto da cima a fondo nella *Divina Commedia*

---

<sup>17</sup> Cfr. MAGISTER [2013].

<sup>18</sup> Ci riferiamo allo specifico stile compositivo della *Divina Commedia* e alla sua rete fittissima di richiami interni da noi descritta in altra sede diffusamente: cfr. BALDUCCI [2006].

proprio nel canto che è dedicato a Muhammad — *Inferno* XVIII<sup>19</sup> — e che si conclude (non certo per caso) con la grottesca visione del più famoso poeta di guerre del medioevo, Bertrand de Born, apparso in Malebolge quale uno spettro decapitato che usa come lanterna la propria testa staccata dal resto della figura.

Ma io rimasi a riguardar lo stuolo,  
e vidi cosa ch'io avrei paura,  
senza più prova, di contarla solo;  
se non che coscienza m'assicura,  
la buona compagnia che l'uom francheggia  
sotto l'asbergo del sentirsi pura.

Io vidi certo, e ancor par ch'io 'l veggia,  
un busto senza capo andar sì come  
andavan li altri de la trista greggia;  
e 'l capo tronco tenea per le chiome,  
pesol con mano a guisa di lanterna:  
e quel mirava noi e dicea: "Oh me!".

Di sé facea a sé stesso lucerna,  
ed eran due in uno e uno in due;  
com'esser può, quei sa che sì governa.

Quando diritto al piè del ponte fue,  
levò 'l braccio alto con tutta la testa  
per appressarne le parole sue,

---

<sup>19</sup> Infatti l'idea dell'eresia islamica (che separa il Figlio dal Padre, cioè il basso materico dall'alto spirituale, negando la Trinità) e della scissione fra sunniti e sciiti è rappresentata, in questa parte della *Divina Commedia*, dalle diverse ferite di Muhammad e Ali, al corpo (basso) e al volto (alto); inoltre essa è per giunta amplificata dai riferimenti al sud, al centro e al nord Italia, ancora nell'ambito di quello stesso concetto oppositivo di basso e alto, per le battaglie in terra di Puglia [vv. 1-21], per quelle nella pianura padana con fra' Dolcino [vv. 55-60], Pier da Medicina ferito alla gola [vv. 64-90] e anche Curione con la sua lingua tagliata [vv. 94-102], e poi per tutte le altre contese in terra toscana, con il fiorentino Mosca de' Lamberti che vaga all'inferno con mani mozzate [vv. 103-111]. Una medesima idea, alla fine dello stesso canto, è riproposta dall'ultimo spettro, il decapitato Bertran de Born, un tempo separatore del padre dal figlio in Aquitania e ora della sua testa dal corpo in Malebolge, a causa del contrappasso divino.



che fuoro: “Or vedi la pena molesta,  
tu che, spirando, vai veggendo i morti:  
vedi s’alcuna è grande come questa.

E perché tu di me novella porti,  
sappi ch’i’ son Bertram dal Bornio, quelli  
che diedi al re giovane i ma’ conforti.

Io feci il padre e ‘l figlio in sé ribelli;  
Achitofèl non fé più d’Absalone  
e di Davìd coi malvagi punzelli.

Perch’io parti’ così giunte persone,  
partito porto il mio cerebro, lasso!,  
dal suo principio ch’è in questo troncone.

  
Così s’osserva in me lo contrapasso”.

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

[*Inferno* XXVIII, 112-142].

La Verità che è di Cristo è ‘amorosa’, come si è detto. Non vuole limiti e tutto accoglie. Deve combattere dunque ogni eresia, che è poi separazione e ‘scelta per sé’, è una ‘scelta individuale’: infatti, questa parola deriva dal greco antico (da *hairèò*) e indica dunque una ‘distinzione egoista’ di quella che è solo una parte del Vero e che dunque è separata dalla sua essenza unitaria che — sola — è Tutta Vera. Il Cristianesimo infatti, a causa della Parola d’Amore che è la sostanza della sua stessa rivelazione, assume quindi un valore inclusivo, universale e definitivo. Non ci può essere altro (un altro vero) al di là di questa fede cristiana, logicamente, perché il suo Vero, quella Parola/Concetto, include le altre: è la fusione, l’integrazione amorosa di tutte le cose, di tutti i pensieri. La verità dello Spirito Pentecostale difatti ha parlato in ogni lingua caratteristica del grande impero romano, ecumenicamente, dal greco al libico, dall’egiziano all’ebraico, al frigio,

all'arabo<sup>20</sup>. E dunque per questo il Cristianesimo, *necessitate cogente*, difende il proprio valore teologico e dunque combatte e soprattutto ha combattuto le varie eresie: da un punto di vista formale e sostanziale, infatti, non può accettarle. E questo a causa del rischio di separazione dell'unica vera Chiesa vivente che l'eresia impunemente vuole determinare, nel favorire uno scisma (dal greco antico *schizo*, 'divido') sul piano pratico. Il separarsi difatti nel Cristianesimo è inconcepibile, secondo un punto di vista tradizionale, ed è avvertito così come un frutto di errore, di orgoglio.

Dante è feroce contro la Chiesa Romana, ma non la vuole divisa. Ne mette in luce la corruzione profonda, ne mostra il meretricio parlando dei papi ficcati nel buco come talponi e gli uni su gli altri dentro l'inferno, in un delirio grottesco, fra simboli di sodomie e perversioni; eppure è reverente e sempre rispetta la sacralità che è connessa al *primatum Petri* e all'unione di tutti i fratelli di fronte al vicario di Cristo sopra la terra.

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

Allor venimmo in su l'argine quarto;  
volgemmo e discendemmo a mano stanca  
là giù nel fondo foracchiato e arto.

Lo buon maestro ancor de la sua anca  
non mi dipuose, sì mi giunse al rotto  
di quel che si piangeva con la zanca.

“O qual che se’ che ‘l di sù tien di sotto,  
anima trista come pal commessa”,  
comincia’ io a dir, “se puoi, fa motto”.

Io stava come ‘l frate che confessa  
lo perfido assessin, che, poi ch’è fitto,  
richiama lui per che la morte cessa.

---


<sup>20</sup> Cfr. *Act. Ap.* [II, 6-12].

Ed el gridò: “Se’ tu già costì ritto,  
se’ tu già costì ritto, Bonifazio?  
Di parecchi anni mi mentì lo scritto.

Se’ tu sì tosto di quell’aver sazio  
per lo qual non temesti tòrre a ‘nganno  
la bella donna, e poi di farne strazio?”.

Tal mi fec’io, quai son color che stanno,  
per non intender ciò ch’è lor risposto,  
quasi scornati, e risponder non sanno.

Allor Virgilio disse: “Dilli tosto:  
“Non son colui, non son colui che credi”;  
e io rispuosi come a me fu imposto.

  
Per che lo spirto tutti storse i piedi;  
poi, sospirando e con voce di pianto,  
mi disse: “Dunque che a me richiedi?  
REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LINGÜA Y LITERATURA

Se di saper ch’i’ sia ti cal cotanto,  
che tu abbi però la ripa corsa,  
sappi ch’i’ fui vestito del gran manto;

e veramente fui figliuol de l’orsa,  
cupido sì per avanzar li orsatti,  
che sù l’avere e qui me misi in borsa.

Di sotto al capo mio son li altri tratti  
che precedetter me simoneggiando,  
per le fessure de la pietra piatti.

Là giù cascherò io altresì quando  
verrà colui ch’i’ credea che tu fossi,  
allor ch’i’ feci ‘l sùbito dimando.

Ma più è 'l tempo già che i piè mi cossi  
e ch'i' son stato così sottosopra,  
ch'el non starà piantato coi piè rossi:

ché dopo lui verrà di più laida opra,  
di ver' ponente, un pastor senza legge,  
tal che convien che lui e me ricuopra.

Nuovo Iasón sarà, di cui si legge  
ne' Maccabei; e come a quel fu molle  
suo re, così fia lui chi Francia regge”.

[*Inferno* XIX, 40-87].

Il Vaticano corrotto per Dante è la ‘puttana’, quella che sempre si lascia prendere a turno dai più eminenti fra i regnatori per mantenere il potere, per avidità di denaro senz’altro e vocazione ai piaceri carnali (“Di voi pastor s’accorse il Vangelista,/ quando colei che siede sopra l’acque/ puttanecciar coi regi a lui fu vista”)<sup>21</sup>; ma la parola feroce della *Divina Commedia* — si è detto — non giunge mai a un giudizio definitivo implacabile verso gli umani, e dunque nemmeno verso di quelli che possono essere i più colpevoli, se si corrompono: cioè i prelati, la curia, i papi di Roma.

E perché mai tutto questo? Lo scisma. Dante non vuole lo scisma; e lui quindi non incoraggia alcuna eresia. Come Francesco d’Assisi, lui sa che proprio non è da cristiano la separazione sdegnosa e la condanna totale degli altri, diversi da noi e da quanto crediamo. Sempre bisogna lasciare una speranza e la porta aperta a colui che poi vuole tornare, come quel figlio della parabola<sup>22</sup>. Dante, in quanto cristiano, rispetta l’origine e il senso del Cristianesimo dentro la storia, rispetta Roma che è segno della giustizia di un tempo lontano dove ha voluto incarnarsi il

---

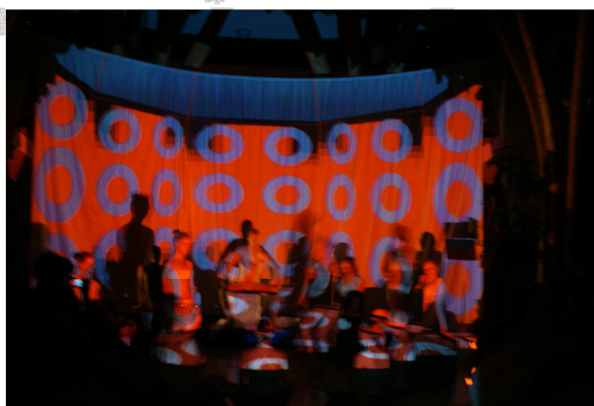
<sup>21</sup> Cfr. *Inferno* [XIX, 106-108].

<sup>22</sup> Cfr *Lc.* [XV, 11-32].

fanciullo divino<sup>23</sup>, rispetta Pietro e quelle chiavi donate dal Cristo perché l'inferno non debba trionfare<sup>24</sup>. Lui, il poeta, anche dentro l'inferno, al cospetto dei corruttori del mondo, quei papi e simonia, si convince che è necessario aspettare nei nostri giudizi affrettati e più radicali. Bisogna sì protestare, di certo, per mantenersi fedeli a quel Vero che urla dentro la mente e che vuole ragione. Bisogna sempre lottare perché la Chiesa (guardando a Bisanzio cesaropapista)<sup>25</sup> rinunci al mondo, cioè a dire alle proprie ricchezze e ai poteri diretti della politica. Questo è importante; ma nella lotta bisogna anche pensare che ognuno ha il suo tempo, ognuno ha il suo luogo. Dante, che non si sente un perfetto (come quei capi dei catari) ma uno smarrito dentro una selva di errori, guarda diretto a Francesco, al santo di Assisi: ama la terra, la povertà della terra, lui è umile e non si proclama sostanzialmente più degno e decoroso dei peccatori osservati nell'oltretomba. Lui lascia all'Altro il giudizio definitivo.



REVISTA DE LA



LITERATURA

CRA-INITIS / Evocazioni Dantesche ©,  
arte performativa di Arianna Bechini, *Inferno XIX – Blasfemo battesimo*

Quanto affermato appare chiaro in maniera inequivocabile dentro l'inferno, proprio in quel canto XIX di simonie. Qui, il poeta proclama

<sup>23</sup> Cfr. *De Monarchia* [I, XI, XVI].

<sup>24</sup> Cfr. *Mt.* [XVI, 18-19].

<sup>25</sup> Giustiniano nella *Divina Commedia*, nel sesto canto del *Paradiso*, si mostra come figura del compimento perfetto dell'istituzione imperiale romana nel tempo cristiano, un mediatore ideale tra l'evo antico e quello nuovo, modello assoluto di riferimento politico monarchico: lui che è signore di tutti i poteri in ambito pratico gestionale, cioè a dire di quello legale, militare e religioso. Sul 'cesaropapismo' in generale si faccia riferimento a KANTOROWICZ [1955: 65-91], KANTOROWICZ [1957] e LATOURETTE [1975: 283, 312].

da uomo e da cristiano la reverenza di fronte ad un simbolo  
fondamentale: le sante chiavi.

Io non so s'ì' mi fui qui troppo folle,  
ch'ì' pur rispuosi lui a questo metro:  
“Deh, or mi dì: quanto tesoro volle

Nostro Signore in prima da san Pietro  
ch'ei ponesse le chiavi in sua balìa?  
Certo non chiese se non “Viemmi retro”.

Né Pier né li altri tolsero a Matia  
oro od argento, quando fu sortito  
al loco che perdé l'anima ria.

Però ti sta, ché tu se' ben punito;  
e guarda ben la mal tolta moneta  
ch'esser ti fece contra Carlo ardito.

E se non fosse ch'ancor lo mi vieta  
la reverenza de le somme chiavi  
che tu tenesti ne la vita lieta,

io userei parole ancor più gravi;  
ché la vostra avarizia il mondo attrista,  
calcando i buoni e sollevando i pravi.

Di voi pastor s'accorse il Vangelista,  
quando colei che siede sopra l'acque  
puttaneggiar coi regi a lui fu vista;

quella che con le sette teste nacque,  
e da le diece corna ebbe argomento,  
fin che virtute al suo marito piacque.

Fatto v'avete dio d'oro e d'argento;  
e che altro è da voi a l'idolatre,  
se non ch'elli uno, e voi ne orate cento?

Ahi, Costantin, di quanto mal fu matre,  
non la tua conversion, ma quella dote  
che da te prese il primo ricco patre!”.

E mentr'io li cantava cotai note,  
o ira o coscienza che 'l mordesce,  
forte spingava con ambo le piote.

[*Inferno* XIX, 88-120].

Sono le chiavi di Pietro il quale è pietra di quell'inizio, la pietra angolare, di quella Chiesa universale che — anche nel tradimento<sup>26</sup> — è voluta dal Cristo perché lei deve servirlo in ogni modo. Noi la possiamo infamare la Chiesa, di certo... a volte è necessario; ma non possiamo tagliarle le membra universali. Altrimenti, noi che crediamo di avere il Vero allora usciamo, e per nostra mano, da quello; noi ci poniamo al di fuori di Amore e Verità, una Verità che è intera, è l'interezza. E in questo uscire dal giusto e dalla strada siamo eresia, la menzogna, lo scisma: scisma dei catari e di Muhammad, entrambi diversi eppure uguali nella sostanza orgogliosa del loro 'tagliare' perversamente l'indivisibile. Nati da una radice che è Vera, prodotti da quello stesso messaggio — l'amore, Amore cristiano — questi, i seguaci del Catarismo e i musulmani<sup>27</sup>, hanno straziato superbamente la comunità dei salvati, la Chiesa universale che è una, una soltanto, perché l'Amore travalica le differenze: lui, senza dubbio, è ciò che ingloba e non accetta barriere. Tutti gli eretici provano sempre a scalfire la 'pietra' che è forte, che è stabilita nel tempio per tutti gli uomini. Eppure, questo graffiare e

---

<sup>26</sup> Cfr. *Mc.* [XIV, 29-30; 66-71].

<sup>27</sup> Muhammad aveva infatti avuto in Siria una originaria formazione religiosa cristiana a contatto con il monaco che è detto *Sergius* dalle fonti latine e *Bahira* da quelle islamiche, cfr GRIFFITH [1995: 146-174].

danneggiare non è Cristianesimo certo, e non è Amore. Questo è menzogna, è il contrario del Vero.

Dante ritiene che la crociata sia santa; e ciò a noi forse oggi sembra paradossale, se poi pensiamo a quanto appena si è detto sull'identità fra Cristianesimo e Amore. Quell'avo che è Cacciaguida e che il poeta glorifica in alto, nei cieli, era difatti fra quelli che han combattuto coi Mori a Gerusalemme, fra quelli che hanno lottato contro gli islamici.

Maria mi diè, chiamata in alte grida;  
e ne l'antico vostro Batisteo  
insieme fui cristiano e Cacciaguida.

Moronto fu mio frate ed Eliseo;  
mia donna venne a me di val di Pado,  
e quindi il soprannome tuo si feo.

Poi seguitai lo 'mperador Currado;  
ed el mi cinse de la sua milizia,  
tanto per bene ovrar li venni in grado.

Dietro li andai incontro a la nequizia  
di quella legge il cui popolo usurpa,  
per colpa d'i pastor, vostra giustizia. 144

Quivi fu' io da quella gente turpa  
disviluppato dal mondo fallace,  
lo cui amor molt' anime deturpa; 147

e venni dal martiro a questa pace.

[*Paradiso* XV, 133-148]

E poi Bernardo di Chiaravalle, lo spirito che ci introduce all'amore della Madonna e inoltre al mistero divino, alla fine dell'ultima cantica



del *Paradiso*<sup>28</sup>, era quel santo che ha legittimato la lotta contro gli eretici (i catari e i musulmani) in base al concetto di ‘guerra giusta’ per Cristo (cioè appunto in difesa della Verità dell’Amore che è buona novella), idea già di sant’Agostino<sup>29</sup> ed in Bernardo poi specificata in base alla nozione di *malicidium*, al tempo della seconda crociata da lui predicata e promossa per ordine di Eugenio III e, in particolare, a proposito dei cavalieri templari e di tutti i crociati<sup>30</sup>. Quest’ultimo del *malicidium* è invero un pensiero apparentemente contraddittorio e pure fondamentale per il Cristianesimo. Si riferisce a un combattimento contro il principio maligno che attacca la verità dell’amore di Dio e del prossimo nostro (una Verità che è l’unione di tutti i fratelli innamorati, cioè a dire la Chiesa) e che poi prova a dividerla, appunto, nell’eresia.

Bernardo era contrario alle varie forme di guerra promosse dall’odio per l’altro da noi per invidia, avidità di ricchezze e di potere, per intolleranza orgogliosa, per arroganza; e in questo senso non solo lui criticava gli eretici, ma anche i guerrieri che formalmente ai suoi giorni si presentavano come cristiani in Terrasanta ed altrove, nelle più varie contese. In questo atteggiamento, il santo di Chiaravalle è implacabile e molto severo nella sua critica ai vari eccessi dei cavalieri crociati degeneri, soltanto mossi da cupidigia e vanità. Uccidere gli altri, per sopraffare arrogantemente ed appropriarsi dei loro beni, non è accettabile dal Cristianesimo: e lui, quel santo di Chiaravalle, non lo accettava. Lo definiva come omicidio, nient’altro, e peccato mortale.

O vere sancta et tuta militia, atque a duplici illo periculo prorsus libera, quo id hominum genus solet, frequenter periclitari, ubi duntaxat Christus non est causa militandi. Quoties namque congrederis tu, qui militiam militas saecularem, timendum omnino, ne aut occidas hostem quidem in corpore, te vero in anima: aut forte tu occidaris ab illo, et in corpore simul, et in anima. [...] Si bona fuerit

---

<sup>28</sup> [XXXI, 52-142 ; XXXII; XXXIII, 1-51].

<sup>29</sup> Cfr. *De Civitate Dei* [IV, 6]: “cum iustum bellum suscipitur, utrum aperte pugnet aliquis an ex insidiis, nihil ad iustitiam interest. Et hoc probat auctoritate domini, qui mandavit Iosue ut insidias poneret habitatoribus civitatis hai, ut habetur Ios”.

<sup>30</sup> Cfr. SOMMERFELDT [2004: 68-71].

causa pugnantis, pugnae exitus malus exitus esse non poterit; sicut nec bonus judicabitur finis, ubi causa non bona, et intentio non recta praecesserit. Si in voluntate alterum occidendi te potius occidi contigerit, moreris homicida. Quod si praevalēs, et voluntate superandi vel vindicandi forte occidis hominem, vivis homicida. Non autem expedit sive mortuo, sive vivo; sive victori, sive victo, esse homicidam. Infelix victoria, qua superans hominem, succumbis vitio. Et ira tibi aut superbia dominante, frustra gloriaris de homine superato<sup>31</sup>.

Comunque uccidere per la difesa — legittima — dei pellegrini cristiani di Terrasanta, per la libertà del culto cristiano, in terre d’oriente già convertite al Cristianesimo da molti secoli prima dell’Islam, era diverso e doveva secondo lui essere anche trattato teologicamente in maniera diversa: non certo come *homicidium*, bensì *malicidium*, e dunque non quale errore mortale, ma come un giusto combattimento in difesa di schiere di oppressi, di popoli oppressi e della libertà di onorare pacificamente col culto dei luoghi sacri di pellegrinaggio fondamentali per il Cristianesimo. Il *malicidium* è quindi un combattimento per Cristo, una difesa del Cristo *Veritas, Via et Vita*: è strada di amore fraterno universale fra tutti i Figli di Dio.

Sane cum occidit malefactorem, non homicida, sed, ut ita dixerim, malicida, et plane Christi vindex in his qui male agunt, et defensor Christianorum reputatur<sup>32</sup>

La milizia templare è promossa da san Bernardo, in seno alla crociata, per dare a tutti i crociati un esempio del giusto comportamento in quella lotta contro i nemici. Il suo ideale guerriero sostituisce del Tempio i colori, le stoffe, le pietre preziose e le decorazioni architettoniche antiche — quelle del grande sacrario di Salomone — con le virtù che

---

<sup>31</sup> *De laude novae militiae* [I, 2].

<sup>32</sup> *De laude novae militiae* [III, 4].

derivano dall'aderenza completa al messaggio di Gesù di Nazaret, nella negazione della superbia e dell'avidità di ricchezze.

Est vero templum Jerosolymis, in quo pariter habitant, antiquo et famosissimo illi Salomonis impar quidem structura, sed non inferius gloria. Siquidem universa illius magnificentia in corruptibilibus auro et argento, in quadratura lapidum et varietate lignorum continebatur: hujus autem omnis decor, et gratae venustatis ornatus, pia est habitantium religiositas, et ordinatissima conversatio. Illud variis exstitit spectandum coloribus: hoc diversis virtutibus et sanctis actibus venerandum<sup>33</sup>.

L'ordine fonda se stesso sull'obbedienza di ogni fratello al Gran Maestro, sul comunismo dei beni, sulla preghiera e le pratiche ascetiche. Il grande guerriero che, senza paura, si sforza di uccidere il male nella coscienza dell'altro deve esser prima stato capace di uccidere quello all'interno di sé, riuscendo così a coniugare dolcezza e fermezza, amore e forza violenta, dentro il suo cuore<sup>34</sup>, il Cristo mite e benevolo e quello irato che porta la spada.

Nolite arbitrari quia venerim mittere pacem in terram; non veni pacem mittere sed gladium<sup>35</sup>.

E dunque, al cospetto del nemico eretico, del musulmano (in questo caso specifico della crociata di Terrasanta), il suo sentimento deve essere affatto diverso da quello che in genere ha sempre contraddistinto durante una guerra la lotta fra due rivali: il nemico difatti non deve essere odiato, seppure ribelle, in quanto uomo, fratello e dunque 'prossimo' nostro. Solo il suo male, che è errore arrogante e intollerante, deve essere odiato e dunque estirpato, come ignoranza del Vero, con ogni mezzo. Inoltre il fine di questa guerra, per san Bernardo, non deve per forza esser quello della vittoria politica e militare. Il

---

<sup>33</sup> *De laude novae militiae* [V, 9].

<sup>34</sup> Cfr. *De laude novae militiae* [IV, 8].

<sup>35</sup> *Mt.* [X, 34].

risultato finale in fondo è indifferente. Il guerriero cristiano animato dalla verità dell'amore vince comunque, nel suo sconfiggere il proprio nemico o nel suo morire, sconfitto<sup>36</sup> davanti agli uomini, ma non di certo davanti a quel principio di Amore per cui ha accettato il martirio, perdendo una vita per l'Altra Vita che è l'unica in vero importante.

In questo caso, così Bernardo legittima anche la necessità del cristiano di dare la morte ad altri suoi simili, ad altri uomini. Lui è il difensore della crociata, come concetto di guerra liberatrice dall'oppressione dell'eresia. Bernardo, è l'ideale riferimento spirituale dei cavalieri; ma il *malicidium* glorificato, secondo il santo di Chiaravalle, non è di certo una guerra di attacco e di conquista per avidità di un potere orgoglioso, bensì una lotta a difesa (e, si badi bene, 'legittima difesa') proprio di quelli che sono attaccati: cioè i cristiani a Gerusalemme, i pellegrini in oriente falciati dai Mori per anni<sup>37</sup>, prima del primo attacco cristiano.

Il *malicidium* appare così inteso originalmente, usando termini contemporanei, come 'missione di pace' a difesa del libero culto. Si tratta quindi di un atto estremo in cui la violenza è incoraggiata come *ultima ratio*, contro un nemico accecato e impazzito nell'odio, che non conosce ragioni. E San Bernardo non è certo ambiguo anche su questo medesimo punto, affermando senza incertezze che sarebbe meglio non dovere uccidere i pagani, se ci fosse invero un altro mezzo per impedire loro di opprimere selvaggiamente i propri simili in quelle terre lontane.

Non quidem vel Pagani necandi essent, si quo modo aliter possent a nimia infestatione seu oppressione fidelium cohiberi. Nunc autem melius est ut occidantur, quam certe relinquatur virga peccatorum super sortem justorum: ne forte extendant justi ad iniquitatem manus suas<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> Cfr. *De laude novae militiae* [I, 1].

<sup>37</sup> Cfr. YE'OR [1996: 271-272].

<sup>38</sup> *De laude novae militiae* [III, 4].



CRA-INITS / Evocazioni Dantesche ©,  
arte performativa di Arianna Bechini, *Inferno VIII – Islamica Dite*

Inoltre, anche per quanto riguarda i purissimi catari, quelli del sud della Francia, non sembra proprio che San Bernardo volesse in assoluto la loro morte; comunque li combatteva a parole, in quanto eretici, e anche provava a convincerli a non generare una divisione della sacrale unicità della chiesa di Cristo<sup>39</sup>. Lui ammirava i costumi morigerati di molti fra loro<sup>40</sup>; ed in quei giorni fu il primo a provare a riportarli al rispetto dell'unico Amore, con la sua forza, l'esempio e la predicazione<sup>41</sup>. Dunque, a nostro avviso, qualora Dante avesse seguito questa eresia dei perfetti, il Catarismo (se poi ci fosse bisogno di offrire anche un'ultima prova a difesa dell'ortodossia del poeta che è ovvia, seppure certo di una natura estremista e 'liberale' e onestamente polemica), mai proprio lui avrebbe mostrato nel suo poema Bernardo di Chiaravalle come la guida fondamentale del pellegrinaggio oltremondano, la terza, il santo cantore della Madonna; lui che, all'interno della *Divina Commedia*, è il segno chiarissimo di un'umiltà della mente e dell'agire, un'umiltà che diventa regina, portando alla Regina<sup>42</sup>.

Il nodo concettuale su cui si fonda l'attacco all'eresia è proprio questo: secondo quell'umiltà che è peraltro il rispetto del nostro inizio dell'era cristiana, cioè a dire di quella 'pietra di Pietro' e delle 'chiavi

<sup>39</sup> BENEDETTO XVI [2009].

<sup>40</sup> Ci riferiamo ai contenuti del suo *Sermone LXV sul Cantico dei Cantici*: cfr. WAKEFIELD & EVANS [1991: 93, 130].

<sup>42</sup> Cfr. *Lodi alla Vergine Madre* [I, 5]; CLARKE [1929].

del Regno', noi non possiamo sentirci mai puri e perfetti a tal punto da generare la divisione dagli altri che sono uniti nel Cristo, nel suo edificio di pietre vive e tempio di umanità integralmente redenta attraverso la grazia misericordiosa. Noi qui dobbiamo soffrire, in questa vita, coi nostri simili, coi loro atti e pensieri; noi qui dobbiamo lottare con loro e, a volte, anche contro di loro, sempre in difesa di quell'Amore che salva e che vale, al di là delle fedi da noi dichiarate e le culture del mondo. Sì, senza dubbio, ogni uomo si salva in quell'Amore, in ogni tempo e attraverso ogni cultura. Tutti si salvano a causa di quell'Amore unitario, al di là delle scelte esteriori di religione. Del resto, il Cristo lo ha rivelato: l'Amore è ciò che in noi sintetizza il pensiero profondo di tutti i profeti<sup>43</sup>. Tutti si salvano, purché capiscano — fosse magari soltanto nel cuore (per *fides implicita*, come direbbe Tommaso d'Aquino)<sup>44</sup> — quella che è l'unica strada, al di là dei pensieri, dei dogmi, dei libri, dei sacramenti esteriori e codificati. La fede in quell'Amore e la speranza di quello sono la strada: belle fanciulle danzanti nel centro dell'Eden, nella visione ammirata dal nostro poeta, e rasserenanti<sup>45</sup>. In questo senso per tutti, non solamente per chi si professa cristiano, ma dunque proprio per tutti davvero — anche i politeisti pagani, senz'altro (si pensi a Rifeo, nel XX canto del *Paradiso*)<sup>46</sup>, oppure lo sconosciuto dell'India, che è forse il Buddha<sup>47</sup>, e quel famoso seguace (amoroso, comunque) della visione e eresia spirituale dell'Islam, l'averroista Sigieri<sup>48</sup> — per tutti allora, senz'altro, sembra possibile una salvezza spirituale, in virtù di qualcosa che supera le differenze fra i credi e le culture, qualcosa che è umile e ci distingue, che ci accumuna al di là dei discorsi, delle parole. Questa è la forza di Amore e del rispetto dell'altro da noi, che sia l'uomo oppure il Dio, cioè il principio del nostro mondo e dell'intero genere umano.

---

<sup>43</sup> Cfr. *Mt.* [XXII, 37-40].

<sup>44</sup> Cfr. *Summa Theologiae* [II - IIae, 2, 7, ad3].

<sup>45</sup> Cfr. *Purgatorio* [XXXI, 130-138].

<sup>46</sup> Cfr. *Paradiso* [XX, 67-138].

<sup>47</sup> Cfr. *Paradiso* [XIX, 70-111].

<sup>48</sup> Cfr. *Paradiso* [X, 133-138].

La terza cantica della *Divina Commedia* commenta in questo senso il mistero della giustizia e misericordia divina:

Assai t'è mo aperta la latebra  
che t'ascondeva la giustizia viva,  
di che facei question cotanto crebra;

ché tu dicevi: "Un uom nasce a la riva  
de l'Indo, e quivi non è chi ragioni  
di Cristo né chi legga né chi scriva;

e tutti suoi voleri e atti buoni  
sono, quanto ragione umana vede,  
senza peccato in vita o in sermoni.

Muore non battezzato e senza fede:  
ov' è questa giustizia che 'l condanna?

REVISTA DE LA  DOCTORES Y MAESTROS DE LA ESCUELA Y LITERATURA

Or tu chi se', che vuo' sedere a scranna,  
per giudicar di lungi mille miglia  
con la veduta corta d'una spanna?

Certo a colui che meco s'assottiglia,  
se la Scrittura sovra voi non fosse,  
da dubitar sarebbe a maraviglia.

Oh terreni animali! oh menti grosse!  
La prima volontà, ch'è da sé buona,  
da sé, ch'è sommo ben, mai non si mosse.

Cotanto è giusto quanto a lei consuona:  
nullo creato bene a sé la tira,  
ma essa, radiando, lui cagiona.

Quale sovresso il nido si rigira


poi c'ha pasciuti la cicogna i figli,  
e come quel ch'è pasto la rimira;

cotal si fece, e sì leväi i cigli,  
la benedetta imagine, che l'ali  
movea sospinte da tanti consigli.

Roteando cantava, e dicea: “Quali  
son le mie note a te, che non le ‘ntendi,  
tal è il giudicio eterno a voi mortali”.

Poi si quetaro quei lucenti incendi  
de lo Spirito Santo ancor nel segno  
che fé i Romani al mondo reverendi,

esso ricominciò: “A questo regno  
non salì mai chi non credette ‘n Cristo,

REVISTA DE LA  LITERATURA

né pria né poi ch'el si chiavasse al legno.

Ma vedi: molti gridan “Cristo, Cristo!”,  
che saranno in giudicio assai men prope  
a lui, che tal che non conosce Cristo;

e tai Cristian dannerà l'Etìòpe,  
quando si partiranno i due collegi,  
l'uno in eterno ricco e l'altro inòpe.

[*Paradiso* XIX, 67-111].

O predestinazion, quanto remota  
è la radice tua da quelli aspetti  
che la prima cagion non veggion tota!



E voi, mortali, tenetevi stretti  
a giudicar: ch  noi, che Dio vedemo,  
non conosciamo ancor tutti li eletti;

[*Paradiso* XX, 130-135].

Il Cristianesimo   prima di tutto uno stato d'animo,   sentimento; e questo si effonde nella poesia della visione dantesca; un Cristianesimo si manifesta cos , molto spesso, al di l  di credenze e pensieri che appaiono storicamente e formalmente diversi dalla dottrina cristiana, nel senso esplicito della parola. Inconsciamente quindi — per ‘cuore’ — possono dirsi cristiani degli uomini e donne che vivono, o hanno vissuto in ambienti dei pi  svariati, in un senso e religioso e culturale<sup>49</sup>. Politeisti pagani, magari esistiti anche prima del Cristo storico, possono allora dirsi cristiani implicitamente<sup>50</sup>. Lo stesso vale per gli altri formati nei pi  diversi contesti spirituali del mondo: semiti e islamici, come induisti o buddhisti, taoisti e confuciani. Tutti si possono identificare nei loro culti specifici e loro dottrine, e comunque... essere anche cristiani, essenzialmente cristiani, se amano e si rispettano amorosamente, se riconoscono che   nell'Amore e l'Unione la mediazione che salva, abolendo cos  il rancore per gli altri, e dunque ponendo fine a eresie e divisioni. In questo senso   da leggere quella parabola evangelica del buon samaritano che in s  ci mostra un emblema eclatante di incontro cristico fuori dalla dottrina cristiana.

Ogni dottrina che   espressa in parole e pensieri umani ha un suo margine inadeguato, indistinto, incompiuto. D'altronde (e sempre questo dobbiamo con umilt  accettarlo) nessuno al mondo   perfetto; infatti qui, nella carne, noi non possiamo trovare ‘maestri buoni’, come del resto ci insegna Ges  di Nazaret<sup>51</sup>. Tutti in un modo o nell'altro siamo ravvolti nell'imperfezione: quando pensiamo da uomini, quando operiamo nei pi 

<sup>49</sup> In questo senso giova ricordare quanto San Paolo affermi a proposito del Cristo come Verit  Universale: cfr. *I Cor.* [3-11].

<sup>50</sup> Cfr. nota 20.

<sup>51</sup> Cfr. *Lc.* [X, 25-37].

diversi ambienti sociali coi nostri limiti. Non giudichiamo così, fino in fondo, il nostro simile per la dottrina; non lo scartiamo, non ci sentiamo perfetti e poi, dunque, sostanzialmente migliori di lui. Noi siamo tutti pietosi e bisognosi di misericordia: riconosciamolo allora e affratelliamoci in un comune destino.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

CRA-INITS / Evocazioni Dantesche ©,  
arte performativa di Arianna Bechini, *Purgatorio XXI - Abbandono e salvezza di Stazio*

Questa umiltà (che deriva da degradazione e dal senso di umana inadeguatezza al cospetto del Vero trascendentale) è senza dubbio la pietra angolare del credere cristico e dell'intera Chiesa cristiana; è il privilegio dell'uomo che è il successore di Pietro, il privilegio del Papa. Lui, il capo di questa Chiesa universale, non è di certo un eroe: al contrario, è il traditore sul fare dell'alba, prima che il gallo canti<sup>52</sup>, è il traditore umiliato, ma forte... e non davvero di orgoglio, ma di umiliazione. Questa — sì, l'umiliazione — è la strada al rispetto dell'altro e affratellamento di noi miserabili: è Cristianesimo invero. E la sua essenza si mostra attraverso l'abbassamento di ogni prosopopea, nell'ecumenico culto dell'unico Dio che è poi il Padre di tutti (e anche la Madre), che può salvare noi umani imperfetti e '*massa peccati*', come

---

<sup>52</sup> Cfr. *Mc.* [X, 17-18].

insegnava Agostino<sup>53</sup>, perché è una fonte infinita d'amore e misericordia. Siamo salvati, davvero, se ci lasciamo salvare, abbandonandoci: vuoti del nostro orgoglio e presunzione, come ci mostra il fantasma di Stazio nel *Purgatorio*<sup>54</sup>. Questa è di certo la strada che è unica e vera: strada che pone il sentire al di sopra delle dottrine, strada dantesca, strada per tutti i fedeli di Amore.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

---

<sup>53</sup> Cfr. *Exp. prop. Rm.* [62].

<sup>54</sup> Cfr. *Purgatorio* [XXI, 58-69].

## BIBLIOGRAFIA

- AGOSTINO, *Expositio quarundam propositionum ex Epistola ad Romanos*.  
Edizione digitale: [rivisto: 26/04/2016]  
<[http://www.augustinus.it/latino/esposizione\\_romani/esposizione\\_romani.htm](http://www.augustinus.it/latino/esposizione_romani/esposizione_romani.htm)>
- AQUINO, Tommaso d', *Summa Theologiae*, Alba: San Paolo, 1999.
- BALDUCCI, M. A., *Il preludio purgatoriale e il sinfonismo dantesco*, Monsummano Terme – Pistoia: Carla Rossi Academy Press, 2006.
- BALDUCCI, M. A., “Dante cataro? Considerazioni in margine alla conferenza di Maria Soresina, tenuta a Pistoia il 7 marzo 2014, durante il corso CRA-INITS/Soroptimist International patrocinato dalla Società Dantesca Italiana”, *Notatnik Dantego*, 2014.  
Edizione digitale: [rivisto: 23/04/2016]  
<<https://docs.google.com/a/dante-katowice.org/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGFudGUta2F0b3dpY2Uub3JnfG5vd2F8Z3g6M2M0OTkyNjkyMDc3YzYyYQ>>.
- BENEDETTO XVI, *San Bernardo di Chiaravalle*, [Udienza Generale: Piazza San Pietro, mercoledì 21 ottobre 2009], Roma: Libreria editrice Vaticana, 2009.  
Edizione digitale: [rivisto: 23/04/2016]  
<[https://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/it/audiences/2009/documents/hf\\_ben-xvi\\_aud\\_20091021.html](https://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/it/audiences/2009/documents/hf_ben-xvi_aud_20091021.html)>
- BERNSTEIN, J. G., “Science and Eschatology in the Portinari Chapel”, *Arte Lombarda*, 60 (1981), pp. 33-40.
- BRENON, A., “Heresie, Courtoisie et Poésie: a la recherche de traces de catharisme dans la littérature occitane du Moyen Age”, in VV.AA., *Trobadours et Cathares en Occitanie médiévale, Atti del convegno di Chancelade, 24 e 25 agosto 2002*, pp. 61-79.
- CDFMC = CENTRO DANTESCO DEI FRATI MINORI CONVENTUALI, *Incontro con Maria Soresina e la sua Divina Commedia*, 2012.  
Edizione digitale: [reviso: 23/04/2016]  
<<http://centrodantesco.it/dettaglio.aspx?id=393>>
- CHIARAVALLE, Bernardo di, *Lodi alla Vergine Madre*, C. Leonardi [a c. di], Roma: Città Nuova, 2003.
- CLARKE, R.F., *Humility. Thirty Short Meditations*, London: Catholic Truth Society, 1929.
- DUVERNOY, J., *La religione dei catari. Fede – Dottrine – Riti*, F. Zambon [prefazione], Roma: Edizioni Mediterranee, 2000.
- GRIFFITH, S.H., “Muhammad and the Monk Bahira: Reflections on a Syriac and Arabic Text from Early Abbassid Times”, *Oriens Christianus*, 79 (1995), pp. 146-174.
- JOHNSTON, W.M., *Encyclopedia of Monasticism*, Chicago (IL – U.S.A.): Fitzroy Dearborn Publishers, 2000.
- KANTOROWICZ, E.H. “Mysteries of State: An Absolutist Concept and its Late Mediaeval Origins”, *Harvard Theological Review*, 48 (1955), pp. 65-91.
- KANTOROWICZ, E.H., *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton (NJ – U.S.A.): Princeton University Press, 1957.
- KESSLER, C., “Abd al-Malik's Inscription In The Dome Of The Rock: A Reconsideration”, *Journal Of The Royal Asiatic Society*, 1 (1970), pp. 2-14.
- LATOURETTE, K.S., *A History of Christianity to A.D. 1500*, San Francisco (CA – U.S.A.): Harper & Row, 1975.
- MAGISTER, S. “Islam e cristianesimo. Dove il dialogo inciampa”, *Blog Settimo Cielo*, Roma: Gruppo Editoriale L'Espresso [chiesa.espresso.online.it | 30/12/2013].  
Edizione digitale: [rivisto: 23/04/2016]  
<<http://chiesa.espresso.repubblica.it/articolo/1350689>>
- MANCA, A., *La diffusione dell'Islam in Bosnia: analisi storica dal medioevo al dominio austroungarico*, Salerno: L'Universale, 2014.
- PLATONE, Timeo, G. Reale, [a c. di], Milano, Bompiani testi a fronte, 2000.
- SOMMERFELDT, J.R., *Bernard of Clairvaux on the Spirituality of Relationship*, Mahwah (N.J. – U.S.A.): Newman Press, 2004.
- SORESINA, M., *Le segrete cose. Dante fra induismo ed eresie medievali*, Bergamo: Moretti & Vitali, 2002.

- SORESINA, M., *Libertà va cercando. Il Catarismo nella Divina Commedia*, Bergamo: Moretti & Vitali, 2009.
- WAKEFIELD, W. & EVANS, A., *Heresies of the High Middle Ages*, New York: Columbia University Press, 1991.
- YE'OR, Bat, *The Decline of Eastern Christianity Under Islam: From Jihad to Dhimmitude*, Madison, NJ: Fairleigh Dickenson University Press, 1996.



REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

*Palabras clandestinas*, Manuel Ruiz Amezcua: Huerga & Fierro editores, 2015.  
88 pp.  
ISBN: 978-84-943156-5-7

*Palabras clandestinas* es el último poemario madurado dentro de la ingente obra poética de Manuel Ruiz Amezcua (Jódar, Jaén, 1952). Ingente obra poética recopilada en su también reciente antología *Del lado de la vida* (2014), por Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, con un exquisito prólogo de Antonio Muñoz Molina. Leyendo esta antología, que recoge su obra entre los años 1974-2014, una termina con la impresión de que el autor es un poeta de dicotomías: amor-desamor, vida-muerte, dolor-esperanza, añoranza-rechazo. Antonio Muñoz Molina lo describe como: “Manuel Ruiz Amezcua pertenece a un linaje muy antiguo en la literatura: el de los negadores apasionados, los acusadores furiosos, los disconformes que encuentran en todas partes y en todas las cosas una razón para la disidencia”.

La poética de Amezcua está dolorida, pero es lúcida, sincera, tremendamente actual y muy digna. Digna y resentida frente a las injusticias pasadas, digna y contestataria frente a la realidad que nos rodea y digna y esperanzadora, “No he consumido toda mi esperanza” [p. 16], con la inminente realidad que viene a nuestro encuentro.

*Palabras clandestinas* reúne 36 poemas y está dividida en tres partes: El presente eterno, La verdad escondida y En la orilla. Su temática es muy variada. La primera parte, El presente eterno, sirve de marco al amor y a la ternura [p. 24], al dolor y a la esperanza tras el mismo, a la denuncia ante la injusticia producida por la ingratitud de un hijo [p. 22], a algún panfleto contra todo estamento establecido [p. 25], a Baeza y a sus vivencias en la ciudad que lo vio crecer [p. 29].

La segunda parte, La verdad escondida, resulta más cruda que la primera, como el poema “Interior con figuras”: “Un hombre abre la puerta / y su propio hijo se la cierra. / Una mujer que abraza la locura / mueve su propia cuna [...] Pero nadie hace nada, / salvo apartar la mirada. / Y, dentro, un viejo mira su destino / desde la última vuelta del camino” [p.48]. Poemas que emanan tristeza por una guerra, por la

guerra, por aquella guerra reivindicando siempre el derecho a la memoria [p. 51]. O poemas que denuncian la situación económica actual de manera directa e inconformista [p. 54].

La tercera parte, *En la orilla*, es abiertamente más crítica, no solo se critica el aquí y el ahora, también se critica el pasado de la historia reciente en nuestro país, “Cuánto daño”: “[...] Así se escribe la Historia. / A base de mucho tiempo. / A base de mucho engaño. / A base de mucho miedo. / A base de mucho daño.” [p. 71]. La obra termina con un poema igualmente crítico con el panorama literario actual, “Poetas oficiales o el régimen del pienso”: “[...] Esos que dicen que dicen, / y nunca dijeron nada, / viven como marajás / y redimen a las masas. / Poetas de catecismo, / escaladores de cátedras, / jurados de muchos premios / donde colocan sus bazas. [...]”.

La poesía de Amezcua está rabiosa, aunque por momentos se serena realizando perfectamente su función como acto catártico que nos redime de aquello que nos quema por dentro.

Poeta inconformista, comprometido, contestatario y por consiguiente honesto.

*María Lourdes Romero Gómez*

*Árboles de esperanza*, Tomás Sánchez Rubio, Sevilla: Ediciones En Huida [Poesía en tránsito], 2015.

98 pp.

ISBN/ISSN: 978-84-944525-6-7

*Árboles de esperanza*, del filólogo, poeta y profesor Tomás Sánchez Rubio, es un poemario que contiene treinta y seis joyas literarias, treinta y seis poemas que son monumentos de palabra irradiada de una poesía magnífica llena de sentimiento, de emoción, de este gran poeta sevillano que, entre otros premios, ha sido ganador del IV Concurso de

microrrelatos “Focus on Women” y primer accésit en el certamen poético Centenario del Parque María Luisa.

Este libro tiene un bellísimo prólogo realizado por, la también filóloga y poeta, Pilar Alcalá. Recordemos en nuestra historia de la literatura cómo magníficos poemarios han tenido prólogos también magníficos, un caso es *La soledad* de Augusto Ferrán y el prólogo a este libro escrito nada menos que por Gustavo Adolfo Bécquer. En *Árboles de esperanza* la lectura de prólogo y de poemario es una delicia para los sentidos, por lo que todo el libro en su conjunto es interesantísimo de principio a fin... ¿o quizás no hay fin? Así es en este caso, cada poema de Tomás Sánchez se queda en el lector, porque más allá del punto final está el sentimiento que se desborda de esos árboles cargados de esperanza, sueños, y sobre todo amor vivido, viviente, radiante y majestuoso.

Todo el poemario está lleno de bellas imágenes literarias que se convierten en símbolos como es el caso de la imagen de la caricia en el pelo, del enredo de los dedos en el cabello de la amada, una imagen que se repite en varios poemas de este libro y que simboliza la quietud, la tranquilidad, la paz y el sosiego que se respira en ese momento de amor vivido que se hace eterno, como se puede ver en el poema “Ganas de ti” (Quiero conversar contigo / al sol de los buenos días, / en silencio, / mientras te toco el pelo / en el paseo infinito de la playa: / en la tuya o en la mía), o también en el bellísimo poema titulado “De noche y de vida” (Ojos que atraviesan el dolor del corazón, / perfil que rompe dudas de tristeza, / manos desordenadas que juegan con tu pelo / y tu sonrisa).

Y es así como el poeta construye verso a verso un mundo poético donde lo cotidiano se hace único, donde lo momentáneo se hace eterno, porque de eternidad están contruidos estos maravillosos versos.

La sensibilidad y el arte poético del autor es tal que hace de un domingo por la tarde uno de los más fabulosos poemas de amor de este poemario. Tiene este poema tal ternura, tal maestría en su composición, que se puede vivir eternamente en esa poética tarde ataviada del ropaje de la poesía del sentimiento, de la poesía de la vivencia de la eternidad



en unas horas de domingo, que se convierten en versos, en hojas de esos árboles cuajados de esperanza. El poema se titula igual que ese momento “Un domingo por la tarde” y en él de nuevo aparece ese pelo amado y poetizado, símbolo de paz y de ternura (Allí donde mi ilusión se hizo nostalgia, / recrearé tu voz, tu pelo / y esa sonrisa de cristal que lo llenó todo / cada uno de los días que pasé junto a ti).

*Árboles de esperanza* deja al terminar de leerlo: optimismo, luz, ilusión, vida al fin y al cabo llena de esa esperanza que le da título al poemario. Y es que este poeta “absorto y enamorado de las pequeñas cosas de la vida”, como bien dice en su poema titulado “Espejo”, hace de esas pequeñas cosas el espíritu poético, eterno y bellísimo de su genial poemario.



Macarena Díaz Monrové

REVISTA DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE LENGUA Y LITERATURA

*Nuevo diccionario chistabino-castellano (con información etimológica)*, Brian Mott, Berlin: Logos, 2015.

216 pp.

ISBN: 978-3-8325-3946-7

Cualquiera que se acerque a la consulta de un diccionario comprende la dificultad que conlleva su elaboración; pero, si a ello le unimos que éste contenga información de carácter etimológico, sin duda alguna el ejercicio no sólo se centra ahora en la recogida de los datos de la lengua en sí, sino que además se precisa de la labor investigadora muchas veces no valorada en su justa medida. Además, si a todo esto se junta el hecho de versar dicho diccionario en una variedad constitutiva del romance aragonés, no puede uno evitar el prodigarse en alabanzas del todo merecidas.

El *Nuevo diccionario chistabino-castellano*, según se apunta en la introducción [p. 3], es una nueva edición del *Diccionario etimológico*

*chistabino-castellano, castellano-chistabino* del año 2000; pero, como se prosigue, no es una reedición, sino una actualización de la obra. La investigación de una variedad como la *gistavina* (*chistabina* en palabras del autor), con una relativa vitalidad media y en claro proceso de sustitución lingüística, es fundamental no sólo para los estudiosos de la lengua aragonesa o las variedades romances pirenaicas, sino también para la Romanística a pesar del escaso reconocimiento que parece derivarse de dicho esfuerzo. Pero, ya se sabe, sin quijotes esto merecería menos la pena.

El diccionario contiene un apartado de agradecimientos dirigido a los informantes [pp. xii-xiv] que, además de honrar a su autor en cuanto a saber valorar la importancia de los hablantes, nos sirve como, por así decir, principio de autoridad dialectal. El habla es la que es y no es otra. De ello nos advierte el profesor Mott al dejar clara la presencia de formas castellanizadas o incluso ya castellanas en la obra.

Lamentablemente, el diccionario no incluye la parte *castellano-chistabino* del año 2000. Este volumen contiene las siguientes partes: una pequeña introducción [pp. 1-4], una guía de uso [pp. 5-11], una bibliografía [pp. 13-18], un resumen de gramática del dialecto [pp. 18-26], la convención ortográfica utilizada en el diccionario [pp. 27-31], el diccionario en sí [pp. 35-159] y unos apéndices [pp. 163-216].

Sorprende que las notas sobre el verbo y el pronombre personal, por ejemplo, estén incluidas en los apéndices [pp. 165-177] y no en el resumen gramatical. De igual manera, el hecho de contener ilustraciones de las partes de la casa, herramientas para hilar y otros utensilios nos transportan a aquellas monografías dialectales de las que no es ajeno su autor.

Entre las voces recogidas paramos la vista en *belota* ‘bellota’ que nos muestra una evolución fonética típica de no palatalización de la lateral geminada no sólo en las voces de fondo latino (tal es el caso de *bel*, *bela* ‘algún, alguna’), sino incluso en los arabismos. Atendiendo a este rasgo el autor relaciona *beliquet* ‘regalo, pequeña sorpresa, bebé’ con la forma ampurdanesa *belluguet* ‘colgajo pequeño que se pone como adorno algo y

que se mueve mucho'. También tiene en cuenta en su etimología el mantenimiento de oclusivas sordas intervocálicas que caracterizara las variedades centrales altoaragonesas hoy en retroceso: *batallo* 'badajo', *picueta* 'viruela', *lupatear* 'caminar o trabajar a deshoras o de noche, trasnochar'. Esta última presenta una variante sonorizada *lobatear* a la que podemos añadir otras tales como *cabazo/capazo* 'capazo', *vediello/vetiello* 'ternero, becerro'. No es ésta la única pareja posible en el habla del valle de Gistau, por el contrario el diccionario nos aporta más ejemplos: *cacharizo/callarizo* 'callejón', *urmo/ulmo* 'olmo'; *plever/llover* 'llover', *unflar/hinchar* 'hinchar', que responden a la castellanización del gistavino.

Aunque el diccionario intenta relacionar las voces gistavinas con variedades románicas próximas, no siempre es así como sucede en el caso de *carrazo* 'racimo' que no se relaciona con el benasqués *carraço* de igual significado. Tampoco parece seguir la convención ortográfica propuesta en la voz *burrullau* 'cerrojo', cuya etimología propuesta es \*VERRUCULU.

Huelga decir que las apreciaciones susodichas no desmerecen el valor de la obra y tienen como único fin aportar una crítica constructiva que se traduzca en la mejora, en sucesivas y esperadas ediciones, de un diccionario de este –en palabras de su autor– “último reducto del aragonés arcaico”.

*José Manuel Cuartango Latorre*





Este noveno volumen  
de la revista *Hápax*  
ve la luz merced a los desvelos  
y el trabajo de muchas personas,  
cuyos nombres  
quedarán impresos en nuestra memoria.  
Se acabó de editar  
el 26 de abril de 2016,  
festividad de San Isidoro de Sevilla,  
patrón de Filosofía y Letras.



SIC ERAT IN FATIS









