



Studi Interculturali, 23/2022



«Oggi, quasi tutte le antiche sedi religiose hanno riassunto le loro funzioni originarie e il Cremlino si è trasformato in un formidabile complesso polivalente nel quale convivono palazzi pubblici, sedi amministrative, edifici religiosi, teatri, sedi espositive, centri museali. La stella rossa della Torre della Trinità, la più alta, che raggiunge gli ottanta metri, riluce anche nelle più tempestose notti d'inverno. Chi si è ritrovato la mattina di Pasqua nella grande piazza delle Cattedrali - l'Assunzione, l'Annunciazione, l'arcangelo Michele, la Deposizione della Veste della Vergine Maria e il campanile di Ivan il grande - non dimentica per tutta la vita il suono prolungato e festoso delle campane che sembrano far dileguare l'ultima neve dell'inverno mentre tutti ci abbracciamo e ci bacciamo proclamando «Kristos voskres!», «Cristo è risorto!». Un mattino di Pasqua di moltissimi anni or sono fui affrontato da una bellissima ragazza dalle trecce bionde raccolte attorno alla testa che mi sussurrò piano: «Kristos voskres!», mi abbracciò, mi baciò sulle guance e mi lasciò tra le mani un piccolo bouquet di fiori di campo. Indossava l'uniforme del Komsomol, la Gioventù comunista. Da quel giorno cominciai - ero molto giovane - a chiedermi se per caso, a proposito del regime sovietico, i giornali e la tv del mio paese non ci raccontassero qualche bufala. Me lo chiedo ancora: ma ho frattanto imparato a mettere insieme alcune risposte alle mie domande di allora» (Franco Cardini, *Le dimore di Dio*).

Studi Interculturali 23, x (2022) - issn 2281-1273

Coordinamento a cura di Gianni Ferracuti.

www.interculturalita.it

Studi Interculturali è un'iniziativa senza scopo di lucro. I fascicoli della rivista sono distribuiti gratuitamente in formato digitale all'indirizzo www.interculturalita.it. © Copyright di proprietà dei singoli autori degli articoli pubblicati. Le immagini di apertura degli articoli sono di Gianni Ferracuti. *Mediterránea* ha il proprio sito all'indirizzo www.ilboleroDIRAVEL.org.

Mediterránea - Centro di Studi Interculturali

Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Trieste

Androna Campo Marzio, 10 - 34124 Trieste

Massimo Piermarini:

Le porte aperte della storia: Il "ritorno della storia" dopo la "fine della storia": il conflitto in Ucraina come punto di svolta e le sue implicazioni culturali 7

Pier Francesco Zarcone:

Il problema indigeno nel Messico..... 27

Gianni Ferracuti:

Sancio Panza e il socialismo 87

Massimo Piermarini:

Il sangue, l'agonia e la verità nel pensiero di Miguel de Unamuno 113

Silvia Gant:

Ritmo y memoria. La reescritura de los mitos en la poesía femenina del siglo XX del Cono Sur hispanoamericano, con respecto a Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni y Gabriela Mistral (parte primera) 125

Beatrice Cucchisi:

Entre salvación y perdición: la mujer y el amor en las Rimas y Leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer 191

Cecilia del Carmen Valenzuela:

Unamuno. Alrededor del estilo 235



Le porte aperte della storia

Il “ritorno della storia” dopo la “fine della storia”:

il conflitto in Ucraina come punto di svolta e le sue implicazioni culturali

Massimo Piermarini

Una casa comune?

Probabilmente Putin non ha mai creduto al canto delle sirene della politica gorbacioviana di distensione tra Oriente e Occidente, alla fine della guerra fredda e alla “casa comune europea”. Nel marzo 1989 Gorbaciov fece un appello per il superamento delle strutture della guerra fredda, le alleanze NATO e Patto di Varsavia.

Gorbaciov operò anche per la riunificazione tedesca, in cambio della rinuncia dei Tedeschi alla NATO e per eliminare gli ultimi governi comunisti (DDR e Romania).

Dopo la caduta del Muro di Berlino la presidenza Bush ritenne che la NATO potesse rappresentare una garanzia di stabilità nel contesto post-guerra fredda, in modo da far fronte a future minacce che provenissero dagli Stati che fossero in grado di armarsi e di ricattare gli USA, come la Germania, o che avessero raccolto l'eredità geopolitica e militare dell'Urss, come la Russia. I vertici dell'amministrazione americana ritennero che l'espansione della NATO ad Est avrebbe comportato notevoli benefici. Alla fine degli anni Novanta il processo di espansione attraverso l'adesione di Stati ex-membri del Patto di Varsavia alla NATO venne ufficializzata con la procedura dei nuovi ingressi. Dal 1999 è stata ufficializzata la procedura per i nuovi ingressi: il Piano d'azione per l'adesione (MAP). L'invito iniziò nel 1997, sotto l'amministrazione Clinton, che portò all'ingresso nel 1997 della Repubblica ceca, dell'Ungheria e della Polonia e continuò poi nel 2004 e nel 2009 con l'ingresso, previo invito, di altri nove Stati già membri del Patto di Varsavia e alcune repubbliche già parte dell'Urss (Stati baltici). Nel 2004 si è completato il processo di adesione di altri 7 Paesi ex sovietici: Bulgaria, Estonia, Lettonia, Lituania, Romania, Slovacchia e Slovenia. Due anni dopo sono entrate nella NATO anche Albania e Croazia. Il processo di adesione è continuato sino a tempi recenti: nel 2017 ha aderito il Montenegro e nel 2020 la Macedonia del Nord. Qual è stato lo scopo di queste adesioni promosse dalla NATO? Impedire, dopo il 1991, una futura rinascita russa nella regione europeo-orientale. L'espansione della NATO, d'altra parte, è successiva all'allargamento delle sue attività funzionali, al di là dell'area prevista del Trattato, come la guerra in Jugoslavia nel 1990, Bosnia 1995 e Kosovo 1999, per limitarci al teatro europeo e non voler parlare dell'intervento in Afghanistan, Iraq e Libia, del tutto fuori dalle condizioni del Trattato e con la partecipazione diretta di una parte degli Alleati NATO. In Europa la NATO intervenne anche per giustificare la sua sopravvivenza, presentandosi nel nuovo ruolo di garante della stabilità e della sicurezza europea. Il secondo decennio del XXI secolo, cioè il periodo che coincide con la piena ascesa della leadership di Vladimir Putin (nel 2012 con il suo terzo mandato),

ha visto la ripresa e il potenziamento della capacità militari della Russia, la riconquista di un suo ruolo mondiale e di un'iniziativa travolgente che ha segnato un'inversione di tendenza rispetto agli anni Novanta nei rapporti della Russia con l'Occidente e la NATO.ⁱ Dopo EuroMaidan a Kiev, che rompe ogni possibile equilibrio nei rapporti della Russia con gli Usa e l'Occidente nel 2014, la Russia occupa la Crimea, importante area strategica sul Mar Nero, e procede, previo referendum, all'annessione del suo territorio.ⁱⁱ

Nella ricostruzione storica dei rapporti tra i due stati Putin attribuisce all'Ucraina di Zelensky, la cui politica è manovrata dall'esterno, il ruolo di un sistema "anti-Russia" in contrasto con i legami di sangue, religiosi e culturali tra i due popoli.ⁱⁱⁱ Molti osservatori hanno considerato l'annessione della Crimea nel 2014 e il sostegno ai separatisti in Ucraina come il segnale di una politica estera russa non più soltanto assertiva ma di aperta sfida nei confronti dell'Ovest.^{iv} A partire dal 2014 in effetti la Russia fa proprio un approccio realista nella politica internazionale, in cui è pienamente ristabilita la centralità dello Stato, dei suoi valori e della sua autorità centrale, con una politica estera del tutto autonoma rispetto a quella interna. I meccanismi di difesa rispetto all'ambiente esterno hanno indotto la dirigenza russa a riconoscersi pienamente nella tradizione dello Stato forte e a sottolineare in ogni sede la specificità della civilizzazione ortodossa e del codice culturale della Russia, in primo luogo relativa alla profonda essenza culturale, politica e strategica dell'identità euroasiatica. L'intervento russo in Siria in sostegno al Presidente Assad nel 2015 protrattosi per diversi anni con successo, malgrado la modesta

ⁱ Da parte americana la Russia, con riferimento all'annessione della Crimea, all'occupazione di territorio in Georgia e Moldavia e all'intervento in Siria, viene percepita come una minaccia per gli Alleati (Usa e Nato). Cfr. J. Garey, *The US Role in NATO's Survival After the Cold War*, Macmillan, Palgrave 2020.

ⁱⁱ Cfr. G. Chiesa, *Putinfobia*, Piemme, Milano 2017.

ⁱⁱⁱ V. Putin, «La storica unità di Russi e Ucraini», pubblicato sul sito della Presidenza della Federazione Russa il 12 luglio 2021, trad. italiana a cura di Elvia Politi per Saker Italia, <sakeritalia.it/attualita/articolo-di-vladimir-putin-la-storica-unita-di-russi-e-ucraini/>.

^{iv} Cfr. M. Marini, *La Russia di Putin*, Il Mulino, Bologna 2020.

attenzione riservatagli dei media europei, ha dimostrato le enormi capacità raggiunte dalla Russia dal punto di vista militare e il carattere di sfida globale dell'interventismo russo nella regione.

Una guerra contro l'egemonia mondiale dell'Occidente atlantista

L'operazione militare speciale attuale in Ucraina, avviata dopo otto anni di combattimenti e notevoli perdite di civili nella regione filo-russa del Donbass, è stata anticipata dal riconoscimento delle repubbliche di Luhansk e Donetsk, rappresenta la prosecuzione su uno scenario più ampio, dell'inversione di tendenza nei rapporti Russia-NATO già all'opera nella guerra di Georgia (2008) e nell'annessione della Crimea (2014).^v L'azione della Russia oggi pone in discussione il ruolo degli Usa come potenza europea e l'egemonia unipolare americana sulla politica internazionale e si colloca in una strategia economica, sociale e culturale alternativa di livello mondiale. Sul terreno europeo risponde al disegno di una futura integrazione almeno di alcuni paesi europei con l'economia della Federazione russa, puntando però sull'Unione economica eurasiatica,^{vi} alternativa al mercato euro-atlantico.

Le ambizioni che nutre la Russia, che convergono in molti punti con quelle della Cina, sono indubbiamente grandi: creare un nuovo mercato mondiale e combattere l'*american way of life* considerata come una minaccia per l'umanità e la conservazione dell'eredità spirituale della Russia e, a livello antropologico, del mondo intero. La presente guerra assume così, per i Russi e per tutti i nemici dell'Occidente, un carattere metafisico, salvifico, come difesa della Russia, e paese leader della civiltà ortodossa ed entità eurasiatica in costruzione, dall'influenza occidentale e atlantica.

^v Vedi V. Putin, «Per il Donbass. Per la Russia». Il discorso integrale di Putin del 21 Febbraio 2022, trad. di Eros R.F. dal sito presidenziale della Russia sul sito <www.l'antidiplomatico.it>.

^{vi} Lo "Spazio economico eurasiatico" tra la Russia e alcuni paesi dell'area ex-sovietica, un progetto di creazione di un *superethnos* di popoli alternativo all'America e in pieno svolgimento, ha trovato una forte opposizione da parte delle forze filo-occidentali in Ucraina.

Secondo le parole del Patriarca Kirill la guerra in Ucraina, conseguenza della situazione in Donbass, è un test fondamentale della possibilità di emettere un rifiuto alla fedeltà al nuovo ordine mondiale, voluto dall'Occidente «*il mondo del consumo eccessivo, il mondo della falsa "libertà" che propone il peccato come una delle variazioni del comportamento umano*». ^{vii}

Una guerra di alternativa al dominio occidentale

Cosa rappresenterà nei rapporti di forza internazionali l'eventuale vittoria della Russia sull'Ucraina nel presente conflitto? Quali prospettive apre alle forze che si oppongono all'imperialismo USA, al di là del generico partito anti-occidentale?

In questa guerra sembra di assistere al *remake* di altri conflitti ed eventi storici. Bisogna stare attenti al modo specifico in cui la ripetizione avviene nelle nuove condizioni. Il pubblico occidentale è confuso, bombardato dalla narrazione mediatica, e i poteri sembrano allarmati e sorpresi di fronte a questa iniziativa russa.

Cominciamo dalle risposte dell'Occidente all'operazione militare russa in Ucraina. Le misure prese da tanti Stati, non tutti, alleati degli USA (le famigerate "sanzioni") nei confronti della Russia ricordano per un verso il cordone sanitario con cui gli Alleati stringevano la Russia sovietica, per l'altro l'accanimento e la cecità di chi non riesce a capire nulla della natura dei russi e della cultura russa.

Bisogna infatti considerare che per i Russi la guerra non ha lo stesso significato che per un Francese o un Italiano. Chi ha letto *Guerra e pace* di Tolstoj lo sa. Tolstoj vede nella guerra soltanto caos, disordine, al tempo stesso un dovere e una prova attraverso cui dobbiamo passare, un fenomeno di cui è difficile comprendere la totalità e che conserva un suo fondo oscuro, attribuibile indubbiamente al cambiamento in corso durante la guerra, alla "serie mobile" degli eventi. ^{viii}

^{vii} Omelia di Kirill, Patriarca di Mosca e di tutte le Russie, 6 marzo 2022, dal sito <www.mag24.es>

^{viii} B. Gallie, *Filosofie di pace e di guerra*, Il Mulino, Bologna 1993, pp. 170-1; 166-7.

Non si tratta soltanto del rapporto con la violenza, della capacità di esercitarla o di governarla. La guerra, nella mentalità russa e asiatica, trova il suo significato profondo soprattutto nell'astuzia, nello stratagemma vincente e dà la possibilità di mostrare la costanza della volontà e la coerenza nel conservare l'unità tra il dire e il fare.

Il pragmatismo americano è spesso un oscuramento dell'intelligenza, una perdita di controllo nel quale gli errori che compie possono essergli fatali. Ne abbiamo avuto tanti esempi nel corso della storia del XX secolo. L'unità di teoria e prassi del russo, che discende dall'idea russa di verità, richiamata dal filosofo N. Berdiaev, ha molti significati. La teoria non è semplicemente dichiarata, è un programma e, insieme, un punto di vista di valore. La pratica non è posteriore o inferiore alla teoria, ma il suo frutto, la sua materializzazione organica. Una simile unità di teoria e pratica implica una volontà coesa e un'accelerazione delle decisioni che soltanto una grande e complessa organizzazione possono garantire.

Niente avviene a caso nella politica e nelle scelte di campo della Russia. Da sempre. Essa continuerà a dividere i suoi nemici e ad allearsi, almeno temporaneamente, con i suoi amici e lo farà con il desiderio di svilupparsi, crescere civilmente, acquistare la potenza necessaria per difendersi e per progredire mantenendo la propria identità culturale. Molti si chiedono perché si è accesa una così grande animosità e tutto questo turbamento di fronte agli eventi militari che tutti conosciamo e che sono ancora in corso. Forse si può rispondere soltanto in questi termini: il conflitto in Ucraina rompe la linearità e la ripetizione paranoica del paradigma che vede l'Occidente europeo come un cagnolino legato al carro americano, in ogni campo. Questa rottura avviene oggi in modo impetuoso, reale, eclatante e anche distruttivo, con un'operazione militare di ampia portata. Cancella, d'un colpo solo, le ideologie della fine della storia e la fede ingenua nelle narrazioni postmoderniste. Soprattutto fa scendere in campo, sul proscenio della storia, quello che Holderlin, riferendosi a Napoleone, chiamava il genio dell'audacia, la possibilità di rompere un ordine oppressivo tacitamente accettato per decenni in Europa, garantita dall'*establishment* dominante.

Il passaggio politico fondamentale scritto dalla Russia di Putin negli ultimi venti anni sta sicuramente nella fine delle riforme liberiste e nel ritorno al dirigismo statale in diversi settori strategici dell'economia, dell'informazione, della cultura e, più in generale in una riaffermazione energica del primato statale in ogni campo, con un rafforzamento notevole del potere esecutivo presidenziale. La civiltà statale, nel significato hegeliano del termine, sembra essere lo scopo principale cui guarda la Russia di Putin. L'Urss non era forse uno stato hegeliano e il marxismo di Stato in Urss non era forse una versione socialista della filosofia politica di Hegel? In questo senso si può dire che il putinismo è certamente un ritorno del passato sovietico, che non è mai stato cancellato nelle strutture profonde della società e delle istituzioni della Russia e, al tempo stesso, esso è l'esibizione di una potenza pressoché illimitata che fa tremare l'ordine mondiale. Intanto dà uno scossone alle borse, innalza l'inflazione e genera, per risposta, l'attivazione delle strutture profonde di altri Stati (il riarmo tedesco, il bellicismo antirusso dell'Italia...). In questa congiuntura, segnata profondamente dal conflitto in Ucraina, ognuno dei soggetti in campo sembra tornare alla sua natura, al suo strato profondo, in forma nuova. L'Occidente cerca di destabilizzare la Russia perché ne teme il modello completamente diverso di società e di economia, di mercato e di alleanze, di immaginazione e di creatività. Ricorre persino alla retorica anarcoide-populista di critica dell'oligarchia per imbrattarne l'immagine, mentre è noto che l'ascesa politica di Putin ha avuto come terreno di scontro interno principale la lotta contro la mafia degli oligarchi dell'era Elc'in e la liquidazione dei grandi magnati divenuti padroni della scena dopo il crollo dell'Urss. La lotta contro gli oligarchi aveva l'obiettivo di riaffermare, anche sacrificando lo spazio della società civile, il primato degli organi statali e della sovranità dello Stato. Il "genio dell'audacia" accende di nuovo l'energia dello spirito russo del Novecento, all'opera in campo politico e diplomatico, nel rilancio delle sfide economiche globali su energia e sviluppo tecnologico e nella competizione geopolitica. L'astuzia russa può diventare, e diventerà a breve, alla conclusione degli eventi che stiamo vivendo, che tutti auspichiamo trovino una soluzione pacifica,

una risorsa di *governance* alternativa globale al mercato unico e al dominio unico degli Usa.

Dopo il torpore degli anni 90 e la ricostruzione di una grande politica,^{ix} un ruolo che è stato riconosciuto all'amministrazione Putin, la Russia è più forte che mai sul piano politico, militare, economico e diplomatico e può contare su risorse materiali e intellettuali immense. Sembra dunque che abbia ritrovato sé stessa, facendo tesoro delle conquiste e del patrimonio del suo passato, cioè del riformismo dall'alto del Settecento con Pietro il Grande, del romanticismo del suo Ottocento e dell'eredità del patriottismo sovietico e della civiltà statale costruita con la Rivoluzione d'Ottobre. Sembra che nulla possa fermare l'azione del genio dell'audacia se non la ragione e l'umanità, che la Russia vuole in ogni caso rappresentare declinandola secondo i valori della sua civilizzazione. I calcoli mercantili dell'Occidente gli sono estranei, così come il "capitalismo" nell'accezione occidentale, che ai nostri giorni è sostanzialmente l'ipercapitalismo finanziario. Si può prevedere che la volontà di pace della Russia, al termine del conflitto in corso in Ucraina, sarà conforme alle esigenze di giustizia cioè di riparazione del torto, e alla soddisfazione delle esigenze di sicurezza necessarie alla Russia per continuare il suo processo di avanzata globale. Il rimodellamento dell'Europa, negli intenti di Mosca da sottrarre alla presa degli USA e dei suoi satelliti, gli stessi che accumulavano armi negli arsenali ucraini contro la Russia nella speranza che non ci fosse mai una reazione, è appena cominciato.

Comprendere storicamente i conflitti

Non si può comprendere una guerra senza avere una teoria della storia e risalire alle origini del conflitto, che sono sempre, come voleva Clausewitz, interne alla politica. Tutti sanno che cosa è successo nel Donbass dal 2014 ad oggi.^x Ci si chiede

^{ix} S. Romano, *Putin e la ricostruzione della grande Russia*, Longanesi, Milano 2016.

^x Cfr. D. Marconi, *Donbass. I neri fili della memoria rimossa*, Edizioni Croce, Roma 2016.

dove stavano le anime belle, così sensibili ai diritti umani, quando le popolazioni del Donbass venivano uccise a migliaia? Dove stava il diritto internazionale, invocato oggi dai diplomatici? Non si possono applicare istituti di diritto internazionale una volta sì e l'altra no. Bisogna che ci si rassegni a considerarlo per quello che è, un equilibrio formalizzato dei rapporti di forze in campo nel mondo. La guerra in Europa è uno scandalo? Certo, ma lo era anche nel caso della Jugoslavia. I bombardamenti uccidono i civili? Ma li hanno uccisi anche a Belgrado e a Pristina. Dunque bisogna comprendere l'essenza del problema, che è, pensando all'Ucraina, questa: non esistono guerre difensive. Non si può chiamare patriottica la resistenza ucraina e terrorismo quella irakena o siriana o afghana.

Così facendo il concetto di guerra cade e sono i casi particolari, secondo l'arbitrio e gli interessi della potenza dominante, a stabilire come nominarla e agitarla politicamente. Hegel nella *Filosofia del Diritto*, che è forse l'unica chiave per comprendere quanto stiamo vivendo, dice che l'essenza dello Stato, la "totalità trascinata all'esterno" fa sì che la guerra di difesa si trasformi in guerra di conquista per perseguire lo scopo di essere riconosciuto da un altro Stato, con il ricorso, quando le volontà degli Stati non trovano un accomodamento, alla guerra.^{xi} I nostri pacifisti non leggono Hegel e hanno dimenticato i maestri del realismo politico. Molte teorie politiche classificano le guerre in giuste e ingiuste. Molte religioni difendono il concetto di "guerra giusta". Tra esse il Cristianesimo, per bocca di autorevoli Padri e Dottori: la guerra è giusta se ripara un'ingiustizia per Agostino, Gregorio Magno, Tommaso, Bernardo di Chiaravalle, per limitarci alla chiesa latina e non considerando la recente posizione, sopra richiamata, del patriarca di Mosca Kirill, in linea con i Padri della Chiesa. I teorici della guerra giusta sostengono che la guerra è giusta se ripara un torto o un male. Ma anche la guerra giusta è una guerra e segue le leggi e le necessità della guerra. Una visione moralistica dell'interpretazione degli eventi militari, che in genere è utilizzata quando si deve condannare l'iniziativa della controparte, svia e rende impossibile la loro comprensione. Soltanto una

^{xi} G. W. F. Hegel, *Lineamenti di filosofia del diritto*, Laterza, Bari 1974, parr. 326, 331, 334.

lettura storica documentata senza prevenzioni conduce alla verità. I nostri giornalisti e commentatori invece confondono informazione, giudizio storico, sempre monco e parziale, istanze politiche e preoccupazioni morali. Sulla morale Marx e Nietzsche hanno indubbiamente detto l'essenziale: la borghesia e gli Stati che la rappresentano hanno distrutto le virtù etiche in nome del mercato e del profitto, dietro la morale ci sono degli interessi umani troppo umani.

Tutti, anche la borghesia di ogni paese, nutre il desiderio di fare buoni affari e dunque non vuole la guerra permanente. Ma il conflitto e la competizione tra gli Stati continuano a produrne e presupposti. Il problema è la capacità di discriminare tra modelli di civilizzazione e valori diversi e saper distinguere i ruoli diversi dei soggetti in campo: quello di chi vuole imporre il proprio modello sulla scala mondiale e quello di chi vuole semplicemente conservare il proprio, senza minacce esterne alla sua sicurezza, perché lo considera migliore, cioè libero dalla decadenza morale dell'Occidente. Su questo punto oggi assistiamo a qualcosa di imprevisto rispetto alla tendenza del 1989-91, cioè ad una gigantesca contromossa della storia novecentesca in pieno XXI secolo.

Una guerra progressiva

Da un diverso orizzonte la lettura dei classici del socialismo aiuta, per il nostro tema, a comprendere il senso degli eventi. I commenti di Marx di Engels sulla guerra civile in America^{xii} e quelli di Engels alla guerra franco-prussiana,^{xiii} che ebbe come epilogo la breve esperienza della Comune di Parigi, indicano che dal punto di vista del materialismo storico non tutte le guerre sono uguali. Non soltanto nelle loro analisi è in tema il rapporto tra il movimento dei lavoratori e la guerra, ma quello tra l'obiettivo politico della rivoluzione socialista e l'emancipa-

^{xii} K. Marx, F. Engels, *Scritti sulla guerra civile americana*, in Archivio Marx-Engels <www.marxist.org>.

^{xiii} F. Engels, *Note sulla guerra franco-prussiana del 1870-71*, ed. Lotta comunista, Milano 1997.

zione dell'uomo. Il perno delle osservazioni di Marx sta appunto nell'emancipazione e nei rapporti interni alla classe sfruttata. La guerra indebolisce le strutture degli stati legati al dominio borghese e fa nascere, attraverso l'armamento del popolo, una nuova forma di patriottismo. Nell'analisi di Engels la lotta degli Stati del Nord contro lo schiavismo, nella guerra di secessione americana, era una lotta essenzialmente economica, ma sortiva degli effetti sul processo di ricomposizione del proletariato e sulle dinamiche del rapporto lavoro-capitale. In ogni caso, da un punto di vista strettamente democratico, che non è alternativo ma interno al programma socialista, la liberazione dei proletari neri dalla schiavitù con l'abolizionismo rappresenta un obiettivo del programma socialista. È evidente dunque che alcune guerre assumano agli occhi di Marx e di Engels un carattere progressivo.

L'analisi di Engels nelle note dedicate alla guerra franco-prussiana 1870-71 vanno in questa direzione: si tratta di abbattere il baluardo della conservazione, l'impero prussiano, per liberare le energie che il movimento operaio catalizzerà nella lotta per la sua emancipazione. Ma anche la costruzione dell'Impero bonapartista viene fatta saltare dalla guerra con la Prussia, liberando quelle energie che emergono con la Comune di Parigi. Lanciamo allora una provocazione, emettendo un giudizio che è frutto di una necessaria riflessione storica. L'iniziativa militare della Russia contro l'Ucraina e le operazioni di smilitarizzazione e denazificazione in corso hanno un carattere progressivo, rappresentano un passo avanti nel raggiungimento di una stabilità e sicurezza europea, perché segnano indubbiamente un'inversione di tendenza rispetto alla continua conquista da parte NATO di territori dell'ex-Urss.

Limite e illimitato

La nostra stampa continua ad equivocare sul comportamento dell'esercito russo nella guerra in Crimea, partendo da due presupposti insussistenti: a) che la guerra sia sempre soltanto violenza e distruzione b) che lo scopo della Federazione russa sia impadronirsi dell'Ucraina intera violando la sua integrità territoriale. Partendo da questi presupposti (non richiamati o semplicemente taciuti a proposito nell'ana-

lisi di altri conflitti, quali, per riferirci ad eventi europei, la guerra della NATO contro la Jugoslavia) si afferma poi, nella narrazione corrente, che l'avanzata delle forze russe sarebbe "fallita", perché esse sono state bloccate dalla resistenza degli ucraini. Simili giudizi, emessi mentre le operazioni sono in pieno svolgimento, sono il frutto di una scarsa cultura storica e militare e di una visione distorta e unilaterale degli avvenimenti storici che hanno preceduto l'inizio delle ostilità. La verità è ben altra: fin dall'inizio si è trattato di un conflitto a bassa intensità,^{xiv} cioè, di un'operazione militare speciale con degli obiettivi militari e politici circoscritti. L'analogia con situazioni come quella dell'Afghanistan, pure evocata, è del tutto fuori luogo. La Russia ha dichiarato, per bocca del Presidente Putin, di non volere l'occupazione dell'intero territorio ucraino ma di perseguire l'obiettivo della smilitarizzazione, della neutralità, e della denazificazione del paese. Naturalmente le operazioni dell'esercito russo, condotte su vasta scala, hanno dovuto affrontare, nel momento dell'impatto con il teatro operativo, un effetto di attrito.^{xv} Ma è un problema che si incontra in tutti i conflitti: quello dei rapidi cambiamenti che intervengono nel corso stesso degli eventi bellici. Essi determinano condizioni operative che si discostano dagli obiettivi del programma iniziale. Nessuna guerra avviene in un ambiente statico, per cui diventa necessario modificare il piano di guerra e, almeno, una parte degli obiettivi, rinunciando a quelli secondari e raddoppiando gli sforzi per conseguire quelli fondamentali, che vanno considerati come gli scopi essenziali che hanno spinto ad iniziare le ostilità. In questo caso si parla di allineamento, cioè di un aggiustamento per accordare meglio le aspirazioni o la pianificazione e i mezzi e le capacità utilizzabili sul terreno effettivo di scontro. Le condizioni operative non sono tutte uguali: alcune sono prevedibili e schematizzabili (cioè riproducibili sulla base di esperienza passate), altre invece risultano imprevedibili, rientrano nella

^{xiv} Nei termini della teoria di Clausewitz un conflitto può essere «meno guerra» perché la guerra «ammette vari gradi di intensità» ma, per il suo rilevante carattere politico, rientra nell'essenza stessa della guerra come «continuazione della politica con altri mezzi» (K. von Clausewitz, *Della guerra*, Mondadori, Milano 1988, pp. 777, 38).

^{xv} *ibid.*, pp. 86-9.

difficoltà di gestire la fenomenologia complessa della guerra. Cambiano le condizioni operative e le stesse caratteristiche del conflitto in corso (è noto come gli avvenimenti possano assumere un'accelerazione e un'intensificazione e che la prima guerra mondiale è esplosa in seguito ad un attentato a Sarajevo e poi alla dichiarazione di guerra dell'Austria alla Serbia, cioè a eventi di violenza e di guerra circoscritti che si trasformarono nell'estate del 1914 in un conflitto mondiale). Nell'allineamento obiettivi/mezzi diventa naturalmente importante la logistica e le misure tattiche adottate.

Il conflitto in Ucraina si pone obiettivi multipli, che sono per un verso limitati (la riparazione di un torto, relativo alle violenze subite dalla popolazione del Donbass imputabile all'azione aggressiva del nazionalismo e del neo-nazismo ucraino, la cui responsabilità ricade sullo Stato ucraino), per l'altro illimitati, perché, dopo un lungo periodo di egemonia americana in Europa attraverso lo strumento della NATO mettono radicalmente in discussione e sanciscono la fine dell'ordine precedente, imponendo una ridefinizione dei rapporti di forza a livello internazionale tra Oriente e Occidente. Un conflitto che si pone obiettivi limitati presenta una complessità inferiore, ma la composizione dei mezzi sul teatro del conflitto e le caratteristiche dei combattenti, nonché l'influenza di fattori esterni al conflitto tra i contendenti, quali gli aiuti di altri paesi esterni, possono determinare una congiuntura imprevista e influenzare, ritardandolo, il corso delle operazioni, la loro durata e l'efficacia delle risorse impiegate in vista degli obiettivi da raggiungere. Osservando nel suo complesso lo sviluppo dell'operazione speciale russa in Ucraina allo stato presente bisogna ammettere che la Russia ha già raggiunto gli obiettivi politici della guerra, scongiurando l'ingresso dell'Ucraina nella NATO e operando la distruzione del potenziale delle sue infrastrutture militari, che costituiva un pericolo per la sicurezza russa, e ripulendo l'Ucraina dal nazionalismo e dal neonazismo. L'obiettivo illimitato, cioè la lotta contro l'occidentalismo che permea profondamente una parte della società ucraina e minaccia l'integrità dell'identità culturale russa richiede tempi lunghi e, al di là delle misure militari e diplomatiche,

e un impegno politico e culturale globale che conferisce a questa guerra proprio quel carattere metafisico cui accennavamo.

Un punto di svolta di portata metafisica

Assistiamo a cambiamenti che, seppur dolorosi, cambieranno la faccia dell'Europa, ridisegnandone equilibri, confini, culture, modelli di civilizzazione. La destra rievoca gli scenari e i fantasmi del passato, che non tornerà, mentre la "sinistra" di governo ha sposato, nella sua grande maggioranza, l'ordine atlantico e il pensiero unico cedendo anche alla tentazione della russofobia e lasciandosi sedurre dalle sirene dell'occidentalismo bellicista, dimenticando forse che quanto a realismo e a intelligenza bellica^{xvi} i russi non sono secondi a nessuno.

Lo stesso dramma umano dell'esodo dei civili diventa oggetto di strumentalizzazione politica, di alimentazione dell'odio. Come avevano segnalato tanti scrittori di guerra, da Hemingway a Malaparte la guerra riesce ad inquinare perfino le coscienze e offusca i pensieri di molti. Ma mostra, sempre, anche i suoi caratteri essenziali.

Il ciclo attuale presenta molte analogie non soltanto, come abbiamo detto, con la guerra franco-prussiana e la guerra di secessione americana. Essa ripete anche, in forme nuove, il ciclo del conflitto della guerra sovietico-polacca-ucraina del 1919-21 e quello della guerra patriottica antifascista dell'Urss e, in tale contesto storico, della lotta contro il collaborazionismo del nazionalismo ucraino, che era alleato del Terzo Reich nella seconda guerra mondiale. Si ripresenta insomma l'opposizione tra blocchi di Stati che anche in passato erano schierati su due fronti opposti: il fronte filo-occidentale baltico-polacco da una parte, la Russia e i suoi alleati del continente eurasiatico, (Bielorussia, Kazakistan, Armenia, Siria) dall'altra.

^{xvi} Ci riferiamo a quella «*intelligenza dello Stato personificato*» costituita dalla politica (*ibid.*, p. 39).

La controversia attuale riguarda non soltanto questioni territoriali ma la concezione stessa della civiltà e del progresso come si è instaurato in Occidente e la politica delle democrazie liberali sempre pronte a piegarsi al volere, che è un diktat, del padrone atlantico, lo Zio Sam, il vero baluardo e garante dello *status quo* senza memoria e senza storia nell'Europa occidentale. Questo conflitto costringerà la Russia e la sua civiltà statale, a rivolgersi verso Oriente, seguendo la sua vocazione eurasiatica, ma non senza prima aver fatto i conti con le minacce dell'Occidente. In ogni caso, nella sua complessa struttura di guerra insieme regolare e asimmetrica, dell'informazione e politica, a bassa intensità ma ad elevato impegno tecnologico, così come nelle sue conseguenze economiche (di cui la fine del dominio del dollaro nelle transazioni internazionali è quella più importante) e nella sua essenziale natura "metafisica" costringerà l'Europa a ripensare sé stessa, a ridefinirsi, a riterritorializzarsi.

All'occhio dell'osservatore appaiono certamente singolari le caratteristiche del conflitto in Ucraina. Vediamo l'esercito ucraino impegnato più in compiti di polizia e di gestione dei civili che non in grandi operazioni militari. Il comportamento è quello di una guerriglia di milizie. Molto attivo sul piano della propaganda, con performance artistiche e shows continui del "presidente" Zelenskij, ormai presente ovunque con la sua immagine mediatica mentre che sciorina al mondo intero la sua dottrina della democrazia e dell'immortalità dell'Ucraina nazionalista. Le forze della Federazione russa sembrano procedere senza altri ostacoli che non siano le concentrazioni di civili che occupano il centro delle città. Si parla di progetti di Nuova Russia, che comprenderebbe il sud dell'Ucraina sino alla Moldavia. Le notizie di un referendum che si sta organizzando a Cherson, l'arresto e la sostituzione del sindaco di Melitopol e altri segnali, fanno pensare che la Russia sta operando un rimodellamento politico dell'Ucraina. La purga ai vertici dei servizi di *intelligence* russi per il fallimento dell'operazione di liquidazione di Zelenskij affidata ai ceceni, testimonia la volontà effettiva della federazione russa, quella di smilitarizzare e denazificare l'Ucraina. La risposta sul fronte internazionale degli USA e della UE si complica con il moltiplicarsi di sanzioni che affameranno l'Europa

occidentale, non la Russia, mentre molti si chiedono se gli appelli molteplici alla pace, di diversa origine e natura, siano compatibili con l'invio di armi all'esercito ucraino. E' una domanda che trova una sola risposta, negativa, nella nostra Costituzione antifascista.

Intanto il dramma dei profughi sembra assumere dimensioni bibliche. La speranza di molti è che si arrivi presto alla fine di questa guerra fratricida. Non ammettono che per farlo bisogna spegnere gli ardori del nazionalismo ucraino, armato e sostenuto dagli Usa. Il soccorso e l'assistenza ai profughi è un dovere morale, in senso assoluto. Ma appare ipocrita l'umanitarismo USA in questa circostanza, quando nella guerra in Irak sono morti centinaia di migliaia di civili sotto i suoi bombardamenti. Il canagliume pro-NATO (quello della ex-sinistra) si attiva nelle piazze e si veste dei colori della bandiera ucraina. Sognano, ma si tratta di una mera illusione, di trasformare il Kremlin in un Fast Food...

Il ritorno della filosofia della storia: etnogenesi ed eurasianismo

La guerra russo-ucraina presenta delle implicazioni culturali molto forti. È la rottura di un ordine che fa emergere concezioni che bussano alla porta della storia. Si è parlato molto di una "svolta conservatrice" nella politica di Putin, nutrita di ideologia eurasianista. Michel Eltchaninoff, in un suo studio sulla "filosofia" del Kremlin^{xvii} rintraccia le radici intellettuali della politica putiniana nei vari filoni del pensiero religioso e dell'etnografia, con particolare riferimento a due autori Ivan Il'in e Lev Gumilev. Il conservatorismo di Putin non è il rifugio nel passato, ma la riscoperta dei valori tradizionali della Russia, valori che sono considerati dalla dirigenza russa fondanti la sua identità storico-culturale. In nessun caso si tratta di una presa di posizione contro il progresso e la civilizzazione moderna e, a rigore, neppure di una visione politica illiberale e antidemocratica, di segno anti-moderno. Lo Stato che Putin vuole costruire ha le caratteristiche dello Stato hegeliano e si pone

^{xvii} M. Eltchaninoff, *Dans la tête de Vladimir Poutine*, Acte Sud, 2015

in continuità rispetto alla concezione dello Stato sovietico del passato: uno stato forte, cioè una struttura statale che assuma il primato e l'esclusiva del potere e garantisca la coesione sociale, la sicurezza e la stabilità e il progresso materiale, attraverso un riformismo dall'alto, tipico della tradizione russa da Pietro il Grande a Stalin. Questo schema non significa necessariamente il rifiuto della democrazia, ma certamente implica l'assunzione da parte del potere russo di alcuni tratti che Marx definirebbe "bonapartisti": l'interpretazione del consenso secondo una visione plebiscitaria, di "democrazia sovrana", che presenta indubbiamente, nel conflitto aperto con l'ultraliberalismo dell'Occidente, risvolti rivoluzionari, destabilizzanti. Il putinismo si presenta insomma in termini culturali come critica di sistema all'Occidente. All'influenza straniera, occidentale, la Russia di Putin oppone i valori spirituali dell'ortodossia cristiana che vanno ad alimentare, sino ad identificarvisi, il patriottismo di uno Stato nazionale che riconosce, protegge e sviluppa il suo *Volkgeist*. In questo ambito la nozione di "codice di valori", base dell'offensiva ideologica di Putin contro l'Occidente euro-atlantico, segna il punto di massima opposizione alla cultura, al sistema di educazione e ai modelli di vita occidentali. La caratteristica essenziale dell'Occidente, secondo la Russia, sta nel rifiuto dei valori morali e cristiani tradizionali e nella secolarizzazione condotta all'estremo, che rende equivalenti bene e male, in un regime di generale relativismo etico.

La rinascita "conservatrice" promossa dalla Russia ha significato, perciò, da parte della dirigenza russa, soprattutto a partire dal 2012, la ripresa di temi portanti del pensiero religioso russo del secoli XIX-XX: da V. Soloviev, filosofo della storia come lotta contro l'Anticristo e della vocazione religiosa della Russia come "terza forza", che supera la civiltà occidentale,^{xviii} al filosofo conservatore K. Leontiev^{xix} e, sul piano più direttamente storico-politico, alle tesi dello slavofilo panslavista di

^{xviii} V. Soloviev, «L'antéchrist», in id., *Introduction et choix de textes*, Michaud, Paris 1910; V. S. Solovev, «I principi filosofici del sapere integrale», in id., *Sulla divinumanità e altri scritti*, Jaca Book, Milano 1990, e cfr. D. Kojeve, *The religious metaphysics of V. Solovev*, trad. inglese, Springer, 2018

^{xix} K. Leontiev, *Against the current*, New York 1969 (antologia di testi tradotti dal russo).

seconda generazione N. Danilevski,^{xx} e a quelle del teorico del nazionalismo russo Ivan Ilyn, teorico dell'identità nazionale russa come civiltà a sé, un misto fra la cultura bizantina cristiana e la forza mongola asiatica, considerato da molti il filosofo preferito di Putin. Un posto di rilievo in questo filone culturale antioccidentalista è riservato all'etnosociologo, storico e antropologo Lev Gumilev, teorico della zona eurasiatica autonoma e dell'"etnogenesi". Quest'ultimo sembra soprattutto essere al centro dell'interesse del corso politico putiniano e costituire un punto di riferimento nella costruzione di uno schieramento euroasiatico da parte della Russia. Il pensiero di Gumilev è direttamente collegato alla scuola russa delle scienze naturali ed è una sintesi del metodo storico-naturale. Gumilev considera l'*ethnos* come un essere vivente, un collettivo, distinto dall'individuo, grande e vivente nel corso di un lungo periodo di tempo. Una persona è limitata dal suo corpo, ma le possibilità di un *ethnos* sono molto più ampie perché può produrre molti corpi diversi. Proprio come una persona vivente, tuttavia, l'*ethnos* ha una fase di ascesa, una fase acmatica, una fase di rottura, una fase di inerzia, e una fase omeostatica o memoriale. Le vite e i destini dell'*ethnos* sono composti da tali cicli. Gumilev ha sviluppato una biologia determinista dei popoli. Egli suppone, riprendendo la concezione della biosfera di Vernanskij,^{xxi} un'influenza dell'energia cosmica, che proveniente dagli esseri viventi, dai minerali, dall'attività del sole, sui popoli. L'idea di questa forza cosmica, trasmessa a tale o talaltro popolo, è all'origine della nozione fondamentale di passionarietà (*passionarnost'*), un concetto di cui la geopolitica russa ha fatto largo uso nel lanciare le sue parole d'ordine per la mobilitazione politica delle energie nazionali russe in politica estera e interna. La *passionarnost'*^{xxii} è un eccesso di energia

^{xx} N. Danilevski, *Russia and Europe*, Bloomington, Indiana 2013.

^{xxi} V. I. Vernadskij, *La biosfera e la noosfera*, Sellerio, Palermo 1999.

^{xxii} Termine derivato dal francese *passionner* e dal latino *passio*, che sta per affascinare, emozionare, accendere la passione. Cfr. su questo concetto che fornisce un quadro naturalistico dei cambiamenti comportamentali A. S. Titov, *Lev Gumilev, Ethnogenesis and Eurasianism*, University College London School of Slavonic and Eastern European Studies, 2005 (Tesi di laurea), pp. 52-9.

biochimica della materia vivente, che genera il sacrificio, per conseguire gli obiettivi più alti, cioè suscita un irresistibile desiderio interiore di attività finalizzate al cambiamento della propria vita, dell'ambiente, dello *status quo*. La *passionarnost* sembra così avvicinarsi molto al concetto di *volontà di potenza* di Nietzsche, ma declinata in campo etnologico, ed indica la capacità di sforzi risoluti, di un eccesso di attività che esprime uno sforzo da parte di un individuo, quando l'impulso lo spinge verso gli ideali che superano il suo stesso istinto di conservazione. Il termine richiama gli ideali romantici (il sacrificio, la vittoria, il successo, i vertici del sapere e dell'arte) ma esclude ogni fantasticheria, in quanto indica livelli di attività intellettuale e pratica nell'etnogenesi, che sono il contrario del tipo armonioso e addomesticato, adattato alla vita presente, rappresentante dell'*ethnos* statico. L'ipotesi di Gumilev fa derivare la *passionarnost* dalla biosfera, che contiene più energia di quella necessaria per sostenere l'equilibrio energetico dei viventi, ed è probabilmente causata da una sorta di micro-mutazione che altera gli ormoni umani e/o il sistema nervoso. Essa trasforma radicalmente l'ambiente sociale e naturale, influenzando la psicologia e il comportamento umano e determinando l'emergere di un nuovo *ethnos*, con uno stereotipo comportamentale unico. Le persone con questo carattere agirebbero in modo tale che la somma delle loro azioni rompa l'inerzia della tradizione e inauguri nuove etnie, avviando un processo di *etnogenesi*, con un notevole impatto nella storia. I legami tra etnie, d'altra parte, e la creazione di un *superethnos* potrebbe spiegare il progetto russo di *Unione economica eurasiatica* e le ambizioni egemoniche russe ad Est, nell'area ex-sovietica.

Una civiltà dello scontro per affermare un mondo multipolare

Spesso le teorie dei pensatori che occupano, per così dire, il Pantheon della "filosofia ufficiale" della Federazione russa si occupano di rintracciare, nella storia della civiltà russa ed europea, e dei popoli appartenenti al mondo latino-germanico e slavo-asiatico, dei tipi storico-culturali, dalle forme identificabili -in quanto unite dalla lingua e dalla cultura - diverse da quelle europee con i relativi cicli di

evoluzione morfologica, di nascita, sviluppo, ascesa e declino in una maniera simile ad alcuni nuclei teorici propri della Rivoluzione conservatrice e dell'opera di O. Spengler *Il Tramonto dell'Occidente*.^{xxiii}

Bisogna, secondo questo orientamento, ripensare il rapporto che intercorre tra le diverse forme di civilizzazione, non più nei termini occidentalisti e di logica imperialistica dello “scontro di civiltà” di S. Huntington,^{xxiv} come se il problema fosse quello di assegnare la coppa al vincitore, ma in un ambiente diverso e alternativo a questa ipotesi. La teoria dello scontro di civiltà di Huntington^{xxv} sembra infatti non aver centrato il bersaglio perché non sono gli scontri culturali o le rivendicazioni identitarie ad assumere rilevanza prioritaria nella fase storica attuale ma, come sempre, i conflitti geopolitici di cui sono protagonisti gli Stati e le unioni di Stati. La griglia analitica migliore per comprendere il cambiamento in atto è la lettura *realista* dei rapporti di forza internazionali. Secondo questa cifra il potenziale economico e militare degli Stati rimane la variabile analitica essenziale in quanto è funzionale alla difesa e al rilancio della propria identità culturale e della stessa civiltà di cui fanno parte. Il fattore culturale, cioè l'appartenenza ad una civiltà, anche con ruolo di Stato leader, come la Russia nel caso della “civiltà ortodossa”, può condizionare ma non determinare i grandi cambiamenti della situazione internazionale, che resta legata al controllo delle risorse, alla competizione economica e tecnologica nella produzione e nel mercato globale e ai conflitti politici che nascono dal non riconoscimento dei nuovi soggetti sulla scena internazionale, con il declino della superpotenza americana.

^{xxiii} O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente*, Longanesi, Milano 2015.

^{xxiv} S. P. Huntington, *Lo scontro delle civiltà e il nuovo ordine mondiale*, Garzanti, Milano 2000, che aveva comunque il merito di aver giudicato euforica, dopo l'89, e infondata la tesi di Fukuyama sulla fine della storia e l'universalizzazione della democrazia liberale occidentale (Cfr. F. Fukuyama, *La fine della storia e l'ultimo uomo* (1992), Utet, Milano 2020).

^{xxv} L. Gumilev, *Ethnogenesis and the Biosphere*, (Leningrado 1990 in versione russa), trad. inglese dall'originale russo nel sito <gumilevica.kulicki.com>, che contiene molte opere e materiali di e su questo Autore.

Chiediamoci infine cosa resta, dal punto di vista di una prospettiva storica generale e a partire dai punti di analisi e di critica sopra illustrati, dell'umano e come esso possa essere ridefinito, sulla base del patrimonio che le civiltà e le correnti principali della cultura mondiale hanno contribuito e contribuiscono ad arricchire, per andare incontro all'esigenza di un nuovo universalismo che tragga il meglio delle esperienze positive e negative del passato.

Allo *scontro delle civiltà* sembra oggi sostituirsi *la civiltà dello scontro*, del conflitto, cioè il riavvio della locomotiva della storia, ferma da troppo tempo in un binario interrotto, rugginoso, prigioniera in una bolla regressiva, statica, e il movimento di ricerca di un nuovo universalismo. I punti di resistenza e di stasi, già operanti in varie aree del mondo, possono trasformarsi in punti di partenza e leve del cambiamento, a partire da una nuova visione, di ciò che nell'uomo è costruzione di una casa da abitare in un mondo da mettere in valore, fuori da ogni visione elegiaca e da ogni illusione consolatoria. L'anti-umano, la pressione uniformante delle correnti globaliste nel mondo contemporaneo di matrice occidentale, che uniforma e non include né riconosce le altre culture, minaccia sempre più l'umano, radicato nelle culture e nelle civiltà storiche, che cadrà senza il soccorso dell'attivismo di massa e dell'eroismo di massa. La guerra in Ucraina dimostra che dire no adesso è non soltanto possibile, ma necessario.



Il problema indigeno nel Messicoⁱ

Pier Francesco Zarcone

L'affascinante, bellissimo e terribile paese chiamato Messico si presenta immediatamente nella sua multietnicità allo straniero che vi si rechi: pochi bianchi (meno del 9%), tantissimi meticci (assai più del 75%) e una buona percentuale di *indios* (tra il 10 e il 15%).ⁱⁱ In percentuale meno *indios* che in Bolivia, in Ecuador, in

ⁱ Teotihuacán, Piramide del Sole, da <kladwan.com/>.

ⁱⁱ Questo su una popolazione globale di circa 105 milioni di abitanti, stabiliti in 24 stati della federazione (su 31), divisi in 62 gruppi etnici, con circa 80 fra lingue e varianti dialettali. I gruppi indigeni messicani sono oggi i seguenti: *aguatenco, amuzgo, cakchiquel, chatino, chichimeca-jonaz, chinanteco, chocho, chol, chontal-oaxaqueño, chontal.tab, chuj, cochimi, cora, cucapá, cuicateco, guarijío, huasteco, huave, huichol, ixcateco, ixil, jacalteco, kanjobal, kekchi, kikapú, kiliwa, kumiai, lacandón, mame, matlatzinca, maya, mayo, mazahua, mazateco, mixe, mixteco, motozintleco, nahua, oculiteco, otomí, paipai, pame, pápago, pima, popolosa, popoluca, purépecha, quiché, seri, tarahumara, teco, tepéhua, tepehuán, tlapaneco, tojolabal, totonaca, tridui, tzeltal, tzotzil, yaqui, zapoteco, zoque*. Il resto

Perù e Guatemala, ma quantitativamente abbastanza da fare del Messico il paese con il più alto numero di *indios* in assoluto: fra gli otto e i dodici milioni di persone suddivise in cinquantasei gruppi etnici.

Dall'indipendenza in poi l'ideologia ufficiale si è impadronita del passato precoloniale glorificandolo ma affermando il carattere culturale meticcio della nazione. Per chi arriva a Ciudad de México è quasi d'obbligo una visita allo stupendo *Museo Antropológico*, alla piazza di Tlatelólcó (detta "delle tre culture") e al monumento a Cuahutémoc (m. 1525), ultimo imperatore azteca e sfortunato difensore della capitale Tenochtitlan dall'attacco finale di Hernán Cortés (1485-1547): questo potrebbe far pensare a una sintesi tra passato e presente. Tuttavia la sostanza è diversa e il turista, non addentro nelle cose messicane, si stupisce quando viene a sapere che tra i vari problemi di questo paese, al di là degli inni al suo passato, c'è - e grave - quello razziale riguardo agli *indios*, il cui colore della pelle e le cui fattezze si riconoscono facilmente e che sono portatori di culture proprie, diverse da quella dominante nella società messicana meticciosa e bianca.

Poiché in definitiva le epidermidi più o meno scure e certi tratti asiatici abbondano anche fuori dal mondo *indio*, le discriminazioni sociali non si basano tanto sul cromatismo del derma e sulle fattezze quanto sull'abbigliamento, sul luogo in cui si abita, sul lavoro che si fa, su quanto denaro si guadagna e sulla dimensione culturale. Gli *indios* messicani - un po' come i meridionali d'Italia dopo il 1860 - diventarono tali, e fonte di problemi a seguito della conquista coloniale: prima, non sapevano di essere *indios*, termine nato con l'arrivo degli Spagnoli. In precedenza esistevano solo - con i loro nomi specifici (e la loro dignità) - le varie popolazioni che abitavano il Messico. Oggi definire *indio* una persona è considerato offensivo; politicamente più corretta è la parola *indígena*, ma la cosmesi è solo linguistica.

Dopo la conquista la categoria dell'*indio* divenne un calderone indifferenziato, dalle generiche connotazioni razziali e sociali, in cui vennero ricompresi i nativi di

della popolazione messicana è composto da ebrei, arabi, turchi, cinesi e giapponesi, spagnoli, immigrati latinoamericani.

origine non europea né africana. Realtà umane inserite nel *mix* coloniale in una situazione a dir poco disastrosa: la politica dei nuovi dominatori, infatti, rispondeva all'esigenza di imporre nel paese una cultura completamente diversa da quelle locali, con tutte le conseguenze inerenti. Come ha scritto l'antropologo messicano Guillermo Bonfil Batalla (1935-1991), per il Messico coloniale si può parlare di

*società scissa, la cui linea divisoria corrisponde alla subordinazione di un insieme di popoli di cultura mesoamericana sotto il dominio di un gruppo invasore che porta una cultura differente, la matrice occidentale. Si crea così una situazione coloniale in cui la società colonizzatrice afferma ideologicamente la sua superiorità in tutti i campi possibili verso i popoli colonizzati.*ⁱⁱⁱ

Le superstiti élites locali vennero inserite nella struttura del dominio coloniale, ma la religione e la cultura indigene furono duramente perseguitate come idolatria, stregoneria, etc. Considerata la strettissima simbiosi tra la religione autoctona e quello che oggi designiamo col termine "cultura", è facile rendersi conto di cosa ciò abbia comportato per quelle popolazioni sul piano della conservazione dell'identità. Dominio politico e sfruttamento economico alla fine fecero sì che le popolazioni native soggiacessero a un generale impoverimento finendo all'ultimo gradino nella gerarchia della società coloniale, dove a tutt'oggi sono rimaste, e che soprattutto in seguito venissero considerate - per la loro estraneità a una "civiltà" basata sull'avidità di ricchezze e di guadagno - l'ostacolo principale alla modernizzazione del Messico. Il problema dell'esistenza o meno di un'anima negli *indios* per fortuna è stato superato da secoli, ma poiché né al colonialismo né al capitalismo è mai importato nulla dell'anima, gli indigeni - seppur del tutto umani - possono tranquillamente essere sfruttati peggio delle bestie e massacrati quando le circostanze politiche lo richiedano. Questa, ridotta all'osso, è l'essenza del problema indigeno nel Messico di ieri e di oggi.

ⁱⁱⁱ Guillermo Bonfil Batalla, «El concepto del Indio en America: Una categoría de la situación colonial», *Anales de Antropología*, vol. IX, México 1972, p. 21.

Gli *indios* costituiscono un soggetto collettivo onnipresente nella storia messicana, dalla conquista spagnola in poi, partecipando a tutte le importanti fasi storiche del paese, con le loro rivolte contro tutti i dominatori e sfruttatori, oltre ad aver espresso addirittura due Presidenti della Repubblica: lo zapoteco Benito Juárez (1806-1872) e lo oaxaqueño Porfirio Díaz Mori (1830-1915); formalmente, però, in quanto entrambi non operarono come *indios*, bensì nell'interesse della borghesia capitalista e della conseguente politica contraria agli interessi indigeni. Semmai può dirsi che

Solo la generazione di Porfirio Díaz si ricordò dei suoi remotissimi antenati, ma non per riscattare davvero la loro memoria ma per utilizzarla (come mezzo millennio prima avevano fatto proprio i mexicas), per collegarvisi con propositi di legittimazione politica.^{iv}

Ancora oggi l'*indio* è una non-immagine, un non-volto, che passa accanto al *criollo* (ispanico nato in Messico) ed al meticcio praticamente senza essere percepito nella sua umanità; quindi è “senza volto”, un estraneo nel mondo forgiato dal nazionalismo meticcio del Messico odierno.

La stessa grande e famosa muralistica messicana - forma d'arte successiva alla rivoluzione del 1910, che esalta il passato *indio* del paese - ha una caratteristica non sempre percepita ma, una volta che lo sia, suscettibile di riflessioni: gli *indios* vi sono raffigurati più come simbolo che come persone; come reminiscenza storica, più che come umanità ancora vivente. In definitiva, sono sempre non-persone la cui spasmodica richiesta di giustizia, terra, libertà, salute, diritti viene ancora vista a dir poco con fastidio.

L'*indio* resta una realtà che il Messico meticcio tende a non guardare negli occhi. Per questo ebbe una fortissima carica simbolica il fatto che, all'esplosione dell'effimera ribellione zapatista del 1° gennaio 1994, gli *indios* ribelli del Chiapas si fossero presentati col volto coperto dal passamontagna, non solo per sfuggire all'identifica-

^{iv} Enrique Krauze, *La presencia del pasado*, Tusquets, Barcelona 2005, p. 96.

zione ma in modo da mettere in evidenza solo i loro occhi: quegli occhi che in cui per più di 500 anni il Messico ufficiale ha rifiutato di guardare.

L'identificazione dell'indio

Gli elementi da prendere in considerazione per individuare un *indio* sono plurimi, quand'anche non sia necessario prenderli tutti in considerazione. Il primo è certamente quello biologico, a cui fanno seguito quelli linguistici e culturali in senso ampio. Il criterio razziale è a volte il meno accentuato per via dell'intenso meticciato biologico realizzatosi dopo la Conquista; e il criterio linguistico va relativizzato se no escluderebbe coloro che, pur parlando solo castigliano, sono tuttavia in possesso di caratteristiche culturali autoctone.

Secondo l'intellettuale maya guatemalteco, Demetrio Cojtí Cuxil (n. 1948), l'incompletezza di tutti i criteri proposti discenderebbe dal non prendere essi in considerazione l'autoidentificazione degli interessati in ordine all'appartenenza.^v E tenuto conto anche dell' "effetto sbiancante" nei casi (eccezionali) in cui un *indio* riesca a integrarsi nella società circostante e a "fare i soldi", l'elemento più importante - poiché comporta un'irriducibilità all'integrazione, e quindi è di vero ostacolo alla perdita dell'identità indigena - è quello culturale, di cui la lingua finisce con l'essere più mera conseguenza che non causa (si pensi che in Cile esistono indigeni che non partano più le lingue aborigene).

La valorizzazione dell'elemento culturale non è tuttavia priva di insidie, perché taluni vedono in termini problematici l'esistenza di una comune dimensione culturale tale da far parlare di "cultura indigena". Si dice che in realtà esisterebbero solo singole "culture" fra loro differenziate, per cui l'uso del termine "cultura indigena" avrebbe senso solo nella contrapposizione generica con la cultura europea. Comunque non è affatto anomalo che le eterogeneità di "specie" abbiano connotati comuni a livello di "genere", tant'è che oggi la politica rivendicazionista portata

^v *Configuración del pensamiento político del pueblo maya*, Quetzaltenango 1991, p. 23.

avanti dagli indigeni è superetnica, panindianista, e non fa alcun riferimento alla caratteristiche delle singole popolazioni autoctone.

Va poi aggiunto che - a motivo degli interscambi culturali intervenuti nella pluri-etnica società messicana, e indipendentemente da ogni valutazione quantitativa e qualitativa - gli stessi indigeni hanno acquisito elementi di derivazione occidentale, e viceversa; di modo che le identità culturali non sono più identiche a quelle del periodo coloniale spagnolo. Appare più semplice - e più conveniente per i giochi politici ed economici sulle spalle dell'*indigenado* - la definizione funzionale ed utilitaria, in voga negli anni '40, per cui quello indigeno sarebbe uno stadio evolutivo identificato «con un nucleo di costumi rustici e con l'arretratezza [...] qualcosa che si poteva e doveva eliminare».^{vi}

A questo punto è importante considerare, con Bonfil Batalla, che la categoria dell'*indio* fa riferimento alla situazione di colonizzato; e inoltre (come notava l'antropologo dominicano Héctor Díaz Polanco) che l'etnia si caratterizza per essere un insieme, fonte di solidarietà o identità sociale più o meno accentuata, a partire dalle componenti razziali. Díaz Polanco ha anche voluto mettere in rilievo che l'etnia non deve essere confusa con le nozioni di "etnicità" o di "etnico", in quanto si riferiscono alle «più variabili forme in cui si articolano e si strutturano (...) elementi di ordine socioculturale [...] possedendo ogni gruppo sociale costituito una propria etnicità».^{vii} Importante è stata la definizione emersa dal II° Congreso Indigenista Interamericano, (tenutosi a Cuzco, Perù, nel 1949) che, partendo dall'autoidentificazione come criterio fondamentale, dichiarò:

L'indio è il discendente dei popoli e delle nazioni precolombiane che condividono la coscienza della loro condizione umana [...] nei loro sistemi di lavoro, nella loro lingua e nelle loro tradizioni, seppure queste abbiano sofferto modifiche a causa di contatti esterni [...].

^{vi} J. De la Fuente, «Definición, Paso y Desaparición del Indio en México», in *Relaciones Interculturales*, México 1965, p. 34.

^{vii} «Etnia, clase y cuestión nacional», in H. Díaz Polanco (a cura di), *Etnia y Nación en América Latina*, México 1995, pp. 62-3.

L'indio è l'espressione di una coscienza sociale vincolata con i sistemi di lavoro e l'economia, con l'idioma proprio e la rispettiva tradizione nazionale dei popoli o nazioni aborigene.

La realtà dell'indio

Il *campesino* indigeno svolge consapevolmente un archetipico ruolo sacerdotale, che esige capacità di contemplazione, di silenzio, di ritualità nell'agire, di sintonia con la natura. Individuo e natura fanno parte dello stesso circuito cosmico, e l'uomo deve saper essere un sacerdote della creazione, un guerriero della fertilità e un poeta della lotta per la vita. In termini storico/politici va anticipato che soprattutto con lo zapatismo la Rivoluzione iniziata nel 1909 rappresentò un ritorno alla verità della terra. L'*indio* è figlio di questa natura impregnata di teofanie, e sua madre è la Terra. Essa crea le condizioni per la vita sua e di tutti; sulla terra l'*indio* nasce, vive, soffre e gioisce; la terra lo accoglie alla sua morte e lo fa rinascere attraverso la vita favorita dalla decomposizione del suo corpo. Il lavoro agricolo ha un significato spirituale, essendo il tramite per entrare in comunione con un mondo misterioso di nascita, vita, morte e rinascita, con una forza sacra e potente, poiché per l'*indio* il divino vive nelle zolle, nelle pietre, nel vento, nel sole, nella pioggia, nei fiumi, nelle piante, negli animali, in ogni parte della natura.

Gli stessi strumenti da lavoro si impregnano del sacro che è nella terra, e il loro uso è collegato col ciclo della fertilità della madre terra. La terra gli dà supporto, dimora e rifugio; e il compito dell'*indio* consiste nel difenderla, accudirla, fare sì che il ciclo dei suoi parti meravigliosi non abbia fine, per la sopravvivenza della terra stessa e dell'umanità. Con la terra in specie, e il mondo naturale in genere, l'*indio* ha un legame intimo, anche di natura psicologica, tanto che ci si può fondatamente domandare se - al pari di quanto accade nel mondo africano tradizionale - egli sia portatore di un inconscio proprio, oppure esso non faccia parte di un più ampio e anche esteriore inconscio sito nella natura e nella terra.

L'indio non è un individuo atomizzato, come accade nel mondo occidentale, bensì l'elemento di una molecola - la sua comunità - di cui è parte essenziale: per sé stesso innanzi tutto. La sua vita tipica è quindi comunitaria in quanto la comunità costituisce il suo orizzonte antropologico, l'asse della vita quotidiana. E come è stata la chiave di volta della resistenza agli Spagnoli, ai *criollos* ed ai *mestizos*, così può diventarlo della lotta per l'autonomia e la liberazione. Le caratteristiche del comunitarismo indigeno stanno alla base delle esigenze di cui gli *indios* sono portatori, delle rivendicazioni che ne risultano e degli impatti interni ed esterni che esse produrrebbero se riuscissero a concretizzarsi.

Si può anzi dire che l'essere parte della comunità conferisce all'indigeno identità ed essenza, essendo egli ciò che è in quanto inserito nella comunità. La situazione è simile a quella di una serie infinita tipo $\alpha_1, \alpha_2, \alpha_3, \alpha_4, \dots, \alpha_n$: in essa ciascun elemento è tale non in sé e per sé, ma in virtù del suo legame con gli altri e con l'insieme. Lo stesso vale per l'indio: «*Non si concepisce una comunità indigena come un insieme di case con persone, bensì come persone con storia, passato, presente e futuro, che non solo si possono definire concretamente, fisicamente, ma anche spiritualmente in relazione a tutta la natura*». ^{viii} Qui siamo palesemente fuori dalla definizione di comunità politica data, ad esempio, da un pensatore borghese occidentale come Norberto Bobbio (1909-2004), che la definì come gruppo sociale territoriale che riunisce individui legati dalla divisione del lavoro politico e definita dalla distinzione fra governanti e governati. ^{ix}

La comunità indigena favorisce il senso di appartenenza del singolo all'insieme ed al contesto naturale in cui essa è inserita. Si crea, in definitiva, una rete di legami interiori e non esteriori, come invece nelle moderne comunità politiche di derivazione occidentale. In quanto parte della comunità egli partecipa a tutte le attività ed i momenti della vita di essa, e sa che la comunità parteciperà a tutti i momenti della

^{viii} F. Díaz, *Comunidad y Comunalidad*, documento inedito, 1995.

^{ix} *Diccionario político*, vol. I, México 1985, p. 330.

sua vita. La solitudine esistenziale dell'uomo moderno è nota solo all'*indio* che viva sradicato dalla sua comunità, ma non a chi ancora ne faccia parte.

L'autentica comunità indigena presenta a tutt'oggi caratteri preispanici nell'ordine sociale, nella cosmovisione, nelle gerarchie comunitarie, nel ruolo fondamentale delle relazioni parentali, nel legame con la terra e i cicli agrari, nell'autodelimitazione della comunità stessa, e nella costruzione dell'identità collettiva. Tuttavia va anche considerato che il processo di colonizzazione ha provocato rotture non trascurabili imponendo forme politiche e sociali nuove; in tale processo va inserita l'azione colonizzatrice della sfera culturale operata dalla Chiesa romano-cattolica.

Si diceva prima del rapporto con la terra. È noto che la terra ha costituito oggetto di forti e reiterate rivendicazioni da parte degli *indios* messicani, tanto che il motto rivoluzionario *¡Viva Tierra y Libertad!* fu davvero espressivo delle aspirazioni indigene. Si è trattato anche di una rivendicazione di classe, ma non solo. Niente a che vedere con le agitazioni di contadini senza terra che vogliono la fine di un'ingiustizia e la distribuzione delle terre dei latifondisti. Il fenomeno non può essere visto solo in quest'ottica, né in termini di "agrarismo", come fecero nel periodo della grande Rivoluzione, e dopo, tanti borghesi che si dicevano difensori delle rivendicazioni sulla terra. La terra, che ha vita e respira, ed è madre dell'*indio* e della sua comunità, non soltanto è una fonte di memoria storica o un luogo che reca le tracce (o contiene le ossa) degli antenati: come l'*indio* si individua ed esiste (da *ex-sistere*) grazie al rapporto con la sua comunità, entrambi traggono la loro identità e la loro esistenza dall'appartenere ad una data terra.

La vita indigena si svolge su un territorio concreto, comprensibile, proprio e appropriato simbolicamente, un territorio naturale sacralizzato, composto da genti, natura e forze soprannaturali che interagiscono in esso e le cui relazioni sono mediate ritualmente e si fondano sui miti e dai miti e da altre narrazioni vengono spiegate. Questo territorio è l'ambito della comunità, composta da famiglie interrelazionate da legami rituali e che costruiscono la vita comunitaria a partire dalla reciprocità come regola [...] e dalla partecipazione, manifestata in tre tipi di attività: il lavoro, il potere e la festa, tutti di carattere comunitario, organizzati in funzione del conseguimento di obiettivi collettivi. [...] Attraverso la comuna-

lità gli indios esprimono la loro volontà di essere parte della comunità, e farlo non è solo un obbligo, è una sensazione di appartenenza: compiere ciò è appartenere a quello che è proprio, di modo che formare parte reale e simbolica di una comunità implica esser parte del comunitario, della comunità come espressione e riconoscimento dell'appartenenza al collettivo. [...] Si può arrivare a essere monolingue in spagnolo, non usare vestimenti tradizionali, smettere di praticare rituali, ma non si può smettere di servire la comunità. Di più ancora, coloro che sono emigrati e vivono in altri luoghi ovviamente non possono lavorare quotidianamente nella comunità, ma se esprimono la loro volontà di farne parte attraverso l'invio di denaro per le feste, la ricerca di persone che ne svolgano i servizi o ritornando quando si è eletti a incarichi comunitari, allora la comunità continua a identificarli come suoi appartenenti (per gli indios l'uguaglianza dei membri della comunità è strettamente legata all'adempimento delle obbligazioni, per cui i diritti individuali non possono essere esercitati indipendentemente dagli obblighi collettivi).^x

La terra non costituisce quindi una semplice dimensione geografico/paesaggistica, bensì è la culla della comunità, in cui reciprocità e partecipazione sono due elementi sempre presenti. E sia il territorio sia i tre ambiti sopra detti vengono vissuti attraverso gli altri elementi che compongono il panorama culturale indigeno: cosmovisione, senso del sacro, lingua, saperi, tecniche tribali. Questa è una caratteristica che riguarda spesso anche comunità rurali non indigene. Partecipare alla vita della comunità, come si è detto, è un diritto/dovere, un segno di identità e di appartenenza: rifiutarsi di partecipare ai momenti fondamentali della vita comunitaria equivale a manifestare l'intenzione di non essere più parte di essa.

Il vero nemico del comunitarismo indigeno è l'individualismo, che oggi viene esportato nei *pueblos* da partiti politici e sette protestanti di matrice statunitensi. Particolarmente da queste ultime, tant'è che in zone dove il senso della comunità è particolarmente sentito, come nella regione di Oaxaca, ci sono stati vari casi di espulsioni di protestanti individualisti dalle comunità di appartenenza. Quindi va rimarcato che: a) le rivendicazioni degli indigeni si sono sempre incentrate essenzialmente la restituzione delle terre che erano state sottratte alle loro comunità, e

^x B. Maldonado Alvarado, *La comunalidad como una perspectiva antropológica india*, Oaxaca 2001, pp. 2-3.

non già sulla microproprietà privata delle terre stesse; b) questo vuol dire rivendicare il diritto alla reintegrazione del proprio “mondo”, in termini fisici e sacrali, congiuntamente.

Si narra che il leggendario capo guerriero oglala Crazy Horse (1840-1877) abbia voluto che il suo corpo, invece di essere posto sul rituale catafalco funebre, fosse sepolto sulle sacre Montagne Nere senza lasciare segni sul luogo della sepoltura, di modo che, se un giorno qualcuno l’avesse volto ricordare, sarebbe stato sufficiente guardare le montagne per sapere che egli era lì per sempre, identificandosi con quelle alture e quelle valli. Si tratta di un modo tipicamente amerindo di intendere il rapporto con la terra.

Detto quanto sopra, si può meglio inquadrare il fatto che gli *indios* non conoscessero né la proprietà privata della terra né la sua commerciabilità. Non vi è dubbio che questo rende gli indigeni dei soggetti refrattari all’assimilazione da parte della mentalità mercantile e capitalista dell’uomo bianco: per questo il Messico borghese ha costantemente ritenuto che gli *indios* dovessero cessare di essere tali.

Dal predetto rapporto uomo/comunità/terra derivano come caratteristiche esteriori del mondo indigeno: a) l’appartenenza in comune di un determinato territorio e il libero accesso di tutti i membri della comunità alle risorse naturali (boschi, acque, giacimenti, etc.); b) una storia comune che si tramanda di generazione in generazione; c) un idioma comune; d) un’organizzazione comunitaria che definisce la sfera politica, culturale, sociale, civile, economica e religiosa; e) un sistema comunitario di amministrazione della giustizia; f) un lavoro in comune (*tequio*), sia nelle forme di coltivazione collettiva della terra, sia negli aiuti reciproci interfamiliari; g) l’ostilità per le forme di autorità che non siano quelle emanate *dalla* comunità india, e che sono *della* comunità.

Come hanno scritto gli antropologi María Cristina Quintanar e Benjamin Maldonado,

nella nozione di appartenenza alla comunità [...] intervengono due fattori: uno di essi è la nascita, ma il più importante è il principio di partecipazione, requisito attraverso cui si

stabilisce la filiazione comunitaria. In questo senso esiste un complesso sistema di scambi reciproci grazie ai quali ogni individuo resta inserito in una rete sociale, Gli ambiti per eccellenza in cui si partecipa con la comunità sono il mutuo soccorso, le faccende domestiche e il sistema degli incarichi. Questi lavori solidali e condivisi, con cui si dà un'intensa e permanente partecipazione in termini politici, economici e sociali, contribuiscono a rafforzare una rappresentazione ideologica della vita collettiva, nella quale si concepisce ogni individuo come parte integrante di una collettività.^{xi}

L'autogoverno indigeno

Le comunità indigene hanno sempre manifestato un'irriducibile tendenza all'autogoverno e all'autonomia normativa, che sarebbe erroneo considerare mero frutto dell'emarginazione: questo elemento attiene al proprio modo di essere, alla propria identità. Sull'autonomia è interessante, per la sua fierezza, la posizione espressa dalle tre prime organizzazioni indigene della Sierra Norte de Oaxaca:^{xii}

Domandiamo rispetto assoluto per la nostra autodeterminazione comunitaria sulle nostre terre, su tutte le risorse naturali, e per le forme di organizzazione che vogliamo darci [...]. Domandiamo il rispetto per le nostre espressioni di vita comunitaria, per la nostra lingua, la nostra spiritualità, i nostri calendari, lo scambio dei nostri prodotti e delle nostre manifatture [...]. Domandiamo rispetto e impulso per la nostra forma di governo comunitario, perché è l'unica forma garantita per evitare la centralizzazione del potere politico ed economico. Ci opponiamo a che sugli altari di un presunto sviluppo nazionale si faccia piazza pulita delle nostre risorse naturali o si convertano le nostre terre in zone di sperimentazione o di rifornimento di materie prime per imprese private, parastatali, o statali [...].

Un elemento importante del sistema comunitario indigeno è il “sistema degli incarichi”: una forma complessa di autogoverno locale retto da norme collettive,

^{xi} «La gente de nuestra calabra. El grupo entolingüístico Chjota éna (mazateco)», in M. Bartolomé, A. Barabas (coordinatori), *Configuraciones étnicas en Oaxaca*, México 1999, pp. 15-6.

^{xii} *Organización para la Defensa de los Recursos Naturales y Desarrollo Social de la Sierra Juárez (ODRENASIJ), Comité de Defensa de los Recursos Naturales y Humanos Mixes (CODREMI), Comité Organizador y de Consulta para la Unión de los Pueblos de la Sierra Norte de Oaxaca (CO-DECO).*

abbastanza flessibili, che da secoli fanno parte delle culture autoctone. Il sistema degli incarichi, pur nelle varie forme che può assumere, regge la vita comunitaria di molte realtà indigene e semi-indigene del Messico e dell'America Centrale, tanto che il suo riconoscimento formale fa parte delle rivendicazioni degli attuali movimenti dell'*indianidad*. In concreto, a un certo numero di responsabilità per la gestione comunitaria vengono eletti a rotazione membri adulti della comunità. Gli incarichi durano in genere un anno, e non sono retribuiti. Riceverli è un grande onore - perché consentono di effettuare una specie di *cursus honorum* ascendente nella scala del prestigio sociale - ma anche un grande onere, in quanto le incombenze inerenti possono anche occupare metà delle normali ore lavorative, comportano spese a volte non indifferenti, perché alcuni di essi obbligano a partecipare alle spese per le feste della comunità, e infine alcuni costringono ad abbandonare le occupazioni abituali per tutta la durata del mandato. Si tratta più di servizi per la comunità che di fonti di lucro personale. Gli incarichi possono essere di tipo religioso o civile, ma esistono anche sistemi integrati in cui le due nature non sono ben distinguibili. In linea di massima gli incarichi vanno dal custode della chiesa e della statua del santo, alla guardia del *pueblo*, al messaggero, al giudice, all'amministratore (*regidor*) di *alcalde* e di *principal*. Gli anziani non partecipano più all'attribuzione degli incarichi, ma svolgono un importante ruolo consultivo. Il *principal* è colui che sta al vertice della dopo aver percorso l'intera scala degli incarichi; in alcune comunità tutti (o alcuni) coloro che sono stati *principales* formano un consiglio di saggi.

Questo sistema è stato a volte considerato gerarchico, ma la forma gerarchica va innanzi tutto rapportata alla natura periodicamente rotatoria degli incarichi e al fatto che la vera autorità sta nell'assemblea della comunità, di cui fanno parte tutti i membri della comunità. Ciò posto la struttura interna delle comunità indigene risulta concretizzare non tanto una serie di rapporti di subordinazione, quanto di nessi di coordinazione funzionale fra le rispettive sfere di competenza. Per quanto riguarda la partecipazione delle donne al sistema degli incarichi, non esiste una

regola unica. Per esempio vi sono comunità in cui le donne partecipano e votano (come nella regione di Oaxaca, dove ciò accade per il 76% delle comunità indigene), in altre partecipano senza diritto di voto, in altre ancora possono ricoprire incarichi, ma non votano in assemblea, in alcune è il marito che esprime in assemblea il voto stabilito in casa, in altre ancora non partecipano né votano.

Le assemblee indigene nell'assumere le decisioni presentano una particolarità operativa che da un lato le distingue dalle assemblee politiche a cui siamo abituate - conflittuali per una dialettica tra le fazioni orientata verso il potere - e da un altro lato le avvicina alle assemblee dei gruppi anarchici. Infatti, in linea di massima, il vero obiettivo delle assemblee indigene non consiste nella vittoria di una maggioranza su una minoranza, bensì nel raggiungimento di una posizione su cui converga l'unanimità dei consensi. Pure per questo la loro durata può sembrare agli occidentali esageratamente lunga. Anche l'attribuzione della massima autorità all'assemblea, quindi, si inquadra in una concezione dell'autogoverno che si struttura mediante una serie di relazioni orizzontali in cui la funzione del comandare non ha l'importanza tipica delle società occidentali. Proprio da questo punto di vista linguistico certe etnie usano termini differenti per indicare la propria forma di autogoverno (spesso il termine adoperato vuol dire lavoro per la comunità), rispetto a quelli utilizzati per indicare i governi statali e il governo federale.

È interessante notare che anche in situazioni in cui ci sia stato un deterioramento nel sistema degli incarichi rispetto al passato, il ruolo dell'assemblea comunitaria sia rimasto sostanzialmente intatto. Questo radicamento dell'assemblea nella cultura indigena spiega anche le ragioni della difficoltà che trovano i missionari protestanti di quelle confessioni le cui strutture organizzative si basano su collegi di pastori con poteri decisionali - come i presbiteriani, per esempio - e cioè su strutture di potere sulla comunità.

I valori democratici delle comunità indigene non sono tanto un'eredità preispanica, quanto il frutto di una cultura politica formatasi nel corso di una lunga resistenza all'invasore e all'oppressore bianco: il frutto di un'evoluzione per rimanere sé stessi. Lo stesso concetto di "potere" ha nelle comunità indigene un significato

particolare, essendo sinonimo di servizio per la comunità, esecuzione di quanto stabilito dall'assemblea. I requisiti per accedere al "potere indio", cioè per accedere al sistema degli incarichi, il soggetto deve dare prova della sua capacità di lavoro, della sua disposizione a impegnarsi in favore del gruppo. Il titolare di una carica all'interno di una comunità indigena, ha una grande autorità morale, ma è un *empleado*, al servizio di tutti, il quale quando prende un impegno lo deve poi concretizzare, altrimenti la conseguente perdita di prestigio ne pregiudica irreparabilmente la "carriera politica".

Il legame che unisce gli *indios* di una comunità, oltre alla partecipazione agli affari comuni, consiste nella solidarietà reciproca, nel mutuo appoggio in caso di necessità: costruzione o manutenzione della casa, morte di un congiunto, bisogni materiali e morali, etc. Solidarietà che riguarda anche i rapporti fra comunità, sia nelle feste sia nelle calamità. Si crea quindi una trama di rapporti dentro e fuori dalla comunità che sostiene la vita dei singoli e delle famiglie dalla culla alla tomba, dando luogo a una dimensione in cui l'io è inseparabile dal noi. Antropologi messicani ed esponenti indigeni si sono trovati concordi nel considerare il sistema degli incarichi uno strumento rilevante per la difesa e la sopravvivenza del modo di vivere indigeno nei confronti dei tentativi di assimilazione sviluppati da culture estranee, in quanto mantengono e rafforzano i meccanismi di solidarietà fra membri della comunità. Un altro importante elemento identitario consiste nel calendario religioso indigeno, che ruota attorno al culto dei santi (che nelle comunità cattolicizzate hanno preso il posto di divinità autoctone) ma anche al ciclo agricolo del mais, secondo la tradizionale cosmovisione precolombiana.

Attualmente, riguardo alle comunità in cui siano vigenti i sistemi tradizionali, i maggiori problemi vengono posti da due fattori: l'espansione protestante nel mondo rurale messicano e la partecipazione delle donne.

L'adesione al protestantesimo crea ovviamente difficoltà al neofita in merito alla sua partecipazione a ciò che nella vita comunitaria implica una ritualità religiosa: da qui il crescere dell'intolleranza reciproca in un ambito che coinvolge i diritti umani alla libertà di pensiero e di culto, e riporta alla ribalta il fatto che i sistemi

normativi indigeni non vengono riconosciuti dalle legislazioni statali (a parte l'Oaxaca, che però li riconosce parzialmente). Si verificano quindi situazioni simili, alle quali si danno soluzioni pratiche diverse con la partecipazione di autorità governative locali, autorità indigene e protestanti, quando le comunità non le risolvono in maniera radicale con la semplice espulsione dei dissidenti protestanti. A volte, invece, la cattiva soluzione viene dalle autorità governative che semplicisticamente criminalizzano l'intolleranza delle comunità. Un accordo soddisfacente è stato raggiunto nell'Oaxaca, con il riconoscimento della libertà religiosa e di culto per i protestanti da parte delle comunità indigene da una parte, e dall'altra con l'impegno anche dei protestanti a partecipare alle feste tradizionali e ad accettare incarichi comunitari privi di valenza religiosa.

Circa il ruolo delle donne, va detto che è quanto meno in atto, nelle comunità indigene, una crescita del consenso ad un mutamento degli usi e costumi nel senso di una maggiore partecipazione femminile. Ma per un progresso in questa direzione si dovrà agire anche su versanti collaterali; infatti, molti incarichi comunitari implicano una minima scolarizzazione di cui non sempre le donne sono dotate, e quindi si dovrebbe agire anche sul sistema educativo nazionale o locale per superare tale carenza. Inoltre le relazioni di genere si inseriscono in un sistema di bilanciamento degli svantaggi e dei vantaggi, e di ripartizione dei compiti, non smantellabile senza problemi dall'oggi al domani. Si tratta di ambiti in cui i risultati veri si ottengono non tanto con le imposizioni esterne e con le intolleranze, ma soprattutto favorendo le evoluzioni interne, e rispettando comunque gli esiti a cui esse portano autonomamente.

L'incontro col "serpente piumato" tornato da Oriente.

Gli Aztéca

Quando nel 1520 Hernán Cortés e i circa quattrocento avventurieri al suo comando sbarcarono sulle coste del Golfo del Messico, nella regione esistevano

essenzialmente due grandi aree di dominazione, o di egemonia, quella dei Mexíca^{xiii} o Tenóchca denominati Aztéca dagli Ispanici,^{xiv} e quella dei Maya. Nel linguaggio comune si parla ancora di impero aztéca che Cortés avrebbe conquistato, ma l'uso del termine è erroneo e fuorviante in quanto, di origine europea, è riferito a un determinato assetto politico dell'organizzazione territoriale estraneo alla realtà effettiva del dominio aztéca. L'organizzazione sociale mesoamericana fu vista dagli Spagnoli attraverso la lente deformante dell'analogia con le istituzioni a cui erano abituati nel loro mondo. Un vecchio, ma radicato, difetto occidentale. Essi però non trovarono re o principi, duchi e baroni: l'organizzazione sociale aztéca era gerarchica e divisa in classi, ma in maniera del tutto particolare. Riguardo all'uso del termine "impero" Gorge C. Vaillant parlò senza mezzi termini di «*fantasia europea* [giacché l'area dominata dagli Aztéca] *consisteva in realtà in un gruppo di comunità abbastanza intimorite per pagare un tributo, ma per nulla legate agli Aztechi da rapporti di governo*».^{xv} Anzi è fondato dire che queste comunità odiavano gli Aztéca per tutto quello che avevano dovuto subire.

Al suo interno la società aztéca era strutturata in una serie di autonomie territoriali: *calpúlli*^{xvi} rurali e urbani, regioni o *icniúhtli*, territori che definiremmo dello Stato o *tecúhyotl*; quello che per noi è lo Stato era il *heytlehtocáyotl*; poi c'erano le federazione fra "Stati" o *tlatacaicniúhotl*. Le istituzioni gerarchiche costituivano due grandi settori: quello amministrativo, al cui vertice c'era il *cihuacóatl* (donna serpente), carica che si trasmetteva di padre in figlio; e quello politico/esecutivo, il

^{xiii} Nella traslitterazione della lingua *náhuatl* "x" si legge come la *sh* inglese o la *ch* francese, tuttavia gli Spagnoli, per la nota difficoltà a pronunciare questo suono, lo trasformarono in "jota"; il suono di "tl" è simile a quello "ll" in gallese, cioè si pronuncia una normale "l" accostando la punta della lingua agli alveoli dei denti incisivi, soffiando fuori l'aria e tenendo la lingua ferma conto i denti. Riguardo al resto, chi sa il castigliano non ha problemi.

^{xiv} V. W. Von Hagen, *Gli Aztechi, civiltà e splendore*, Roma 1977; N. Davies, *Gli Aztechi*, Roma 1975.

^{xv} G. C. Vaillant, *La civiltà azteca*, Torino 1992, p. 209.

^{xvi} In *náhuatl* l'accento normalmente cade sulla penultima sillaba. Quindi Tenochtitlan e non Tenochtitlán, che ha accentazione castigliana.

cui capo era il *tlahtoáni* (colui che parla), eletto fra i membri di una famiglia risalente ai più remoti sovrani, ma senza successione di padre in figlio. Il *tlahtoáni* - che gli Spagnoli considerarono erroneamente un re assoluto - nonostante gli onori tributatigli, aveva valore e autorità in quanto simbolo, ma era ben lungi dal poter dire - alla maniera del Re Sole - “*lo Stato sono io*”. Se ne accorse lo stesso Cortés quando svanirono le sue illusioni di avere in mano la situazione solo perché il *tlahtoáni* Montezuma (Motéuczóma in náhuatl; 1466-1520) era suo prigioniero, e non comprese subito come mai gli Aztéca si fossero nominati un altro capo.

Nell’area maya di impero non si può parlare nemmeno in termini analogici con gli assetti europei, perché non vi esisteva un unico centro di dominazione equiparabile all’azteca Tenochtitlán, sede e centro del potere di quella popolazione.

La presenza dell’uomo in Messico è antichissima: probabilmente risale almeno a 35.000 anni prima dell’era cristiana. Nel continente le zone di maggiore sviluppo sociale e culturale sono state l’area mesoamericana e la regione delle Ande. Molte cose del Messico preispanico sono in buona parte mal conosciute, anche perché nei territori dominati gli Aztéca distrussero i codici che contenevano la storia precedente, e la riscrissero tutta a loro favore, presentandosi come gli artefici di civiltà che invece erano precedenti. L’opera di distruzione fu poi continuata dai *conquistadores* e dall’intolleranza romano-cattolica. Tuttavia nell’alleato regno di Texcoco (che insieme ai Tecpanéca costituiva la Triplice Alleanza a guida aztéca), dove il livello culturale era di gran lunga maggiore, i sapienti ben conoscevano la storia ed erano quindi al corrente delle mistificazioni anche onomastiche compiute dagli Aztéca: come il loro nome di Mexíca che non proveniva dall’aver chiamato Mexítli-Xictli (nel mezzo della luna) la definitiva dimora nel lago Texcoco, poi abbreviata in Mexítli, bensì traeva origine dall’erba *mexíxin* di cui originariamente si cibavano; per cui Mexíca significava, meno aulicamente, “popolo dell’erba”. Il messicano Francisco Javier Clavijero (1731-1787) scrisse che

La storia della primitiva popolazione di Anáhuac^{xvii} è tanto oscura e alterata da tante favole [...] che è impossibile attingere alla verità [...]. Molti dei nostri storici che hanno voluto penetrare questo caos, guidati dalla debole luce delle congetture, delle futili combinazioni [...] si sono persi tra le tenebre dell'antichità e si sono visti costretti ad adottare narrazioni puerili e inconsistenti.

La prima grande civiltà messicana di cui restano le tracce fu quella degli Olméca (popolo della gomma), rimasta abbastanza misteriosa. Essi si stanziarono nelle pianure costiere del Golfo del Messico, regione ricca appunto di gomma. La loro cultura fu la più antica del mesoamerica, ed ebbe il suo apogeo dal 1200 al 500 a.C. Gli Olméca posero le basi del successivo sviluppo della civiltà in tutta l'area, elaborando un calendario astronomico e dando vita ad una scultura monumentale e ai primi centri cerimoniali, tra cui La Venta, Tres Zapotes e San Lorenzo. Molto probabilmente la loro cultura non fu tanto l'inizio della civiltà in mesoamerica, quanto piuttosto il punto di arrivo di circa quattromila anni di intensa formazione culturale. Col risultato che divinità, simboli e spiritualità degli Olmeca sono sopravvissuti ben oltre i tremila anni successivi, e ancora oggi in buona parte sopravvivono fra indigeni e contadini del Messico moderno.

Sugli altopiani di Oaxaca, a sud-ovest della zona olmeca fiorì la civiltà degli Zapotéca, il cui maggiore centro cerimoniale era situato sul Monte Albán. A una cinquantina di chilometri dall'attuale Ciudad de México, nella valle di Anáhuac, si sviluppò l'altrettanto misteriosa civiltà di Teotihuacán (il luogo degli déi, in lingua *náhuatl*), probabilmente sorta nel 600 a.C., sulla cui origine non si sa praticamente nulla, esauritasi verso il VII secolo d.C.; di essa ci restano le grandi piramidi del Sole e della Luna e alcuni edifici. Fu distrutta dagli invasori Toltéca. Grande fu la dipendenza politica ed economica da Teotihuacán della maya Tikal (in Guatemala), e difatti il crollo di quella città travolse anche Tikal.

^{xvii} Valle a nord-est di Ciudad de México dove fiorì la civiltà tolteca. Può essere assunto a sinonimo del Messico centrale.

Dopo un periodo di carestie, disordini, rivolte, conflitti religiosi e di grandi migrazioni, si stanziarono nella valle del Messico popoli di ceppo *otomí* e *nahua*. Dopo il 900 d.C. Tula fu il centro di potere ed espansione del dominio militare e culturale dei Toltéca (maestri costruttori, in lingua *náhuatl*), la cui civiltà è rimasta nella memoria collettiva dei popoli messicani, tanto che la parola *toltécatl* passò a designare le persone dotate di sapere e abili nelle arti. Proprio con i Toltéca si è avuto il culmine dello splendore culturale del Messico preispanico. La loro civiltà si sparse per tutto il Messico, incluso lo Yucatán. Anche i Toltéca sono ancora avvolti dal mito e dal mistero. I pilastri del pensiero toltéca erano la concezione del mondo inteso come costituito da quelli che chiameremmo “campi energetici”, l’interrelazione tra micro e macrocosmo, la teoria sulla possibilità per l’uomo di interagire con la natura e il cosmo.

Dopo due secoli circa si verificò l’invasione dei barbari Chichiméca,^{xviii} che distrussero Tula, e popolazioni toltéca si spostarono in altri luoghi fondandovi proprie dinastie. I Toltéca mantennero però il controllo di Culhuácan (in posizione opposta a Texcóco), dove si ebbe la fusione con gli ultimi invasori Chichiméca, che ne adottarono linguaggio e cultura.

Per circa tre secoli Culhuácan fu una delle più potenti città-stato delle valle del Messico, fino al suo decadere ad opera dell’emergente potenza dei Tepanéca, provenienti da Azcapotzálco, verso la fine del secolo XIV. I Tepanéca investirono Culhuácan, e parte degli abitanti di questa città si rifugiò a Texcóco, che a sua volta fu poi sconfitta da quegli invasori. Ma gli abitanti di Texcóco, sfruttando il comune pericolo per superare i contrasti con altre comunità locali, si allearono con le città di Tlacópan e Tenochtitlan: quest’alleanza tripartita - durata poi nel tempo - distrusse la potenza tepanéca, la cui capitale fu distrutta dai vincitori.

Dopo la vittoria sui Tepanéca cominciò a svilupparsi in modo irresistibile la potenza degli Aztéca - originariamente un gruppo chichimeca - che, oltre a egemoniz-

^{xviii} Gli Aztéca davano loro questo nome ricavandolo dalla parola *chichíne*, cane, ma probabilmente viene da *chichíltic*, rosso, per la pelle fortemente ramata.

zare l'alleanza con Texcóco e Tlacópan, con varie e ricorrenti guerre dominarono le città e le popolazioni di un territorio che comprendeva la parte centro-meridionale dell'attuale federazione messicana estendendosi, dalla costa del pacifico, fino ad alcune parti degli odierni Guatemala, Honduras, Belize, El Salvador, Costa Rica.

Gli Aztéca come popolazione erano gli ultimi arrivati, e si stanziarono nella conca del grande lago Texcóco (oggi praticamente prosciugato), e su un'isola vi fondarono nel 1325 la città di Tenochtítlan (cioè "accanto alla roccia del cactus"^{xix}). La loro origine non è nota: le leggende parlano di una mitica località, Aztlan, posta a occidente, che avrebbero abbandonato per ordine del dio della guerra, Huitzilopóchtli, detto anche Méxítl (da cui il nome Messico, luogo dedicato a Méxítl). Per alcuni si potrebbe trattare della costa nord-orientale del Messico; e comunque la vicinanza al mare risulta dal nome e dal segno geroglifico che in *náhuatl* si compone di *atl* (acqua) e *an* (presso).^{xx}

Gli Aztéca, anch'essi originariamente barbari come i Chichiméca, furono gli eredi delle civiltà autoctone precedenti nel senso che ne assimilarono gran parte della cultura con forte sincretismo ma anche con un'evidente contraddittorietà di fondo. Vale a dire, l'assunzione della spiritualità e dell'etica attribuibile alla civiltà di Queztacóatl contrastava con la concezione della necessità di nutrire gli dèi con sangue umano facendo di essi i soggetti di quella che Laurette Séjourné (1911-2003) definì "antropofagia cosmica".^{xxi} È stridente il contrasto tra l'alta spiritualità contenuta negli inni e canti che ci sono rimasti e l'immenso massacro rituale a cui gli Aztéca sottoposero le popolazioni dominate in base all'ideologia del nutrimento degli dèi. I templi aztéca più che luoghi di culto erano vere e proprie macellerie di

^{xix} Il luogo fu così denominato in quanto, secondo la profezia dei sacerdoti del dio Huitzilopochtli, quei nomadi si sarebbero dovuti stanziare là dove avessero trovato su un cactus un'aquila che divorava un serpente. Il che sarebbe accaduto, secondo la leggenda, proprio nel sito in cui fu fondata la capitale azteca.

^{xx} In certi ambienti culturali alternativi e/o esoterici, Aztan sarebbe invece da identificare con la mitica, e occidentale, isola di Atlantide.

^{xxi} *Pensamiento y religión en el México antiguo*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México 2003, p. 35.

esseri umani, incrostate dal sangue disseccato delle vittime a cui i sacerdoti strappavano il cuore ancora vive, e dal puzzo di putrefazione. Secondo alcuni la cifra dei sacrificati ammonterebbe all'enormità di 250.000 l'anno.

In questo modo, oltre a tradire il legato religioso del pur venerato Quetzalcóatl, la religione diventava la giustificazione ideologica dell'imperialismo e dello sterminio. Magari può dirsi che non si è trattato dell'unico caso nella storia dell'umanità.

Dal mito di Quetzalcóatl risulta che al centro dell'antica religione c'era la consapevolezza del legame tra anima individuale ed anima cosmica, con l'implicita rivelazione dell'origine divina dell'essere umano. Nel mito quest'antico sovrano pretoltéca divenne il creatore dell'umanità, il che esotericamente significa che essa può assurgere all'essere solo attraverso la scoperta del suo interiore principio spirituale e il superamento dell'esperienza dolorosa del peccato.

La società azteca non era né egualitaria né semplice, bensì piramidale: al vertice c'era il sovrano, lo *huey tlahtoáni*; poi venivano i *pipiltin*, i nobili, e la gente comune (i *macehuáltin*) che a differenza dei nobili pagavano le tasse e subivano limitazioni circa il vestiario, il cibo e le abitazioni. Norme e tradizioni regolavano puntualmente e con severità, spesso con la morte, i comportamenti (vestiario compreso) dei membri delle singole classi anche in rapporto alle situazioni in cui si venissero a trovare. Talché era esclusa in radice ogni possibile libertà comportamentale e di pensiero. Si trattava di un mondo, per dirla con la Séjourné, «tanto perfettamente organizzato che in esso l'individuo non è altro che un puro meccanismo».^{xxii}

L'elemento della civiltà azteca che qui maggiormente va preso in considerazione è quello religioso/culturale. Senza soffermarci sul vasto e pantheon azteca^{xxiii} -

^{xxii} *ibidem*, p. 47.

^{xxiii} Diamo qui le più importanti divinità del pantheon dei *mexica*: *Ometéotl*, (Dio Due), che si divideva in una copia di divinità: *Tonacatecúhtli* e *Tonacacihúatl* (il signore e la signora del sostentamento): creatori del mondo sulla spalla di un coccodrillo. Chiamati anche *Ometecúhtli* (signore uno) e *Omecihúatl* (signora due), costituiscono la coppia di divinità supreme. Questa coppia ha quattro figli, tutti dèi creatori e tutti chiamati *Tezcatlipoca*, fra gli altri nomi: *1- Huitzilopóchtli* (il colibrì di sinistra) o *Tezcatlipoca Azzurro del sud-ovest*; il divinità tribale degli Azteca, dio del sole, della guerra e della caccia; l'aquila era il suo animale sacro; *Tláloc* (dio della

fermo restando che, come rilevò lo storico messicano Fernando de Alva Ixtlil-xóchitl (?-1648), era antica nel mondo náhuatl la credenza in un Dio creatore - va detto che nelle culture mesoamericane l'essere umano risultava immerso in un ambiente fisico permeato (se non addirittura "costituito") da forze misteriose e potenti - definibili "sacre" nel senso che alla parola dà la fenomenologia religiosa^{xxiv} - le

pioggia, del lampo e del tuono, dei rospi e dei serpenti (*Chac* in maya); *Taijin*, *Tzáhui*, *Cocío*; 2- *Xipe Tótec* (il nostro signore scuoiato) o *Tezcatlipoca Rosso dell'est*, dio della primavera, della vegetazione e del *pulque*, chiamato anche *Yopi* o *Youallahuana* (colui che beve la notte), o *Tonatiuh*. I suoi sacerdoti alla festa di primavera, o *Tlacaxipehuálizti* (festa dell'uomo scuoiato), si vestivano delle pelli umane dei prigionieri scuoiati durante gli appositi sacrifici, e danzavano così addobbati per rinnovare la vegetazione (la pelle dello scuoiato cambia di volta in volta, così come accade per la vegetazione); 3- *Quetzalcóatl* (il Serpente Piumato) o *Tezcatlipoca Bianco dell'ovest*, (in maya *Kukulkán*) chiamato anche *Ehécatl* (dio del vento), *Tlahuizcalpanteúihctli* (signore della casa dell'alba), *Ce Acatl* (il giunco), *Xólotl* (il mostro), divinità barbata e di pelle bianca, dio della vita e della fertilità, inventore dell'agricoltura, protettore delle arti e dei mestieri, inventore del calendario e nemico degli altri Tezcatlipoca; 4- *Tezcatlipoca* (specchio fumante), o *Tezcatlipoca Nero del Nord*, dio multiforme, associato alla notte, alla luna, ai mostri notturni, al male, e alla distruzione, alla morte; dio dell'Orsa Maggiore, signore del freddo, patrono dei sentieri e degli stregoni. Un mostro della terra gli aveva strappato un gamba, al cui posto egli recava uno specchio fumante. Nemico di *Huitzilopóchtli* e di *Quezalcóatl*, aveva come animale sacro il giaguaro, la cui pelle maculata faceva pensare alle stelle del cielo. I suoi altri nomi erano *Yoálli Ehécatl* (vento notturno), *Cahchiuhtótolin* (tacchino prezioso), *Itztlacoliuhqui* (coltello di pietra curvo), *Ítztli* (coltello d'ossidiana), *Nezahualpilli* (principe che digiuna), *Tepeyollótl* (cuore della montagna), *Telpóchtli* (la giovinezza), *Nécoc*, *Yáotl* (il seminatore di discordia). Naturalmente vi erano anche altre divinità come: *Chalchiuhtlicue*, dea delle acque; *Coatlícue* (sottana di serpente), madre degli dèi nel loro aspetto stellare e di *Hitzilopochtli*; *Tonántzin* (nostra madre) versione di *Coatlícoe*, oppure di *Cihuacóatl* (donna serpente), aveva un tempio a Tepeyac, dove ora sorge il santuario di Nostra Signora di Guadalupe, che è in realtà la mascheratura cattolica di questa dea; *Tlazoltéotl* o *Tlaelquáni* (divoratrice d'immondizia), originariamente dea della terra, assunse un ruolo morale (unica con tale caratteristica nel pantheon azteco) in quanto « mangiando i rifiuti consumava i peccati dell'umanità lasciandola purificata. Nel suo culto si sviluppò anche una forma di confessione » (C. G. Vaillant, *La civiltà*, cit., p. 154); *Tlaltecútl* (signore della terra); *Xiuhtecúhtli* (signore dell'anno) detto anche *Huehuetéotl* (vecchio dio); *Mictlantecútl* (signore del luogo dei morti) e la sua sposa *Mictlancíhuati*; *Yacatecútl* (signore e capo) patrono dei commercianti); *Centéotl* (dio del mais); *Xechiquézati* (fiore che sta eretto), dio dei fiori, dei giochi e dell'amore; *Xochipilli* (principe dei fiori), dio delle feste, della gioia e della musica; *Tlazoltéotl*, dea del parto, etc.

^{xxiv} Rudolf Otto, *Il Sacro*, Milano 1966.

quali incidono sulla sua vita e sulle cose in cui si manifestano; forze divinizzate con cui l'essere umano può entrare in comunicazione. Sotto questo profilo non è esagerato dire che il Messico autoctono aveva sacralizzato e divinizzato tutta la realtà. Per questo motivo miti e rituali ad essi inerenti erano onnipresenti nella vita quotidiana di quei popoli, e gli Aztēca «ereditarono una concezione del mondo millenaria, caratterizzata da una sorprendente continuità di certi riti o simboli religiosi».^{xxv}

Il grande e pervasivo ruolo della religione in quelle civiltà non è certo un fatto straordinario nel panorama culturale dell'umanità. Semmai si può porre il problema se valga anche in questa dimensione l'impostazione marxiana per cui si tratterebbe di un dato sovrastrutturale, oppure se nelle società amerinde e orientali più tradizionali non sia la religione a costituire la struttura. Come ha scritto Vaillant,

Il fine della religione azteca e delle sue pratiche rituali era di attivare le forze naturali favorevoli all'esistenza umana e di respingere quelle nocive. E, poiché il controllo morale e la perfezione spirituale cadevano nell'ambito del costume sociale, erano quasi completamente assenti i fini etici della nostra concezione religiosa: gli Aztechi non avevano un salvatore dell'umanità, un cielo per premiare i meriti o un inferno per punire le colpe del comportamento degli individui. Gli Aztechi e i loro predecessori credevano che le forze della natura agissero in bene e in male proprio come gli uomini [...]. L'intelligencija della tribù fu mobilitata, per così dire, a classificare i processi naturali, a scoprire come agissero e ad inventare pratiche magiche o rituali per indurli ad atti favorevoli all'uomo. La natura compie una serie di ricorsi che danno l'impressione di ritmi. [...] Scoprire ciò che fossero questi ritmi, seguirne le complesse ma regolari pulsazioni significava per la filosofia azteca assicurare la felice sopravvivenza della comunità. Ci si preoccupava poco della perfezione individuale, quando immense potenze aleggiavano vicino, pronte a distruggere l'intera tribù appena questa tralasciasse la sua vigile sorveglianza sulla natura. [...] La religione azteca fu la conseguenza dell'analisi e del terrore delle forze naturali, e insieme del tentativo di dominarle. [...] La religione era un'attività collettiva di gruppo, indispensabile per la sicurezza sociale ed economica della tribù [...].^{xxvi}

^{xxv} G. O. Durand, *L'universo sacro degli Aztechi*, in *I tesori degli Aztechi*, Roma 2004, p. 98.

^{xxvi} C. G. Vaillant, *op. cit.*, pp. 145-8 e 157.

Caratterizzata da una forte componente dualista - implicante una dialettica degli opposti a partire dal mondo divino per passare a quelli fisico, vegetale, animale e umano - la religiosità azteca non era né ottimista né rassicurante. Una volta neutralizzato "l'umanismo" di Quetzalcóatl, gli dèi - associati ai fenomeni naturali - avevano bisogno di essere nutriti attraverso i sacrifici umani: cioè, in cambio della loro azione per mantenere in vita la natura e l'umanità, essi ricevevano la vita in forma di sangue e cuori umani ancora palpitanti. Secondo gli Aztechi il sangue conteneva una preziosa essenza vitale, chiamata *chalchihuatl*, unico alimento degno degli dèi. Ma i rituali e i sacrifici non erano garanzia di successo per l'azione di controllo sulle forze della natura, poiché essi si svolgevano nell'ambito di una concezione del tempo che si basava sul continuo succedersi di unità temporali, bensì era ciclica ed ogni ciclo si concludeva con catastrofi cosmiche. Questo produceva una religiosità scandita dalla paura e dall'incertezza non già sull'esserci una fine drammatica, ma su quando si sarebbe verificata la prossima catastrofe.

L'unità temporale azteca non era il singolo anno, ma un gruppo ciclico di 52 anni. Al chiudersi di uno di questi mini-cicli, l'attesa per l'aprirsi del nuovo periodo era spasmodica e piena di terrore, e quando il nuovo gruppo di 52 anni iniziava senza sconvolgimenti, grande e corale c'era la festa di tutto il popolo. Ad aggravare la situazione interveniva il mito dei "cinque soli". Nella mitologia messicana non vi è mito della creazione che non contenga in sé l'annuncio della successiva distruzione. In un certo senso la creazione che avviene nel tempo (o col tempo) paga la sua esistenza con quote di tempo. Il tempo della creazione è la successione di cinque "soli" - il sole dell'acqua, il sole della terra, il sole del fuoco, il sole del vento, il sole del movimento. La conclusione di ognuno di questi periodi cosmici è un cataclisma, a seguito della lotta fra varie potenze divine, in cui l'umanità viene distrutta. Cortés sbarcò in Messico nell'era del quinto e ultimo sole, quello di Tonatíuh (il dio sole). Nell'immaginario collettivo mesoamericano questa concezione ha inciso in modo pesantissimo facendo mancare un'immediata vigorosa resistenza all'arrivo degli Spagnoli.

Vi era infine il mito del misteriosissimo dio/eroe Quetzalcóatl, il Serpente Piumato (*quetzal*, uccello piumato; *cóatl*, serpente). Divinità già venerata a Teotihuacán, Quetzalcóatl (Kukulkán per i Maya, e Viracócha nel mondo incaico) ha lasciato un segno fortissimo in tutta la religiosità e la cultura del mesoamerica, anche quando poi acquistarono la prevalenza culti di divinità mitologicamente sue nemiche, come Tezcatlípoca Specchio Fumante.

Quetzalcóatl fu per l'antico Messico l'archetipo della conoscenza, e l'essenza del suo insegnamento era che la grandezza dell'essere umano sta nella coscienza di un ordine superiore. La sua rappresentazione simbolica - il serpente piumato - esprimeva la duplicità dell'uomo: la sua materialità, poiché come il serpente si trascina nella polvere della terra; e la sua vera grandezza, in quanto ha la capacità di percepire l'arcana allegria del creato, e possiede la libertà dello spirito, espressa dalle piume. Ed è proprio per questo che Teotihuacán, col suo ricco simbolismo di Quetzalcóatl, è la "città degli dèi", pur essendo città degli uomini: lì il Serpente Piumato apprese a volare, e lì all'ombra dei suoi templi gli uomini possono raggiungere quella elevazione interiore che li identifica col Serpente Piumato. Questo dio avrebbe iniziato gli uomini alla coltivazione del mais, e quindi a una creatività che è segno di partecipazione a un ordine superiore.

Il fatto mitico/simbolico di Tezcatlípoca - sua controparte "oscura" - che riesce a consegnare a Quetzalcóatl uno specchio in cui egli si vide umano e vecchio, per cui fu indotto a cadere in peccato, per poi fuggire a oriente, esprime due significati: quello storico dell'invecchiamento e della decadenza della cultura tolteca (questa civiltà declinò in circa cinquanta anni), e quello utopico/millennaristico della sua palingenesi, rappresentata dal ritorno del Serpente Piumato. Col dio di questo mito si confonde la figura umana leggendaria dell'eroe omonimo, con tutta probabilità dotata di una base storica - che si sovrappone o comunque fa corpo con essa. La figura umana è quella di un re che avrebbe incivilito le popolazioni e lottato contro i culti che praticavano i sacrifici umani. Era di pelle bianca e con la barba, figlio di Chimálman che l'avrebbe partorito pur restando vergine. Fu un sacerdote dalla vita austera che, ubriacato dai servitori di Tezcatlípoca, dio del male, della notte, etc.

sarebbe caduto in peccato, per cui avrebbe abbandonato la sua città salpando per l'oriente, ma promettendo di tornare per riconquistare il potere e restaurare l'età dell'oro.^{xxvii}

La confusione al riguardo aumenta se si pensa che Topilítzin, un capo storico dei Toltéca, portava il titolo di Quetzalcóatl e che anche sacerdoti aztéca erano sacerdoti del Serpente Piumato. Lo stesso sovrano aztéca che ricevette Cortés era sacerdote sia del dio della guerra Huitzilopóchtli sia di Quetzalcóatl, con una perfetta bipolarità.^{xxviii}

Hernán Cortés giunse in Messico nell'anno previsto per il ritorno di Quetzalcóatl secondo la datazione ricavate dalle profezie. Egli sfruttò fino in fondo questo mito mediante l'accorto uso di abbigliamenti e acconciature dal carattere simbolico attribuiti al Serpente Piumato, sotto la regia della sua amante india doña Marina (in realtà una aztéca di nome Malináli; 1496-1529 o 1551), detta Malinche, venduta come schiava nel Tabasco, e quindi dai locali regalata a Cortés. Lo spagnolo sostenne poi che in realtà Quetzalcóatl era il suo signore, il Re di Spagna; ma questo è secondario. Un insieme di concezioni, aggravate da fenomeni naturali considerati nefasti, crearono un'atmosfera psicologica di massa che taluno ha voluto paragonare al diffuso senso di impotenza e fatalità che si era impadronito della Francia nel 1939-40.

La concezione ciclica del tempo, con i predetti contenuti, non intendendo la storia come divenire dell'umanità, ma come ripetizione di un dramma avvenuto nella primordialità pre-storica del tempo mitico, creava un'immagine della vita essenzialmente tragica, con un incombente sentimento di inevitabile soccombenza. Atteggiamento che non può dirsi essere scomparso in Messico nei secoli successivi.

Esiste un aspetto, finora poco studiato, condiviso da Aztéca e Inca, nonostante la grande distanza territoriale tra di loro. Generalmente si escludono i contatti diretti fra queste due popolazioni, per cui al momento si può solo prendere atto della

^{xxvii} Secondo una variante del mito, Quetzalcóatl si sarebbe gettato su un rogo trasformandosi nella Stella del Mattino, o Tlahuizcalpautecúhtli.

^{xxviii} *I tesori degli Aztechi cit.*, p. 213.

consonanza. La sensazione/timore di un disastro imminente veniva letta nei cieli, esistendo un forte nesso tra mito ed astronomia, e tra astronomia ed eventi umani. Detto in sintesi, ciò che per lo scientismo occidentale è casualità, per il mondo tradizionale è sincronismo, ovvero realizzazione di eventi significativi su piani diversi nello stesso tempo. Sia per gli Aztéca sia per gli Inca il problema concreto era “ritardare” il corso del tempo verso la catastrofe. Gli Aztéca - di fronte al radicato sentimento della precarietà dell’ordine cosmico a causa della corrosione del tempo - si erano illusi di poter prolungare il loro “sole” mediante il nutrimento vitale offerto di continuo agli dèi coi sacrifici umani; per gli Inca questi sacrifici (di bambini) equivalevano all’invio a Viracócha (dio del tempo) di messaggeri portatori di un messaggio disperato.^{xxix}

Nell’ideologia ufficiale di Tenochtitlan, questo compito salvifico era diventato la “missione” universale degli Aztéca. Ma l’illusione non ebbe vita lunga: terminò con l’arrivo degli Spagnoli e per i popoli del Messico si spegneva il quinto sole. Per tutti i messicani cominciava il “problema indio”, anche per le popolazioni nemiche degli Aztéca che si allearono con Cortés.

L’estrema velocità della conquista spagnola ha avuto più cause: la sopra ricordata influenza psicologica di miti catastrofici e di quello sul ritorno del Serpente Piumato (quest’ultimo, tuttavia, solo nella primissima fase dell’incontro fra Spagnoli e Aztéca); un’accorta politica di alleanze sviluppata da Cortés con le popolazioni nemiche degli Aztéca, come ad esempio i Totonáca; le malattie epidemiche, prima sconosciute, portate dagli Spagnoli, come il vaiolo; la superiorità tecnico/militare ispanica.

Su quest’ultimo punto giova ricordare alcuni aspetti. Per i mesoamericani dell’epoca la guerra aveva un carattere strettamente rituale, il cui scopo primario era la cattura di prigionieri da sacrificare agli dèi. Per gli Spagnoli si trattava invece di uccidere il maggior numero possibile di nemici sul campo di battaglia. È chiaro

^{xxix} William Sullivan, *Il segreto degli Inca*, Piemme, Casale Monferrato 1998. E in genere sul tema del rapporto tra mito e astronomia, Giorgio de Santillana, Herta von Dechend, *Il mulino di Amleto*, Adelphi, Milano 2000.

che questo diverso atteggiamento pratico sfavoriva gli Aztéca. Inoltre essi (al pari dei Maya) disponevano solo di scudi ed elmi di legno, “armature” di cotone e, come principale arma bianca, di spade di legno sui cui bordi erano infissi pezzi taglientissimi della durissima pietra vulcanica nota come ossidiana. Questo tuttavia non significa che nel Messico preispanico nessun popolo conoscesse le armi di metallo. Infatti furono siffatte armi, composte da una lega di rame e stagno (cioè bronzo) a lungo mantenuta segreta, che consentirono ai Purépecha dell’attuale Tarasco di sconfiggere i tentativi aztéca di dominarli.^{xxx}

Gli Spagnoli, invece, avevano elmi “veri”, armature e spade d’acciaio, usavano la cavalleria (mentre i nemici non conoscevano il cavallo), cannoni e archibugi che, per quanto di lento caricamento, creavano il panico tra gli avversari, e balestre dalla grande forza di penetrazione dei dardi. Si aggiunga che gli Aztéca (e i Maya) non avevano ben chiaro di essere parti in causa di una guerra totale fra civiltà, la quale non si sarebbe conclusa alla tradizionale maniera locale: cioè col semplice pagamento di tributi da parte dei vinti. Solo dopo la sconfitta azteca *tutti* avrebbero percepito che l’intento degli Spagnoli - in nome della loro religione intollerante e della loro cultura geocentrica - consisteva nel distruggere le religioni e le culture locali.

Il “Toltecáyotl”

Con questo nome si intende il pensiero filosofico del Messico antico, cioè la concezione del mondo e dell’essere umano la cui eredità venne attribuita alla civiltà toltéca, volta a giungere alla fonte primigenia dell’essere attraverso il superamento del mondo profano, così da entrare nell’universo del sacro e del divino. Era concezione diffusa che la presa di coscienza sulla sacralità della vita e del mondo liberasse l’essere umano dallo stato animalesco del mero soddisfacimento delle esigenze vitali, e che il mondo diventasse tale proprio attraverso la scoperta dalla sacralità,

^{xxx} Quando gli Aztéca giunsero a stabilire la composizione di queste armi, tuttavia non riuscirono a capire quali fosse il dosaggio dei due elementi e la temperatura di fusione.

delle potenzialità spirituali dell'essere umano e della sua missione terrena, anche e soprattutto nelle sue proiezioni cosmiche. Da quel momento cominciano la storia e la cultura dell'umanità.

Alla base dello sviluppo di questa impostazione c'è la credenza che la terra sia un essere vivente e cosciente, che attraversa cicli cosmici; e che essere umano e terra vivano una reciproca relazione spirituale. La ricerca della pienezza dell'umano è intrecciata con la vita della terra, e sia questa sia l'umanità, attraverso i ricorrenti cataclismi, ad ogni nuovo reinizio recuperano le esperienze accumulate in ciascun ciclo precedente. La concezione della storia era quindi ciclica e non lineare, e il tempo cessava di essere "ordinario" per diventare "sacro" a mano a mano che l'umanità si fa carico delle sue responsabilità in ordine al mantenimento dell'equilibrio dell'energia naturale e della purezza spirituale, ricongiungendosi alla fonte suprema della spirituale energia creatrice, senza nome, invisibile e impalpabile, rappresentabile solo simbolicamente attraverso le immagini degli dèi - i quali in realtà sono solo espressioni parziali della sacra e incommensurabile totalità. Quelli che nelle nostre lingue occidentali chiamiamo dèi in realtà sono soltanto dei simboli metaforici dei vari aspetti del divino totale.

In una realtà concepita come una sorta di dialettica fra opposti, l'essere umano realizza le sue potenzialità attraverso l'equilibrio delle coppie di opposti complementari: se di tali coppie si privilegia solo un elemento, si ha lo squilibrio che genera catastrofi.

In base ai miti l'essere umano nasce dal sacrificio degli dèi, e il suo nome, *maséhuat*, significa proprio "degnò del sacrificio degli dèi", di modo che la sua vita deve essere un sacrificio spirituale permanente. La vita umana, quindi, non può svolgersi nella mera materialità delle cose, ma deve essere intesa come il presupposto per l'ingresso nel mondo dello spirito e del sacro. In questa dimensione l'umanità deve fornire il suo aiuto agli dèi ai fini del mantenimento dell'universo. Questo è il suo obiettivo esistenziale.

In questa concezione, la terra non è un dono divino all'umanità, bensì ne è la madre: ne consegue che gli esseri umani devono tanto difenderla, quanto "umaniz-

zarla” mediante la loro energia spirituale, sviluppata e mantenuta nel quadro di quell’equilibrio a cui si è in precedenza accennato. La sacralizzazione della natura è l’obiettivo, il compito che non può esaurirsi nello spazio di alcune generazioni, ma che implica una responsabilità collettiva dalla durata indefinita.

Anche il maggior livello delle società mesoamericane rispetto alle contemporanee società europee - in termini di urbanizzazione, scolarizzazione, igiene, medicina, astronomia, etc. - rispondeva alle caratteristiche e alle esigenze di quest’impostazione culturale. Tuttavia la ricerca di un accettabile livello per la qualità della vita non implicava affatto un’esorcizzazione della morte, come accade invece nelle moderne società occidentali. Tutt’altro. La morte faceva parte (come ancora oggi) dell’orizzonte vissuto degli indigeni messicani, consapevoli che non c’è vita senza morte né morte senza vita. A questo si collega il particolare atteggiamento verso la morte che contraddistingue il Messico: un misto di fatalismo, allegria, disinvoltura, serietà; valorizzazione dei suoi vari aspetti e collegamenti. Ciò trova una corrispondenza col detto spagnolo,^{xxx} meno filosofico, *hay que tomar la muerte como si fuera aspirina*.

Nella concezione del Messico antico, l’archetipo umano era il guerriero: il lottatore cosmico nelle forze che reggono l’universo. Nell’al di là per il guerriero morto in combattimento o sacrificato agli dèi veniva immaginato un posto particolare, mentre per coloro che non avessero avuto né la morte gloriosa del guerriero, né quella dei bambini in tenera età, né quella causata dall’acqua, per coloro cioè la cui morte fosse stata sterile e senza trascendenza, l’al di là era concepito come un posto terribile.

L’essere umano era visto come sostanzialmente buono, per quanto in possesso di sentimenti sia luminosi sia oscuri. Ma questo non veniva inteso come un problema: le esigenze dell’equilibrio e dell’armonia richiedono infatti la giusta coesistenza di entrambi. Nell’essere umano, la materialità del corpo lo condanna alla corruzione e al disfacimento, ma la sua misteriosa spiritualità lo ricollega alla divina

^{xxx} Citato anche da Hemingway in *Per chi suona la campana*.

fonte creatrice. Di modo che il dio creatore azteca Ometéotl nella sua dualità esprime lo realtà del cosmo intero. Alla responsabilità umana spetta creare il proprio destino, ovvero scegliere tra l'essere parte attiva della dialettica fra le forze del cosmo, o il nulla. Della prima opzione, la cultura è parte essenziale.

In un simile contesto è ovvio che la proprietà privata della terra e la sua trasformazione in merce non trovassero spazio. La dea materna azteca era Tonántzin - che poi diventerà Nuestra Señora de Guadalupe - e coltivare la terra vuol dire amare Tonátzin, lavorare per elevarsi sul piano spirituale. Questo vuol dire che il lavoro agricolo non ha come obiettivo solo la produzione a fini economici, ma è una sorta di ascesi spirituali. Un'ulteriore conseguenza è che lo scambio di beni materiali, il commercio cioè, corrisponde obiettivamente a necessità materiali che devono essere soddisfatte, ma non può essere un valore in sé nella considerazione sociale, poiché altrimenti si incrementa una valorizzazione del guadagno che porta alla degradazione morale.

Il mito di Quetzalcóatl^{xxxii} - e della sua oscura controparte filosofica e metafisica, Tescatlipóca, che lo induce nel peccato, a cui segue l'esilio a oriente del Serpente Piumato, con la promessa di tornare e restaurare il suo dominio di armonia e sapere - esprime senza dubbio anche la fine del ciclo della civiltà tolteca. E in effetti dopo la fine di questa civiltà come realtà autonoma - nonostante i consistenti lasciti di cui beneficiarono le civiltà successive - non mancarono la decadenza e la corruzione della sua, anche con la formazione di signorie e teocrazie corrotte, con la ripresa delle guerre e dei sacrifici umani che erano stati rigorosamente banditi dal mitico

^{xxxii} Quetzalcóatl (il cui nome unisce le piume di uccello, *quetzal*, e il serpente, *coátl*) fino a non molto tempo fa era attribuito alla civiltà toltéca, e Tula (Tollan) era considerata il centro della sua azione. Fermo restando che la storia dell'antico Messico resta in buona parte sconosciuta, i più recenti studi ritengono invece che il personaggio storico di Quetzalcóatl abbia operato a Teotihuacán ben prima dell'invasione toltéca. È significativo, tra l'altro, che le prime raffigurazioni scultoree di Quetzalcóatl si trovino in quell'insediamento, che pare sia stato poi conquistato dall'invasione dei Toltéca. Tenuto conto dell'influsso culturale esercitato in tutto l'antico Messico dalla civiltà teotihuacana, il mito di Quetzalcóatl sta alla base di tutta la spiritualità di quell'area mesoamericana (cfr. Enrique Florescano, *El mito de Quetzalcóatl*, Fondo de Cultura Económica, Mexico 1995).

Quetzalcóatl. Questa situazione di decadenza era in atto quando gli Aztéca si stabilirono nella valle di Anáhuac: si trattò dell'ultimo arrivo in quelle terre di un popolo barbaro e nomade proveniente da settentrione. Poi i barbari arrivarono da oriente.

In fondo le conseguenze culturali dello stabilirsi dell'egemonia aztéca ci furono, per quanto anche questo popolo abbia largamente attivo all'eredità culturale precedente: l'impostazione a essa data dagli Aztéca produsse significative mutazioni sostanziali, a scapito dei precedenti culti spirituali con l'imposizione del loro dio tribale della guerra, Huitzilopóchtli, e la conseguente degradazione di Quetzalcóatl a un livello inferiore. Il culto del dio della guerra si coniugò con il fatto di essersi autonominati gli Aztéca "sostenitori e difensori del Quinto Sole" attraverso i sacrifici umani, e le conseguenziali guerre per disporre di prigionieri da sacrificare.

La mistica guerriera toltéca subì una notevole materializzazione, in quanto il fatto bellico diventò abbastanza esplicitamente lo strumento per conseguire risultati anche economici - attraverso i tributi estorti ai vinti e i commerci - in modo da rafforzare la dominazione di Tenochtitlan con l'acquisizione delle risorse necessarie alle successive campagne belliche, e da poter attribuire ricchezze e riconoscimenti sociali ai guerrieri aztéca. Fu poi con l'egemonia aztéca che i commercianti acquisirono un prestigio sociale e uno *status* economico prima ignoto.

La vittoria degli Spagnoli aprì la strada all'imposizione di un progetto di demolizione della cultura autoctona. A posteriori si può dire che questo intento - tra l'azione degli Spagnoli e quella successiva delle classi dominanti del Messico indipendente - a livello di massa si è realizzato; tuttavia non ha portato alla completa estinzione del *toltecáyotl*. I sopravvissuti detentori del sapere ancestrale, sfidando le persecuzioni, clandestinamente continuarono a mantenere viva la cultura tradizionale, magari con modifiche formali a causa delle persecuzioni e della clandestinità, ma salvandone l'essenza. Questa cultura ancora oggi sopravvive in varie comunità indigene e *campesinas*, costituendo il loro orizzonte spirituale.

I Maya

La civiltà dei Maya^{xxxiii} fiorì nella parte meridionale del mesoamerica su un territorio che partiva dall'istmo di Tehuantepec e comprendeva sei Stati dell'attuale federazione messicana, più il Belize, il Guatemala, buona parte dell'Honduras e di El Salvador. I primi insediamenti risalgono al 1500 circa a.C., e come civiltà autonoma durò per circa sei secoli. La storia di questo popolo è in gran parte oscura e resta aperto il mistero sulle migrazioni interne per effetto delle quali grandi e monumentali insediamenti (si pensi a Tikal, per esempio) furono abbandonati dagli abitanti. Questa civiltà raggiunse il suo apogeo nel c.d. periodo classico (320-900 d.C. circa) nella parte centrale del Petén, nel bacino dell'Usumacinta e nell'attuale Honduras occidentale. Tra la fine del IX secolo d.C. e l'inizio del X, eventi straordinari e ignoti causarono l'abbandono di grandi insediamenti nella parte centrale del territorio maya. A seguito di ciò, vi fu una trasmigrazione di genti maya nello Yucatán, dove iniziò l'ultima fase della loro civiltà.

Verso la fine del X secolo si ebbero lotte interne fra i Toltéca che alla fine provocarono l'esodo della fazione sconfitta verso lo Yucatán. In questo periodo il leggendario Quetzalcóatl - Kukulcán, in maya - avrebbe fondato la città di Chichén Itza, facendone la sua capitale e dando vita a una nuova forma di civiltà maya. Cosa non accettabile per gli studiosi in possesso di elementi che retroagiscono l'esistenza di Quetzalcóatl all'epoca di Teotihuacán. Come si vede, la collocazione storico/temporale di questo mitico personaggio è praticamente impossibile.

Comunque a un certo punto si sarebbe formata una lega fra città maya. Il mondo maya, infatti, era estremamente frammentato in varie città indipendenti. Per un certo tempo questa civiltà è stata considerata più pacifica di quella del Messico centrale, ma ormai s'è accertato che i Maya erano in uno stato continuo di guerra con l'obiettivo principale di catturare prigionieri da sacrificare agli dèi, ma - a differenza della prassi azteca - dopo lunghe e atroci torture.

^{xxxiii} Cfr. P. Schmidt-M. de La Garza-E. Nalda (a cura di), *I Maya*, Milano 1998.

L'influenza di culture straniere sui Maya - oltre a quella toltéca - fu abbastanza rilevante: ormai è assodato che dagli Olméca ricavarono dèi e rituali, come l'offerta del sangue e il gioco/rito della palla (*pelota* in spagnolo). A Izapa, centro situato in zona messicana, e a Kaminaljuyu (antica città del Guatemala, risalente all'800 a.C.) sono stati verificati apporti della civiltà di Teotihuacán poi trasferiti a Tikal (Guatemala) da sovrani maya originari di Kaminaljuyu.

I Maya disponevano di un completo e complicato sistema di scrittura complesso: usavano segni (detti glifi; circa 800) sia ideografici, che rappresentano direttamente oggetti del mondo reale, sia fonetici, che potevano essere sia logogrammi (che rappresentavano parole) o fonogrammi (rappresentanti suoni). Questa struttura - ormai sostanzialmente decifrata - consentiva di esprimere anche idee astratte, con possibilità espressive pressoché complete, a differenza della scrittura azteca, che invece non consentiva l'esatta riproduzione del linguaggio ma serviva più che altro come promemoria^{xxxiv}

Gli Spagnoli non furono accolti dai Maya come accadde loro in Messico: non furono ritenuti, cioè, creature divine o semidivine che accompagnavano il ritorno del Serpente Piumato. O meglio, i Maya Quichés e Cakchiqueles delle terre alte guatemalteche li considerarono dèi, mentre per i Maya dello Yucatán essi erano semplicemente degli *dzules*, stranieri. Per cui diverso fu lo sviluppo storico della conquista spagnola in quelle terre. Dal 1524 al 1525 Pedro de Alvarado effettuò una rapida conquista del Guatemala a ridosso della conquista del Messico da parte di Cortés. Non si può escludere che la brutalità e l'irruenza di Alvarado abbiano provocato nelle popolazioni locali uno stupore e un terrore tali da far ritenere che non fossero di natura umana quegli spietati e invincibili conquistatori, dotati di armi micidiali e di una tecnica bellica sconosciute fino a quel tempo. I Maya yucatechi, invece, già prima dell'inizio della conquista militare ai loro danni (1525-1541) avevano avuto modo di avere contatti con gli Spagnoli, con tutto l'agio di rendersi conto

^{xxxiv} C. Wilder, *Storia degli Aztechi*, Santarcangelo di Romagna, p. 107.

che si trattava di esseri umani come tutti gli altri. Tanto che solo nel 1697 gli Spagnoli riuscirono a conquistare Tayasal, l'ultima città maya ancora indipendente.

Ai fini della conoscenza delle civiltà maya oggi scontiamo le irreparabili conseguenze della furia distruttrice del clero romano-cattolico. Solo tre testi maya sono sopravvissuti, perché trascritti in epoca coloniale in lingua maya, ma con caratteri latini: il *Popol Vuh* (libro della comunità o del consiglio), gli scritti del *Chilám Balám* (profeta giaguaro; cioè sacerdoti aruspici del giaguaro), e i libri dei Quichés e dei Kakchiqueles. Testi importanti per le narrazioni storiche e i materiali sapienziali in essi contenuti. Famoso, in quell'orgia distruttiva, fu il caso di Diego de Landa (1524-1579), poi vescovo di Mérida, che nella piazza di Mani fece bruciare tutti i testi maya della città. Si narra che quando gli sgherri del vescovo buttarono nel fuoco i manoscritti, dagli indigeni presenti si levò un grande grido di dolore. Era lo spirito di un popolo che se ne andava in fumo. Per quella gente, i manoscritti bruciati non erano l'opera del diavolo di cui cianciavano i preti ispanici: si trattava della loro secolare sapienza; era il loro sapere ancestrale che gli stranieri invasori distruggevano, era la loro memoria che i bianchi stavano annientando. Ed era anche un prezioso patrimonio culturale dell'umanità che l'oscurantismo romano-cattolico ancora una volta riduceva in fumo e cenere. Da quel momento anche la tradizione maya fu trasmessa oralmente e molto spesso in modo clandestino, per evitare conseguenze pericolose.

Lo stesso genocidio culturale fu compiuto dal clero spagnolo con la distruzione dei testi pittografati degli Aztéca.

La cultura maya, al pari delle altre culture amerinde, era impregnata di senso del sacro. La religione era formalmente politeista,^{xxxv} e anche qui le divinità potevano

^{xxxv} I principali dèi erano: *Chirakan-Ixmucane*, i creatori del mondo; *Ah Bolon-Caan-Chac* e *Ah Bolon Yocté*, divinità del mondo sotterraneo; *Ahau Chamahez* e *Cit Bolom Tum*, dèi della medicina; *Ah Kinchil*, il dio sole; *Ah Bolom Tzacab*, dio dell'agricoltura insieme a *Ahmakiq*; *Akhush-tal*, dea del parto; *Alaghom Naom*, dea della terra, dell'abbondanza e della speranza, ispiratrice dei pensieri; *Alom*, dio del cielo; *Balam*, il giaguaro, dio del mondo sotterraneo; *Chal Mool*, dio della pioggia; *Ekahau*, protettore dei viandanti e dei mercanti; *Ek Chuah*, il dio della guerra; *Hunabku*, il supremo dio creatore nello Yucatán; *Hunakau*, il re dei morti; *Huracán*, dio del

essere positive e negative. Ogni attività si svolgeva nel segno della religione e dei relativi rituali che attivavano l'irruzione del sacro. Quindi, grande era il potere dei sacerdoti,^{xxxvi} e non vi era città maya che non fosse anche un centro cerimoniale.

La realtà era concepita come un unico grande organismo, di modo che esseri umani, animali, vegetali, minerali, ogni materia esistente nell'universo, costituiscono degli esseri viventi che compongono questo grande organismo. Anche nella materia, dunque, si incarna lo spirito. Nel *Popol Vuh* gli elementi della natura, di essenza energetica (acqua, vento, sole, etc.), assumono simbolicamente la forma di dèi: quindi, sottostante a essi c'è un'energia cosmica intelligente, immortale, che può assumere forme sia solo energetiche sia materiali. L'umanità è legata a tutte le realtà energetiche a cui deve la vita (sole, terra, acqua, etc.), e lo stesso legame esiste fra gli esseri umani. Una massima filosofica indigena dice: "io sono tu, tu sei io". Questo esprime un circuito di fraternità vitale fra l'umanità e il cosmo e all'interno dell'umanità stessa.

Ai fini della comprensione dell'universo culturale dei Maya sono essenziali gli scritti del *Chilám Balám* contenenti oscure profezie. Si tratta di testi dal carattere mistico/profetico, notevolmente criptici e ricchi di simboli e metafore, di difficile interpretazione. Tra queste profezie maya, una certa letteratura divulgativa ha dato ampio spazio a quelle catastrofiche, per quanto le più importanti culturalmente siano le altre. Le profezie catastrofiste stabiliscono per sabato 22 dicembre del 2012 la fine dell'era attuale: va comunque detto che la cosa può essere anche interpretata non nel senso di una drammatica fine del mondo, esprimente una vena di tragico

tuono, delle tempeste e della fertilità; *Ixchel*, dea della terra e della luna, dell'amore profano; *Ixtab*, dea dei suicidi (per i Maya il suicidio era cosa positiva); *Itzamná*, dio della luce solare e del fuoco sotterraneo; *Kabrakan*, dio del terremoto; *Kan-U-Uayeyab*, protettore delle città; *Kukulkán*, il Serpente Piumato Verde; *Mitnal*, dio dell'inferno; *Yumkaax*, dio del grano e del mais; *Xaman Ek*, do della Stella Polare; *Zipanka*, do della terra.

^{xxxvi} Al vertice del ceto sacerdotale vi erano gli *ah kin* (il solare), con a capo l'*ahaucan* (principe dei serpenti). I sacerdoti di rango superiore si occupavano degli aspetti scientifici, dalla scrittura all'osservazione degli astri, dall'architettura sacra alle pratiche mediche. I sacerdoti di rango inferiore, invece, presiedevano ai sacrifici.

pessimismo maya, bensì come momento cosmico/epocale inserito in una dinamica evolutiva in cui lo spirito si protende verso livelli e mete superiori.

Dalle altre profezie del *Chilám Balám* si ricava che nell'interiorità dell'essere umano c'è la risposta a tutto, perché se per i Maya gli dèi scrivono nel cosmo la storia e l'avvenire del mondo, che l'umanità può decifrare, dal canto suo l'uomo è in grado - con le onde del suo cervello e delle cellule del suo corpo - di entrare in sintonia con le vibrazioni cosmiche, realizzando equilibri sempre nuovi, e di influire sul futuro col suo comportamento realizzando sia ciò che esprime il cielo, sia ciò che esprime l'inferno.

La previsione di una nuova epoca di armonia deve però fare i conti con situazioni difficili da affrontare e con i terrori che ne conseguono. Tuttavia è da queste situazioni che si ha molto da imparare per aumentare l'energia interiore e le vibrazioni interne. L'influenza dell'essere umano sul pianeta deve essere oggetto di una reale, approfondita e responsabile presa di coscienza, perché i suoi errori provocano disastri a tutti i livelli, compreso quello fisico/termico, creando vortici di energia che attestano lo stato di inconformità in cui l'uomo può porre il pianeta.

Egli deve sincronizzarsi con i ritmi della natura realizzando una pulizia della mente conforme al fatto che l'universo sta preparando - sia pure attraverso sconvolgimenti - un'espansione dell'umanità nella galassia. Un nuovo giorno galattico attende l'umanità per apportarle una nuova armonia, ma tutto ciò che non sia conforme a essa dovrà essere eliminato o trasformato: l'evoluzione positiva dell'umanità implicherà anche una nuova creazione, frutto della sinergia fra energia umana ed energia cosmica. Nella nuova armonia non ci sarà posto per sistemi basati sull'ingiustizia, la disuguaglianza e la violenza. Da una fase di caos nascerà il mondo nuovo.

Una cometa pericolosa per l'esistenza umana sarà il segno della fase di passaggio alla nuova armonia. Nella simbologia maya la cometa rappresenta quell'agente del mutamento che sconvolge l'equilibrio attuale perché sia possibile realizzare le trasformazioni che consentono l'evolversi della coscienza individuale e di quella collettiva. Le situazioni critiche e di sofferenza in cui inevitabilmente l'umanità viene

a trovarsi, fanno riflettere sulle interrelazioni con gli altri, con il mondo e con il cosmo, le quali consentono di comprendere le leggi universali della creazione. Questo lavoro psichico, quando realizzato da una sorta di catena umana, può anche influire sulla traiettoria della cometa.

La profezia del *Chilám Balám* sul periodo cruciale che andrebbe dal 1999 al 2012, pone l'accento sulla luce che dal centro della galassia si sincronizza con gli esseri umani per consentirne la trasformazione interiore e la comunicazione mentale, a tal fine attivando (per usare un linguaggio moderno) il codice genetico in modo tale da ampliare coscienza individuale e coscienza collettiva. Da questo corpo di profezie è facile ricavare conclusioni che in effetti le popolazioni maya hanno poi tratto, e che potremmo definire di carattere millenaristico. Assumiamo qui questo nome per indicare, in via generale, posizioni e movimenti che cercano la salvezza, ovvero il mutamento globale della situazione oggettiva, mediante la restaurazione dei costumi e degli assetti ancestrali, ovvero mediante l'applicazione integrale dei principi e dei valori che ne costituivano l'essenza: una palingenesi che restaura un'età di giustizia e perfezione, un "tempo perfetto" ed eventualmente una "terra promessa".

I movimenti millenaristi in genere sorgono nei momenti di crisi più acuta di una società, quando dominazioni interne o esterne impongono condizioni sociali ed esistenziali sfavorevoli, alle quali non si riesce a dare sbocchi che non consistano in un rivolgimento totale della società stessa. La "salvezza" offerta dal millenarismo è sempre terrena, collettiva, integrale, imminente, non priva di aiuto soprannaturale, e preceduta da una serie di castroni, naturali o di origine umana. Il millenarismo si connota in senso messianico quando sorge il *leader* carismatico in cui le masse individuano colui che meglio le guiderà verso la salvezza e la liberazione.

Le conclusioni possibili a cui accennavamo possono essere etiche e politiche nello stesso tempo: scomparsa della menzogna e dell'inganno perché la verità la verità non sarà più occultabile; perdita delle condizioni che danno luogo alla violenza; ogni essere sarà libero e responsabile oltre che aperto alla verità, per cui leggi, istituzioni repressive, eserciti, etc. non avranno più ragion d'essere; le frontiere, che dividono artificialmente la madre terra non saranno più necessarie; la proprietà

privata e il denaro non avranno più ragion d'essere; la povertà scomparirà. La pace interiore ed esterna regnerà sovrana.

Nel Messico meridionale, nel mondo dei Maya, tutto sommato durante il dominio spagnolo la tradizione culturale e religiosa si è potuta mantenere meglio che in altre zone del paese (pur dando per scontata l'inevitabile formazione di fenomeni di sincretismo con elementi cattolici) a causa della maggior durata dell'azione di conquista, della posizione più decentrata e isolata delle popolazioni maya.

In definitiva, a questo antico mondo mesoamericano ben si adatta questa definizione di cultura:

Una cultura forma una unità organica e [...] per questo deve essere studiata nel suo centro, e non da uno dei suoi aspetti periferici. Il concetto della vita è il "centro" di ogni cultura. Prima di tutto sono le idee sull'origine, il senso e la perennità dell'esistenza umana a rivelarci il genio particolare di una cultura. Queste idee sono il risultato di una presa di coscienza esistenziale dell'uomo nel cosmo: questa è la causa per cui solo superficialmente si ha l'azione eversiva del tempo.^{xxxvii}

La società coloniale della Nueva España e gli indios

La vittoria di Cortés e dei suoi *Caxtilteca* (Castigliani) gettò gli indigeni del Messico - ora *Nueva España* - cioè quelli sopravvissuti alla guerra e alle epidemie, in una tragica situazione di dominazione, sfruttamento e soprattutto estremo sconforto esistenziale. Il loro mondo era finito, il Quinto Sole si era spento, gli dèi erano morti ed al loro posto era arrivato il *Crixtanóyotl*, il Cristianesimo romano-cattolico. Inizialmente gli indigeni, con la scusa della loro evangelizzazione, furono sottoposti alla nuova istituzione spagnola della *encomienda*, in realtà nata dall'insufficienza del bottino bellico a soddisfare la brama di ricchezza degli uomini di Cortés e degli Spagnoli sopraggiunti. L'*encomienda* era un'attribuzione di terre non in proprietà, ma in usufrutto, con l'obbligo di evangelizzare ed educare gli indios (*encomendados*) che

^{xxxvii} M. Eliade, «Prologo» a L. Sejurné, *El universo de Qutzalcóatl*, México 1962.

vi risiedevano. Gli *indios* in cambio erano tenuti a versare all'*encomendero* tributi sotto forma di prodotti o di lavoro. Sugli abusi derivanti dall'essere gli *indios* nelle mani degli *encomenderos* è inutile dilungarsi, perché facilmente immaginabili: il lavoro degli *encomendados* era praticamente un lavoro da schiavi e le loro donne era a disposizione degli Ispanici.

Quest'istituzione decadde profondamente agli inizi del secolo XVI, e si passò alla ripartizione delle terre (*repartimientos*), con la conseguenza che gli indigeni dai 14 ai 60 anni (eccezion fatta per i notabili, eventualmente nobilitati dagli Spagnoli) vennero obbligati al lavoro forzato, e malamente retribuito, in favore degli *empleadores* spagnoli, in agricoltura, nelle miniere, nelle opere pubbliche ed al servizio domestico dei loro signori. In ogni *repartimiento* c'erano funzionari reali che in teoria dovevano vigilare sugli abusi a danno degli *indios*.

Agli inizi del secolo XVIII la Corona abolì i *repartimientos*, anche per spinta del clero che aveva preso le difese degli indigeni. Essi furono quindi impiegati prevalentemente come lavoratori salariati, fermo restando il persistere di situazioni illegali di sostanziale schiavitù nelle zone meno facilmente accessibili o lontane da Ciudad de México, come il sud del paese (Yucatán, Chiapas, Quintana Roo). A motivo del persistente bisogno di mano d'opera, furono portati schiavi africani (considerati più robusti) per sostituire il lavoro forzoso degli *indios*.

Nel XVI secolo circa metà della popolazione autoctona del continente viveva all'interno di ampie organizzazioni politiche complesse; all'interno, cioè, di società che in qualche modo, e in certe loro strutture, hanno resistito meglio all'impatto con la conquista europea rispetto alle più semplici organizzazioni tribali. Il *calpulli*, per esempio, la cui importanza è proseguita anche in epoca coloniale e dopo, fino ai nostri giorni, in certe zone del Messico. Cosa facilitata dal fatto che all'inizio l'amministrazione spagnola costituì due distinte organizzazioni sociali: la c.d. *república de los españoles* e la c.d. *república de los indios*, che consentirono una separazione di identità culturali, politiche e giuridiche realizzando; più che due mondi a parte

dovevano realizzare in teoria l'appartenenza plurale a una sola struttura politica, naturalmente di dominazione, che distingueva e particolarizzava.

L'inserimento di strutture tradizionali nella cornice della società coloniale spagnola produsse anche l'effetto di portarvi una gerarchizzazione interna molto accentuata: di modo che la reverenza, oppure il timore reverenziale, verso l'autorità morale del responsabile del *calpulli* si trasformava facilmente in subordinazione. Questo fenomeno che era già in atto al momento della conquista, come conseguenza dell'organizzazione gerarchica della società azteca si accentuò col dominio spagnolo. E in questo senso la costituzione dei *cabildos de indios* (i consigli municipali indigeni) costituì un importante strumento.

Quel territorio, che per gli spagnoli era il vicereame della *Nueva España*, non si caratterizzava certo per omogeneità di popoli, lingue e culture. La sua unità era assicurata solo dal trovarsi entro i confini amministrativi tracciati da Madrid,^{xxxviii} e dall'essere subordinati alla corona di Spagna: a parte ciò, al suo interno esistevano popolazioni diverse, con lingue, cultura, costumanze, pratiche religiose e organizzazioni sociali proprie. In fondo - e indipendentemente dalle intenzioni - non si può sottrarre agli spagnoli il merito di avere posto quanto meno le basi della successiva realizzazione di una piattaforma unitaria per il successivo costituirsi di un mondo messicano. A causa dell'esistenza del problema degli *indios*, e dei terribili squilibri sociali, si preferisce non parlare di unificazione della società messicana.

L'iniziale contributo spagnolo si è concretizzato nel lascito di una lingua, il castigliano, e di una religione, la romano-cattolica, dal carattere in un certo qual modo accomunante; e nell'essersi prodotta in un certo qual modo un minimo di "apertura" della cultura dei dominatori bianchi alle antiche culture indigene e nella formazione di un robusto meticcio. Ma agli Spagnoli si deve anche la creazione di tutti i problemi e gli squilibri che il Messico indipendente si trascinerà appresso senza risolverli.

^{xxxviii} Circa quattro milioni di chilometri quadrati. All'epoca la *Nueva España* era più del doppio del Messico attuale: confinava al nord con l'Oregon e la Louisiana; a sud comprendeva l'attuale Belice, che faceva parte della *Capitania General de Yucatán*.

Nel 1524 la Corona spagnola istituì il *Consejo de las Indias* per gestire le questioni inerenti al governo nel Nuovo Mondo (legislazione, finanza, giustizia, difesa e commercio), di cui prima si occupava una sezione del *Consejo de la Corona*. Nessun funzionario coloniale poteva adottare decisioni di una certa importanza senza l'approvazione del *Consejo de las Indias*. Inoltre, avendo il Vaticano concesso al Re di Spagna le decime e il patronato della chiesa romano-cattolica in America, anche la materia ecclesiastica ricadeva nella sfera di competenza del *Consejo de las Indias*, che ai fini della tutela delle anime stabiliva anche quali libri potessero essere introdotti nelle colonie americane e quali no. Quest'organismo era competente anche per la tutela degli *indios*.

Durante il vicereame l'oppressione su quanto restava delle popolazioni locali^{xxxix} fu pesante, anche se ammantata da paternalismo, e non fu priva di aspetti segregazionisti. Questo contribuì ad una forte separazione fra le classi sociali (e/o etnico-sociali); il *caciquismo*^{xl} proliferò e lo stesso dicasi per la prepotenza nell'appropriazione delle terre. E la chiesa assunse un ruolo importantissimo come elemento di repressione e di controllo ideologico della società. Sugli *indios* (all'epoca ancora la maggioranza della popolazione) gravava il peso del lavoro nei campi e nelle città, ed essi stavano al fondo dell'articolata e gerarchica società coloniale (l'esistenza di taluni *indios* ricchi, e di taluni Spagnoli poveri non aveva un'incidenza tale da mettere in discussione tale assetto).

L'articolazione sociale

Gli Spagnoli che invasero il Messico furono assai pochi e in seguito non si ebbe mai una massiccia ondata di migrazioni iberiche. In tutta l'America spagnola nel

^{xxxix} Dalla conquista spagnola alla metà del secolo XVII, tra massacri, soprattutto malattie, e super sfruttamento lavorativo, la popolazione autoctona si ridusse spaventosamente: sulle cifre non c'è uniformità di valutazione, ma può sostenersi che il *range* di diminuzione si colloca fra il 60% e il 90%!

^{xl} Clientelismo politico/sociale.

secolo XVI arrivarono circa 75.000 persone, con una media di 1.000 persone l'anno, cosicché gli Spagnoli rimasero sempre un'infima minoranza rispetto al resto degli abitanti. In linea di massima - e a parte i funzionari regi, che erano dotati di un certa cultura giuridica - gli Spagnoli che si recarono nelle colonie americane appartenevano alla vasta schiera degli *hidalgos* (da *hijo de algo*), in genere Castigliani. Facevano parte, vale a dire, dei discendenti di famiglie blasonate ben noti per la loro arroganza e per lo "spagnolesco" senso dell'onore, tanto poco acculturati (quasi tutti analfabeti) quanto desiderosi di quegli onori, ricchezze e titoli nobiliari che i loro antenati avevano conquistato combattendo contro i Musulmani nella penisola iberica, ma che essi - una volta caduto anche il regno di Granada (1492) - dovevano per forza acquisire altrove.^{xli}

Nella società coloniale lo schema dei rapporti tra l'origine etnica dei vari gruppi umani e la rispettiva collocazione nella società può essere così delineato nei suoi elementi fondamentali muovendo dall'alto verso il basso: *peninsulares*: Spagnoli nati in Spagna, detti *gachupines*, ovvero portatori di speroni, signori della maggior parte delle terre e delle miniere, padroni delle attività commerciali; costituivano la classe dirigente governativa ed ecclesiastica; per lo più provenivano dall'Andalusia, dalla Castiglia, dall'Estremadura, da León, dalle Asturie e dalle regioni basche (pochissimi dall'Aragona); *criollos* (creoli): occupavano i posti nelle gerarchie civili ed ecclesiastiche immediatamente subordinati a quelli dei peninsulari; erano anche proprietari di terre e miniere; fra essi vi erano scrittori e artisti; nella stratificazione della società coloniale, quindi, questa differenza basata sul luogo di nascita si trasformava in differenza sociale oggettiva; naturalmente rispetto a tutti gli altri ceti dei gradini discendenti della piramide sociale i creoli si sentivano dei padreterni;

^{xli} La mania spagnola delle gerarchizzazioni sociali si esercitò con profitto anche sugli *hidalgos*. Quando ai primi del secolo XVII il Primo Ministro, Conte-Duca di Olivares ordinò una classificazione della nobiltà spagnola, si distinse fra: Infanti (figli del Re), Grandi di Spagna, Signori, Cavalieri e *Hidalgos*. Questi ultimi furono a loro volta distinti in: *hidalgos* per privilegio, cioè tali grazie a una donazione fatta al Re, e *hidalgos* per fama popolare. Probabilmente quelli che si recarono in America appartenevano a quest'ultima sottocategoria.

mestizos (meticci, detti anche *castas*), figli di padre spagnolo e madre india: la loro posizione era subordinata ai primi due gruppi, lavoravano nei campi e nelle miniere, erano artigiani, servitori, maggiordomi, piccoli commercianti; la loro posizione sociale era pessima, perché disprezzati non solo da *peninsulares* e *criollos* ma anche dagli *indios*; *castizos*, figli di Spagnolo e meticcina; *mulatos*, figli di una negra e uno Spagnolo; *moriscos*, figli di mulatti e Spagnoli; *albinos*, figli di morisca e Spagnolo; *indios*: inseriti in attività tutte subordinate agli altri gruppi, vivevano nella miseria; la loro schiavitù era proibita dalla legge, ma diffusa nella pratica soprattutto nell'estremo sud del paese; *pardos*, figli di *indios* e negri; *cuarterones*, cioè con un solo quarto di sangue non bianco, figli di genitore *mulato* o *pardo* e di una persona bianca; *octavos*, con un genitore bianco e l'altro *cuarterón*; *negros*: per lo più schiavi, impiegati in tutti i lavori pesanti dei campi e delle miniere, oltre che in servizi domestici; *zambos*, figli di *indios* e negri; e poi c'erano ulteriori sottoclassificazioni che arrivavano ai *decimosextos*, che non vale la pena riprodurre.

Riguardo agli *africanos* la etno-burocrazia ispanica individuò tre categorie improntate allo stesso schema usato per gli Ispanici: *bozales*, nati in Africa; *ladinos*, arrivati nella *Nueva España* da altri domini come le isole caraibiche; *criollos negros*, nati appunto nella *Nueva España*.

Naturalmente i vari incroci fra appartenenti all'una e all'altra delle predette categorie complicavano la classificazione. In essa abbiamo parlato di padre spagnolo perché gli eventuali figli della relazione che una *peninsular* e/o una *criolla* avesse avuto dalla relazione con un non ispanico non appartenevano a nessuno dei gruppi giuridicamente riconosciuti: era come se non esistessero. È facile immaginare il loro tragico vivere se l'aborto non ne avesse impedito la venuta al mondo.

Questo è il quadro sintetico della vera e propria ossessione ispanica per la *pureza de sangre*^{xlii} che "animava" anche gli Spagnoli socialmente poveracci rendendoli

^{xlii} La pelosità corporea era un buon indicatore di scarsa presenza di sangue *indio*. Questa ossessione non fu un fenomeno di breve durata. Alla fine della c.d. *Reconquista*, dei circa 7 milioni di abitanti dell'odierna Spagna 1.000.000 erano convertiti dall'Islām, e 200.000

estremamente arroganti verso il resto della società. Pur essendo *peninsulares* e *criollos* entrambi spagnoli per legge, in realtà questi ultimi erano discriminati a favore dei primi. La Corona, infatti, permetteva l'accesso dei *criollos* solo a incarichi amministrativi e religiosi di scarsa importanza; accesso al potere politico, niente. La situazione finì con l'essere "scientificamente" (o meglio ideologicamente) motivata dal fatto che anche uno spagnolo nato e cresciuto in Messico risentiva del clima e dell'ambiente che ne debilitavano il carattere! Era un sistema chiaramente finalizzato a che la Corona di Madrid mantenesse il controllo sulla colonia e sugli abitanti i cui legami di interesse con la madre patria erano meno solidi di quelli dei *gachupines*.

Di modo che i *criollos*, progressivamente furono portati a sostituire l'orgoglio di appartenere alla *hispanidad* con quello di essere americani, creando la base psicologica per il distacco dalla Spagna e per l'avvio dei moti per l'indipendenza.

I *peninsulares* o *gachupines*, in genere restavano nella Nueva España solo il tempo necessario per arricchirsi, e poi tornavano nella penisola iberica: questo ne faceva, agli occhi delle altre componenti sociali, dei meri stranieri predatori, a cui però si doveva sottostare e da cui si doveva essere sfruttati. L'odio per i *gachupines*, sedimentato in circa 300 anni, dopo l'indipendenza portò alla loro espulsione dal Messico.

La formazione del meticcio messicano si deve agli stupri ed all'intraprendenza esuberante dei maschi spagnoli, peninsulari e *criollos*. Nei secoli XVI e XVII la condizione dei *mestizos* era pessima in quanto oggetto di forte discriminazione da parte

dall'Ebraismo tutti definiti *cristianos nuevos*. Tra loro gli ex ebrei erano detti *conversos*, e dispregiativamente *marranos*. I convertiti dall'Islamismo erano detti *moriscos*. La *pureza de sangre* si basava sull'ascendenza. Era interdetto l'accesso ai principali uffici civili ed ecclesiastici, agli ordini religiosi e militari, alle gilde e ad altre organizzazioni, a chi non potesse dimostrare lo status di *pureza* o di *limpieza de sangre* con appositi certificati (spesso oggetto di falsificazione o frutto di subornazione). Nel sec. XIX l'importanza della cosa andò via via scemando, ma non scomparve legalmente fino al 1865-70. Tuttavia alcuni residui locali rimasero. Per esempio nel sec. XX a Mallorca nessun sacerdote discendente da *conversos* marocchini poté dire messa nella cattedrale fino agli Anni Sessanta.

della società bianca. Questo faceva sì che in quel periodo non avessero ancora conseguito il senso della propria identità, e finivano col costituire di fatto un'appendice della società indigena, poco gradita a quest'ultima. Ad essi per conseguenza erano riservati i lavori di più bassa qualità nei centri urbani ed i lavori nei campi. Nel secolo XVIII si formò una consapevolezza meticcica, senza però che ciò comportasse un mutamento della condizione oggettiva di quei messicani che non erano né *indios* né bianchi.

Gli indigeni si trovarono in una posizione formalmente strana: una miriade di leggi li "proteggevano" alla maniera dei minorenni cronici, e nello stesso tempo erano abbandonati allo sfruttamento più intenso.

È noto che all'inizio della conquista spagnola nel nuovo continente i teologi cattolici impegnarono le loro culture ed i loro cervelli per risolvere "l'arduo" problema dell'esistenza, o meno, di un'anima umana negli *indios*. Il che la dice lunga sul tipo di rapporti che gli Spagnoli avevano instaurato con gli autoctoni. Comunque i teologi alla fine appurarono che gli *indios* effettivamente avevano un'anima!

Le società costituite dagli Spagnoli in tutta l'America Latina sono state etnicamente eterogenee, fin dall'inizio e poi ancora di più attraverso la formazione del meticcio con le sue sottocategorie. In questi contesti le frontiere razziali si mescolarono - quasi occultandosi, si potrebbe dire - con le frontiere sociali che stratificavano le società coloniali ispaniche. E pur con le limitazioni derivanti da un assetto del genere si può anche affermare che gli Spagnoli (con i Portoghesi e i Francesi) effettuarono una qualche forma di incorporazione degli indigeni nelle loro società coloniali americane, a differenza dei Britannici.

A motivo della sovrapposizione e dell'intreccio tra barriere sociali e razziali, la diversità etnica veniva ad essere una barriera non impermeabile, o comunque relativamente permeabile, e ciò consentiva una certa mobilità sociale (*pecunia non olet*): e quando essa avveniva con successo verso l'alto, comportava quell'effetto "sbiancante" di cui si è detto all'inizio.

La “conoscenza” spagnola del mondo indigeno

La cultura indigena venne inizialmente considerata dagli Spagnoli un frutto del demonio: gli indigeni lo sapevano, e quando erano utilizzati come fonte orale dai compilatori iberici di opere “illustrative” sul mondo mesoamericano, non dicevano mai tutto quel che sapevano, di modo che questo patrimonio, se non è andato perduto, è rimasto in buona parte chiuso nell’ambiente indigeno. Comunque, a ridosso della conquista tali opere non erano animate tanto dal desiderio di conoscere spassionatamente la realtà culturale delle popolazioni conquistate, magari per un maggiore apprezzamento, quanto e soprattutto dall’intento di studiare meglio il nemico idolatra per conquistarlo e poi distruggerlo.

Eppure quel mondo mesoamericano aveva prodotto, e di grande spessore, matematici,^{xliii} astronomi, ingegneri, architetti, scultori, pittori, orafi, botanici, esperti di idraulica agricola, contadini capaci di produrre eccedenti in misura notevole, pianificatori urbani. Anche quando successivamente comparvero tentativi di comprendere di più il mondo autoctono con la sua cultura, in linea generale era attivo un “vizio d’origine”, forse evitabile solo con una certa difficoltà: la tendenza a compararlo con la civiltà europea, il che spesso ha portato a non poter apprezzare appieno le peculiarità di quel mondo, così radicalmente “altro” rispetto alla cultura occidentale.

Il vicereame della *Nueva España* era assai lontano da Madrid, in tutti i sensi. E le leggi spagnole riguardanti gli *indios*, con le loro pretese umanistiche e protettive, non erano in grado di incidere sulla realtà del regime coloniale, basato sullo sfruttamento sistematico e massiccio, sull’appropriazione a danno degli indigeni. Dal punto di vista delle teorie, *encomenderos*, *hacendados*, proprietari di miniere, funzionari civili e militari, clero, non condividevano lo stesso progetto di società; ma su un punto, in definitiva coincidevano: il mantenimento delle popolazioni indigene

^{xliii} Lo zero come concetto matematico è apparso in mesoamerica almeno 1.000 anni prima che in India, Egitto, Europa.

in uno stato di inferiorità che le leggi e i pregiudizi in vario modo sancivano. Gli Spagnoli imposero anche a tutte le popolazioni indigene una sedentarizzazione forzata e il riconoscimento di un'autorità centrale, alterarono o degradarono (comunque non certo alla maniera degli Statunitensi in epoche successive) l'ambiente fisico tradizionale, distrussero i centri cerimoniali, ed effettuarono massacri di grande entità a danno delle popolazioni ribelli, in aggiunta all'enorme numero di morti per l'introduzione di malattie verso cui gli indigeni erano privi di difese immunitarie.

Nel ripercorrere le tracce delle origini delle fonti letterarie spagnole sugli indigeni messicani, va senz'altro scartata - per il carattere meramente descrittivo - la prima memorialistica riguardante l'incontro tra i *conquistadores* e le popolazioni native del Messico, come ad esempio *Las Cartas de Relación* di Hernán Cortés (1485-1547), o *La Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* di Bernal Díaz del Castillo (1495-1584). Caratteristiche differenti cominciano a presentare gli scritti degli ecclesiastici impegnati nell'azione evangelizzatrice degli indigeni. D'altro canto questi scrittori avevano finalità ben diverse, dovendo disporre di veri e propri strumenti di lavoro per sé stessi e per gli altri ecclesiastici nell'opera di conversione degli indigeni. Fra questi scritti risalta la *Historia general de las cosas de la Nueva España* di frate Bernardino de Sahagún (1499-1590), che si avvale in modo cospicuo degli apporti di *indios*, e - in senso inverso - svolse un'azione verso di loro al fine di aprirgli l'accesso alla cultura ispanica. A scritti del genere si aggiunsero anche quelli di taluni funzionari civili, mossi da esigenze affini, seppure molto più laiche.

L'accrescersi della conoscenza sulla realtà autoctona del Messico produsse nel XVI secolo un ulteriore effetto, che per alcuni rappresenta la nascita di quello che viene chiamato "indigenismo ideologico", peraltro incentrato sull'etica e la *pietas* romano-cattoliche e non privo di agganci con un sottofondo razzista che vedeva l'*indio* nella condizione dell'inferiore da proteggere. Comunque esso fece aprire una discussione sulla legittimità del dominio spagnolo nel Messico, che coinvolse

importanti esponenti della cultura ispanica dell'epoca, quali Bartolomé de las Casas (1484-1566), Francisco Suárez (1548-1617), Ginés de Sepúlveda (1490-1573), etc.

Alle voci europee si unirono poi anche esponenti delle culture autoctone che ripercorsero la storia dei propri antenati e dei regni da essi fondati, come Domingo Francisco de San Antón Muñoz Chimalpahin (1579-1660), Fernando Alvarado Tezozómoc (1520?-1610) o Fernando de Alva Ixtlilxóchitl. Le opere di questo gruppo di autori - non molto gradite ai governanti dell'epoca per la pericolosità inerente all'esaltazione del passato preispanico - furono il prodromo per l'approccio del Messico indipendente al problema indigeno: essenzialmente rivolte alle classi dominanti, esse si caratterizzano per un netto distacco dalla realtà vivente del mondo indigeno in favore di un appassionato - quanto astratto - rivolgersi alle glorie del passato. Il che, provenendo da esponenti (e discendenti diretti) delle aristocrazie indigene, è significativo del processo in atto.

D'altro canto, con il progressivo formarsi di un vasto meticcio (destinato a togliere agli *indios* il ruolo maggioritario nella popolazione messicana) l'importanza numerica indigena veniva contenuta dall'attenta politica di frammentazione tra le varie comunità sviluppata dalle autorità spagnole, e la loro resistenza al momento non costituiva un reale pericolo. Forse anche per questo, nel secolo XVIII, soprattutto fra i *criollos* che cominciavano a prendere in considerazione l'ipotesi dell'indipendenza si andò formando con maggiore precisione quell'elemento "indigenista" che farà parte del bagaglio ideologico del movimento independentista. Era quella l'epoca in cui il regime coloniale manifestava le sue crisi - economiche, politiche e culturali.

Ormai i *criollos* dal punto di vista economico/sociale erano diventati un ceto borghese consistente, in quanto proprietari di buona parte delle terre e delle miniere, e perché controllavano importanti attività commerciali. Erano diventati titolari di interessi economici assai distinti da quelli dei peninsulari, la cui importanza andava decrescendo sia sul piano numerico, sia su quello socio/economico. I peninsulari controllavano a proprio esclusivo vantaggio l'apparato di governo, e la circolazione dei beni. Si potrebbe anche parlare di una contrapposizione fra l'*ancien regime*

coloniale ed i ceti borghesi emergenti. Un conflitto sociale, dunque, ma sufficiente in sé a smuovere verso l'indipendenza? No. È una costante storica la matrice economica dei conflitti politici e sociali: ma essa ne costituisce, per così dire, la causa strutturale; il "motivo" per cui si finisce con l'impugnare le armi, uccidere e farsi uccidere è sempre di natura ideologica. Può essere anche e solo la speranza di una situazione migliore. Quando non si crea un'ideologia di massa di questo genere, per quanto si viva in condizioni miserrime, il conflitto sociale e politico manca: e a buon bisogno lo sbocco è nella microcriminalità (come è successo in America Latina una volta venuta meno la speranza rivoluzionaria). Al ceto *criollo* emergente (o già emerso) serviva un fattore ideologico che sostanziasse - o facesse finta di sostanziare - una differenza effettiva rispetto agli Spagnoli ed alla Spagna che sarebbe stato illusorio cercare in ambiti come etnia, lingua, religione, cultura, che semmai rimarcavano una comunanza e non già una differenza idonea a fungere da pilastro per una rivendicazione independentista. Un elemento interessante - che altresì rivela la scarsa conoscenza della storia del Messico nella formazione della formula politica - consiste nel fatto che si riferirono in modo totalizzante al passato aztéco nella rivendicazione della "messicanità", a scapito di tutte le altre e consistenti realtà indigene del paese. Ciò costituisce quasi una premessa per le incomprensioni, le difficoltà ed i soprusi a venire.

Le glorie astratte del passato precoloniale consentivano di affermare un americanismo ideologico a fondamento della distinzione/contrapposizione verso la Spagna: bastava affermarsi eredi del grande passato aztéco - e magari a crederci - ed il gioco era fatto. Questa può sembrare una banalità, ma il giudizio va temperato se si pensa alle ridicolaggini comportamentali - però utili sul piano ideologico e politico - di quei rivoluzionari francesi che si sentivano gli eredi morali della repubblica romana fino ad adottare per nomi di battaglia quelli dei vari Bruto, Gracco etc. Parliamo di glorie astratte perché quei proto-indigenisti *criollos* del secolo XVIII non erano per nulla mossi da un presa di coscienza sulla realtà degli *indios* e quindi da un moto di simpatia per essi e il loro modo di vivere. Ad animarli era la necessità di un sogno/reminiscenza di grandezza da opporre alla Spagna coloniale: per il resto

condividavano nei confronti degli *indios* concreti gli stessi pregiudizi razzisti e lo stesso sentimento di superiorità dei *peninsulares*.^{xliv}

Qualcuno ha detto che l'indigenismo è difesa degli interessi degli *indios* oppressi, nonché una forma di amore verso di loro: se questo è vero, allora ciò di cui parliamo non corrispondeva a questo indigenismo. Non esisteva, infatti, né esistette con l'indipendenza l'intenzione di fare uscire gli *indios* dalla condizione in cui li aveva ridotti il regime coloniale e nello stesso tempo di salvare quanto restasse della loro identità culturale. Restavano pura manovalanza per i lavori servili, chiusi in comunità essenzialmente rurali ed arretrate, poverissimi, distrutti come popoli, portatori di una cultura assolutamente subordinata a quella dei *criollos* - indipendentemente dagli influssi che questi ne avessero desunto - e, cosa gravissima, indotti alla perdita dell'autostima.

Nel secolo XVIII in Spagna né l'*indio* né il *criollo* godevano di buona stampa, diffondendosi le elucubrazioni circa le nefaste influenze climatiche su entrambi. La stessa cultura illuminista manifestava una profonda incomprendimento verso la realtà degli indigeni americani condividendo lo schema inferiorità/superiorità delle razze. Il che provocò la reazione di quegli intellettuali *criollos* impegnati nella riscoperta del passato azteca. Importante in questo senso, e per la creazione della formula politica dell'indipendenza messicana, fu l'opera di Francisco Clavijero (1731-1787), autore di una poderosa *Historia antigua de México*, portatrice di un neo-aztechismo. In tale rivendicazione/recupero di un astratto passato, la civiltà azteca fu equiparata per grandezza alla Grecia e a Roma, e si disquisì su un "Atene di Anáhuac" o su una "Sparta messicana" e, per non effettuare esclusivamente il recupero di una civiltà pagana (e sanguinaria), si cercò di identificare la mitica e misteriosa figura di Quetzalcóatl con l'appostolo Tommaso (!), anche lui bianco e barbuto, in questo modo realizzando quell'aggancio con la religione romano-cattolica che consentiva una copertura religiosa alla rivalorizzazione del Messico precoloniale. Su Questa base

^{xliv} S. Martínez Peláez, *La patria del criollo*, San José de Costa Rica 1976.

frate Servando Teresa de Mier (1765-1827) argomentò l'illegittimità della conquista spagnola in quanto i Messicani avrebbero già ricevuto la vera fede (!).

Peninsulari come Antonio de Ulloa (1716-1795), autore delle *Noticias Americanas*, ribadivano invece il preconconcetto per cui l'indigeno, civilizzato o selvaggio, restava un bruto infantile, indolente, insensibile, negandogli la realizzazione di una vera civiltà. In Messico ebbe una certa risonanza anche l'opera del milanese Lorenzo Boturini (1698-1749), *Idea di una nuova America Settentrionale*, che rivalutava la storia azteca facendo piazza pulita, come è stato detto, "dell'ombra di Torquemada", cioè delle sciocchezze sulla componente demoniaca delle civiltà mesoamericane.

Dopo Clavijero, furono Carlos María de Bustamante (1774-1848), il citato de Mier e José María Morelos y Pavón (1765-1815) a formalizzare le radicali e logiche conseguenze di tutto questo lavoro: la dichiarazione di indipendenza messicana che ai loro occhi si presentava unita e dotata di propria identità. Il vessillo della madonna *india* nota come Vergine di Guadalupe doveva fungere da saldatura fra il passato etnico messicano e il mondo dei *criollos*.

La colonizzazione dell'immaginario indio

La Chiesa romano-cattolica ha svolto un ruolo di notevole importanza nel completare la conquista militare con la conquista spirituale, e quindi nell'alienare gli *indios* sul piano culturale. Furono essenzialmente gli ordini regolari - francescani, domenicani, gesuiti, agostiniani - a impegnarsi in tale azione. Per quanto materiale raccogliessero questi evangelizzatori sul mondo spirituale e culturale degli indigeni, può dirsi con totale sicurezza che il contenuto profondo di questa sfera rimase del tutto fuori dalla loro comprensione. Tuttavia questa Chiesa che apriva agli indigeni "le porte del Regno dei Cieli", dopo un periodo iniziale di sforzi per sradicare il paganesimo locale, finì col chiudere un occhio (se non tutti e due) sui culti sincretici che nascevano ammantati dalla superficiale cattolicizzazione a cui gli indigeni

erano sottoposti. D'altro canto l'Inquisizione - introdotta in Messico nel 1524,^{xlv} per decreto di Carlos V del 15 ottobre del 1538, non aveva competenza sugli *indios*, considerati cristiani troppo recenti con alle spalle un lungo passato di idolatria, ma solo sui coloni europei e i *criollos*. Oltre all'eresia e all'apostasia giudicava bigami, blasfemi, usurai, omosessuali, preti che si univano con donne o che violavano il segreto del confessionale.

Tale esclusione dalla competenza operativa dell'Inquisizione non deve essere intesa come manifestazione di bontà, bensì come risultato della terribile situazione culturale e psicologica in cui si trovavano dopo la conquista le popolazioni indigene. Tanto e tale era il loro stato di prostrazione (ovvero di degrado), che gli *indios* vennero considerati incapaci di elaborare una qualsiasi forma di eresia anche da molti tonsurati fanatici repressori della libertà di pensiero. Fin dall'arrivo degli Spagnoli ci furono in Messico attività di tipo inquisitoriale, ma il tribunale del Santo Uffizio fu formalmente costituito solo nel 1571. Juan de Zumárraga (1468-1548), primo arcivescovo di Ciudad de México, viene considerato il primo inquisitore della *Nueva España*, tuttavia in quanto nominato solo nel 1535, il suo fu un incarico puramente nominale. Comunque egli una volta operò come inquisitore contro un indigeno di Texcoco nel 1540 e lo condannò al rogo.^{xlvi} Questo gli causò una severa reprimenda avendo violato le disposizioni reali. Peraltro va anche detto che Zumárraga si impegnò molto nella protezione degli indigeni vittime di atrocità da parte degli ispanici.

La Chiesa naturalmente mise molto impegno nell'inculcare negli *indios* il principio che la beata vita eterna nell'al di là venisse considerata il giusto compenso per la misera vita terrena che essi erano costretti a vivere nell'al di qua, inducendo alla passività e alla rassegnazione. La Chiesa fu quindi la punta di lancia della

^{xlv} Fu in vigore fino al 22 febbraio del 1813, quando le *Cortes de España* la abolirono, per ristabilirla poco dopo e abolirla definitivamente nel 1820, perdurando ancora il dominio spagnolo sul Messico. Durò quindi 296 anni. L'Inquisizione bruciò in Messico 41 persone fisicamente e 99 in effigie.

^{xlvi} Il grande romanzo di Gary Jennings (1928-1999), *L'Azteco*, Rizzoli, Milano 1986, trae lo spunto da quest'episodio.

colonizzazione dell'immaginario indigeno. E ancora oggi per gran parte degli *indios* messicani rosario e col *machete* si intercambiano a seconda delle circostanze.

Per intendere la portata dell'opera di devastazione culturale progressiva della cultura indigena, con la perdita di una visione del mondo e di sé stessi autonoma - sostituita in buona parte da elementi eteroprodotti ed eterodiretti - si deve ricordare che la colonizzazione culturale è intervenuta quando era ancora fresco il trauma della distruzione militare di un intero "mondo", della piaga delle epidemie mortali, del brutale annientamento di quanto di più sacro e individuante avevano i popoli messicani, dell'imposizione di una nuova religione, dell'annientamento delle *élites* sapienziali del paese, del tradimento di tanti nobili integratisi nella società coloniale. Un popolo prostrato in totale balia dei nuovi dominatori, privo di qualsiasi via d'uscita, finiva con l'essere come cera plasmabile nelle mani dei monopolisti iberici del sacro. Sintomatica di questa estrema prostrazione psicologica e spirituale fu la risposta data da alcuni sacerdoti aztéca ad alcuni francescani che volevano farsi rivelare i segreti della loro religione: «*Lasciateci morire, i nostri dèi sono morti*».

Laddove il romano-cattolicesimo è penetrato nella religiosità e nella cultura degli indigeni l'alienazione si è realizzata attraverso forme di sincretismo in cui nella "migliore" delle ipotesi la religiosità autoctona si è solo esteriormente verniciata di cristianesimo; a volte vi è stato un intreccio più profondo tra elementi dell'una e dell'altra religione; in tutti i casi ne è derivato qualcosa che non è né carne né pesce, anche nella prima ipotesi, dove il contrasto tra forma e sostanza è tanto evidente quanto stridente. Non è senza significato che molti conventi messicani dell'età coloniale furono costruiti come edifici fortificati, che alla sera serravano i battenti trasformandosi in luoghi non facilmente espugnabili da parte degli indigeni.

Il potere del clero sulle popolazioni indigene da convertire, o appena convertite, era così assoluto che era diffusa la pratica della fustigazione pubblica - di uomini e donne - davanti alle porte delle chiese per i rei di assenza alla messa, di disubbidienza o di ritardo nel pagamento delle contribuzioni ecclesiastiche (*obvencio-*

nes).^{xlvi} Dopo la fustigazione la vittima, in segno di “cristiana umiltà”, doveva anche baciare la mano di chi l’aveva pochi istanti prima martirizzato.

Ai fini della comprensione del rapporto fra dominatori e dominati, che si manifestava anche nella sfera religiosa, giova ricordare che la predicazione degli evangelizzatori cattolici verso gli *indios* da attrarre dalla nuova fede non si sviluppava affatto su un piano culturale dotato di una minima decenza - per esempio un abbozzo di elementi probatori, o il fascino del ragionamento - ma solo su supporti autoritari: l’autorità della parola del missionario e l’autorità delle armi spagnole. Per la predicazione i missionari si avvalevano naturalmente di basi scritte per sé stessi. Gli opuscoli catechistici o i formulari nelle lingue indigene non erano a disposizione di catecumeni e fedeli, ma solo del clero predicante. E nemmeno esistevano libri contenenti le basi della religione romano-cattolica in quelle lingue. Per l’*indio* doveva bastare la sola parola del missionario. Tutto ciò che in qualche modo potesse aiutarlo a pensare, era bandito.

Buona parte della reverenza riscossa dai membri del clero, a cominciare dai vescovi, era fondamentalmente di origine superstiziosa, per il ruolo quasi magico attribuito ai sacerdoti del Dio bianco dei nuovo dominatori. Sicuramente non per quello che essi erano, e certo non giovava alla radicale “conversione” degli indigeni verificare quotidianamente che il clero - almeno nella maggioranza dei casi - faceva esattamente il contrario di quel che predicava. Di modo che per delle anime semplici, delle due l’una: o questi sacerdoti non avevano fede, e allora non si capiva perché dovessero avercela proprio gli *indios*, che erano gli “ultimi arrivati”; oppure quei peccati erano in realtà irrilevanti, indipendentemente da quello che si predicava, visto che l’esempio veniva proprio da esponenti del clero. A quel punto, perché non farsi una religione “propria” utilizzando i “materiali” a disposizione: quelli autoctoni e quelli importati dagli Spagnoli? E questo si è puntualmente verificato.

^{xlvi} Costituivano il contributo alla Chiesa a cui erano tenuti gli *indios* i quali, per la loro povertà, erano stati comunque esonerati dal pagamento delle decime e dei diritti parrocchiali.

La resistenza indigena

Il periodo del vicereame spagnolo fu caratterizzato da varie e ricorrenti rivolte indigene, che tuttavia non dettero mai dato luogo a una sollevazione generalizzata o a fenomeni capaci di mettere in pericolo la stabilità del regime coloniale. Le rivolte di questo periodo manifestano comunque uno spirito di non sottomissione e di indipendenza duro a morire, particolarmente laddove la nuova religione non si era sufficientemente radicata, o veniva addirittura rifiutata. E furono soprattutto sciamani e *curanderos* i principali animatori della resistenza. Si trattò senza dubbio di insurrezioni feroci che colpivano indiscriminatamente, seguite da repressioni di intensità ancora maggiore.

La causa delle rivolte fu sempre il comportamento degli Spagnoli. I coloni iberici si dedicavano spesso e volentieri alla caccia di indigeni da ridurre in schiavitù, prendevano con la forza agli *indios* carne e mais senza pagare, li obbligavano a lavorare nelle *haciendas* e nelle miniere, portavano il proprio bestiame sulle coltivazioni indigene, distruggevano i boschi per prenderne il legname, distruggevano gli idoli e gli altri simboli religiosi, e anche le autorità coloniali perseguitavano le pratiche religiose indigene. Proprio questo comportamento di coloni, funzionari amministrativi e militari, ecclesiastici, faceva percepire agli indigeni tutti i limiti della protesta pacifica e dei negoziati, il più delle volte sterili, e la difficoltà di rifugiarsi nel fatalismo, soprattutto se si trattava di popolazioni ancora non ben addomesticate dal romano-cattolicesimo e dalla repressione.

Non si trattò sempre di ribellioni improvvisate e spontaneiste, bensì il più delle volte di moti ben preparati alla maniera indigena, cioè attraverso convocazioni di assemblee, reti di comunicazione verbale, coordinamenti operativi. Nella parte settentrionale della *Nueva España*, oggi territorio statunitense, gli indigeni riuscirono a mantenersi abbastanza al di fuori dal controllo coloniale spagnolo (e poi da quello messicano) grazie soprattutto all'estrema scarsità in quelle regioni di Spagnoli, meticci e truppe vicereali. I Pueblos, popolo del Nuovo Messico e dell'Arizona, si

integrarono parzialmente, pur mantenendo gelosamente i loro usi e costumi; anche quelli che si erano convertiti al romano-cattolicesimo effettuarono una parziale integrazione del cristianesimo con le proprie tradizioni religiose. Invece Návajos, Apaches e Comanches rimasero sostanzialmente liberi dal potere spagnolo e dalla sua influenza culturale e religiosa, oltre a dare filo da torcere. Come ha scritto Claudio Albertani, «la maggior parte degli studi disponibili indica che i movimenti di resistenza durante l'età coloniale ed anche nel periodo indipendente hanno espresso forti contenuti religiosi o si sono sviluppati intorno a qualche tipo di attesa apocalittica». ^{xlviii} E in effetti le rivolte corrispondevano a un obiettivo messianico contro chi voleva impadronirsi di tutto ciò che agli indigeni apparteneva, compresi i corpi e le coscienze: cioè la ricostituzione della vita precedente all'arrivo degli Spagnoli; vita che appariva ormai più felice di quanto non fosse stata in comparazione con l'attuale.

Considerazioni finali sul vicereame spagnolo

Il lungo periodo di dominazione spagnola ha lasciato tracce ed effetti con cui il Messico dopo l'indipendenza ha dovuto fare i conti. Le leggi spagnole per la *Nueva España* non erano le stesse vigenti in Spagna, e in più vi erano leggi particolari per i colonizzatori e per gli indigeni; specifiche erano anche le istituzioni politico/amministrative coloniali. In ragione della distanza dalla penisola iberica e della scarsità di controlli efficaci da parte del potere regio - per dolo e/o mancanza di buona volontà - c'era ampio spazio per l'esercizio arbitrario del potere ai vari livelli burocratici e politici, per il suo uso e abuso a fini personali e di gruppo.

Mancando quindi un'amministrazione efficiente e controllata, in concreto i re di Spagna non riuscirono mai a governare la *Nueva España* come avrebbero voluto. Il detto che dà l'idea di come andassero le cose per le leggi emanate in Spagna era “*se acata, pero no se cumple*” (si rispetta, ma non si adempie). A ciò si aggiunga che i

^{xlviii} C. Albertani, *Mito e Utopia nella storia del Messico*,
<www.quipo.it/scripts/cittadelsolle/messico.htm>

vari problemi europei ed extraeuropei in cui la Spagna a un certo punto si trovò coinvolta, fecero sì che il reale interesse del governo di Madrid si incentrasse sulla regolarità e quantità di afflusso d'oro e d'argento dalla grande colonia d'oltre oceano.

Non è detto trattarsi di una legge storica, tuttavia le modalità di origine di un paese tendono a caratterizzarne per un lungo periodo il comportamento interno ed esterno. Si pensi agli Stati Uniti, paese fondato sul genocidio e sul gusto della violenza più brutale col “condimento” dell'ipocrisia puritana. Il Messico indipendente ereditò una plurisecolare situazione di malgoverno, di corruzione e di inefficienza, di cui anche i *criollos* avevano in vario modo fruito; di illegittimità del potere, di violenza e sopraffazione. In più, se la Spagna da un lato ha diffuso la sua cultura negli strati medio-alti della società, da un altro lato li ha tenuti lontani fino all'ultimo dalla cultura europea andatasi parallelamente sviluppando: Questo vale per peninsulari, *criollos* e meticci colti. Degli *indios*, nemmeno a parlarne, per la loro situazione di vinti e oppressi, la cui cultura era proscritta come espressione di forze demoniache. Non essendo nelle condizioni per accedere alla cultura spagnola, anche la loro cultura originaria subì un consistente deterioramento a livello diffuso (a parte taluni nuclei che riuscirono a conservarla in maggior misura).

Fu il Messico *criollo/mestizo* a farsi promotore dei moti per l'indipendenza ma, stante l'esiguità delle loro forze in campo - a cui si aggiungeva il fatto che solo una piccola parte dei *criollos* aderì alla rivoluzione, per il timore della maggioranza di finire espropriati dalle componenti più meno “colorate” della società messicana - questi promotori dovettero fare di necessità virtù, e quindi trascinare e aggregare gli *indios*. Tuttavia, come accadrà altre volte nel corso della storia messicana (e come accade sempre nei conflitti di classe in cui operano componenti eterogenee), più che di un'alleanza si trattò di un coinvolgimento strumentale poiché gli indigeni, privi di un'organizzazione capace di trasformare la loro incidenza numerica in forza politica, non vennero considerati “Messico”, né lo saranno in seguito, bensì zavorra scomoda possibilmente da eliminare. E da qui inizia la storia messicana moderna e

contemporanea, in cui gli *indios* passarono dal dominio spietato dei *gachupines* a quello dei *criollos* e poi anche dei *mestizos*. E il Messico di oggi è *mestizo*, con l'aggiunta che da tempo gli *indios* non sono più maggioritari.



Sancio Panza e il socialismo

Gianni Ferracuti

Nella *Vida de don Quijote y Sancho*,ⁱ pubblicata nel 1905 in casuale concomitanza con il terzo centenario del romanzo di Cervantes, Miguel de Unamuno stravolge la

ⁱ Miguel de Unamuno (1905), *Vida de don Quijote y Sancho según Miguel de Cervantes y Saavedra*, Espasa-Calpe, Madrid 1938 (mia traduzione delle citazioni). Per un inquadramento generale dell'autore nel suo tempo cfr: G. Ferracuti, *Quel mito chiamato Spagna: convergenze, conflitti e nevrosi identitarie nella cultura spagnola*, Mediterránea - Centro di Studi Interculturali, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Trieste 2021, disponibile online <www.amazon.it/dp/B0981RHVLP>; G. Ferracuti, *Don Chisciotte e l'idea di nazione: tradizione e antitradizionalismo in Unamuno e Ortega y Gasset*, Mediterránea - Centro di Studi Interculturali, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Trieste; disponibile online <www.amazon.it/dp/B08X1K62I3>.

figura dell'idalgo della Mancia attraverso un "commento" volutamente arbitrario, rimodellandola in una forma nuova, come simbolo e mito per la rinascita della Spagna dopo un lungo periodo di crisi morale, politica ed economica. Il risultato è ciò che, per un certo periodo, si è chiamato *chisciottismo*, evidenziandone quasi sempre i contenuti etici, filosofici e religiosi, trascurando invece alcuni temi sociali e politici, che svincolano il testo dalla tematica propria alla cosiddetta *generazione del 98*, o almeno ne allentano notevolmente i legami.ⁱⁱ

Il "commento" segue, con certa regolarità, uno schema ben articolato: il punto di partenza è la trasfigurazione di don Chisciotte da personaggio a figura mitica, protagonista di una vicenda esemplare e, per molti versi, sacra - trasfigurazione realizzata, peraltro, con ironia e senso dell'umorismo, che rendono piacevole la lettura anche quando vengono trattati temi complessi. Don Chisciotte assume i tratti dell'antenato mitico fondatore delle religioni, le sue imprese hanno il valore di parabole e insegnamenti e, pur potendosi pensare che lo *Zarathustra* sia stato una fonte di ispirazione di Unamuno, traspare in modo evidente che il don Chisciotte mitizzato rappresenta un'alternativa cristiana al superuomo di Nietzsche, naturalmente nei termini in cui esso veniva interpretato e frainteso all'epoca. Le sue caratteristiche sono ben delineate già a partire dal testo di apertura dell'opera, «Il sepolcro di don Chisciotte», che cattura il lettore con il suo intreccio di serietà e umorismo, metafisica e spropositi, fedeltà e alterazione del personaggio cervantino.

Si tratta di una lettera scritta a se stesso, in cui Unamuno si chiede se esista la possibilità di «scatenare un delirio, una vertigine, una pazzia qualunque su queste povere folle ordinate e tranquille che nascono, mangiano, dormono, si riproducono e muoiono»: la nozione di ordine sociale (*muchedumbres ordenadas y tranquilas*)

ⁱⁱ Per un inquadramento generale del modernismo e della problematica nozione di generazione del 98 cfr. G. Ferracuti, *Baudelaire e il modernismo: Contro le sfingi senza enigma: Estetismo, critica antiborghese e prospettiva interculturale*, Mediterránea - Centro di Studi Interculturali, Università di Trieste 2021, online <www.amazon.it/dp/B09MYSQ7XT>; G. Ferracuti, *Modernismo: teoria e forme dell'arte nuova*, Mediterránea - Centro di Studi Interculturali, Università di Trieste 2010, online <www.amazon.it/dp/B09HG59QPF>.

viene identificata con una vita ridotta alle essenziali funzioni biologiche di nascere, nutrirsi, riposare, riprodursi e morire - vale a dire un'assenza di vita, una totale spersonalizzazione. L'idea dell'ordine sociale come prodotto della spersonalizzazione (o magari come sua causa) include inevitabilmente un giudizio sul regime, vale a dire sull'assetto sociale, politico, istituzionale della Spagna del tempo, nonché sul ruolo che in essa hanno avuto quanti, avendo i mezzi intellettuali per farlo, non l'hanno combattuto, ammesso che non siano stati complici della sua realizzazione, come un certo clero che Unamuno descriverà successivamente in molte pagine e, in particolare, in *San Manuel Bueno, mártir*, delicata e bellissima storia di un prete manipolatore, ma illuso di agire a fin di bene.ⁱⁱⁱ

Nella «completa miseria» della vita spagnola, in cui «a nessuno importa nulla di nulla» e di ciascuno si crede che si muova solo per interesse personale, non si concepisce nulla che sia gratuito, generoso e dato per amore: non lo si concepisce nemmeno di Dio, afferma Unamuno mostrando subito qual è uno dei punti dolenti del discorso: «Sono arrivati a domandarsi stupidamente perché Dio ha fatto il mondo, e si sono risposti: per la sua gloria! e ne sono stati così tronfi e soddisfatti, come se questi grandissimi idioti sapessero che cos'è la gloria di Dio». Il riferimento, neanche tanto velato, è alla risposta a una domanda del catechismo, che allora si imparava a memoria, e che, invece di spiegare o dare un senso alla fede, produceva - detto nei termini di Unamuno - la *fede del carbonaio*, la fede appresa a memoria di chi, non potendo spiegarne le verità, invitava l'interlocutore a rivolgersi al signor curato, certamente in grado di rispondere.

L'esistenza ridotta a puro processo biologico è il modo in cui il potere costituito uccide la personalità: c'è un sistema economico che genera miseria, e un sistema religioso consolatorio, che rinvia le soluzioni a un futuro irraggiungibile:

Non c'è futuro - obietta Unamuno -; non c'è mai futuro. Ciò che chiamano futuro è una

ⁱⁱⁱ Per questa lettura del testo si veda la mia edizione italiana di Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, martire*, Studio Tesi, Pordenone 1995; nuova edizione riveduta e ampliata per Mediterránea disponibile online <www.amazon.it/dp/B08H2JQHP>.

delle menzogne più grandi. Il vero futuro è oggi. Che sarà di noi domani? Non c'è domani! Che ne è di noi oggi, ora? Ecco l'unica questione. E in quanto all'oggi, tutti questi miserabili sono ben soddisfatti perché oggi esistono, ed esistere è loro sufficiente. L'esistenza, la pura e nuda esistenza, riempie tutta la loro anima. Non sentono che ci sia qualcosa di più dell'esistenza. Ma esistono? Esistono veramente?

Privati della loro personalità, la loro umanità viene, per così dire, amputata e con ciò, al tempo stesso, si recide il legame o punto di contatto tra la persona e il divino. Questo è un altro tema centrale nel testo, e in generale in tutta l'opera di Unamuno: il contatto tra l'umano e il divino, che si manifesta nell'interiorità personale ed anzi è la sorgente stessa della vita personale:

Se veramente esistessero nel tempo e nello spazio, soffrirebbero di tale esistenza e non se ne accontenterebbero. Se realmente esistessero nel tempo e nello spazio soffrirebbero di non essere nell'eterno e nell'infinito. E questa sofferenza, questa passione, che altro non è se non la passione di Dio in noi, Dio che in noi soffre per sentirsi prigioniero nella nostra finitezza e nella nostra temporalità, questa divina sofferenza farebbe loro infrangere tutte le vili catene logiche con cui cercano di legare i loro vili ricordi alle loro vili speranze, l'illusione del loro passato all'illusione del loro futuro.

Nel pensiero di Unamuno, una vita consapevole si rende conto della sua finitezza e al tempo stesso ha l'ansia di non morire, in un costante conflitto tra la possibilità del nulla, affermata dalla ragione, e la speranza nell'eterno (e quindi nella presenza di significato nella vita temporale) prospettata dal sentimento e poi dalla fede. Il Chisciotte mitico, prima di addentrarsi nel campo di Montiel, cavalca su praterie celesti. Quale delirio, dunque, può recuperare la personalità amputata di ciascun individuo ridotto a mero processo biologico? E se tale condizione è la "normalità", quale "pazzia" può consentirne il superamento? Ecco: la liberazione del sepolcro di don Chisciotte, «una santa crociata», dal «potere dei baccellieri, curati, barbieri, duchi e canonici che lo occupano», la liberazione del «sepolcro del Cavaliere della Follia dal potere degli idalghi della Ragione». E se non mi equivoco, costoro, i detentori di questo potere, che hanno occupato il sepolcro, non sono gli individui a cui la

personalità è stata amputata, bensì sono i responsabili di tale amputazione - sono duchi, preti, diplomati, virologi e barbieri, tutti personaggi impegnati, nel romanzo di Cervantes, a ricondurre l'ingegnoso *idalgo* alla ragione o a farsi beffe di lui.

Il sepolcro di don Chisciotte, con il suo evidente valore simbolico, è nondimeno connotato di sacralità grazie al riferimento diretto al santo sepolcro e alla crociata: il Cavaliere vi è sepolto e i gentiluomini della ragione lo custodiscono «*affinché non resusciti*». Costoro, come illuminati politici portatori del Progresso, sosterranno «*con ben studiate ragioni*» di aver diritto a tale custodia ma ai suoi seguaci, essendo entrati nella sfera della pazzia con la speranza folle di recuperare una diversa normalità, si consiglia: «*a queste ragioni bisogna rispondere con insulti, sassate, grida di passione, colpi di lancia. Non bisogna ragionare con loro: se cerchi di ragionare contro le loro ragioni sei perduto*».

Divenuto oggetto di crociata il suo profeta ispiratore, il chisciottismo diventa una nuova religione, idea che va colta con tutta l'ironia e il paradosso che contiene; dice Unamuno nella lettera a se stesso:

La tua follia chisciottesca ti ha portato più di una volta a parlarmi del chisciottismo come di una nuova religione. E al riguardo debbo dirti che questa nuova religione che proponi e di cui mi parli, se si concretizza, avrebbe due singolari privilegi. L'uno, che il suo fondatore, il suo profeta, Don Chisciotte - non Cervantes, naturalmente - non siamo sicuri fosse un uomo reale, in carne e ossa, bensì sospettiamo piuttosto che fosse una pura finzione. L'altro privilegio sarebbe che questo profeta era un profeta ridicolo, che fu beffa e scherno delle genti.

È il valore di cui abbiamo più bisogno: affrontare il ridicolo.

Si può anche aggiungere che il sepolcro di don Chisciotte non sappiamo dove si trovi, e in questo è analogo alla culla di Betlemme, che i magi raggiunsero guidati da una stella: anche i nuovi crociati saranno guidati da «*una stella splendente e sonora, che canterà un canto nuovo in questa lunga notte che ci avvolge, e la stella si metterà in marcia quando si metterà in marcia lo squadrone dei crociati*».

In realtà sappiamo bene che il sepolcro di don Chisciotte è ubicato nel cuore dell'individuo, perché la personalità amputata può ridestarsi solo nell'interiorità di ciascuno e la maniera di arrivare a tanto, ovvero il combattimento in cui lo squadrone dei crociati deve impegnarsi ininterrottamente, è la pratica disperata della sincerità e la ricerca della propria autenticità: chiamare ladro chi ruba, mentitore chi mente, sciocco lo sciocco... denunciare gli impostori di qualunque impostura e alimentare la propria vita di passioni e vocazioni, piuttosto che di conformismo:

Ti consumi, mio povero amico, una febbre incessante, una sete di oceani insondabili e senza rive, una fame di universi e la nostalgia dell'eternità. [...] Mettiti in marcia da solo. Tutti gli altri solitari verranno al tuo fianco anche se non lo vedi. Ognuno crederà di andare solo, ma formerete un sacro battaglione, il battaglione della santa e interminabile crociata.

Come per l'antenato mitico della tribù, l'origine di don Chisciotte è avvolta nella nebbia: «Non sappiamo nulla della nascita, nulla della sua infanzia e gioventù», o della famiglia; di tutto ciò che lo riguarda, prima della sua uscita pubblica, si è persa la memoria, ed è sorprendente che non abbiano svolto ricerche «questi indagatori che per spiegare l'ingegno di un eroe annusano se il padre fu gottoso, catarroso o guercio, e me lo spiego solo supponendo che vivano nella credenza tanto diffusa quanto nefasta che Don Chisciotte non sia altro che un ente fittizio o fantastico».

Nella descrizione di Cervantes, don Chisciotte è un idalgo povero, ma ricco di virtù e di bontà, e questo tratto dell'onesta povertà del Cavaliere è sintomo di vita virtuosa e profonda spiritualità; inoltre, pur nella differenza di stato sociale, essa lo accomuna o almeno lo rende molto vicino e sensibile al destino del suo popolo:

Nella povertà del nostro idalgo consiste la parte migliore della sua vita, come nella povertà del suo popolo sorge la fonte dei suoi vizi e al tempo stesso delle sue virtù. La terra che nutrive Don Chisciotte è una terra povera, talmente scuoiata da secolari acquazzoni che dovunque affiorano in superficie le sue viscere rocciose. [...] E questa povertà del terreno rese vagabondi i suoi abitanti perché o dovevano andare a cercarsi il pane in terre lontane o dovevano guidare le pecore, di cui vivevano, di pascolo in pascolo. Il nostro idalgo ha

dovuto veder passare, anno dopo anno, i pastori pascolando le loro pecore senza un luogo stabile, alla grazia di Dio, e forse vedendoli così ha sognato una volta di vedere terre nuove e girare per il mondo.

Bontà d'animo e povertà congiungono, dunque, il mondo visionario del Cavaliere e la lotta per la sopravvivenza di contadini e pastori (forse un torto da raddrizzare, nell'ottica cavalleresca) - il riscatto del singolo idalgo di paese, appartenente a un cetto ormai emarginato dalla gestione della società, si affianca al riscatto sociale degli emarginati da sempre, da sempre oggetto di sfruttamento e rapina. E il riscatto, il bisogno di fama e di avventure, la proiezione eterna della propria figura nel mondo, trasformano in un'illuminazione, che al buon conformista può sembrare follia, il semplice Alonso Quijano nell'eroe don Chisciotte, che

Si sottomise alla sua stessa idea, al Don Chisciotte eterno, alla memoria che sarebbe rimasta di lui. «Chi perderà la sua anima la guadagnerà» - ha detto Gesù-, cioè guadagnerà la sua anima perduta e non altro. Alonso Quijano perse il giudizio, per guadagnarlo in Don Chisciotte; un giudizio glorificato.

Nel suo progetto di restaurare i valori cavallereschi e la giustizia nel mondo don Chisciotte è l'eletto, ma non è l'atteso: il suo tempo non aspetta alcun messia e di lui, anzi, si fa beffe. Juan Haldudo, il ricco, mente davanti a don Chisciotte:

Mentire? Mentire davanti a Don Chisciotte? Davanti a lui mente solo chi accusa di menzogna un altro, purché l'accusatore sia il più forte. Nel basso e triste mondo normalmente ai deboli non resta altra difesa che la menzogna contro la forza dei forti, e così costoro, i leoni, hanno dichiarato nobili le loro armi, le forti mascelle, le robuste grinfie, e vili il veleno delle vipere, le zampe veloci della lepre, l'astuzia della volpe e l'inchiostro del calamaio, e vilissima la menzogna, arma di chi non ha altro con cui proteggersi. Ma mentire davanti a Don Chisciotte, o meglio, mentire da solo con chi sa la verità? Mente il forte che, tenendo legato e frustato il debole, gli getta in faccia la sua menzogna. [...] Ogni padrone che prende la giustizia nelle sue mani deve comportarsi da diavolo per prendersela e inventare accuse. Il forte cerca sempre ragioni per legittimare le sue violenze, quando a rigore basta la violenza che è ragione a se stessa e sono inutili i ragionamenti.

E i mercanti toledani si fanno beffe del suo invito a contemplare la bellezza pura della senza pari Dulcinea, mentre il saggio Cavaliere «voleva far confessare a quegli uomini, i cui cuori resi moneta vedevano solo il regno materiale delle ricchezze, che esiste un regno spirituale e redimerli così, nonostante loro stessi». Tra il Cavaliere eroe, che vuole riportare la giustizia sulla terra, e il mondo furfantesco e ipocrita che non intende migliorarsi c'è una differenza morale: l'eroe sa chi è - conosce la dimensione più profonda del proprio essere ed è consapevole che la sua autenticità affonda le radici nella sfera del sacro.

Io so chi sono! - dice l'eroe -, perché il suo eroismo gli fa conoscere se stesso. L'eroe può dire: «io so chi sono», e in ciò consiste la sua forza e al tempo stesso la sua disgrazia. La sua forza, perché sapendo chi è, non ha ragione di temere nessuno eccetto Dio che lo ha fatto essere colui che è, e la sua disgrazia, perché solo lui, qui sulla terra, sa chi è, e siccome gli altri non lo sanno, tutto ciò che farà o dirà apparirà loro come fatto o detto da chi non si conosce, da un folle.

È cosa tanto grande quanto terribile avere una missione che conosce solo chi l'ha e non può far sì che gli altri credano in essa; l'aver sentito nelle profondità dell'anima la voce silenziosa di Dio che dice: «devi fare questo», ma non dice agli altri: «questo figlio mio, che qui vedete, deve fare questo». Cosa terribile aver udito: «fa questo; fa questo che i tuoi fratelli, giudicando secondo la legge generale con cui li governo, riterranno uno sproposito o un'infrazione della stessa legge; fallo perché la legge suprema sono Io che te lo ordino». E poiché l'eroe è l'unico che lo sente e lo sa, l'obbedienza a questo comando e la fede in esso è ciò che lo fa essere colui che è, essendo pertanto un eroe, può ben dire: «io so chi sono, lo sappiamo solo il mio Dio ed io, e non lo sanno gli altri». Tra il mio Dio e me - può aggiungere - non c'è alcuna legge a mediare; ci capiamo direttamente e personalmente, e per questo so chi sono.

L'autenticità, la propria vocazione personale, è forse il principale punto di contatto tra l'umano e il divino e non a caso proprio nella sfera dell'autenticità si colloca il sentimento della vita eterna, vale a dire la speranza, o il mito, da cui ha origine la religione secondo Unamuno.^{iv} È la spinta che nasce dalla più reale profondità

^{iv} Sui temi della vocazione, del contatto tra umano e divino, come pure della dialettica tra vita e cultura, che verrà affrontato più avanti, si svolge un'intensa riflessione, con reciproche

personale quella che conduce, attraverso un percorso distinto dalla ragione (e, anzi, da questa ostacolato) a concepire il Dio salvifico e la vita eterna; ed essendo tale percorso intimo all'uomo, si tratta di un cammino di solitudine, un'esperienza intima vissuta, come non potrebbe essere altrimenti, in prima persona:

Grande e terribile cosa che l'eroe sia l'unico a vedere il suo eroismo dall'interno, nelle sue stesse viscere, mentre gli altri non lo vedono che dall'esterno, nella sua esteriorità. Per questo l'eroe vive da solo in mezzo agli uomini e questa solitudine gli serve da compagnia consolatrice; e se mi diceste che, adducendo tale rivelazione intima, con la scusa di sentirsi eroe suscitato da Dio, chiunque potrebbe rubare a suo capriccio, vi dirò che non basta dirlo e addurlo, ma è necessario crederlo. Non basta esclamare: «io so chi sono!», ma è necessario saperlo, e subito si vede l'inganno di chi lo dice e non lo sa e forse non lo crede.

Quando don Chisciotte afferma: «Io so chi sono!», dice: so chi voglio essere; sapere chi si vuole essere è l'asse fondamentale della vita umana:

L'essere che sei è solo un essere caduco e perituro, che si nutre della terra e di cui la terra si nutrirà un giorno; colui che vuoi essere è la tua idea in Dio, Coscienza dell'Universo, è la divina idea di cui sei manifestazione nel tempo e nello spazio. E l'impulso affettivo per costui che vuoi essere è la nostalgia che ti trasporta verso la tua casa divina. L'uomo è completo solo quando vuole essere più che uomo.

influenze, tra Unamuno e José Ortega y Gasset. Cfr., oltre al citato *Quel mito chiamato Spagna...*, i miei saggi: *L'invenzione del Novecento: le Meditazioni sul Chisciotte di Ortega y Gasset e la nuova idea di realtà*, Mediterránea 2013, <www.amazon.it/dp/Bo8X532HDS>; *José Ortega y Gasset: la libertà inevitabile e l'assente presenza del divino*, Mediterránea 2021, online, <www.amazon.it/gp/product/Bo8K562T2M>; «Le radici moderniste delle *Meditaciones del Quijote* di Ortega y Gasset», in G. Cacciatore, C. Cantillo (eds.), *Omaggio a Ortega a cento anni dalle Meditazioni del Chisciotte (1914-2014)*, Guida, Napoli 2016; «“Il punto di vista crea il panorama”: molteplicità di sguardi e interpretazioni in Ortega y Gasset», *Studi Interculturali*, 2/2015, pp. 96-118; «José Ortega y Gasset e il modernismo: Cento anni di *Meditaciones del Quijote*», *Studi Interculturali*, 2/2014, pp. 7-38; «Il mito come scoperta del divino in Unamuno e Vico», in *Le trame dell'ingegno: Vico nell'orizzonte della cultura iberica e iberoamericana*, a cura di Giuseppe Cacciatore, Manuela Sanna e Armando Mascolo, volume monografico di *Rocinante*, 11, 2018/1029, pp. 54-64.

In solitario ascolto della voce dello Spirito, l'eroe sa chi è, vuole esserlo, ed è in grado di guardare il mondo con superiore lucidità. Qui il metodo del paradosso, usato da Unamuno, diventa un gioco scoperto. Prendiamo ad esempio l'episodio dei mulini a vento. Il punto di partenza è il passo cervantino che lo narra: uno sproposito nato dalla mente insana del Cavaliere e come tale riconoscibile da chiunque - nella fattispecie da Sancio, presente sul posto. Il paradosso di Unamuno consiste nel rovesciare la valutazione comune e sostenere che don Chisciotte avesse pienamente ragione e, di fronte allo stupore del lettore, costretto momentaneamente ad abbandonare le sue certezze, affondare il colpo che il paradosso ha preparato:

Aveva ragione il Cavaliere: la paura, e solo la paura, faceva vedere a Sancio, e fa vedere a noi semplici mortali, mulini a vento negli smisurati giganti che seminano il male sulla terra. Quei mulini macinavano pane, e di questo pane si nutrivano uomini induriti nella cecità. Oggi non ci appaiono più come mulini, ma come locomotrici, dinamo, turbine, navi a vapore, automobili, telegrafi con o senza fili, mitragliatrici e attrezzi per ovariectomia, ma cospirano per lo stesso danno. La paura, e solo la paura sanciopanzesca, ci ispira culto e venerazione per il vapore e l'elettricità; la paura, e solo la paura sanciopanzesca, ci fa cadere in ginocchio davanti agli smisurati giganti della meccanica e della chimica, implorando la loro misericordia. E alla fine il genere umano renderà il suo spirito esausto di stanchezza e astio ai piedi di una colossale fabbrica di elisir di lunga vita.

Più esplicita è la funzione del paradosso in un episodio come la liberazione dei galeotti: in questo caso si vede come il punto di vista chisciottesco - diversamente normale, per così dire - sembra disvelare punto di vista divino, da cui è supportato. Il paradosso è che si possano arbitrariamente liberare dei colpevoli di azioni criminose: pazzia sarebbe liberarli senza rendersi conto di ciò che si sta facendo, mentre don Chisciotte è perfettamente lucido in tale frangente; indaga sui loro delitti, dice Cervantes, chiarisce che, pur castigati per le loro colpe (*inquirió; sacó en limpio*), mal sopportavano il castigo a cui erano condannati «forse ingiustamente» (*acaso injustamente*), e - paradosso chisciottesco - gli sembra eccessivo

rendere schiavi coloro che Dio e la natura hanno fatto liberi; tanto più, signori custodi, che

questi poveretti non hanno commesso nulla contro di voi; e ognuno se la veda col suo peccato; c'è un Dio in cielo che non trascura di castigare il cattivo e premiare il buono, e non è bene che gli uomini onorati siano boia di altri uomini non avendo niente da spartire in questo.

È notevole che in questa impresa Sancio aiuti don Chisciotte (*ayudado por Sancio*, dice Cervantes) e che, anzi, si crei un fronte comune con i galeotti stessi. Per sottolineare il carattere esemplare dell'episodio, Unamuno cita Ángel Ganivet, «gran quijotista», e il suo *Idearium español*, grazie al quale il gesto del Cavaliere cessa di essere interpretabile come insano e si pone piuttosto come rivelazione di un senso della giustizia superiore: Cervantes, dice Ganivet, ha distinto la giustizia dei legulei, dei codici e dei tribunali dalla superiore giustizia spagnola, incarnata da don Chisciotte. Con parole di Ganivet,

Le uniche sentenza moderate ed equilibrate contenute nel Quijote sono quelle emesse da Sancio durante il governo della sua Ínsula; invece quelle di Don Chisciotte sono apparentemente assurde, proprio perché sono di giustizia trascendentale; [...]. Tutte le sue avventure sono indirizzate a mantenere la giustizia ideale nel mondo [...]. Le ragioni addotte da Don Chisciotte per liberare i condannati alle galere sono un compendio di quelle che alimentano la ribellione dello spirito spagnolo contro la giustizia positiva. Bisogna, sì, lottare perché la giustizia imperi nel mondo; ma non c'è autentico diritto nel castigare un colpevole mentre altri sfuggono attraverso le scappatoie della legge.

Unamuno precisa l'interpretazione di Ganivet in primo luogo riportando la figura di don Chisciotte nella sfera del mito, cioè nella sua autonomia ed evitando di farne una sorta di amplificatore della voce di Cervantes; in secondo luogo, dando alla liberazione dei galeotti una motivazione ben più profonda e radicata in quel punto di contatto tra l'umano e il divino, cui si accennava più sopra:

Ganivet rimane sulla soglia del chisciottismo supponendo che la giustizia fatta da Don Chisciotte coi galeotti si fondasse sul «non c'è autentico diritto nel castigare un colpevole mentre altri sfuggono attraverso le scappatoie della legge» e che sia preferibile l'impunità di tutti a una legge faziosa. [...] Anche ammesso che lo stesso Don Chisciotte si sia

ingannato credendo che questa fosse la ragione per aver dato la libertà a quei disgraziati, è certo che questa impresa si radicava nella parte più profonda del suo cuore. [...] Non nego che Don Chisciotte credesse, con Ganiwet e forse con Cervantes, di aver liberato i galeotti per la discrezionalità nell'applicazione della legge (ley del encaje) e per sembrargli ingiusto castigare alcuni mentre altri sfuggono attraverso le scappatoie legali, ma nego che li abbia liberati mosso realmente, e nel suo intimo, per tale considerazione. E se così non fosse, con quale ragione e diritto castigava lui, Don Chisciotte, come castigava, sapendo che i più sarebbero sfuggiti al rigore del suo braccio? Perché don Chisciotte castigava, se non c'è castigo umano che sia assolutamente giusto?

L'argomentazione sviluppata da Unamuno a partire dal paradosso chisciottesco è molto profonda e radicata nel nucleo stesso della sua filosofia. La motivazione reale del comportamento del Cavaliere nasce dalla sua intimità più profonda, della quale bisogna intanto sottolineare il carattere irrazionale, sentimentale. L'ambito del sentimento, dove si realizza il contatto misterioso col divino, è quello in cui nasce la vocazione ad agire: la percezione del valore che, in prima battuta si manifesta come constatazione del disvalore, del carattere ingiusto di un comportamento o di un fatto. La condizione del galeotto, pur colpevole, appare ingiusta ed è dal senso di ingiustizia che nasce la ricerca della giustizia; questa si manifesta in atti e comportamenti innovativi che, opponendosi alla "normalità", possono suscitare disapprovazione: per esempio, il sentimento profondo grazie a cui Abramo intuisce che uccidere il figlio Isacco implica una concezione assurda della divinità si può leggere come un'illuminazione intima che rivela una nuova relazione tra l'umano e il divino e, nello stesso momento, infrange una tradizione consolidata.

L'aspirazione sentimentale a una giustizia più vera di quella presente è la stessa dialettica che Unamuno formula parlando della differenza tra la tradizione eterna e le tradizioni storiche: tutto ciò che nei fatti è tradizionale (istituzioni, credenze, comportamenti), è la forma storica con cui, a un dato momento, si cerca di adeguare la realtà sociale a un valore che di per sé è fuori dal tempo e si trova proprio in quella dimensione sentimentale in cui l'individuo ascolta la "voce della coscienza", ovvero il contatto col divino; dunque, le forme storiche della tradizione, tutte senza eccezione, sono destinate ad essere superate da una maggiore coerenza con il valore

della tradizione eterna e anche questo superamento, producendo una realtà storica, temporale, subirà lo stesso destino.

Ora, quando impone castighi, don Chisciotte opera «come castigano Dio e la natura», immediatamente, come naturale conseguenza di una colpa commessa, dopodiché la colpa si intende espiata e non vi è alcuna traccia di odio nei confronti del reo: «Non si accaniva sul colpevole e non cercò mai di schiavizzare alcuno». Rovesciando il comune giudizio sull'impresa del Cavaliere, si afferma che essa applica una giustizia meno *umana* e più conforme al modello divino:

Le Scritture ci parlano della collera di Dio e dei castighi immediati e terribili che scagliava su chi infrangeva il suo patto, ma un castigo eterno, una pena senza fine basata su freddi argomenti teologici sull'infinità dell'offesa e la necessità di una riparazione interminabile, è un principio che ripugna al cristianesimo chisciottesco. Sta bene far seguire alla colpa la sua naturale conseguenza, il colpo della collera di Dio o della collera della natura, ma la giustizia ultima e definitiva è il perdono. Dio, la natura e Don Chisciotte castigano per perdonare.

Ecco che il comportamento folle di don Chisciotte - folle secondo la mentalità comune -, rivalutato come esempio di superiore saggezza, genera un paradosso che, una volta argomentato, non sembra più paradossale ed anzi rivela che paradossale è proprio la mentalità comune che, da un'idea limitata e imperfetta della giustizia, si proietta fino a Dio stesso, immaginando la pena eterna e l'inferno. Lo scopo della giustizia non è il castigo, bensì il perdono, per il quale il castigo è solo uno strumento: questa idea è tutto tranne che paradossale. Può essere un utopico ottimismo, ma se la si intende come *valore* (in riferimento alla tradizione eterna), diventa un modello ideale.

Naturalmente, l'uomo dabbene, il barbiere, il curato, l'intellettuale e il virologo, hanno buon gioco a dire che, pur con tutte le ragioni che si possono riconoscere al folle Cavaliere, nondimeno non è possibile realizzare la giustizia sociale con le sue idee... e invece Unamuno mette a segno un buon colpo sul viso del conformista professionale: perché l'immediata punizione, che spinta da uno spirito di vendetta

nasce da radici profonde dell'animo umano, è esattamente la stessa radice da cui nasce come forma storica la giustizia delle leggi positive, inevitabilmente più astratta e intellettuale. C'è una distanza incolmabile tra vita e cultura - tema che in breve tempo verrà trattato in modo più formale da Ortega y Gasset. Unamuno descrive qui in forma letteraria il progressivo allontanamento della cultura (giuridica, in questo caso) dalla vita reale, dai valori della tradizione eterna le cui radici sono nel cuore dell'uomo. Il castigo nasce da un sentimento che è la prima (primitiva) forma dell'esigenza di giustizia, da cui poi deriveranno *le forme* (il plurale è essenziale) della giustizia positiva fatta di leggi nella cui elaborazione interviene la ragione:

Dal sentimento di vendetta è nata la cosiddetta giustizia, intellettualizzandolo, e con questo, ben lungi dal nobilitarsi, si svilì. Lo schiaffo dato a chi insulta è più umano e, essendo più umano, più nobile e più puro dell'applicazione di qualunque articolo del codice penale.

Il senso della giustizia nato dall'intimo della vita, grazie al contatto tra umano e divino, ha attinenza con la sfera del sacro, mentre le leggi astratte e impersonali, contro cui si scaglia don Chisciotte, sono a tal punto lontane dal giusto e dal sacro da aver portato al completo fraintendimento di cosa sia la giustizia divina. Chi condanna un uomo, creato libero, alla schiavitù perpetua nelle galere immagina la tempo stesso un Dio che possa emettere delle sentenze di condanna eterne. Don Chisciotte lascia a Dio il compito di castigare, «*ma non poté credere, per quanto grande fosse la sua ortodossia, a castighi interminabili, e non vi credette*».

È evidente che, nel corso di tutto il suo arbitrario commento, Unamuno mette in stretta relazione le criticità della giustizia e, più in generale, dell'organizzazione sociale con quelle del cattolicesimo spagnolo, peraltro a tal punto coinvolto con la sfera temporale da essere ben responsabile delle une e delle altre; tuttavia tale atteggiamento critico non comporta una contestazione dei dogmi e degli argomenti di fede; Unamuno è del tutto estraneo alla teologia scolastica tomista, allora

imperante nel mondo cattolico, sentendosi in realtà molto più affine, intellettualmente e per sensibilità religiosa, alla tradizione ortodossa, soprattutto ai Padri greci, che conosceva in modo molto approfondito.^v La teologia latina, consegnatasi prigioniera nelle mani della ragione (che non sente il contatto tra umano e divino, e piuttosto lo nega), è responsabile di un cattolicesimo secolarizzato più per colpa dei propri errori che per gli attacchi degli avversari: privato di autentica emozione religiosa, sostituita dal condizionamento di una fede inconsapevole, fatta di frasi del catechismo imparate a memoria, senza conoscerne il senso, questo cattolicesimo ha addormentato le persone anziché esaltare il contenuto liberatorio della “buona novella”, della notizia lieta della vittoria della vita sulla morte, e ha creato quel conformismo popolano che trova uno dei suoi migliori esempi nella nipote di don Chisciotte: la semplice Antonia, «che ripete a memoria le sciocchezze del volgo», ed è il prototipo delle madri di Spagna, gallinella di cortile con le ali tarpate, «che spegne ogni eroismo nascente».

Sempliciotta, ma ferma e rigorosa nelle sue incomprensioni, Antonia ha le certezze di chi ha imparato - e, qui, citazione da catechismi d'epoca - che il matrimonio serve per sposare, esser grate agli sposi ed educare i figli per il cielo, ma senza che

^v In «La agonía del cristianismo», *Obras completas*, Aguado, Barcelona 1958, pp. 453-560, Unamuno afferma di essere andato a messa presso la chiesa greco-ortodossa: «El domingo 30 de noviembre de este año de gracia - o de desgracia - de 1924 asistí a los oficios divinos de la iglesia griega ortodoxa de San Esteban que hay aquí cerca, en la calle Georges Bizet, y al leer sobre el gran busto pintado del Cristo que llena el tímpano aquella sentencia, en griego, que dice: “Yo soy el camino, la verdad y la vida”, volví a sentirme en una isla y pensé - soñé más bien - si el camino y la vida son la misma cosa que la verdad, si no habrá contradicción entre la verdad y la vida, si la verdad no es que mata y la vida nos mantiene en el engaño». Benché non sia strettamente pertinente, ritengo molto utile, per la comprensione dell'influenza della patristica greca nel pensiero spagnolo del primo Novecento, la lettura del saggio di Xavier Zubiri, «L'essere soprannaturale: Dio e la deificazione nel pensiero paolino», in *Natura, Storia, Dio*, ed. italiana di G. Ferracuti, Augustinus, Palermo 1990, pp. 272-321.

Utili anche, per gli argomenti religiosi qui trattati, i miei saggi: *Una diagnosi del nichilismo: Due saggi su Xavier Zubiri*, Mediterránea 2021, online www.amazon.it/gp/product/B08WJLHS61; *Physis: L'origine e le differenze*, Mediterránea 2021, online www.amazon.it/dp/B09GZDVZG8; *María Zambrano: Gli individui, le storie, gli dèi*, Mediterránea, www.ilboleroediravel.org/?p=12432.

ciò comporti un minimo carattere di *impresa eroica*, espressione letteraria che indica la ricerca di autenticità e consapevolezza: «C'è un senso comune e, accanto, un sentimento anch'esso comune; accanto alla volgarità della testa ci ostacola e ci ottunde la volgarità del cuore. E di questa volgarità tu, Antonia Quijana, lettrice mia, sei guardiana e sorvegliante». L'Antonia del *Chisciotte* è vista, dunque, non come semplice personaggio del romanzo, bensì come tipo umano dominante nella legione del conformismo, di cui è al tempo stesso vittima e artefice:

Non so se cadranno sotto i begli occhi di qualche Antonia Quijana questi miei commenti alla vita del suo signor zio: addirittura ne dubito, perché le nostre nipoti di Don Chisciotte non amano leggere cose per le quali si debba corrugare l'attenzione e ruminare un po' ciò che si è letto: sono loro sufficienti i romanzetti dal dialogo molto breve o i libretti devoti pieni di superlativi melliflui e insulse giaculatorie. Inoltre presumo che i direttori dei vostri spiritelli vi preverrebbero contro le mie pericolose sregolatezze di penna se la vostra stessa insostanzialità non vi servisse come fortissimo scudo. Dunque sono quasi certo che non sfoglierete con le vostre oziose mani, fatte per il merletto, queste indisciplinate pagine, ma se per caso cadessero sotto il vostro sguardo, vi dico che non mi aspetto che sorga da voi una nuova Dulcinea che lanci un nuovo don Chisciotte alla conquista della fama, né un'altra santa Teresa, dama errante di quell'amore così profondamente umano da traboccare dall'umano stesso.

Fortunatamente don Chisciotte fugge la sirena incantatrice del buon senso, e torna darci lezioni sulla giustizia umana e divina, nei pressi di Barcellona, incontrando Roque Guinart, il bandito, che lui vorrebbe trasformare in cavaliere errante. È un episodio che lo stesso Cervantes collega alla liberazione dei galeotti: «Don Chisciotte, che con grande scandalo delle persone serie aveva dato la libertà ai galeotti, non tentò nemmeno di disfare la repubblica dei banditi».

Il paradosso: la giustizia distributiva nel ripartire il bottino è un tratto caratteristico delle «società di banditi» (altri avrebbe detto: alle bande di delinquenti o al crimine organizzato). È tesi appoggiata da dotte citazioni, per sostenere che «la giustizia e l'ordine sono nate nel mondo per mantenere la violenza e il disordine. A ragione un pensatore ha detto che la guardia civil è nata dai primi banditi assoldati». Ma, come si è

visto, il paradosso serve solo da apripista per il discorso serio, impossibile da cogliere per lo sguardo benpensante. Come si spiega che banditi come Roque Guinart (peraltro personaggio storico) godano di universale simpatia? Il peccato originale insito nella leguleia giustizia umana ci fa

sentire propensi a perdonare e persino amare i Roque Guinart, perché in loro non c'è doppiezza né falsità, e le loro bande appaiono piuttosto così come sono, mentre le nazioni che si dicono chiamate a compiere il diritto e servire la cultura e la pace sono società farisee. [...] Consideriamo, d'altra parte, che dal male nasce il bene - perché infine è un bene, sia pure transitorio, quello della giustizia distributiva - e l'uno ha le sue radici nell'altro, o sono piuttosto facce di una stessa figura. Dalla guerra nasce la pace, e dal furto organizzato il castigo del furto. La società deve prendere su di sé i crimini, per liberare da essi e dal rimorso i suoi componenti. [...] Forse ciò che ci spinge a essere buoni e giusti con quelli della nostra società è un certo oscuro sentimento che la società stessa sia cattiva e ingiusta.

Bandito gentiluomo, Roque incarna il modello del ladrone pentito che fu crocifisso con Gesù: l'episodio evangelico è presentato come un'altra immagine del modello divino di giustizia; Gesù, caso unico nel Vangelo, oltre a perdonarlo, lo assume in cielo: «Cristo canonizza una volta sola, ed è un bandito nel momento della morte». Ha fustigato scribi e farisei perché si ritenevamo giusti, mentre il ladro crocifisso si riconobbe colpevole. Roque Guinard, nelle parole di Cervantes, si confessa colpevole, ma conserva la speranza di uscire dal labirinto della sua esistenza travagliata: nella preghiera del ladrone si coglie un'eco delle parole di san Paolo: non faccio il bene che voglio, ma il male che non voglio:

Rispettare la legge non è la stessa cosa che essere buono. Infatti c'è chi muore senza aver mai nutrito un solo desiderio buono e, nonostante ciò, senza aver mai commesso alcun delitto, e chi, al contrario, arriva alla morte con una vita carica di delitti e insieme di desideri generosi. [...] Il criterio giuridico vede solo la parte esteriore e misura la punibilità dell'atto con le sue conseguenze; il criterio rigorosamente morale lo deve giudicare dalla causa e non dall'effetto.

Qui è facile evocare il Nietzsche di *Al di là del bene e del male*, che appunto è esplicitamente citato nel commento: come accennavo all'inizio, molti elementi della rielaborazione di don Chisciotte da personaggio a mito sembrano delineare una reinterpretazione in chiave cristiana del superuomo; infatti, diversamente dal filosofo tedesco, ciò di cui si dovrebbe parlare non è di un *al di là* di bene e male, ma di una radice comune situata al loro interno:

Tutto questo ripugna al senso morale? A quello sanciopanzesco, sì; a quello chisciottesco, no. Un filosofo tedesco di qualche tempo fa, Nietzsche, fece rumoreggiare il mondo scrivendo su ciò che sta al di là del bene e del male. C'è qualcosa che sta non al di là, bensì dentro il bene e il male, nella loro radice comune. Che sappiamo noi, poveri mortali, di cosa siano il bene e il male visti dal cielo? Vi scandalizza forse che una morte nella fede giustifichi tutta una vita di malvagità? Sapete forse se questo ultimo atto di fede e di pentimento non sia altro che il germogliare nella vita esteriore, che sta finendo, di sentimenti di bontà e amore che circolavano nella vita interiore, prigionieri sotto la dura crosta delle malvagità? E non si trovano in tutti, assolutamente in tutti, questi sentimenti, giacché senza di essi non si è uomini?

Don Chisciotte, nel suo sostanziale ottimismo cristiano, crede nella bontà ultima di ogni persona, mentre la giustizia e la punizione eterna sono invocate per conservare l'ordine sociale, evitando delitti e offese, da chi vede in Dio «un gendarme, non un Padre, un padre che perdona sempre i suoi figli, solo perché sono figli suoi».

È un conflitto singolare questo tra la giustizia di don Chisciotte e l'ordine borghese (o, se si preferisce: l'ordine sociale che, all'epoca, aveva la forma storica dell'ordine borghese); include due dimensioni, unite e distinte: una “piccola guerra santa”, contro il nemico esterno, che il Cavaliere non riesce a vincere, e una “grande guerra santa”, sul piano interiore, che invece lo vede vittorioso. «Nella morte di Don Chisciotte si rivelò il mistero della sua vita chisciottesca».

Due eventi importanti sono collegati alla morte del Cavaliere. Il primo è il suo recupero della salute mentale: «un giudizio ora libero e chiaro», dice Cervantes, senza gli inganni dei libri di cavalleria; ma, commenta Unamuno, questo risveglio ha un

valore positivo: la follia di don Chisciotte è stata il modo in cui ha sognato la sua vita - vita che è sogno, come ripete spesso l'autore, richiamando l'opera di Calderón, e che ora si apre al risveglio dell'eternità:

Ascoltandolo credettero che gli fosse venuta una nuova pazzia. E così era davvero, gli prese l'ultima pazzia, quella che non ha cura, quella della morte. La vita è sogno, certo, ma dicci, sventurato Don Chisciotte, tu che ti sei destato dal sogno della tua pazzia per morire rinnegandola, dicci: non è sogno (sueño) anche la morte? Ah!, e se fosse sonno (sueño) eterno e sonno senza sogni (si fuera sueño eterno y sueño sin ensueños) né risveglio, allora, caro Cavaliere, in che cosa sarebbe più valida la saggezza della tua morte rispetto alla follia della tua vita? [...] Se la morte è sogno/sonno, follia e solo profonda follia è stato il tuo anelito di immortalità».

Gioca Unamuno con l'ambiguità della parola spagnola *sueño*, che significa sia sonno sia sogno, ma anche con l'ambiguità del concetto di sogno, che può indicare fantasie inconsistenti ed effimere, oppure il progetto di colui che si vuole essere, la vocazione di cui si parlava più sopra, che, avendo consistenza sentimentale e non razionale, è conosciuta nella forma del sentire, ovvero dell'immaginazione - e, in ultima analisi, appunto in forma di sogno. Ma *questo* sogno dà significato all'esistenza personale e, per quanto pesi alla ragione, un significato è qualcosa di reale; più ancora: qualcosa di necessario:

Se la tua follia è stata sogno e vanità, che altro è se non sogno e vanità ogni eroismo umano, ogni sforzo per il bene del prossimo, ogni aiuto ai bisognosi e ogni guerra agli oppressori? Se è stata sogno e vanità la tua follia di non morire, allora nel mondo hanno ragione soltanto i baccellieri Carrasco, i Duchi, i Don Antonio Moreno, e infine tutti gli imbroglianti che fanno del valore e della bontà passatempo e svago per i loro ozi. Se è stata sogno e vanità la tua ansia di vita eterna, allora tutta la verità è racchiusa in quei versi dell'Odissea: [...] «Gli dei tramano e realizzano la perdizione dei mortali affinché i posteri abbiano qualcosa da cantare». Allora sì che possiamo dire con Sigismondo, tuo fratello, che «il maggior delitto dell'uomo è essere nato».

Il desiderio della fama, di sopravvivere nella gloria nel ricordo degli uomini, che ha alimentato la follia di don Chisciotte, è la manifestazione superficiale di un'ansia più profonda: l'aspirazione alla vita eterna inscritta nella costituzione stessa della persona: «*eredità che ereditiamo dai nostri padri*». Per questo, nell'interpretazione di Unamuno, il recupero del giudizio da parte di don Chisciotte ha un valore positivo: il Cavaliere compie l'ultima impresa, un salto di qualità, dall'aspirazione umana alla fama presso gli uomini all'aspirazione più radicale alla vita eterna presso Dio: rinuncia a se stesso, al don Chisciotte umano, per realizzare l'idea eterna di Alonso Quijano che, nel nuovo sogno o follia della vittoria sulla morte, non ha più bisogno di maschere.^{vi}

Ma si diceva che sono due gli eventi importanti connessi alla morte di don Alonso: uno è il recupero della sua lucidità e l'altro è l'impazzimento di Sancio - se così posso esprimermi per sottolineare una simmetria. Infatti Sancio non può accettare che l'avventura cavalleresca del suo signore abbia termine e, pur essendone la morte il movente immediato di questa sua reazione, è pur vero che, insieme al lutto, non riesce ad elaborare il rinsavimento di don Chisciotte in Alonso Quijano il buono.^{vii} Che questa sia l'idea di Unamuno è evidente dalla notazione che Sancio

^{vi} «*¡Déjese de cuentos! Los de hasta aquí - replicó Don Quijote - que han sido verdaderos en mi daño, los ha de volver mi muerte, con ayuda del cielo, en mi provecho. Sí, Don Quijote mío, esos cuentos son tu provecho. Tu muerte fue aún más heroica que tu vida, porque al llegar a ella cumpliste la más grande renuncia, la renuncia de tu gloria, la renuncia de tu obra. Fue tu muerte encumbrado sacrificio. En la cumbre de tu pasión, cargado de burlas, renunciás no a ti mismo, sino a algo más grande que tú: a tu obra. Y la gloria te acoge para siempre*».

^{vii} «*Fue siempre bueno, bueno sobre todo y ante todo, bueno con bondad nativa, y esta bondad que sirvió de cimiento a la cordura de Alonso Quijano y a su muerte ejemplar, esta misma bondad sirvió de cimiento a la locura de Don Quijote y a su ejemplarísima vida. La raíz de tu locura de inmortalidad, la raíz de tu anhelo de vivir en los inacabables siglos, la raíz de tu ansia de no morir, fue tu bondad, Don Quijote mío. El bueno no se resigna a disiparse, porque siente que su bondad hace parte de Dios, del Dios que es Dios no de los muertos, sino de los vivos, pues para él viven todos. La bondad no teme ni al infinito ni a lo eterno; la bondad reconoce que sólo en alma humana se perfecciona y acaba; la bondad sabe que es una mentira la realización del Bien en el proceso de la especie. El toque está en ser bueno, sea cual fuere el sueño de la vida. Ya lo dijo Segismundo (jornada II, escena IV):*

*que estoy soñando y que quiero
obrar bien, pues no se pierde*

si trovava in quel frangente al punto massimo della sua fede, maturata dopo tante avventure con don Chisciotte, fede, ovviamente, nello stesso sogno chisciottesco:

Ma lì c'era Sancio, al vertice della sua fede, cui era giunto dopo tanti capitomboli, spaventi, ostacoli, e Sancho, sentendolo così disingannato (desengañado), gli disse: ora, signor Don Chisciotte, che abbiamo tolto l'incantesimo alla signora Dulcinea, vostra grazia se ne esce con questo [...]? Taccia, per il suo bene, torni in sé e lasci perdere queste storie. Parole degne di nota! Torni in sé! Torni in sé e lasci perdere queste storie! Ma, ahimè, amico Sancio, il tuo padrone non può più tornare in sé, ma deve tornare nel seno della terra che tutto ha partorito, che a tutti noi dà la luce e tutti ci raccoglie nelle ombre. Povero Sancio, che resti solo con la tua fede, con la fede che ti diede il tuo padrone!

Questi si sforza di convincere lo scudiero di quanto errata fosse la loro vita di avventure, ma questi - «pieno di fede e matto da legare quando il suo padrone moriva saggio» - torna a insistere sui discorsi già fatti, parlando di Dulcinea e dei libri di cavalleria, perché ha ereditato non solo quei beni materiali che Alonso Quijano gli ha destinato nel suo testamento come ricompensa per i suoi servizi, bensì anche la ricchezza ben maggiore di essere ora lui l'alfiere e il portatore del sogno chisciottesco: Sancio non è solo l'erede, ma è anche il successore - «eroico» successore:

Oh, eroico Sancio, quanto sono pochi coloro che capiscono che hai conquistato il vertice della follia quando il tuo padrone precipitava nell'abisso della sensatezza, e che sul suo letto di morte irradiava la tua fede, la tua fede, la fede di te che non sei morto né morirai! Don Chisciotte perse la sua fede e morì, tu la guadagnasti e vivi; era necessario che lui morisse nel disinganno, perché vivessi tu in un inganno vivificante.

Sancio è successore in una missione di follia che ha per oggetto un intero popolo, perché il cavaliere è colui che porta la giustizia sulla terra. Don Chisciotte non

el hacer bien aun en sueños.

Y si la bondad nos eterniza ¿qué mayor cordura que morirse? Verdaderamente se muere y verdaderamente está cuerdo Alonso Quijano el Bueno; muere a la locura de la vida, despierta de su sueño».

aveva un popolo: era l'eletto, ma non era l'atteso. Per Sancio potrebbe essere diverso:

Sei guarito, Cavaliere, per morire; sei tornato a essere Alonso Quijano il Buono per morire. Guarda, povero Alonso Quijano, guarda il tuo popolo e vedi se non guarirà dalla sua pazzia per poi morire. Distrutto e malconcio, e dopo che laggiù, nelle Americhe, lo hanno appena sconfitto, torna al suo paese. A curare la sua pazzia? Chissà!... Forse a morire. Forse a morire se non restasse Sancio, che ti sostituirà pieno di fede. Perché la tua fede, Cavaliere, si tesaurizza oggi in Sancio.

Sancio, che non è morto, è l'erede del tuo spirito, buon idalgo, e noi tuoi fedeli aspettiamo che un giorno Sancio senta che gli si gonfi l'anima di chisciottismo, che gli rifioriscano gli antichi ricordi della sua vita scudierile, e vada nella tua casa, rivesta le tue armature, che il fabbro del paese aggiusterà alla sua taglia e al suo corpo, imbracci la tua lancia, la lancia con cui hai dato la libertà ai galeotti e hai sconfitto il Cavaliere degli Specchi, e senza far caso alle grida di tua nipote scenda in campo e torni alla vita di avventure, diventato da scudiero cavaliere errante. E allora, Don Chisciotte mio, allora il tuo spirito si stabilirà sulla terra. È Sancio, è il tuo fedele Sancio, è Sancio il buono, che impazzì quando tu sanavi della tua follia nel letto di morte, è Sancio che deve stabilire per sempre il chisciottismo sulla terra degli uomini.

La vita è sogno, si diceva. In un saggio del 1898, intitolato appunto *La vida es sueño, Reflexiones sobre la regeneración de España*,^{viii} Unamuno prende le difese del popolo contro la corrente di pensiero rigenerazionista, che accusa di perseguire la rinascita della Spagna per via intellettuale ed elitaria, intrisa di progressismo illuminista e borghese. Afferma che il popolo non capisce questo pensiero estraneo alla sua vita, alle sue esperienze e ai suoi valori:

E il popolo qui è nel certo; la sua apparente indifferenza viene dalla sua cristiana salute. Lo accusano di avere il polso debole coloro che non sanno arrivare alla sua anima, dove palpita la sua fede segreta e raccolta. Dicono che è morto coloro che non sentono come sogna la sua vita.

^{viii} In *Ensayos II*, Publicaciones de la Revista de Estudiantes, Madrid 1916 pp. 163-80.

Il popolo è indifferente a una vita nazionale dalla quale lo si è estromesso, relegandolo in un recinto fatto di miserie e incapacità di agire:

Guarda con sovrana indifferenza la perdita delle colonie nazionali, il cui possesso non aveva alcuna influenza sulla felicità o la disgrazia della vita dei suoi figli né sulle speranze con cui questi si nutrono e hanno conforto. Che gl'importa che la Spagna recuperi il suo posto tra le nazioni? Che ci guadagna? Che gl'importa la gloria nazionale? La nostra missione nella storia... Cose di libri! Gli è sufficiente la nostra povertà; più ancora, essa è la sua ricchezza. [...]

La vita è difficile, la terra povera, il futuro incerto, che differenza fa morire in guerra o altrove?

D'altronde la morte non spaventa l'uomo del popolo tanto quanto spaventa l'intellettuale che, nel suo razionalismo, la vede come dissoluzione nel nulla e sostituisce la fede con la vuota retorica. Sono appunto loro ad accusare il popolo di mancanza di volontà e coscienza nazionale, espressione con cui si denominano astrazioni del pensiero borghese: Il popolo «*quaggiù ha solo una patria di passaggio, e ne ha un'altra, lassù, di permanenza. Ciò che possiede non è nazione, bensì patria, terra diffusa e tangibile, dorata dal sole*». Il popolo ha un legame vitale con la terra, non con le astrazioni di origine illuminista che, anzi, tradotte in rapporti sociali, rendono impossibile la felicità. Si presti attenzione al seguente brano:

*Il contadino del Toboso che nasce, vive e muore, è meno felice dell'operaio di New York? Sia maledetto ciò che si guadagna con un progresso che ci obbliga a ubriacarci con gli affari, il lavoro e la scienza, pur di non sentire la voce della sapienza eterna, che ripete il *vanitas vanitatum!**

Il Toboso era la patria di Dulcinea e di Sancio, e dubito che sia citato per caso. Un contadino del Toboso, con tutti i suoi problemi, ha una condizione migliore di quella di un operaio triturato dai meccanismi della vita borghese e capitalista, simboleggiata dalla città che meglio ne rappresenta lo spirito e il modo di vivere. Il popolo ha una sua sapienza a cui l'ideologo del progressismo borghese non arriva:

Il destino individuale dell'uomo, importando a tutti e a ciascuno, è quanto di più umano esista. E parlando di rigenerazione, quasi tutti se ne dimenticano, e anzi molti affermano che per rigenerarci dobbiamo dimenticarlo. Basta pregare, tutti a lavorare! Come se la preghiera non fosse lavoro tanto quanto il lavoro è preghiera! [...] Non so se c'è o no una coscienza nazionale in Spagna, ma certamente c'è coscienza popolare. Il popolo spagnolo, non la nazione, si sollevò in massa, senza alcuna organizzazione centrale, così come è, contro gli eserciti di Napoleone, che ci portavano il progresso. [...] Allora i progressisti erano filofrancesi, guardavano con favore l'invasore che portava il vangelo della cultura, la buona novella della Rivoluzione borghese.

Un contadino semplice, un Sancio Panza, apparentemente dormiente ma in realtà radicato nel suo sentire la natura e la religione, si ribella contro la borghesia, artefice della nuova era del capitalismo. Certo, si può dire che quest'uomo agisce da una posizione reazionaria ed è contro il progresso - più ancora, è un difensore dell'oscurantismo... Ma, a parte il fatto che su questo oscurantismo andrebbe fatta maggior chiarezza, soprattutto riguardo alla struttura sociale, ci si potrebbe anche chiedere: a questo contadino del Toboso, a questo Sancio Panza di ogni epoca, qualcuno ha chiesto se voleva *questo* progresso e non un *altro*? Perché non ogni cambiamento è progresso, e non tutti gli ambiti dell'esistenza individuale e sociale progrediscono allo stesso modo, nello stesso tempo e nella stessa direzione... C'è stato modo di valutare in che direzione sarebbe andato il progresso una volta applicati alla società i valori - o meglio, gli interessi - della borghesia?

Bisogna produrre, produrre il più possibile in ogni settore, al minor costo, finché cada esanime il genere umano ai piedi della monumentale torre di Babele, stipata di prodotti, macchine, libri, quadri, statue, ricordi di gloria mondana, storie! Vivere, vivere il più possibile in estensione e intensità; vivere, giacché dobbiamo morire tutti; vivere, perché la vita è fine a se stessa! E, soprattutto, far molto rumore, perché non si sentano le acque profonde delle viscere insondabili dello spirito, la voce dell'eternità!

A questa immagine di nevrosi collettiva Unamuno oppone un riferimento chioccioloso: il senso di libertà che il Cavaliere prova una volta lasciato il paranoico

mondo dei Duchi: la sensazione di essere, al contatto con la terra, «nel suo centro», centrato in se stesso. Allora, incontrando dei contadini che portano immagini di santi nel loro villaggio, esclama: costoro hanno conquistato il cielo a forza di braccia, ma io finora non so cosa conquisto a prezzo delle mie fatiche. E Unamuno, nel saggio del 1898, coglie in questo dubbio un momento di pura sincerità in don Chisciotte e, avendo sospesa la sua pazzia, sembra che il Cavaliere esca dal suo mito diventandone il negativo, vale a dire ciò di cui lo accusano i predicatori del progresso - il pazzo incapace di cogliere la realtà:

Si ritiri il Don Chisciotte della Rigenerazione e del Progresso nel suo nascosto paese a vivere oscuramente, senza infastidire il povero Sancio il buono, [...] senza tentare di civilizzarlo, lasciandolo vivere in pace e in grazia di Dio nella sua arretratezza e nella sua ignoranza.

[...] Il buon Sancio custodisce tesori di saggezza nella sua ignoranza e tesori di bontà e vita nel suo egoismo. Egli è stato grande, perché essendo saggio ha creduto nella pazzia altrui, ha amato il pazzo e lo ha seguito quando non lo avrebbero seguito gli altri pazzi [...]; ha avuto speranza nella sua insula purificando con la fermezza di una speranza così poco saggia il suo egoista desiderio di possederla.

Nel periodo di tempo che va dal 1898 al 1905, anno di pubblicazione della *Vida...*, Unamuno entra attivamente nel movimento socialista, col quale manterrà rapporti ininterrotti, benché accrescendo nel tempo la propria autonomia di pensiero e di giudizio politico.^{ix} Di fatto, resterà socialista ma poggiando la sua visione critica dei rapporti economici capitalisti non sul materialismo dialettico, bensì sulla visione cristiana della storia - a sua volta critica nei confronti della teologia latina e più legata alla concezione teandrica della patristica greca e del cristianesimo ortodosso.

^{ix} «Unamuno publicó más de quinientos artículos en la prensa socialista entre 1894 et 1930»: Paul Aubert, «Intellectuales y obreros, 1888-1936, Cuadernos de Historia Contemporánea, 2008, 30, pp. 124-54, p. 132. Cfr. anche Jean-Claude Rabaté, «Miguel de Unamuno publicista socialista en la prensa de Salamanca», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 1997, XXXI, pp. 239-98.

Nello stesso lasso di tempo, se la reinterpreta-zione del *Chisciotte* di Cervantes si pre-cisa, diventando un complesso strumento di espressione della sua filosofia, la figura di Sancio sembra mantenere caratteristiche costanti. Legato alla terra, escluso da ogni processo decisionale, sfruttato, il Sancio dei tempi moderni - il «contadino del Toboso» contrapposto all'operaio di New York, ha maturato una coscienza sociale e ha saputo trasportare le sue rivendicazioni salariali (*l'ínsula*) dal piano dell'egoismo e del desiderio di possesso e crescita sociale, peraltro più che giustificati nella sua condizione, a un superiore piano di riscatto e di realizzazione della giustizia, che coinvolge e articola insieme la sfera economica e quella religiosa come integranti l'anima popolare che, ridestata come nella sollevazione antinapoleonica del 2 maggio, immortalata dai quadri di Goya, può diventare il vero soggetto della trasformazione di cui la Spagna ha necessità. Il Cavaliere, che non era popolo e non aveva un popolo dietro di sé, lascia un'eredità raccolta da Sancio, che invece è popolo e quindi può avere un popolo dietro di sé, dando vita a un sogno collettivo di giustizia sociale. Forse non sarà accettabile definire Sancho un *proletario*, ma quando nel 1910 Pablo Iglesias Posse fu eletto come primo, e nell'occasione: unico, deputato del Partido Socialista Obrero Español, la maggior parte dei suoi voti veniva da contadini. E, con simpatica coincidenza, nel 1905 lo stesso Pablo Iglesias, che fu in corrispondenza con Unamuno e ricevette elogi dai principali intellettuali spagnoli dell'epoca, fu eletto consigliere comunale nella città di Madrid.



*Il sangue, l'agonia e la verità
nel pensiero di Miguel de Unamuno*

Massimo Piermarini

Il fondamento della verità è per Unamuno il cristianesimo, che è un'agonia, cioè una contraddizione che non si risolve, una malattia che si prolunga e differisce il suo esito mortale, e che, durante il suo decorso, effonde sangue. Unamuno prende in prestito da un giansenista, Gazier, un'analogia ardita: il cristianesimo è come il colera che arriva e strappa alla vita un certo numero di eletti, poi se ne va. Una

malattia, un'infermità, come la civiltà, cioè, lo dice esplicitamente, una "contraddizione intima".

Non si tratta di definizioni dottrinarie, perché nel caso del cristianesimo, così come nel caso del *quijotismo* di Cervantes, si ha a che fare con l'agonia di persone e di intere civiltà. Come l'agonia del *quijotismo* è quella di Don Chisciotte, eroe dell'agonia vitalista, così l'agonia del cristianesimo, l'eterna agonia del cristianesimo, è quella di Cristo.

Questa caratteristica paradossale del cristianesimo rappresenta però anche il suo punto di forza: il sangue sparso non è, in fondo, segno di una malattia, ma la salvezza, perché è un sangue che redime. Nella Conclusione di *L'agonia del cristianesimo* Unamuno lo dichiara espressamente, applicando questa nozione filosofica e teologica di sangue alla religione e alla storia drammatica del suo paese straziato: «Ma Cristo agonizzò e morì sulla croce con effusione di sangue, e di sangue redentore, e la mia Spagna agonizza e forse morirà sulla croce della spada e con effusione di sangue...anch'esso redentore? Forse, col sangue se ne andrà anche il veleno».

L'effusione di sangue non rinvia soltanto ai dolori e ai patimenti dell'agonia, ma ha un significato fondante: è l'atto di nascita del cristianesimo e l'essenza stessa del cristianesimo che si presenta come agonia continua che si prolunga sino alla fine dei tempi. La stessa cristianità per Unamuno non nasce dalle dottrine dei Vangeli ma dall'effusione di sangue di questa agonia, che diventa quella dei suoi credenti.

Cristo, secondo questa prospettiva filosofica e teologica, genera dunque la sua verità nella sua carne, fonda la sua Chiesa dalle gocce di sangue della sua agonia e la costituisce come una chiesa agonica.

La chiusa del saggio indica nel sangue di Cristo i semi dell'agonia del cristianesimo, che disegnano il primato della vita e della lotta contro la morte nel cristianesimo:

Ma Cristo sulla croce non sparse soltanto sangue, quel sangue che battezzò Longino, il soldato cieco e lo fece credere ma sudò «come grosse gocce di sangue» [goterones de sangre] nella sua agonia del monte degli Olivi (Luca, XXII, 44). E quelle gocce simili a gocce

di sangue - θρόμβοι αἵματος - erano semenze di agonia, le semenze dell'agonia del cristianesimo. Frattanto Cristo gemeva: «Si faccia la tua volontà e non la mia» (Luca, XXII, 42). Cristo nostro, Cristo nostro, perché ci hai tu abbandonati?

Questa agonia è il segreto del cristianesimo, inteso non dal punto di vista istituzionale e storico, ma come cristianità, cioè comunità dei “solitari”, uomini che hanno agonizzato con Cristo nel cuore e nella mente, come Pascal e Kierkegaard.

Si può allora interpretare l'intera esistenza, secondo Unamuno, come un'agonia. L'agonia d'altra parte è la risorsa di salvezza di quell'esistenza, l'unica possibilità che ci è data di farci un'anima e non restare immersi nella datità ontica della banalità e delle frivolezze del quotidiano, connotato dall'inerzia e dall'ambiguità. Nella sua mera immediatezza l'intera esistenza, per Unamuno, è una nebulosa, una *nebbia* nella quale le mille piccole cose e gli eventi di ogni giorno sono immerse e la nostra coscienza corre il rischio di annegarvi. «Noi uomini non siamo soggetti né alle grandi gioie né ai grandi dolori, perché queste gioie e questi dolori ci giungono avvolti in un'immensa nebbia di piccoli eventi. E la vita non è altro che questo, nebbia. La vita è una nebulosa».ⁱ

Il dramma che attende gli individui è operante fin dall'inizio, sotto forma di lacerazione dell'umano, strazio dell'essere, il quale però è lo stesso agonizzare come forma di combattimento, di azione di salvezza e di costruzione dell'esistenza.

La superficie infatti non occupa l'insieme dell'esistenza, che è invece tenuta insieme da una radice profonda, dalla quale scaturisce sangue. La vita stessa e il prezzo della vita, il prezzo che la riscatta, è sangue, e il suo dinamismo assume i contorni della tragedia.

Il sogno e gli stati inconsci producono desideri e ambizioni, vanità e vocazioni. Ma la materia del sogno, di cui siamo fatti, nella quale siamo immessi sin dalla nascita, è anche l'origine delle illusioni. Pur inconsapevoli, affogati nella materia del sogno, scopriamo però la realtà, il suo dramma. Scopriamo il tradimento come

ⁱ M. de Unamuno, *Nebbia*, Fazi editore, Roma 2013, ebook, cap. II.

quello subito da Augusto Perez da parte della fidanzata Eugenia, in *Niebla*. Allora siamo fulminati dalla disillusione. Si spengono in noi le speranze e vengono meno le illusioni. Siamo giunti al punto. Si tratta della scoperta della cruda realtà, che è anche la realtà vera, la vita. E vale per tutti, sia per Augusto che per i personaggi femminili che lo hanno giocato.

Il rapporto, assai complesso in Unamuno, tra il sogno, cui si oppone la veglia e la vigilanza, e la vita sembra rinviare a quello tra la vita e la verità. È certo che la verità non coincide con la vita, non soltanto perché la vita può continuare anche permanendo nell'errore, ma perché la verità si dà soltanto all'interno della vita, della lotta per e nella vita. La verità coincide però con il conflitto, con il sangue dell'agonia, che è lotta contro la vita e la morte. Uno stadio intermedio in cui i due poli si battono e il combattimento coincide con lo stesso processo agonico, che assume un carattere polemico, di combattimento.

Il cristianesimo in Unamuno agonizza negli individui e nei popoli, perché inutilmente essi si affidano alla verità sociale, civile e all'oggettività della ragione scientifica e del progresso civile, mentre il Cristianesimo è qualcosa di incomunicabile. Per un verso, dunque, esso è qualcosa di antistorico, nemico della dimensione pubblica della storia, per l'altro è il senso ultimo della storia. Il dramma della storia, con i grandi eventi politici e militari, non trova una spiegazione in sé, ma nella struttura della tragedia, dell'agonia cosmica.

L'esistenza del Cristianesimo è dunque tragica, agonica. Una lotta insieme contro la vita e contro la morte. L'elemento dinamico per il quale il Cristianesimo è la via della salvezza è questo stesso orizzonte di lotta, di dinamismo vitale, che realizza l'individuo che vive lottando e contende la vita alla morte, prolungandola combattendo.

E deve farlo non per obbedire ad un codice morale, ma perché il compito esistenziale dell'uomo è quello di farsi un'anima, un'anima immortale, cioè di lottare contro la morte e di cambiare l'indirizzo della propria vita. Si tratta di smentire l'astrattezza della verità dottrinarica, della lettera e la verità della morte non verbalmente, ma attraverso l'azione, la lotta. Unamuno si rende conto che il cristianesimo

risponde all'esigenza profonda dell'animo umano. Non c'è pace, ma discordia nel cuore degli individui. Perciò essi vivono e per continuare a vivere, debbono lottare. Così il cristianesimo di Manuel Bueno, insidiato dal nichilismo, è la fede, in conflitto con se stessa, di un parroco ateo che non crede alla resurrezione dei morti, ed ha caratteristiche paradossali: non cerca di lucrare il paradiso e resiste al nulla soltanto per amore degli altri.ⁱⁱ

Lo straordinario capitolo secondo di *Agonia del cristianesimo* contiene la trattazione del concetto di agonia come lotta contro la vita e la morte, contro l'oblio della smemoratezza e dell'incoscienza e contro la storia che promette progresso e la ragione che promette verità scientifiche.

L'agonia è lotta, contesa, è conflitto non pacificazione, cioè è una messa in discussione dei contesti sociali, da quello familiare a quello politico e istituzionale dell'ordine e dell'autorità, cioè della storia.

Il cristianesimo di Unamuno è una fede che non si riduce alla storia, non rimane stretta né condizionata dai limiti degli eventi storici. Esso si colloca in ultima istanza non fuori o al di sopra ma *contro la storia*.

È operante in questo cristianesimo agonico il principio eracliteo dell'intrinseca unità e tensione tra pace e guerra, che si danno l'una nell'altra e per l'altra. La verità del cristianesimo come via alla vita e alla *salvezza* attraversa la morte e contende il campo ad essa. Scende nell'agone e combatte, cioè è agonico.

L'agonia cosmica del cristianesimo, la lotta per/contro la vita e contro la morte significa però anche la lotta contro l'oblio, equivalente alla morte dell'anima, una lotta che si può condurre soltanto perché se ci si mantiene svegli, si continua a vegliare sino alla fine dei tempi. La stessa fede richiede questo discernimento e questa vigile attesa. Essa opera e si nutre della lotta, dell'agonia, è agonica. «*Vivere, lottare, lottare per la vita e vivere della lotta, della fede, è dubitare*».ⁱⁱⁱ

ⁱⁱ M. de Unamuno, *San Manuel Bueno, martire*, trad. e presentazione di G. Ferracuti, «Mediterranea» - Centro di Studi Interculturali, Trieste, 2° edizione, 2021.

ⁱⁱⁱ id., *Agonia del cristianesimo*, cit., p. 21

Unamuno distingue rigorosamente il dubbio metodico cartesiano da quello agonico, pascaliano. Quest'ultimo non si riduce al terreno gnoseologico, ma è *polemico*, cioè contempla nel suo esercizio il dubbio polemico, la dualità e il combattimento per la fede. Unamuno arriva ad affermare che la «*duplicità è la condizione essenziale dell'agonia del cristianesimo e dell'agonia della nostra civiltà*».^{iv}

Nella definizione delle caratteristiche essenziali del cristianesimo Unamuno è strettamente legato alla visione teologica paolina della centralità della Resurrezione.

Naturalmente l'agonia contende e strappa la vita alla morte mentre soltanto la resurrezione della carne recide le radici della morte, il suo "pungiglione" (Paolo, I Corinzi, 15,55) grazie all'Incarnazione e al sacrificio divino.

Il combattimento cristiano è, per Unamuno, in primo luogo il combattimento del corpo, culla e sepolcro dell'anima, per rinascere dopo la morte, cioè per dis-nascere, creare in noi, generare il Verbo, perché esso crei l'anima e la renda eterna. L'orizzonte agonico di Cristo e della Madre di Dio è quello, attraverso il dolore e le sofferenze, di creare un'anima che sia resa immortale. Il cristianesimo di Unamuno, in fondo, non esiste che per la lotta. È, si potrebbe dire, un metodo di lotta e di assimilazione della propria vita alla vita di Cristo.

La lotta agonica si pone così in accordo con il piano divino della salvezza, che trova il suo compimento nella sconfitta della morte, nella Pasqua di tutti. Non si tratta soltanto di porsi nella sequela e in imitazione di Cristo, ma addirittura di diventare Cristo. Cosa possibile soltanto sul terreno della mistica, capovolgendo ogni misura e ogni norma sociale e razionale, adottando una logica antitetica e paradossale, che è quella stessa della vita intesa come agonia, in cui il divino può essere conosciuto soltanto per via mistica, in una «*compenetrazione di viscere*»,^v inesprimibile con il linguaggio normale. Con questa conoscenza si genera dentro di sé quella personalità vivente che si vuole comprendere. Comprendere non è dunque

^{iv} *ibid.*, p. 116.

^v *ibid.*, p. 29.

un'operazione intellettuale, è amare. Cioè mettersi nell'altro, diventare l'altro, unirsi all'altro. Di conseguenza diventa necessario abbandonare ogni approccio intellettuale: «*Il cristianesimo, la cristianità, da quando nacque in san Paolo, non fu una dottrina, sebbene si esprimesse dialetticamente; fu vita, lotta, agonia*».^{vi}

È evidente il rilievo assoluto che assume la fede nella resurrezione della carne, fissata nel Credo degli Apostoli, di contro alla dottrina greca dell'immortalità dell'anima, di natura sociale e politica. Unamuno comunque richiama la dottrina dell'immortalità dell'anima quando cerca di definire il processo di immedesimazione nella vita di un altro, che è identico all'amore e consente di diventare un altro, diventare Pascal o diventare Kierkegaard. Ma è la dottrina della resurrezione della carne che viene indicata come l'unica dottrina adeguata al culto di un Dio non dei morti, ma dei vivi.^{vii}

Riassumiamo il nostro discorso e indichiamo il nucleo teoretico di *Agonia del Cristianesimo*. Il nodo teoretico dell'*Agonia del cristianesimo* è la lacerazione agonica alla base dell'esperienza cristiana, che non viene mai meno, non si sana e genera antinomie non risolte. La ragione classica moderna, erede dell'intellettualismo greco, risulta impotente ad affrontare il problema della lacerazione, dell'agonia, cioè della risurrezione della carne. La lacerazione non potrà che produrre la tragedia, la sconfitta dei personaggi, la rovina delle loro imprese e il fallimento dei loro progetti, messi in atto per combattere la noia e, dal punto di vista della coscienza, "uscire" per così dire dalla *nebbia* che caratterizza la loro esistenza. I fatti tristi di cui è costellata la nostra esistenza sono indubbiamente banalità, malintesi, ma generano drammi, anzi tragedie, e pongono continuamente la vita di fronte ad un bivio, rispetto al quale l'individuo non sa risolversi a scegliere, perché ha smarrito il sentimento della libertà. Esso si può riacquistare nel vivo del combattimento quotidiano. In questo senso, quello del *combat*, il pensiero cristiano di Unamuno si

^{vi} *ibid.*, p. 30.

^{vii} *ibid.*, cfr. p. 33.

avvicina a quello di E. Mounier,^{viii} alle sue intensità di mobilitazione pratica delle energie interiori, con la differenza importante che in Unamuno il nemico non è visibile e il bene non è oggettivabile.

L'agonia è il contrario della passiva rassegnazione, della passività nel dolore, dunque è combattimento. Non riflessione astratta ma consapevolezza che nasce dalla meditazione sull'esistenza e sul suo carattere antinomico. Tanto più la lacerazione, che è un'offesa ricevuta all'integrità dell'essere, si approfondisce, tanto più la rivolta morale, la reazione alla sua imminente e prevedibile vittoria si deve accendere. La filosofia di Unamuno non predica certamente la resa, l'abbandono o il quietismo. La vita cristiana è una lotta. Non c'è riposo, o mediazione, in questa tenzone. L'Incarnazione garantisce l'agonia del cristianesimo, l'espiazione dei peccati degli uomini e la loro stessa risurrezione, possibile, con Paolo, soltanto dopo quella di Cristo.^{ix}

In tal senso essa acquista un carattere donchisciottesco. È una lotta forse destinata all'insuccesso, ma che fa parte del carattere del Cavaliere solitario. Resteremo sotto la minaccia della punta della lancia, ma non ci arrenderemo. La conciliazione, all'interno della connotazione ontologica dell'esistenza umana, non è possibile, anzi deve essere scartata a priori. Conciliarsi con la *nebbia* significherebbe dissolversi in essa. Unamuno attribuisce un valore etico e salvifico supremo a questa agonia, che è la stessa forza dinamica e vitale del cristianesimo che si oppone al riposo e all'inerzia delle false sicurezze.

La contraddizione e il conflitto tra le contraddizioni non si presenta come un conflitto oggetto del pensiero, mediabile nella dialettica, ma viene sempre esperito nella carne, l'unico testo vivente in cui la scrittura della vita si consegna alla coscienza degli uomini. Il sangue, cioè la carne diventa il terreno della salvezza. Questo costituisce il centro del pensiero di Unamuno. Un centro, come risulta dai testi, nutrito di umori pascaliani e dostojevskiani. Ma soprattutto un centro in cui

^{viii} Cfr. M. Piermarini, «Il Trattato del carattere di E. Mounier e le aporie del personalismo», in Aa.Vv., *Mounier: persona e comunità*, Chirico, Napoli 2018.

^{ix} Cfr. Paolo, I Cor 15, 13-14 e 15, 51-53; Fil. 3,20.

cooperano il vitalismo (la verità ricercata *nella vita*, superiore ad ogni concetto, ad ogni dottrina e in definitiva alla stessa verità religiosa identificabile con un sistema di idee e di dogmi) e il misticismo (il mistero dell'incontro che si svela come mistero del fine ultimo dell'esistenza).

Il fondamento è il cristianesimo, che è un'agonia, cioè una contraddizione che non si risolve, una malattia che si prolunga, che genera emissione di sangue, una malattia, un'infermità, come la civiltà, cioè, come dice espressamente Unamuno, una contraddizione intima che viene esplorata con una trattazione esistenziale di tipo chestoviano.

Ma Unamuno è più esigente di Chestov, verso il quale non risparmia critiche quando si avvicina all'agonia in modo intellettualistico. Il cristianesimo di Unamuno viene spinto sino al limite estremo, che coincide con la sua essenza propria: il dolore, il negativo, che salva, il sangue che redime, il divino come quintessenza dell'umano.

In una pagina chiave del suo libro Unamuno cita La notte del Getsemani di Lev Chestov, che ripete le parole di Pascal: «*L'agonie de Jésus durera jusqu'à la fin du monde - et, par conséquent, il ne faut pas dormir tout ce temps-là*». *Cela se peut dire, tout se peut dire. Mais un homme peut-il se donner, peut-il remplir une telle tâche? S'il ne le peut, quel sens ont ces paroles? Pascal, comme Macbeth, veut "assassiner le sommeil"; plus encore, il semble exiger que tous les hommes s'associent à cette œuvre horrible*». ^x

Unamuno prende sul serio le parole di Pascal scritte in quel breve, straordinario testo che è *Il Mistero di Gesù*: non bisogna dormire durante l'agonia di Gesù, che durerà fino alla fine del mondo. ^{xi}

Il sangue, che si manifesta nella sua effusione sul Calvario e prima ancora nell'agonia vissuta interiormente sul Monte degli Ulivi e manifestata nell'ematoi-

^x L. Chestov, *La nuit de Gethsémani. Essai sur la philosophie de Pascal*, Grasset, Paris 1923, Cap. II.

^{xi} B. Pascal, «Il mistero di Gesù», in id., *Pensieri*, Rusconi, Milano 2019, p. 215.

droso, rimanda alla vita, al vivente, alla sua condizione terrena, alla sua umanità sofferente e alla sua necessaria redenzione.

Unamuno coglie il rapporto stretto che sussiste tra anticipazione dell'agonia nel Getsemani e agonia sul Calvario e la colloca sul terreno storico della sofferenza del suo popolo e della sua nazione storica e sul terreno spirituale del suo tormento interiore: "E quelle come gocce di sangue erano i semi dell'agonia, erano i semi dell'agonia del cristianesimo. Intanto il Cristo gemeva: "Sia fatta la tua volontà e non la mia" (Lc XXII, 42) Cristo nostro, Cristo nostro, perché ci hai abbandonato?"

Unamuno non sembra credere al drammatismo storico che trova una razionale spiegazione e che può puntare sulle garanzie del progresso e sulle assicurazioni della soluzione dei conflitti.

Ogni visione dialettica della storia gli è estranea, perché irrilevante, impotente nel suo nucleo razionalistico a cogliere la specificità della condizione umana. La storia è prima di tutto l'esistenza degli uomini e questa esistenza è un'esistenza naufragata, immersa nella nebbia, che può riscattarsi soltanto con il tragismo della sofferenza e della lacerazione.

Il Cristianesimo che agisce su questo terreno della storia concreta intesa come esistenza degli uomini produce il primo frutto in una nuova concezione ecclesiologicala.

La Chiesa non si definisce più come istituzione storica, come un agente nella storia, ma, con Pascal e Kierkegaard, diventa la *cristianità*, cioè «un complesso di solitari»^{xii} in cui la qualità del cristiano è quella di essere Cristo, cioè di costituire un'esistenza agonica che si unisce a Cristo in una unione mistica, come S. Paolo, in un'esperienza di prova cristiana che nutre la speranza di disperazione.

La fede di Pascal, sottolinea Unamuno, è una fede dolorosa, che si comunica in altre anime. Ma in ogni caso è la fede di chi compie una ricerca, persuaso ma non convinto dal punto di vista razionale, di chi, insomma, si sforza di credere e affronta dunque la lotta che richiede chi ricerca, fuori di ogni dogmatismo: «Pascal voleva

^{xii} M. de Unamuno, *L'agonia del cristianesimo*, cit., p. 26.

sottomettersi, predicava a sé stesso la sottomissione, mentre cercava gemendo, cercava senza trovare, mentre lo spaventava il silenzio eterno degli spazi infiniti. La sua fede era persuasione, ma non convinzione». ^{xiii}

Questa è stata, afferma Unamuno, la tragedia intima dell'individuo Pascal: credere non per convinzione razionale ma per persuasione, secondo il cuore. Ed è pure il marchio del suo *cristianesimo tragico*, che non trova riposo né sottomissione della ragione alla fede, se non con la morte e nella morte, cioè è *agonico*. Questa agonicità della fede propria di ogni cristiano, riveste un valore universale, perché la morte «è già per sé stessa un pentimento ed un'espiazione» che «purifica il peccatore». ^{xiv}

La dottrina greca, platonica, sociale, dell'immortalità dell'anima entra qui in conflitto con quella della resurrezione della carne. Questa tensione genera una lotta che è lo stesso contenuto agonico del cristianesimo.

“Poiché la resurrezione della carne è qualche cosa di fisiologico, qualche cosa di completamente individuale. Un solitario, un monaco, un eremita, può risuscitare carnalmente e vivere, se questo è vivere, solo con Dio». ^{xv}

La storicizzazione del cristianesimo e la dottrina paolina dell'immortalità dell'anima cristiana, legata all'intellettualismo greco e al verbo scritto, generano però a loro volta dubbio, duello, agonia. L'uomo storico, che *si fa un'anima*, si contrappone all'uomo carnale. Egli punta a presentare il Verbo nei termini di un libro, della Bibbia.

Ma il *Prologo* del quarto Vangelo va in un'altra direzione, che è quella del verbo che si fa carne: è la via della resurrezione della carne. Si apre all'interno del cristianesimo una lotta, che è la stessa agonia del cristianesimo, sempre oscillante tra evangelismo e biblismo, parola e lettera, vita e morte. ^{xvi}

^{xiii} *ibid.*, p. 109.

^{xiv} *ibid.*, p. 116.

^{xv} *ibid.* p. 35.

^{xvi} Cfr. *ibid.*, p. 45.

Il cristianesimo introduce una conoscenza di tipo nuovo, legata alla paternità spirituale nella conoscenza. Conoscenza significa allora generazione, penetrazione, creazione, cioè amore in senso carnale. Come fece Abisaig al re Davide, i cristiani debbono «riscaldare il loro Dio nella sua agonia, e così dargli vita, fare della vita con la sua agonia»,^{xvii} perché «l'atto di generare è pur esso un'agonia».^{xviii}

^{xvii} *ibid.*, p. 61.

^{xviii} *ibid.*, p. 78.



Ritmo y memoria

La reescritura de los mitos en la poesía femenina del siglo XX del Cono Sur hispanoamericano, con respecto a Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni y Gabriela Mistral

(primera parte)

Silvia Gant

Mito y modernismo

En la presente investigación se propone un análisis del mito como clave de lectura preferencial para identificar la pluralidad de vías, que surgen del modernismo,

especialmente de la obra de Rubén Darío, y que constituyen el fenómeno más distintivo y llamativo del postmodernismo. Las tres líneas de “*depuración, crítica y divergencia*”,ⁱ en que se colocan los escritores con respecto al movimiento precedente, son las individuadas por José Miguel Oviedo en su estudio sobre el postmodernismo. Habida cuenta del gran aporte que las mujeres otorgan al mundo literario hispanoamericano, desde las últimas décadas del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX, se ha decidido, pues, focalizar la atención dentro del campo de la poesía, que exclusivamente por conveniencia llamamos “femenina”. En concreto, se indagan las obras de cuatro célebres poetisas: las dos uruguayas Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou, la argentina Alfonsina Storni y, por último, la chilena Gabriela Mistral. Después de haber llevado adelante una extensa lectura de las antologías poéticas y recopilaciones de las autoras en cuestión, se han extraídos algunos poemas, donde el mito desempeña un papel fundamental. En ocasiones, se trata de simple evocación mítico-legendaria, pero, en la mayoría de los casos, se proporcionan reescrituras y actualizaciones de los mitos. Y eso porque a través de cada reescritura emergen los cambios que el escritor individual aporta a un determinado mito, resaltando tanto los rasgos novedosos, como los elementos que, por ser percibidos como inadecuados o superfluos, sufren una inversión o eliminación. De ello se desprende que las adaptaciones son indicativas del sentimiento de una determinada temporada histórica. A propósito, Juan Herrero Cecilia explica: «*La literatura ha recogido las historias de los personajes míticos para profundizar en su significado permanente y abrir esas historias a la sensibilidad y a las inquietudes de cada época*».ⁱⁱ A la raíz de la elección del mito como instrumento investigativo se halla no sólo la idea de que éste ofrece un camino interpretativo para delinear la evolución de la

ⁱ Véase Oviedo, José Miguel, *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 3. *Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*, Alianza Editorial, Madrid 2012, pp. 13-14.

ⁱⁱ Juan Cecilia, «El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias», *Çédille: Revista de Estudios Franceses*, Universidad de Castilla-La Mancha, abril 2006, 2, pp. 58-76, p. 60:

www.researchgate.net/publication/26451300_El_mito_como_intertexto_la_reescritura_de_los_mitos_en_las_obras_literarias.

poesía, sino que sirve también para establecer porqué el recurso al mito es una característica peculiar de la estética modernista. Basta pensar en el cisne, símbolo del movimiento encabezado por Darío y su conexión con el mito de Leda. A este último se ha dedicado amplio espacio, dado que contribuye a destacar la voluntad de ruptura de los postmodernistas, bien representada por el famoso verso «*Tuércete el cuello al cisne*».ⁱⁱⁱ Además, sus reescrituras manifiestan ese diálogo internacional e intertextual que confirma la esencia cosmopolita, tanto del modernismo como del postmodernismo. A lo largo del análisis poético se notará que en las obras de las cuatro poetisas el elemento mítico sigue presente de forma significativa, sobre todo en el caso de Agustini, Ibarbourou y Mistral, menos en el de Storni, donde se asiste a su gradual desvanecimiento. La variedad de los mitos, que proceden de distintos cauces y que, por lo tanto, son expresiones de tradiciones culturales y creencias diferentes, reafirma, una vez más, el espíritu cosmopolita del tiempo y permite trazar una línea continua entre los dos movimientos literarios. De hecho, Oviedo señala que el postmodernismo se funda a partir de la coexistencia de dos principios contrastantes, o sea, los de «*continuidad y divergencia*»; La *continuidad* se refleja en las primeras dos direcciones (*depuración y crítica*), porque los fines estéticos siguen siendo los mismos que los del modernismo, mientras que la tercera dirección (*divergencia*) produce un cambio «*bastante radical, respecto del estilo modernista*» y lleva al poeta «*al pleno reencuentro con el entorno americano y a la preocupación por cuestiones ideológicas y políticas asociadas con el destino del continente*».^{iv} Por lo tanto, en la poesía postmodernista emergen las huellas del americanismo y del primitivismo, cuyos albores son detectables ya en la obra de Darío. A través del estudio de las reescrituras de los mitos, se desprende que existe una línea delgada entre las tres direcciones, que, a veces, incluso se funden unas con las otras. Al ingresar al ámbito de la reescritura del mito ha sido necesario, por un lado, desarrollar una dimensión de

ⁱⁱⁱ Cfr. Enrique González Martínez, «*Tuércete el cuello al cisne*», en id., *Poesía selecta*, Universidad de Guadalajara 2017, selección y prólogo Laura Yadira Munguía Ochoa, <letrasparavolar.org/libros/archivos/poesia/14.pdf>, p. 41.

^{iv} Véase Oviedo, *op. cit.*, pp. 11-4.

diálogo intertextual y, por el otro, hacer referencia a los aportes de la *mitocrítica*, sobre todo los proporcionados por Juan Herrero Cecilia. A partir del citado *El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias* se ha extraído la distinción entre: *mito literario*, *mito literarizado* y *temas míticos*, con la que se han clasificado los poemas de Agustini, Ibarbourou, Storni y Mistral en que ocurren reescrituras.

Antes de ir a fondo investigando los casos específicos de las poetisas hispanoamericanas objeto de este trabajo, es oportuno explicar lo que significa la palabra mito, cuál es su origen, etimología y sus varios significados. Desde el punto de vista etimológico, la palabra mito «procede del griego *mýthos* (*μῦθος*), término de valor polisemántico, que en origen indicaba al mismo tiempo: palabra, discurso, narración, fábula, leyenda. De todas formas, en el curso del tiempo y, sobre todo, como resultado de los estudios antropológicos del siglo XIX, aún conservado su rasgo polisemántico, su significado ha cambiado notablemente».^v Si se toma en cuenta la definición de mito, proporcionada, por ejemplo, por el diccionario de *La Real Academia Española*, se notará que hay cuatro matices diferentes para definir el término:

- Narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico.
- Historia ficticia o personaje literario o artístico que encarna algún aspecto universal de la condición humana. *El mito de don Juan*.
- Persona o cosa rodeada de extraordinaria admiración y estima.
- Persona o cosa a la que se atribuyen cualidades o excelencias que no tiene. *Su fortuna económica es un mito*.^{vi}

Las primeras dos definiciones son las más importantes en relación con este análisis, porque se refieren al mito como leyenda (sobre todo de ámbito religioso) y como narración de comportamientos ejemplares que abarcan aspectos universales de la condición humana. Además, cabe notar que tanto los mitos de carácter religioso y heroico, como los mitos literarios y artísticos, por ser «*relatos modélicos de*

^v Véase voz «Mito», en *Treccani*, <www.treccani.it/vocabolario/mito>.

^{vi} Cit. voz «Mito», en *Diccionario Real Academia Española*, <dle.rae.es/mito>.

signo metafísico y antropológico»^{vii} indagan asuntos que van más allá del contexto histórico que los ha producido, y por lo tanto logran perdurar a lo largo del tiempo. De hecho, según explica Pierre Brunel, «o que impulsa al mito es un ‘esquema’ que puede ser, por ejemplo, un arquetipo, una relación psicoanalítica o un conflicto sociológico o religioso», y «es justamente de la perduración de este arquetipo en el inconsciente individual o colectivo que depende el éxito de un mito».^{viii}

A seguir proporcionamos otra definición de mito, que procede del diccionario italiano *Treccani* y que parece quizás aún más exhaustiva y detallada:

Narración fantástica transmitida en forma oral o escrita, de valor simbólico, sobre todo religioso, de hazañas emprendidas por personajes divinos o ancestros (seres míticos) que para un pueblo, una cultura, o una civilización ofrece una explicación a los fenómenos naturales, a la experiencia trascendental, al fundamento del sistema social o constituye la justificación del valor sagrado atribuido a hechos o personajes históricos; con el mismo término se entiende también cada uno de los temas de la narración mítica por ser tratados o reelaborados en obras literarias o filosóficas. [...] (El mito) ha sido objeto de teorías que lo han interpretado, [...] recientemente, como la expresión simbólica de creencias y comportamientos tradicionales, arraigados en las estructuras profundas de la psique (y por lo tanto esencialmente universales, más allá de las diferencias de formas) o resultados de condiciones socioeconómicas históricamente determinadas y al mismo tiempo instrumentos de cohesión ideológica y de conservación social.^{ix}

^{vii} Véase Cecilia, *op. cit.*, p. 60.

^{viii} El concepto de “esquema del mito”, aquí presentado, procede de Pierre Brunel, en lo específico del libro *Mythocritique*, 1992; en el presente estudio se hace referencia a la edición italiana, *Mitocritica*: «Non è dunque allettante [...] cercare, alla fonte del mito, [...] lo ‘schema’ che dà il suo impulso al mito [...] Questo schema può essere un archetipo, nel senso junghiano del termine, una relazione psicanalitica, un conflitto sociologico o religioso, ecc.»: Pierre Brunel, *Mitocritica*, (tít. orig.: *Mythocritique*, Presses Universitaires de France, Paris 1992), Leo S. Olschki Editore, Firenze 2015, p. 25. Con respecto al éxito del mito Brunel escribe: «La fortuna, e di conseguenza la fortuna letteraria di un mito, si spiegherà facilmente attraverso la permanenza di tale archetipo nell’inconscio individuale e collettivo», *ibid.*, p. 26.

^{ix} *Voz Mito*, en *Treccani*, *cit.*, trad. propia.

Por lo que concierne a los mitos que proceden de personajes literarios o de historias ficticias, la definición, que propone el *Treccani*, coincide casi completamente con la del correspondiente punto del diccionario de *La Real Academia Española*, incluyendo unos detalles adicionales:

Idealización de personajes o hechos (reales o ficticios) que, amplificados por el imaginario colectivo, se convierten en símbolos de comportamientos o actitudes humanos a través de la mediación literaria: el mito de Fausto, el mito de Don Juan, [...].

Tema ideal o transfiguración de la fantasía que adquiere notable importancia y recurre frecuentemente en la obra de un autor o que caracteriza el gusto de un ambiente cultural: el mito rousseauiano del “buen salvaje”, el mito del superhombre de D’Annunzio [...].^x

Naturalmente, el *Treccani*, sigue enlistando los otros significados de la palabra *mito*, incluso los del tercer y cuarto punto del diccionario de la RAE (mencionados anteriormente), aunque en este trabajo se ha decidido pasarlos por alto, puesto que el análisis de los textos poéticos cubrirá exclusivamente los siguientes ámbitos: los *mitos literarios y literarizados* y los *temas míticos*.

Conexión entre mito y poesía

Entre mito y poesía ha existido siempre una conexión profunda y ancestral, de hecho, cuando se piensa en los mitos clásicos griegos, la primera consideración que viene a la mente es que fue precisamente a través de la poesía, en este caso la poesía épica, que la mitología griega pudo transmitirse para luego llegar hasta nuestra época. La persistencia a través de los siglos de la *Ilíada* y la *Odisea*, los grandes poemas homéricos, se debió al medio de la narración poética y, precisamente, a su poder de crear ritmo y música, a través del sonido de las palabras. El mito clásico no habría podido triunfar de esta manera, sin la característica intrínseca de la poesía de fijarse en la memoria y quedarse para siempre en el imaginario colectivo. Además,

^x Cit. Voz *Mito*, en *Diccionario Real Academia Española*, cit.

es importante añadir que para los griegos la poesía, que estaba asociada con las musas, rozaba la esfera de lo divino. En efecto, la poesía lírica era custodiada por la musa Terpsícore, mientras que la poesía épica y erótica correspondían respectivamente a Calíope y a Erato.^{xi} Este enlace con las diosas implicaba no sólo atribuir a la música y a la poesía un valor divino, sobrehumano, sino también atarlas al ámbito de la memoria, incluirlas en su campo de acción. Con respecto a eso, hay que recordar que la madre de las nueve musas era la Titanida Mnemosine, la personificación de la memoria y la detentora del poder de recordar.

A estas alturas del análisis resultará más claro el motivo de la elección de la primera parte del título, es decir: *Ritmo y Memoria*, donde la palabra *ritmo* coincide sinécdoquicamente con *poesía*, mientras la palabra *memoria* con *mito*. Para explicar mejor la relación entre poesía y ritmo, se podrían citar, por ejemplo, las palabras pronunciadas por la poetisa italiana Dacia Mariani, que con respecto a eso afirmó:

La poesía es para nosotros una necesidad porque es el ritmo. Todo tiene un ritmo en la vida, la respiración, el latido del corazón, el pensamiento, el día, la naturaleza. La poesía enseña a aprender los ritmos y por lo tanto la vida porque es profundamente musical, ha nacido del ritmo, no por nada lo más cercano a la poesía es la música. Se aprenden las poesías para ingresar en el mundo del ritmo y es una gran emoción.^{xii}

Esta primera citación procede de una entrevista radiofónica a la poetisa para una transmisión que pretende instruir a jóvenes estudiantes apasionados de periodis-

^{xi} Ver con respecto a la distinción de las musas: Maria Mavromataki, *Mitologia greca e culto*, Barrage LTD, Atene 1997, p. 127.

^{xii} Cfr. Dacia Maraini: «*La poesia è per noi una necessità perché è il ritmo. Tutto ha un ritmo nella vita, il respiro, il battito del cuore, il pensiero, la giornata, la natura. La poesia insegna ad imparare i ritmi e quindi la vita perché è profondamente musicale, è nata sul ritmo, non a caso la cosa più vicina alla poesia è la musica. Si imparano le poesie per entrare nel mondo del ritmo ed è una grande lezione*». Serena Tersigni, «Dacia Maraini ai giovani reporter: “La poesia è ritmo della vita, lasciatevi contagiare dalla lettura”», *ZAI.NET Revista*, Cooperativa Mandragola Editrice, 2021, <www.zai.net/articoli/interviste/18844804/Dacia-Maraini-ai-giovani-reporter--La-poesia-e-ritmo-della-vita-lasciatevi-contagiare-dalla-lettura>.

mo, literatura y escritura en su sentido más amplio. El concepto central, en la base de este discurso es que, según afirma Maraini, el ser humano necesita fuertemente experimentar la poesía y la música, dado que constituyen sus instrumentos principales para aprender el ritmo, que en último resulta ser el elemento imprescindible para conocer los fundamentos de la vida. En cambio, la segunda citación, que aparece a continuación, ofrece una explicación a la superposición de los conceptos de *mito* y *memoria*. Retomando los planteamientos de Paul Ricœur, Danièle Chauvin, en *Mémoire et mythe*, afirma que el mito debe considerarse como una forma de la memoria capaz de crear sentido: «*Le mythe, dit Paul Ricœur, est reprise créatrice de sens: reprise, et donc mémoire, et comme tel, tournée vers la ou les paroles antérieures, mais aussi créatrice et donc tournée vers l'avenir, parole inventive*». ^{xiii}

Siendo el mito recuperación de una narración precedente, más antigua, y siendo la memoria de por sí recuperación, por silogismo el mito coincide con la memoria. Y esta forma de memoria colectiva que llamamos mito sirve de puente entre el pasado y el futuro, puesto que cada recuperación implica una nueva interpretación: «*En effet, comme l'ont souligné par exemple Detienne ou Lévi-Strauss, le mythe se définit avant tout par un mode de transmission collectif: chaque reprise du mythe constitue une interprétation où s'érodent les 'niveaux probabilistes', ^{xiv} les éléments individuels du mythe*». ^{xv}

En un poema dedicado a la memoria, titulado justamente *Versos a la memoria*, Alfonsina Storni otorga a este instrumento de la mente humana un papel de relieve en la creación poética: «*(Memoria de lo visto, lo leído y gustado,/Eres el hilo mismo con que será hilvanado/Lo que el hombre compone, si bien no eres la tela)*». ^{xvi}

^{xiii} Ivanne Rialland, «La mythocritique en questions», *Acta fabula*, vol. 6, núm. 1, primavera 2005, <www.fabula.org/acta/document817.php>, párr. 9.

^{xiv} Las palabras entrecomilladas proceden de Claude Lévi-Strauss, *L'Homme nu*, Plon, Paris 1971, p. 560. Citado por I. Rialland en *op. cit.*, párr. 9.

^{xv} *ibidem*.

^{xvi} Alfonsina Storni, *Antología poética*, prólogo de Berta García Faet, ebook Kindle, Espasa Libros, Barcelona 2020.

Lo que se desprende de estos breves versos es que: la memoria no coincide con la materia prima de la poesía, no es “la tela”, sin embargo, es parte determinante de la creación poética porque es lo que le confiere la forma y unidad, de la misma manera en que el hilo permite a la tela ser hilvanada.

La mitocrítica y la distinción entre mito literario, mito literarizado y temas míticos

Como se ha mencionado antes, a lo largo de este estudio se analizarán algunos poemas ejemplificativos del uso del mito y de su reescritura o adaptación en las obras poéticas de Agustini, Ibarbourou, Storni y Mistral. Sin embargo, antes de empezar con el análisis, hay que explicar el procedimiento con el cual se han seleccionado los poemas en cuestión. Naturalmente, como punto de partida, además de la literatura comparada, se ha recurrido, a los aportes proporcionados por la *mitocrítica*, cuyo campo de acción preferencial es, justamente, el mito. Este ámbito de investigación es bastante reciente, en efecto, su surgimiento se coloca al principio de los años sesenta del siglo XX, en relación con el trabajo de dos investigadores: el sueco Denis de Rougemont y el francés Gilbert Durand.^{xvii} Como subraya Pierre Brunel, es al primero que se le debe la creación del término *mitoanálisis* (en la línea del psicoanálisis de Jung), mientras al segundo la de *mitocrítica*. De todas formas, ambos términos han sido creados en contraste con los, más conocidos, de *psicanálisis* y *psicocrítica*.^{xviii} Puesto que el *mitoanálisis* («cuyo objetivo consiste en identificar a los mitos que animan la creación artística y cultural de una época para caracterizar su dimensión psicológica y su sentido sociológico»^{xix}) tiene que ver más bien con un análisis de la psique colectiva,^{xx} y que en la concepción de Rougemont, por

^{xvii} Véase Cecilia, *op. cit.*, p. 59

^{xviii} Véase Brunel, *op. cit.*, p. 29.

^{xix} Cecilia, *op. cit.*, p. 72.

^{xx} Brunel escribe: «L'espressione è forgiata su psicanalisi, ma il parallelismo risulta un po' ingannevole. In effetti, si tratta piuttosto di una nuova analisi della psiche. Intendiamo con questo, non la psiche individuale, ma la psiche collettiva. I miti ne permettono il difficile approccio». Brunel, *op. cit.*, p.

ejemplo, su finalidad es terapéutica, en la presente investigación se hará referencia sobre todo a los aportes de la *mitocrítica*. Sin embargo, se entrará dentro del campo de acción del *mitoanálisis* en el momento en que se compararán las reescrituras de un mismo mito en las obras de autores diferentes con el fin de evidenciar los sentimientos y el gusto de una precisa época histórica (en este caso específico la del modernismo y luego del postmodernismo).

En cambio, por lo que concierne a la *mitocrítica*, los teóricos de referencia, entre los cuales: Gilbert Durand, Claude Lévi-Strauss, Pierre Brunel, ponen como elementos básicos, desde los cuales fundan todo el discurso de la disciplina, los *mitemas*, es decir, «*las unidades mínimas de significación en un relato mítico*», que operan en un texto literario y pueden emerger de manera explícita o implícita.^{xxi} Herrero Cecilia añade, siguiendo los planteamientos de Durand, que el *mitema* no tendría necesariamente que coincidir con un personaje mítico, mas podría ser también «*un tema determinado, un motivo significativo, un ‘decorado mítico’, una situación dramática, etc.*».^{xxii} Además, siempre Herrero Cecilia tomando en consideración el trabajo llevado a cabo por los teóricos de *mitocrítica*, que él mismo menciona: Pierre Brunel, Philippe Sellier y André Siganos, llega a formular una síntesis muy clara acerca de la distinción entre *mito literario*, *mito literarizado* y *temas míticos*, que constituye el criterio principal de agrupamiento y selección de los poemas en el presente estudio. Por lo tanto, a continuación del párrafo se hace necesario profundizar y aclarar el significado de estos tres conceptos clave, que recurrirán a lo largo de todo el texto.

En su estudio *El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias*, Herrero Cecilia, citando un paso de *Le Minotaure et son mythe* de Siganos, afirma que el *mito literarizado* sería «*una adaptación o reformulación individual de un relato arcaico perteneciente a la mitología colectiva de una cultura o de un pueblo*», es decir, la transposición textual de un relato más antiguo (muy probablemente transmitido en

34.

^{xxi} Cecilia, *op. cit.*, p. 71.^{xxii} *ibidem*.

forma oral), del cual no se conoce y no es posible rastrear al original: «*La fuente de un mito literarizado es un mito étnico o religioso ancestral cuya versión original resulta inalcanzable*». ^{xxiii} Tomando en cuenta esta definición, es evidente que la mayoría de los mitos clásicos griego-latinos y los mitos de la tradición judeocristiana, transcritos en textos (por ejemplo: la *Ilíada*, la *Odisea*, la *Eneida*, la Biblia etc.), forman parte de esta categoría. Para explicar mejor el asunto, se podría hacer referencia a Tiresias, el vidente ciego, personaje clave de la mitología griega, cuyo relato ha sido transmitido por diferentes autores clásicos (Apolodoro, Omero, Ovidio, Estacio) con diferentes matices y versiones. Entre las reescrituras más célebres de su mito podemos mencionar la de T. S. Eliot en *La tierra baldía* (*The Waste Land*), donde el adivino griego es cargado de nuevas angustias, resultantes de la desolación dejada por la Primera Guerra Mundial. En la sección III, *El sermón del fuego*, Tiresias asiste a una cita deprimente entre dos “amantes” (una dactilógrafa y un empleado) marcada por la indiferencia de la mujer y el deseo casi animal del hombre, al que no le importa nada de lo que ella quiere, ni siquiera de lo que opina de él:

*Su vanidad no quiere respuesta,
y acepta con gusto la indiferencia.
(Y yo Tiresias todo lo he sufrido de antemano,
todo lo ocurrido en esta cama o diván.* ^{xxiv}

Otros mitos *literarizados*, objeto de numerosas reescrituras, son los de Ulises y las sirenas. El conocido episodio, que los pone como protagonistas, narrado en la *Odisea* (canto XII), se convierte en metáfora existencial en un poema (el número 10)

^{xxiii} *ibid.*, p. 65.

^{xxiv} Thomas Stearns Eliot, *La tierra baldía, Prufrock y otras observaciones*, edición y traducción de Andreu Jaume, Espasa Libros, Barcelona 2015, ebook Kindle. En el idioma original: «*His vanity requires no response,/And makes a welcome of indifference./ (And I Tiresias have foresuffered all/Enacted on this same divan or bed*», T. S. Eliot, *T.S. Eliot poesie*, edición de Roberto Sanesi, (*Collected Poems*, London, Faber & Faber, 1963), Bompiani, Milano 2011, p. 270.

de Idea Vilariño, escrito en 1968, y que forma parte de la recopilación titulada *No*. La poetisa se imagina a sí misma atada a un mástil de un barco, deseando que la sirena la arrastre hacia el fondo del mar. Su voz rechaza a la sirena, pero su voluntad dice lo contrario; una contradicción que evoca Ulises, deseoso de superar a las sirenas, pero al mismo tiempo decidido a no taparse los oídos por su urgente anhelo de conocimiento.

*Decir no
decir no
atarme al mástil
pero
deseando que el viento lo voltee
que la sirena con los dientes
corte las cuerdas y me arrastre al fondo
diciendo no no no
pero siguiéndola.^{xxv}*

El mito literario, en cambio:

tiene su origen en un texto concreto creado por un autor individual. El esquema narrativo de ese texto da forma literaria a un conflicto entre principios o tendencias contrapuestas o a una problemática humana de tipo afectivo, ético o espiritual ofreciendo una respuesta determinada en el comportamiento del personaje principal.^{xxvi}

Además de Tristán e Iseo, Fausto y Don Juan, que nos indica Herrero Cecilia, otro ejemplo de mito literario es el de Ofelia y su muerte trágica, nacidos del *Hamlet* shakesperiano. En la tragedia, la joven Ofelia, que se supone locada, muere cayendo a un río, mientras adorna un árbol con guirnaldas de flores. Esta imagen de muerte prematura, trágica, pero al mismo tiempo poética, ha dejado una huella profunda en la literatura siguiente. Desde Rimbaud, que en *Ophélie* la retrata al

^{xxv} Idea Vilariño, *Poesía completa*, Penguin, Barcelona 2016, ebook Kindle.

^{xxvi} Cecilia, *ob. cit.*, p. 66.

borde de la muerte y eternamente arrastrada por el río, el movimiento simbolista ha favorecido la perpetuación de su mito literario:

*Hace ya miles de años que la pálida Ofelia
pasa, fantasma blanco por el gran río negro;
más de mil años ya que su suave locura
murmura su tonada en el aire nocturno.*^{xxvii}

Como sostiene Marco Modenesi, a través de la imagen del cuerpo inerte, que fluye y persiste en el tiempo, Rimbaud otorga al personaje de Ofelia la inmortalidad, convirtiendo la escena shakespeariana en un acontecimiento mitológico y fijándolo para siempre en el imaginario del Poeta.^{xxviii} El mismo procedimiento es detectable en *Canciones de Solveig*, donde Gabriela Mistral retoma el personaje femenino de la nota obra de Henrik Ibsen *Peer Gynt* (1867) y la refigura sentada en su casa, como si estuviese esperando el regreso de su amado en eterno:

*Miro correr las aguas de los años,
miro pasar las aguas del Destino.
Antiguo amor, te espero todavía:
[...]
Sentada a la puerta
treinta años ya te espero.*^{xxix}

^{xxvii} Arthur Rimbaud, *Poesía completa*,

<https://www.academia.edu/8100455/Poesias_Completas_Arthur_Rimbaud>.

^{xxviii} «Soprattutto, per Rimbaud, Ofelia da tempo immemore continua ad essere gentilmente trasportata dal fiume [...] a segnale di una durezza nel tempo, di una imposizione dell'episodio shakespeariano assunto effettivamente ad un evento mitologico e, come tale, per sempre fissato nell'immaginario del Poeta». M. Modenesi, «Figure femminili fra mito e simbolo: Ofelia, Messalina e Melusina nella narrativa decadente», en Mosele, *Miti, simboli, ritualità nella letteratura francese del secondo Ottocento* cit., pp. 218-9. Citado por F. Paraboschi en «L'Ophélie di Rimbaud e le Ofelie di Rodenbach», *ACME, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, LVII, I, gennaio-aprile 2004, <www.ledonline.it/acme/allegati/Acme-04-I-12-Paraboschi.pdf>, p. 291.

^{xxix} Gabriela Mistral, *Gabriela Mistral en verso y prosa*, Antología, Real Academia Española,

El tercer y último criterio de agrupamiento que presentamos es el de los *temas míticos*, que consiste en «una serie de mitos que no van unidos al nombre de un personaje prototípico»^{xxx} y que a diferencia de los mitos *literarizados* y *literarios* están necesariamente relacionados con un determinado género literario. Herrero Cecilia propone como ejemplos de temas míticos dentro del género de la literatura fantástica los del Doble, del Monstruo, del Vampiro, del Licántropo, etc. A título ilustrativo, se podría mencionar el mito del Doctor Frankenstein, nacido de la famosa novela gótica de Mary Shelley *Frankenstein, The Modern Prometheus*, publicada en 1818, que retrata la figura paradigmática del científico demiúrgico que desafía a las leyes de la naturaleza con sus experimentos fuera de las normas éticas. Además, el título mismo informa al lector de que la obra es una reescritura del mito griego de Prometeo. De la misma manera en que el titán se había atrevido a desafiar a los dioses robándoles el fuego para entregarlo a los hombres, Frankenstein se apropia de algo que no le pertenece: el poder divino de crear la vida.

Entre los temas míticos enlistados por Herrero Cecilia se quieren señalar, en particular modo, los del poeta maldito y del poeta visionario dentro de la poesía contemporánea, y eso porque de estos dos se hablará de manera exhaustiva en el capítulo siguiente, dedicado a la mitología en el modernismo hispanoamericano.

Luego, el mismo autor explica que al tratar la reescritura o reactualización de un mito (tanto *literario*, *literarizado* como *temas míticos*) inevitablemente se entra en el ámbito de la hipertextualidad; y eso porque de un esquema mítico de origen, definido *intertexto* (o *hipotexto*) de referencia, depende un segundo texto (el *hipertexto*), que realiza cambios en el esquema narrativo de partida.^{xxxii} Tomando en cuenta esta relación entre el mito como *hipotexto* y los *hipertextos* que de él proceden,

Penguin, Barcelona 2019, ebook Kindle.

^{xxx} *ibidem*.

^{xxxii} Juan Cecilia toma el concepto de hipertextualidad de la obra de Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris 1992, p. 13. Citado por J. Cecilia en *ob. cit.*, p. 70.

se desprende que el mito genera la hipertextualidad. Sin embargo, Ivanne Rilland (en *La Mythocritique en questions*), subraya que, al mismo tiempo, es la hipertextualidad que genera el mito,^{xxxii} ya que la existencia misma de los hipertextos confirma el mito como tal y produce su perennidad.

Otro asunto significativo que pone en evidencia Brunel en *Mythocritique* concierne el concepto de redundancia como rasgo esencial de la narración mítica, idea que él mismo retoma de otro académico, Algirdas Greimas. Según argumenta, esta característica peculiar de redundancia es el resultado de dos “niveles” de reiteración. El primer nivel se desprende del hecho de que el mito, siendo recuperación creadora de sentido, ya de por sí tiene que ver con la repetición de fórmulas, secuencias y relaciones. Mientras el segundo nivel de reiteración, en cambio, resulta del poder del mito de generar otros cuentos a partir de la recuperación de sus elementos constitutivos, es decir los *mitemas*:

La ridondanza: non soltanto il racconto mitico reitera fortemente alcune formule, alcune sequenze, alcuni rapporti, ma esso ha inoltre il potere di generare altri racconti provenienti da esso attraverso la ripresa dei suoi elementi costitutivi (ciò che Lévi-Strauss chiama i “mitemi”). Questa stessa reiterazione invita alla comparazione.^{xxxiii}

Dadas estas premisas, podríamos decir que los conceptos clave de reiteración, recuperación y memoria, no solo implican la necesidad de llevar a cabo un trabajo comparativo, sino también acercan el mito a la poesía, volviendo entonces una vez más a las asociaciones que se han evidenciado al principio de este estudio, es decir: ritmo-memoria y poesía-mito.

El mito en el modernismo

Según Jade, en su libro *Modernismo Modernity and the Development of the Spanish*

^{xxxii} *ibidem*.

^{xxxiii} Brunel, *Mitocritica*, cit., p. 24.

American Literature, la tendencia escapista de dirigir la mirada hacia el Oriente, Francia, la Grecia Clásica y el pasado indígena era una entre las soluciones, propuestas por los modernistas, para resolver los problemas de la nueva era moderna; de hecho, aquellos universos lejanos ofrecían ejemplos de armonía y de orden divino que ya no encontraban espacio en un mundo relativista y fragmentado. Una solución que no había nacido de ellos; en efecto la urgencia escapista formaba parte de los aspectos heredados de los románticos, porque fueron los primeros que se plantearon el problema de la fragmentación y la alienación de la nueva era: «*The first major movement to focus on the issues of fragmentation and alienation was European romanticism*». ^{xxxiv} Teniendo en cuenta esta afirmación, la criatura de Frankenstein, resultado del ensamblaje de partes diferentes de cadáveres, se podría considerar el emblema romántico por excelencia de la fragmentación del individuo moderno. Además, la novela de Mary Shelley, en sintonía con el espíritu romántico del tiempo, evidenciaba las posibles consecuencias negativas y los peligros éticos del progreso científico sin límites.

Jrade desmonta los prejuicios sobre el Modernismo como movimiento artificioso, únicamente centrado en la belleza y en los cisnes, y lejano de cualquier compromiso socioeconómico: «*I have sought to maintain in the forefront the verbal grace, majesty and force of the works while attempting to put finally to rest [...] the persistent but erroneous belief that modernismo is a movement more concerned with form than content*». ^{xxxv} En cambio, la autora logra demostrar cómo los modernistas firmemente eran conscientes del papel activo y crucial que tenían en el desarrollo del continente hacia la modernidad; y contrariamente a lo que se suele presuponer, la política era un elemento esencial para el movimiento: «*They believed that they were creating for the first time a literary movement that would bring Spanish America out of its postcolonial*

^{xxxiv} Cathy L. Jade, *Modernismo, Modernity and the Development of Spanish American Literature*, Austin: University of Texas Press 1998, ebook Kindle, cap. 1, *Spanish America's Ongoing Response to Modernity*.

^{xxxv} *ibid.*, Preface.

isolation and its anachronistic backwardness into the modern present». ^{xxxvi} Los poetas querían acabar con el retraso anacrónico a nivel literario, sobre todo en aquel preciso momento histórico, en que América Latina estaba asistiendo a un extremo crecimiento económico. Ellos sentían la urgencia de que la producción artística mantuviese el paso con el desarrollo general del País, y como explica Jrade, confiaban totalmente en su capacidad de comentar y hasta cambiar el camino positivista, materialista y pragmático apenas puesto en marcha: «*Modernism asserts its ability to comment on and even alter the positivistic, materialistic, and pragmatic course adopted by the Spanish American nation entering the modern age*». ^{xxxvii} El proyecto era, esencialmente, usar la literatura para influenciar el camino de la modernidad.

Si bien parezca controvertido, la evocación mitológica podía de alguna manera ser parte de un compromiso político, puesto que la concepción del papel del poeta en la sociedad era muy diferente en aquel entonces. Además, hay que recordar que a veces el poeta lograba influenciar a la opinión pública por medio de sus obras. Por ejemplo, en el contexto italiano, un caso ejemplar se manifiesta claramente en la figura de Gabriele D'Annunzio, el cual se consideraba a sí mismo un *poeta-vate*, o sea, un poeta «*detentor de la palabra que desvela la verdad*». ^{xxxviii} Considerando su influencia como intervencionista al estallido de la primera guerra mundial, y sus acciones militares célebres (el vuelo sobre Viena, la ocupación militar de Fiume, etc.), D'Annunzio emblematicó también el asunto del artista comprometido. Su planteamiento filosófico, con respecto al superhombre (detectable en *Laudi*, 1903-1904), reclamaba la superioridad del artista en la sociedad burguesa por medio de obras artísticas sublimes y de una vida inimitable. En una de sus obras más renombradas, *El placer (Il piacere)*, 1889), el protagonista Andrea Sperelli encuentra en la naturaleza su inspiración artística y desde aquel momento entiende que el arte es el instrumento privilegiado para transmitir a los demás las verdades profundas

^{xxxvi} *ibid.*, cap. I, *Spanish America's Ongoing Response to Modernity*.

^{xxxvii} *ibidem*.

^{xxxviii} Cfr. Marco Santagata [et. al.], *Il filo rosso*, vol. 3. *Tra Ottocento e Novecento*. Laterza, Bari 2009, p. 286.

que él solo, por ser *poeta-vate*, puede alcanzar:

el verso lo es todo y lo puede todo. Puede expresar y repetir los más mínimos movimientos del sentimiento y los más secretos impulsos de la sensación; puede definir lo indefinible y expresar lo inefable: puede abrazar lo ilimitado y sondear el abismo; puede abarcar dimensiones de eternidad; puede representar lo sobrehumano, lo sobrenatural, lo ultraadmirable; puede embriagar como el vino, arrobar como un éxtasis; puede á un mismo tiempo poseer nuestra inteligencia, nuestro espíritu, nuestro cuerpo; puede, en fin, llegar á lo Absoluto.^{xxxix}

El refinamiento, que conduce a la búsqueda casi obsesiva de la belleza en todos los ámbitos (estilístico, formal, sensorial, etc.), llega a ser necesario para el poeta decadente, porque le permite componer los versos perfectos. Estas *ideales preformaciones*, como las llama D'Annunzio, serían los versos eternos, inmutables y absolutos; de todos y de nadie al mismo tiempo, como ya existían preformados en las entrañas del lenguaje, y naturalmente, es tarea del *superhombre* sentirlos y devolverlos a la conciencia de los hombres.

Un verso perfecto [...]; no pertenece ya al artífice, sino que es de todos y de nadie, como el espacio, como la luz, como las cosas inmanentes y perpetuas. Un pensamiento fielmente expresado, en un verso perfecto es un pensamiento que existía preformado en la obscura profundidad de la lengua. Extraído por el poeta, continúa existiendo en la consciencia de los hombres. El más grande poeta es, pues, aquel que sabe describir, desenvolver, extraer el mayor número de esas ideales preformaciones.^{xl}

^{xxxix} Gabriele D'Annunzio, *El placer*. trad. Emilio Reverter Delmas, tomo I, Casa Editorial Maucci, Barcelona 1900, pp. 202-3. En el idioma original: «*Il verso è tutto e può tutto. Può rendere i minimi moti del sentimento e i minimi moti della sensazione; può definire l'indefinibile e dire l'ineffabile; può abbracciare l'illimitato e penetrare l'abisso; può avere dimensioni d'eternità; può rappresentare il sopraumano, il soprannaturale, l'oltramirabile; può inebriare come un vino, rapire come un'estasi, può nel tempo medesimo possedere il nostro intelletto, il nostro spirito, il nostro corpo; può, infine, raggiungere l'Assoluto*». Gabriele D'Annunzio, *Il Piacere*, ed. Giovanni Ragone, Einaudi, Torino 2010, Libro II, cap. I, p. 144.

^{xl} *ibid.*, pp. 202-3. En el idioma original: «*Un verso perfetto [...] non appartiene più all'artefice, ma è di tutti e di nessuno, come lo spazio, come la luce, come le cose immanenti e perpetue. Un pensiero*

Teniendo en consideración todos los aspectos que se han mencionado antes, es posible intuir cuán central es el tema de la evocación legendaria en el Modernismo, y también en los movimientos a este cercanos: el Simbolismo, el Decadentismo y sobre todo el Parnasianismo, del cual se hablará específicamente más adelante. De todas formas, por lo que concierne al primero, se podría decir que el mito actúa una doble función: si, por un lado, permite al artista desilusionado evadir lo cotidiano, por el otro constituye la solución a los problemas a este conectados. Por lo tanto, las dos caras del mito serían, en síntesis, la fuga (escapismo) y el compromiso político (en el sentido de proporcionar un camino para la modernidad). Además, hay que añadir que la ambivalencia que se halla en el fondo de la relación con el mito refleja la esencia contradictoria del movimiento mismo. Aunque los modernistas rechazaban el espíritu utilitario de su época, eran al mismo tiempo deudores de varias instancias traídas por el positivismo y el progreso científico. Primera entre todas, la idea del *arte por el arte*, caracterizada por una concepción del arte como autorreferencial y replegada sobre sí misma y sus mecanismos internos:

El inconsciente positivista penetra en algunas creencias y actitudes de la estética modernista. En primer lugar, la asimilación inconsciente de uno de los postulados básicos del positivismo: el conocimiento de los objetos se consigue a partir del análisis de sus leyes internas, de su “en sí”, y estas constituyen su esencia, su trascendencia. Postulado que en literatura da lugar a la concepción del “arte puro”, de la “poesía pura” o “poesía en sí”, y a la concepción general de la poesía como práctica incontaminada, sólo relacionada con ella misma.^{xli}

Del positivismo derivan otras dos tendencias de valor contrapuesto, que el

esattamente espresso in un verso perfetto è un pensiero che già esisteva preformato nella oscura profondità della lingua. Estratto il poeta, séguita ad esistere nella coscienza degli uomini. Maggior poeta è dunque colui che sa discoprire, disviluppare, estrarre un maggior numero di codeste preformazioni ideali»: ed., cit., pp. 144-5.

^{xli} Álvaro Salvador, «Introducción. El poeta de América», en Rubén Darío, *Azul... Cantos de vida y esperanza*, Espasa Libros, Barcelona 2014, ebook Kindle.

modernismo elabora en su proyecto creativo, que son: el camino de ida desde la barbarie a la civilización, y viceversa, la vuelta desde la civilización a la barbarie. De este último, nacido como reacción a la doctrina positivista, deriva la idea de que las sociedades humanas primitivas o bárbaras, como explica Álvaro Salvador, generaron «una serie de valores positivos como la fuerza original, la espontaneidad, la ingenuidad, lo natural, lo paradisíaco», unidos por el mismo riesgo de «ser corrompidos y degenerados por la intervención de la técnica, del progreso, etc.». En cambio, la segunda tendencia, la que concierne al camino de ida desde la barbarie a la civilización, totalmente en línea con la doctrina positivista, fue la que, en efecto, impulsó a los modernistas a incluir en sus obras elementos míticos procedentes de ámbitos diferentes (griego, bíblico, precolombino, etc.) y a ponerlos en el mismo nivel. Según opina Salvador, tanto la «enumeración detallada de todos los elementos culturales de la tradición europea», como las referencias al pasado indígena serían todas expresiones de lo que Salvador llama «el fetichismo culturalista» de la poética modernista: «A las mitologías europeas y orientales se añaden las americanas: la mesoamericana, la azteca, la inca, incluso las surgidas de la colonización española y de la epopeya de la independencia». Por lo tanto, resulta evidente que el tema del mito en el modernismo es un asunto muy complejo, que asume significados diferentes según la perspectiva investigativa. Desde el escapismo, concebido como redescubrimiento de valores olvidados (unidad y armonía entre hombre y cosmos) o como simple oposición a la vulgaridad del mundo moderno y burgués, hasta el “fetichismo culturalista” conectado al imperialismo, pasando por el concepto del arte eterno que trasciende el curso de la historia y los confines geográficos, el mito se enmarca en todo esto.

La mitología del cisne

En torno a la imagen del cisne el Modernismo ha creado una extensiva narración, hasta el punto de que la elegante ave se ha convertido en el símbolo del movimiento por antonomasia; de hecho, se encuentran a menudo poesías y textos donde por cisne se alude a la estética modernista en general. A título de ejemplo, se podría citar

un famoso soneto del mexicano Enrique González Martínez, publicado en 1911 en *Los Senderos Ocultos*, y cuya primera estrofa dice lo siguiente:

*Tuércelo el cuello al cisne de engañoso plumaje
que da su nota blanca al azul de la fuente;
él pasea su gracia no más, pero no siente
el alma de las cosas ni la voz del paisaje.^{xlii}*

A través de la violenta metáfora de la muerte del cisne (“Tuércele el cuello al cisne”), González Martínez expresa su crítica hacia la estética modernista que considera preciosa; y al blanco ave opone el búho, que pudiendo ver en lo oscuro, se hace símbolo de «*la sabia contemplación*». ^{xliii} Naturalmente, el ave nocturna emblematiza su poética centrada en la dimensión más interior y profunda de la existencia humana. Ya desde la primera estrofa se entiende claramente el mensaje de desafío al canon encabezado por Darío; la imagen del *cisne*, el adjetivo *azul*, las referencias a los sonidos (“nota”, v. 2; “voz”, v. 4) y la musicalidad del verso evocan inmediatamente al nicaragüense, pero traen consigo connotaciones negativas. Aquí el cisne con su “engañoso plumaje” (v. 1) y que “no siente el alma de las cosas ni la voz del paisaje” (vv. 3-4) indica el hecho de que, según González Martínez, la forma poética modernista es engañadora, como una lente que, filtrando la verdad de la vida interior del poeta, la devuelve en forma distorsionada. «*La verdadera interpretación de este soneto [...] es de alejarse del brillante aspecto del Modernismo y de acercarse al alma de las cosas y del paisaje - la naturaleza. [...] La forma ha de tener el mismo diapason de la vida profunda*». ^{xliv} Inesperadamente, el ave que baja del Olimpo, alzando el vuelo del regazo del titán Palas, es el búho y no más el cisne, como se esperaría de la tradición mitológica, que asocia el cisne a una de las más famosas

^{xlii} E. González Martínez, *ob. cit.*, p. 41.

^{xliii} José Manuel Topete, «La Muerte Del Cisne (?)», *Hispania*, vol. 36, núm. 3, <doi.org/10.2307/335093>, p. 273.

^{xliv} *ibidem*.

metamorfosis de Zeus en animales, y de la cual se hablará más adelante. «Mira al sapiente búho cómo tiende las alas / desde el Olimpo, deja el regazo de Palas / y posa en aquel árbol el vuelo taciturno...» (vv. 9-12). En la última estrofa del soneto se encuentra otra referencia al cisne como metáfora del Modernismo: «Él no tiene la gracia del cisne, mas su inquieta/pupila, que se clava en la sombra, interpreta / el misterioso libro del silencio nocturno»^{xlv} (vv. 12-14). Según opina el poeta, el búho «no tiene la gracia del cisne», es decir: su estilo no es caracterizado por una forma tan refinada como la del Modernismo, sin embargo, puede alcanzar las verdades profundas ocultadas a los ojos del ave blanca.

Otro ejemplo es el poema *A un poeta*, compuesto en 1966, en La Habana, por Idea Vilariño, poetisa miembro de la Generación del 45, donde los cisnes representan otra vez las alegorías del gusto por lo refinado:

*Pobre pobre Rubén
te rodeaste de mitos
de cisnes de Parises y de Grecias
de cargos y de deudas
de amigos sinvergüenzas.*^{xlvi}

Es interesante notar que los elementos clave de la estética modernista, entre los cuales la fascinación por los mitos y los cisnes, están incluidos en el elenco de las flaquezas del poeta, entre las deudas y los amigos sinvergüenzas. Sin embargo, el poema se acaba con el reconocimiento del valor estético innegable y de la majestuosidad del estilo del nicaragüense:

*tu canto increíble
belleza tu poesía.
No sé Rubén no sé.
[...]*

^{xlv} E. González Martínez, *ob. cit.*, p. 41.

^{xlvi} Vilariño, *ob. cit.*, p. 261.

no sé pero qué hermosa
a veces tu poesía
qué grande qué valiente
o qué honda qué humana
a veces tu poesía.
Vaya a saber. Tal vez
tú mismo no supieras.^{xlvi}

La razón detrás del paralelismo “Modernismo-cisne” procedía del hecho de que el cisne, por ser una criatura blanca, esbelta y majestuosa, encarnaba perfectamente los ideales de pureza, belleza, elegancia e incluso nobleza anhelados por los poetas modernistas y decadentes. Para ellos, la creación artística tenía que aspirar al refinamiento, y por lo tanto el cisne representaba el ápice de una amplia colección de imágenes refinadas, que incluían: tejidos lujosos (terciopelo, seda, etc.), metales y piedras preciosos (ámbar, cristal, diamante, oro, etc.), y flores (rosa, azucena, lirio, narciso, etc.) que recurrían constantemente en sus líricas.^{xlvi} La belleza del cisne, teniendo en sí misma algo sensual y al mismo tiempo impulsando a lo espiritual, constituía la metáfora perfecta del dualismo, piedra angular de la concepción lírica de Darío. Ambos espíritus, apolíneo y dionisiaco, identificados por Winckelmann, se resumían eficazmente en esta hermosa criatura. Además, teniendo en cuenta la importancia de la sensualidad en la estética modernista, sería importante recordar que tradicionalmente: «El cisne, en literatura, es un ersatz^{xlvi} de la mujer desnuda. Es la desnudez permitida, es la blancura inmaculada y sin embargo ostensible».¹

Hasta ahora, con respecto a la blanca ave se han destacado dos aspectos fundamentales: el uso sinecdótico de la imagen del cisne para delinear el

^{xlvi} *ibid.*, p. 262.

^{xlvi} Jetti, *ob. cit.*, p. 304.

^{xlvi} Sucedáneo.

¹ Gaston Bachelard, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, cap. «Aguas claras, aguas primaverales», trad. esp., Fondo de cultura económica, México 1978 (*L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, <www.uv.mx/tipmal/files/2016/10/G-BACHELARD-EL-AGUA-Y-LOS-SUENOS.pdf>, p. 60).

movimiento entero; y el dualismo entre lo espiritual y lo sensual. Lo que falta entonces es el tercer punto, es decir: la connotación mitológica del cisne en la literatura moderna, que ya se ha mencionado antes al tratar el soneto de González Martínez. Según narra el mito griego transmitido por la *Ilíada*, Zeus enfatuado por Leda, la reina de Esparta, decidió poseerla bajo el aspecto de un cisne, para ocultar su verdadera identidad, si bien el mismo día la mujer ya se había acostado con su esposo, el rey Tíndaro. Como consecuencia de esta doble unión Leda parió dos parejas de huevos; de los primeros salieron, Helena y Pólux, hijos de Zeus, mientras que, de los otros dos, Cástor y Clitemnestra, hijos del rey de Esparta.^{li} En las varias versiones del mito no está claro si el acto sexual fue consensual o el resultado de una violación. De todas formas, este mito *literarizado* ha tenido un gran éxito a lo largo de toda la historia del arte y de la literatura; por ejemplo, en el ámbito de la pintura, podemos mencionar a los famosos cuadros de Leda y el cisne de Michelangelo, Da Vinci, Moreau y Dalí.

En cambio, por lo que concierne a la poesía y la prosa, es importante señalar cómo en el período entre los siglos XIX y XX, se asistió a un innegable auge de esta leyenda. En efecto, fueron muchos los poetas modernos que dieron sus interpretaciones. Gabriele D'Annunzio, por ejemplo, tituló un largo cuento, publicado en el periódico *Corriere della sera*, en 1913, *La Leda sin cisne*: «*El antiguo ritmo de la metamorfosis circula aún a través del mundo*».

La joven parecía recobrada y recreada en la juventud de la naturaleza y habitada por una fuente que se agitaba contra el cristal de sus ojos. Era su propia fuente, su río y su orilla, la sombra del plátano, el estremecimiento del junco, el terciopelo del musgo; los grandes pájaros sin alas la asaltaron; y en verdad que cuando ella tendía la mano hacia alguno y lo tomaba por su emplumado cuello, repetía exactamente el gesto de la hija de Thestios.^{lii}

^{li} Mavromataki, *ob. cit.*, p. 222.

^{lii} Cfr. G. Bachelard, *El agua y los sueños*, cit., p. 70. Cfr.: «*L'antico ritmo della Metamorfosi circola tuttavvia nel mondo. Ella pareva ripresa e rifoggiata nella giovinezza della natura, abitata da una sorgente che pululasse contro il cristallo de' suoi occhi. Ella era la sorgente, il suo fiume e la sua riva,*

En este caso, lo que emerge es claramente el lado erótico del episodio, en particular a través de las imágenes muy explícitas de los pájaros sin alas que asaltan a la joven, y de Leda que con su mano agarra los cuellos emplumados. En realidad, la escena describe el momento en que la protagonista acaricia a los galgos de una perrera, entre los cuales se encuentra también el suyo. Los gestos llenos de ternura entre la mujer y su perro llevan D'Annunzio a comparar este sentimiento amoroso con el conectado al mito de Leda y el cisne. Otra reescritura del mito se encuentra en *Leda y el cisne* de William B. Yeats, un poema que pertenece al *Modernism*, o sea el Modernismo anglo-europeo (que no debe confundirse con el homónimo movimiento hispanoamericano). En esta obra, imprimida por primera vez en 1923, el poeta trata el erotismo de manera vaga, conservando la línea ambigua emprendida por la tradición, y mezclando continuamente las imágenes de violencia y rendición con adjetivos positivos y tiernos. En el acto sexual el cisne actúa como un predador que agarra la nuca de Leda en su pico y al final la deja ir con indiferencia. En cambio, ella es descrita como una joven asombrosa, dominada por la sangre bruta del ave, su pecho es indefenso y sus dedos imprecisos y aterrados:

*Un golpe inesperado: las grandes alas baten
en la aturdida joven, las oscuras membranas
le acarician los muslos, siente el pico en su nuca
y la opresión del pecho en su pecho indefenso.
¿Cómo pueden los blandos, sobrecogidos dedos
apartar de sus muslos la emplumada grandeza?*^{liii}

*l'ombra del platano, il tremolio della canna, il velluto del musco. I grandi uccelli senz'ali l'assalivano; e certo, quando ella tendeva la mano verso alcuno e lo prendeva pel collo piumoso, ella ripeteva esattamente il gesto della figliuola di Testio»: G. D'Annunzio, *La Leda senza cigno. Racconto seguito dalla "Licenza"*, ed. de Clelia Martignoni, Mondadori, Milano 1976, p. 80.*

^{liii} William Butler Yeats, «Leda y el cisne (Leda and the Swan)», en *Poesía reunida*, Pre-Textos, Valencia 2010 <trianarts.com/william-butler-yeats-leda-y-el-cisne/#sthash.yRPKlf94.dpbs>. En el idioma original: «A sudden blow: the great wings beating still/Above the staggering girl, her thighs caressed/By the dark webs, her nape caught in his bill./He holds her helpless breast upon his breast./How can those terrified vague fingers push/The feathered glory from her loosening thighs?». Robert Lind Levi, Rainer «Leda and the Swan: Yeats and Rilke», *Chicago Review*, 7, núm. 2, 1953, pp. 13-7, p.

Sin embargo, Yeats contrapone a estos sentimientos de violencia las imágenes de las patas que acarician las piernas, que se abren y se sueltan, provocando un sentido de incertidumbre en el lector. El elemento más interesante de esta reescritura es el enfoque que Yeats pone en la unión mítica de Zeus, padre de todos los dioses y Leda, reina de Esparta, como punto de partida simbólico de la civilización occidental. Siendo Helena la causa de la derrota de los troyanos y el motivo del surgimiento de la estirpe aquea, esta leyenda forma parte de los mitos de fundación de la cultura europea: «Un espasmo en las ingles engendra con el tiempo/la muralla caída, la torre, el techo en llamas/y la muerte de Agamenón».^{liv}

La versión que propone D. H. Lawrence, en *Leda*, en cambio, presenta una mujer seductora, consensual y activa en la relación erótica. Ella se dirige al amado, probablemente Zeus, aunque no esté mencionado ningún nombre, y le pide que no llegue del Olimpo en forma humana, sino encarnado en un cisne:

Ven no con besos
ni con caricias
de manos y besos y susurros,
acércate con un ruido de alas
y ese pico mojado en mar.^{lv}

Coherentemente, el poema termina con una invitación, por parte de la mujer, al encuentro erótico, a través de la metáfora muy explícita del vientre suave como la marisma («hasta entrar en el vientre blando como una marisma»^{lvi}). Lo que une los

17.

^{liv} Yeats, *ob. cit.* En el idioma original: «There/The broken wall, the burning roof and tower/And Agamemnon dead», Lind, *ob. cit.*, p. 17.

^{lv} David Herbert Lawrence, *Leda*, <www.edu.xunta.gal/centros/iesfelixmuriel/node/1000>. En el idioma original: «Come not with kisses/not with caresses/of hands and lips and murmurings;/come with a hiss of wings/and sea-touch tip of a beak», D. H. Lawrence, *Leda*, <www.maramarietta.com/the-arts/painting-drawing-sculpture/artists-h-m/leda-and-the-swan>.

^{lvi} Lawrence escribe: «Into the marsh-soft belly» (v. 7), *ibidem*.

poemas de Yeats y Lawrence es que ambos presentan el relato desde el punto de vista de Leda, en el primer caso, a través de un narrador externo, mientras que, en el segundo, el yo poético coincide con el personaje protagonista. Diferente es la versión ofrecida por el poeta Rainer Maria Rilke, en su *Leda*, donde la atención se centra en la figura del dios/ave, adentrándose en el tema de la metamorfosis como transformación abrumadora que desestabiliza y al mismo tiempo excita a Zeus. En efecto, en la carne del cisne el dios vive la potencia y el placer instintivo: «*Cuando el Dios requirió adoptar su cuerpo/casi lo intimidó sentir tan bello al cisne*». ^{lvii} Sólo a mitad del poema aparece Leda, que reconoce enseguida quién es realmente la criatura parada frente a ella; y quizás por eso su actitud parece consensual: «*Ella, abierta, reconoció a quien venía en el cisne*». ^{lviii} Robert Lind Levi señala que Rilke y Yeats: «*Eligen una criatura diferente como vehículo de terror*», ^{lix} justamente, en este caso es Zeus quien «*es aterrado, a la manera de un animal, por su transformación*». ^{lx} De todas formas, Rilke, al igual que el poeta irlandés, sigue la atmósfera tradicionalmente vaga de este mito por medio de yuxtaposiciones y de adjetivos que expresan ambigüedad. Leda se siente desorientada en su reticencia y su mano, que el cisne hace de un lado, se vuelve siempre más débil, aunque el primer adjetivo con que Rilke presenta a la joven es “abierta” (“die Aufgetane”, v. 6).

*y supo de inmediato que él pedía algo que ella,
perdida en la lucha,
no supo defender.*

^{lvii} R. M. Rilk, *Leda*, <ledayelcisne.blogspot.com/2008/10/leda-cuando-el-dios-requiri-adoptar-su.html>. En el idioma original: «*Als ihn der Gott in seiner Not betrat,/erschrak er fast, den Schwan so schön zu finden*». Lind, *ob. cit.*, p. 16.

^{lviii} *ibidem*. En el idioma original: «*Und die Aufgetane/erkannte schon den Kommenden im Schwane*». Lind, *ob. cit.*, p. 16.

^{lix} «*Each poet chooses a different creature as the vehicle of terror. Rilke sees the swan-Zeus alone. [...] Zeus is bewildered, even frightened in an animal way to find the swan (himself) so beautiful: the terror here his, not Leda's*», Lind, *ob. cit.*, p. 14.

^{lx} *ibidem*.

Él descendió y, con su cuello, hizo a un lado la mano debilitada.^{lxi}

Puesto que ambos enfoques, sincrónico y diacrónico,^{lxii} son fundamentales para entender cómo un *hipotexto* opera en un *hipertexto*, todas las adaptaciones presentadas en este párrafo sirven de contexto y ofrecen una visión más amplia del significado que asume la reescritura del mito de Leda y el cisne en la poesía modernista hispanoamericana.

Por lo que concierne a la connotación mitológica, hay que subrayar el hecho de que existe otro mito conectado al cisne, un mito más reciente y moderno, es decir, el del poeta maldito y del poeta visionario, que ya se ha anticipado hablando de los temas míticos:

También la poesía contemporánea, desde la profunda renovación que experimenta tras el romanticismo, ha producido sus propios mitos y [...] temas míticos como, por ejemplo, el mito del poeta infeliz o “poeta maldito” y el mito del “poeta visionario”, mitos que han sido cultivados, desde una perspectiva personal, por poetas como Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, etc.^{lxiii}

En este sentido el legado de Baudelaire y de los poetas franceses del siglo XIX es cardinal para el desarrollo del nacimiento del modernismo americano, en efecto, la alegoría del cisne como poeta de la nueva edad moderna se encuentra ya en poemas

^{lxi} *ibid.*, p. 16. En el idioma original: «Und wusste schon: er bat um eins;/dass sie, verwirrt in ihrem Widerstand,/nicht mehr verbergen konnte. Er kam nieder,/und halsend durch die immer schwächere Hand».

^{lxii} «Se consideriamo la letteratura comparata come un ampliamento della storia letteraria, lo studio del mito si presenta prima di tutto come una ricerca dell'origine del mito. Ebbene, nella maggior parte dei casi, questa ricerca termina in un vicolo cieco, poiché il mito si perde nella notte dei tempi oppure in quella del non-scritto. Non è dunque allettante sostituire una prospettiva sincronica alla tradizionale prospettiva diacronica, e cercare alla fonte del mito, non più il modello a partire dal quale si costituirà la lunga serie d'imitazioni, ma [...] lo schema che dà il suo impulso al mito [...]? Questo schema può essere un archetipo, nel senso Jungiano del termine, una relazione psicanalitica, un conflitto sociologico o religioso, ecc...», Brunel, *ob. cit.*, p. 25.

^{lxiii} *ibid.*, p. 68.

como *El Cisne* (de *Los Flores del mal*, 1857) de Baudelaire, donde el poeta otorga al ave el mismo papel del albatros: «Y pienso en mi gran cisne, con sus gestos locos, / Como los exiliados, ridículo y sublime, / Y roído por un deseo sin tregua!». ^{lxiv}

Baudelaire, por ejemplo, recurre a las alegorías del albatros y del cisne para ilustrar el mito del poeta maldito y hacer percibir su dimensión espiritual y su trágico destino en el mundo de la modernidad. La figura del cisne desterrado de su «hermoso lago natal», se complementa en el texto con la figura mítica de Andrómaca (*Andromaque, je pense à vous!*) la viuda de Héctor, que tuvo que sufrir la amargura del destierro y de la opresión en un país extraño. ^{lxv}

La poética de Rubén Darío es un punto de partida muy importante para luego entender los varios aspectos que conciernen el tratamiento del mito en la poesía femenina de la primera mitad del siglo XX. La belleza de los versos y las novedades poéticas traídas por Darío influenciaron enormemente tanto a sus contemporáneos como a los poetas sucesivos, naturalmente incluyendo la producción literaria femenina. En su figura se reúnen casi todos los aspectos analizados antes y muchos de los que se presentarán más adelante. El mito del poeta visionario, la mitología del cisne, los mitos griego-latinos, judeocristianos y amerindios, la búsqueda del refinamiento y de las palabras cultas, la mirada hacia Grecia y Francia, son todas manifestaciones de su gran influencia y legado poético en el universo literario hispanoamericano.

Rubén Darío: punto de partida

Tomando en consideración el desarrollo económico del continente sudamericano, entre las últimas dos décadas del siglo XIX y la primera década del siglo XX, se podría decir que los rasgos típicos de la estética dariana, y del

^{lxiv} Charles Baudelaire, *Las Flores del mal*, traducción de Eduardo Marquina, 1905, Feedbooks, París, s.f., ebook Kindle, p. 113.

^{lxv} Cecilia, *ob. cit.*, p. 68.

modernismo en general eran: el cultismo, el refinamiento, la búsqueda casi obsesiva de la belleza y el interés por la literatura extranjera (francesa, griega, oriental, etc.) y que, en cierto sentido, formaban parte del mismo fenómeno, o sea, de la entrada de América Latina en el mercado internacional como potencia imperialista. A nivel cultural este acontecimiento implicaba el ingreso y la circulación de una vasta serie de obras, objetos artísticos y libros de procedencia extranjera, sobre todo europea. Como explica Álvaro Salvador en la introducción de *Azul..., Canto de vida y esperanza*:

Está claro, pues, que ni Darío ni el resto de los modernistas se inventan nada –aunque lo inventan todo–. Queremos decir que ese lujo exuberante y esa superposición continua de objetos de arte, referidos a todas las culturas y no sólo a la europea, no es algo que los modernistas vivan como ajeno, únicamente como consecuencia de su deseo por equipararse a las manifestaciones artísticas europeas, sino que lo viven directamente como algo propio y casi cotidiano.^{lxvi}

En otras palabras, lo que impulsaba a los poetas en el camino del cosmopolitismo y del gusto por el lujo y por lo refinado, era la modernidad misma. Con respecto al cosmopolitismo, por ejemplo, cabe notar que, como resultado de la masiva inmigración, las principales ciudades del continente sudamericano, como Santiago, Valparaíso y Buenos Aires, se convirtieron en *cosmópolis*, llegando a doblar, triplicar (o aún más) su población.^{lxvii} A través del poema I de *Cantos de vida y esperanza* (1905), que en efecto constituye el manifiesto programático de su estética, Darío se define a sí mismo como un poeta «*muy moderno; audaz, cosmopolita*» (v. 10), y al mismo tiempo «*muy siglo diez y ocho y muy antiguo*» (v. 9), declarando explícitamente la idea de *concordia discors* en la base de su concepción artística. En lo que atañe a la armonía de las contradicciones, habría que subrayar que incluso a la raíz de la búsqueda de lo refinado se halla una contradicción profunda, y eso porque si el refinamiento,

^{lxvi} Salvador, *Introducción. El poeta de América*, cit.

^{lxvii} *ibidem*.

por un lado, se presentaba como expresión del gusto moderno, por el otro, se ponía como reacción a la vulgaridad del mundo moderno/burgués.

*El dueño fui de mi jardín de sueño,
lleno de rosas y de cisnes vagos;
el dueño de las tórtolas, el dueño
de góndolas y liras en los lagos;*

*y muy siglo diez y ocho y muy antiguo
y muy moderno; audaz, cosmopolita;
con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo,
y una sed de ilusiones infinita.^{lxviii}*

Con la expresión “muy moderno” el poeta, no sólo reconoce su papel revolucionario en el campo poético, y en este sentido podemos citar a Jade: «*They [los modernistas] were acutely aware of their innovative positio*»,^{lxix} mas al mismo tiempo se da cuenta, oponiendo el oxímoron “muy antiguo”, de que está creando una poesía sin tiempo, eterna. Un dualismo que evoca la concepción baudeleriana del arte como punto de convergencia entre antiguo y moderno.^{lxx} Según escribe Pierre Brunel en *Baudelaire antique et moderne* con respecto al último poema de *Les fleurs du mal*:

Le dernier poème des Fleurs du Mal est tiraillé entre un “En Avant” (v. 122) renouvelé dans l’appel final, et la fascination terrifiée qu’exercent encore des figures antiques.

^{lxviii} Darío, *ob. cit.*, cap. *Canto de vida y esperanza*, poema 1.

^{lxix} Jade, *Modernismo*, *cit.*, cap. 1, «Spanish America’s Ongoing Response to Modernity».

^{lxx} Véronique Gély explica los planteamientos de Pierre Brunel, en *Baudelaire antique et moderne*, sobre la definición del arte baudelairiano como “arte mnemónica”, un arte sin tiempo, eternal, donde da la memoria sirve de lugar de convergencia entre antiguo y moderno: «*Définir l’art baudelairien d’après son propre “Art mnémonique”, art d’une mémoire comme ‘lieu de convergence entre l’antique et le moderne’*», Véronique Gély, «*Étude critique. Des Anciens aux Modernes*», *Revue de littérature comparée*, 2007, 3, núm. 323, p. 331-57, <www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2007-3-page-331.htm>.

Baudelaire a compris qu'une telle opposition n'est pas celle de deux cultures, la culture classique et la modernité. Il use de l'une et de l'autre quand il le faut, il les combine, il les monte et il les démonte. Mais il sait que la vie humaine repose sur une telle contradiction.^{lxxi}

El camino estético, que lleva a entrelazar lo clásico con lo moderno, tiene como objetivo último la creación de una obra artística al servicio de la belleza eterna, o sea, una belleza síntesis armónica de los opuestos: antiguo/moderno, apolíneo / dionisiaco, divino/pagano, sueño/realidad.

Como ya se ha visto en el caso de D'Annunzio, donde el *verso perfecto*, creado por el genio del *poeta-vate*, sería capaz de alcanzar el Absoluto, también Darío elabora una concepción del poder del verso de signo metafísico, si bien expresada con términos diferentes. De hecho, a lo largo del poema I, reformulando el famoso paso del Evangelio: "Ego sum via, veritas et vita" (Juan, 14;6), donde *ego* se refiere a Cristo, Darío expresa la idea de que el *Arte puro* puede, en última instancia, revelar el camino de la vida eterna y por esta razón sustituye la palabra "via" con "vita":^{lxxii}

*Vida, luz y verdad, tal triple llama
produce la interior llama infinita.
El Arte puro como Cristo exclama:
Ego sum lux et veritas et vita!*^{lxxiii}

De ello se desprende que la dimensión religiosa que emerge de estos versos no coincide ni con la fe cristiana ni con el paganismo; efectivamente la alternancia continua, entre divinidades del Olimpo y el Dios cristiano (otro ejemplo de

^{lxxi} Pierre Brunel, *Baudelaire antique et moderne*, Presses de l'université de Paris-Sorbonne 2007. Citado por V. Gély en *ob. cit.*, párr. 40.

^{lxxii} Este concepto sigue los planteamientos desarrollados por Jade en su análisis del poema I de *Cantos de vida y esperanza*: «By changing "the way" (*via*) to "the life" (*vita*) Darío proclaims the power of art and the artist to reveal the path to eternal life». Cathy L. Jade, *Delmira Agustini, Sexual Seduction, and Vampiric Conquest*, Yale University Press, New Heaven and London 2012, ebook Kindle.

^{lxxiii} Darío, *ob. cit.*, cap. *Cantos de vida y esperanza*, poema I.

concordia discors) saca a la luz la idea de que, como explica Salvador, la «resacralización de la vida» no se consigue por medio de las religiones tradicionales, sino a través del arte, o mejor dicho, «sino a través de una creencia en el carácter demiúrgico del arte y, sobre todo, de la palabra», que «como el universo, establece correspondencias, metáforas, metonimias, aliteraciones, rimas, que buscan reproducir la analogía secreta del cosmos».^{lxxiv} Entonces, resulta claro que tanto Darío como D'Annunzio parecen seguir las huellas de los planteamientos nietzscheanos sobre la experiencia estética como única manera posible de dar sentido a la existencia humana. En un mundo moderno y nihilista, donde «¡Dios ha muerto!»^{lxxv} es decir, donde los valores y los ideales han revelado el vacío de su fundamento, y desde los cuales la civilización europea había erigido su moral durante siglos,^{lxxvi} sólo el arte queda como única justificación de la existencia y sólo el arte puede salvar la civilización de la decadencia, orientándola hacia lo eterno.

En el arte, y sobre todo en la música, lo trágico de la existencia no sólo puede encontrar su expresión más adecuada, sino también puede convertirse en experiencia vital, es decir: en reapropiación de la dicha y del dolor que la vida exprime. Afirma Nietzsche: «Solamente como fenómeno estético resultan tener justificación la existencia y el mundo. En tal sentido, el mito trágico es precisamente el elemento que nos va a persuadir de que hasta lo que es feo y carece de armonía resulta ser un juego artístico que la voluntad establece consigo misma, en la perpetua plenitud de su goce».^{lxxvii}

En su concepción filosófica Nietzsche exalta la tragedia griega de la época de Esquilo y Sófocles,^{lxxviii} por su capacidad de agarrar lo trágico de la vida, lo dionisia-

^{lxxiv} A. Salvador, *Introducción. El poeta de América en Darío*, cit.

^{lxxv} Se hace referencia a la célebre anunciación del hombre loco en la aforisma 125, «El loco», en la obra de F. W. Nietzsche, *La Gaya Ciencia*, Greenbooks 2021, ebook Kindle.

^{lxxvi} Fabio Cioffi [et.al.], *I filosofi e le idee*, vol. 3. a., *L'Ottocento e il primo Novecento*, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, Milano 2004, pp. 346-7.

^{lxxvii} Friedrich Nietzsche, *El Origen de la Tragedia. Helenismo y Pesimismo*, LEA, Buenos Aires 2016, ebook Kindle.

^{lxxviii} Véase Nietzsche, *El Origen de la Tragedia*, cit..

co, o sea, esa dimensión caótica e irracional de la existencia, dividida entre dolor y gozo, como fuerza generadora donde la vida se afirma continuamente más allá de la muerte. En esta dialéctica de los contrarios, él subordina lo apolíneo (razón, luz, armonía, perfección, belleza plástica) a lo dionisiaco (noche, caos, exceso, ebriedad, liberación y abandono) otorgando a la figura de Dionisio un papel crucial^{lxxxix} que se encontrará también en la poesía femenina postmodernista. Además, hay que recordar que, según Aristóteles, la tragedia griega, por mirar a la *catarsis*, era el arte que mejor permitía a los espectadores purificar su alma.^{lxxx} Así que resulta evidente que los mitos clásicos, sobre todo los mitos griegos, se enmarcan perfectamente en el discurso modernista, considerando que su esquema narrativo prevé un juego de fuerzas antagónicas que tiende a resolverse con el restablecimiento del principio de armonía entre el ser humano y el cosmos.^{lxxxii}

Volviendo al discurso sobre la resacralización de la vida por medio del arte, cabe añadir que Darío no negaba la existencia de Dios, como demuestra en su poema *Los tres reyes magos*, donde repite tres veces la frase “Existe Dios” y que hace pensar de inmediato en una oposición con el “Dios ha muerto” de Nietzsche.

-Yo soy Gaspar. Aquí traigo el incienso.
Vengo a decir: La vida es pura y bella.
Existe Dios. El amor es inmenso.
¡Todo lo sé por la divina Estrella!^{lxxxii}

En cada una de las primeras tres estrofas interviene un rey mago, presentándose

^{lxxxix} Para los conceptos de apolíneo y dionisiaco en Nietzsche se hace referencia a Cioffi, *op. cit.*, pp. 337-8.

^{lxxx} Cfr. Ernesto Bignami: «In realtà sotto l'etichetta nuova bisogna ammettere un nuovo concetto che non può che essere quello della *catarsi terapeutica*; Aristotele credette realmente che attraverso il sollievo passionale si ottenesse una *catarsi*, cioè un medicamento, una guarigione delle nostre passioni, una garanzia per la parte inferiore dell'anima», E. Bignami, «La *catarsi* tragica in Aristotele», *Rivista Di Filosofia Neo-Scolastica*, vol. 18, 5/6, 1926, pp. 335-62, <www.jstor.org/stable/43079674>, p. 361.

^{lxxxii} Véase Cecilia, *ob. cit.*, p. 60.

^{lxxxiii} Darío, *ob. cit.*, *Cantos de vida y esperanza*, poema IV, *Los tres reyes magos*.

y ofreciendo su dono, mientras que, en la última estrofa, que altera este esquema, aparece un cuarto interlocutor anunciando la resurrección de Cristo:

-Gaspar, Melchor y Baltasar, callaos.
Triunfa el amor y a su fiesta os convida.
¡Cristo resurge, hace la luz del caos
y tiene la corona de la Vida!^{lxxxiii}

Sin embargo, Thomas Ward argumenta que la espiritualidad de Darío reside más en la figura de la mujer amada que en la de Jesús, en efecto es en la unión erótica que él logra alcanzar la paz interior: «Es esta misma mujer quien ayuda al poeta a reintegrarse a la armonía de la unidad total: la celestial y la terrenal, es decir, la paz interior, la armonía con su prójimo, la armonía con Dios, y de ahí la armonía con el mundo».^{lxxxiv} De hecho, él utiliza el término «misticismo panerótico» para definir el camino espiritual hacia la perfección emprendido por Darío.

Por lo que atañe a su creación poética se podría decir que ella hunde sus raíces en una tierra nutrida, en gran parte, por dos movimientos literarios, el Parnasianismo y el Simbolismo. Según Salvador el gusto de Darío por la mitología clásica procedería del Parnasianismo, del cual el poeta recupera los siguientes aspectos: la perfección formal, la impasibilidad afectiva y, sobre todo, los temas mitológicos tanto grecolatinos como del Norte de Europa y de Hispanoamérica.^{lxxxv} Salvador sigue explicando que los mitos antiguos, junto a las estatuas impasibles y los cisnes inmaculados habían llegado a formar parte del repertorio de las imágenes recurrentes del Parnasianismo, y eso porque servían a los poetas para evocar lo eterno y lo permanente junto a la perfección asociada a la estética clásica griego-

^{lxxxiii} *ibidem*.

^{lxxxiv} Thomas Ward, «El pensamiento religioso de Rubén Darío. Estudio de *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*», *Revista Iberoamericana*, LV, núm. 146-147, 1989; pp. 363-75, p. 374 <doi.org/10.5195/reviberoamer.1989.4565>.

^{lxxxv} Véase Salvador, Álvaro, *Textos complementarios*, en Darío, *ob. cit.*, cap. 1 *Textos representativos de la época*.

latina. En el poema programático de Darío, citado al principio del párrafo, el hecho de que, entre los animales que aparecen en su manifiesto célebre, dos tengan también un valor mitológico, es algo digno de nota. Sobre el emblema del cisne ya se ha discutido ampliamente, lo que falta a estas alturas es explicar el significado mítico del ruiseñor, que aparece en el verso 3:

*Yo soy aquel que ayer no más decía
el verso azul y la canción profana,
en cuya noche un ruiseñor había
que era alondra de luz por la mañana.^{lxxxvi}*

El ruiseñor, además de ser considerado en el imaginario colectivo el ave con el canto más hermoso dentro del mundo animal, y por consiguiente asociable al canto del poeta, representa también el símbolo de la metamorfosis de Filomela, cuyo nombre es mencionado sucesivamente en la decimoctava estrofa:

*Bosque ideal que lo real complica,
allí el cuerpo arde y vive y Psiquis vuela;
mientras abajo el sátiro fornicaba,
ebria de azul deslíe Filomela.^{lxxxvii}*

En la versión ovidiana del mito, después de haber violado a Filomela, Tereo (su cuñado) le corta la lengua para que no le cuente a su hermana, Procne, la violación sufrida, y al final, tras la intervención divina, Filomela se transforma en ruiseñor. En cambio, en la reinterpretación del mito en *Tito Andrónico*, Demetrio y Quirón, por la misma razón, le cortan a Lavinia no sólo la lengua, sino también las manos, impidiéndole tejer su historia como Filomela, o de quitarse la vida. Sin embargo, la tragedia shakespeariana no termina con una metamorfosis salvífica, al contrario, se cierra de manera violenta con la muerte de casi todos los personajes en la escena,

^{lxxxvi} *ibid.*, cap. *Cantos de vida y esperanza*, poema 1.

^{lxxxvii} *ibidem*.

incluso Lavinia, asesinada de la mano de Tito, su padre.

*La bella Filomela, que no perdió sino la lengua,
bordó sus pensamientos en un fino brocado;
pero a ti ese recurso se te niega, adorable
sobrina. Te encontraste con un Tereo más hábil,
querida, que cercenó los bellos dedos
que habrían bordado mejor que Filomela.*^{lxxxviii}

Es interesante añadir el hecho de que, como escribe Véronique Gély, retomando las palabras de Jonathan Bate en *Shakespeare and Ovid*, en las obras de los autores que se declaran “modernos” la huella de Ovidio es significativa: «*Cette place éminente d’Ovide dans l’œuvre d’auteurs connus pour leur “modernité” est probablement une constante. Elle se manifestait dans l’œuvre de Shakespeare, Jonathan Bate l’avait clairement démontré dans son Shakespeare and Ovid en 1993.*»^{lxxxix} Y a pesar de que el discurso se refiere a los escritores del Renacimiento inglés, podríamos atrevernos a extenderlo también al caso de Darío, emblema del Modernismo hispanoamericano y a el de Eliot, representante del Modernismo europeo. De hecho, en *La Tierra Baldía* el poeta evoca la violación de Filomela:

*Como una ventana que diera a la escena silvestre,
Sobre la repisa antigua se contemplaba
la mutación de Filomela, por el rey bárbaro
tan brutalmente forzada; pero allí el ruiñeñor
llenaba el desierto con voz inviolable
y aún gritaba ella y aún busca el mundo,*

^{lxxxviii} William Shakespeare, *Tito Andrónico*, (tr. esp.; *Titus Andronicus*, Greenbooks, ebook Kindle 2021, acto II, escena IV. En el idioma original: «*Fair Philomel, why, she but lost her tongue,/And in a tedious sampler sewed her mind;/But lovely niece, that mean is cut from thee./A craftier Tereus, cousin, hast thou met,/And he hath cut those pretty fingers off,/That could have better sewed than Philomel*»: *Tito Andrónico*, ed. de Noemi D’Agostino, Garzanti, Milano 2010, pp. 76, 78.

^{lxxxix} Gély, *ob. cit.*, cap. 3. *Des Modernes aux Anciens: Shakespeare, Baudelaire et Ovide*, párr. 43.

«yag, yag» a oídos sucios.^{xc}

Interpretaciones y reescrituras de los mitos en la poesía femenina postmodernista

Delmira Agustini

Entre los poetas de la generación sucesiva a Darío y al modernismo, que manifestaron una fuerte influencia por la creación literaria dariana, si bien rechazándola en ocasiones, en este párrafo se destaca la figura de Delmira Agustini, la poetisa uruguaya, nacida en Montevideo en 1886 y a la cabeza de aquella temporada floreciente y próspera para la poesía femenina que fue el siglo XX. Desde el punto de vista biográfico, su persona ha suscitado, en el curso del tiempo, el interés de la prensa y de la crítica literaria, sobre todo la feminista, puesto que murió a la edad de apenas veintisiete años, asesinada por su marido, Enrique J. Reyes, el 6 de julio de 1914.

A pesar de su muerte prematura, Agustini logró publicar tres libros de poemas, *El libro blanco* (1907), *Cantos de la mañana* (1910), *Los cálices vacíos* (1913), que le permitieron obtener éxito ya en joven edad. Tratando su obra poética, María José Bruña Bragado insiste en el peligro con que los críticos pueden tropezar cuando ponen en primer plano «la condición de vida transgresora y el funesto destino final»^{xcii} de la autora delante de los aspectos más importantes a la base de su fama, como: el extraordinario talento literario, el dominio formal y la osadía temática y conceptual, que una excesiva atención desenfocada hacia los aspectos anecdóticos de su vida

^{xc} T. S. Eliot, *La Tierra Baldía*, cit., p. 109. En el idioma original: «As though a window gave upon the sylvan scene/The change of Philomel, by the barbarous King/So rudely forced; yet there the nightingale/Filled all the desert with inviolable voice/And still she cried, and still the world pursues,/"Jug Jug" to dirty ears», T. S. Eliot, *Poesie*, cit., p. 260.

^{xcii} María José Bruña Bragado, *Cómo leer a Delmira Agustini: algunas claves críticas*, Editorial Verbum, Madrid 2008, ebook Kindle.

puede socavar. Luego, añade que esa forma de vivir nada convencional la compartían multitud de escritores varones, basta pensar en los poetas malditos y bohemios del siglo XIX. Otro riesgo, además de la «fetichización del sujeto poético», que señala Bruña Bragado es la tendencia, sobre todo por parte de la crítica de género, a etiquetar a Delmira como revolucionaria feminista, sometiéndola a limitaciones y reduccionismos, que acaban por marginar su obra del canon.

las escritoras han dejado de ser excepción, pero siguen aisladas en un recinto cerrado y sin comunicación. Si aplicamos tal razonamiento a la crítica literaria, observamos que no solo los críticos masculinos incurrieron en tal falla a lo largo del siglo XX, sino incluso las especialistas en género y las feministas continúan la tendencia de la segregación con demasiada asiduidad.^{xcii}

Esta visión reduccionista resulta aún más carente si se considera que su tradición poética, que procede de los simbolistas y modernistas, la acerca a un largo elenco de escritores, sobre todo varones como: Darío, Baudelaire, Rachilde, Poe, D'Annunzio, Herrera y Reissig, Villaespesa, con los cuales comparte temas, símbolos y estilos. Lo que se puede deducir de las consideraciones de la crítica es que hay un cierto grado de predictibilidad en los cambios introducidos por Delmira, puesto que, según escribe, el modernismo estaba «especialmente preocupado por la representación femenina» así que todas aquellas fantasías masculinas, pasando a un sujeto de enunciación femenino, inevitablemente tenían que sufrir una inversión, modificando sus sentidos y proyección. De hecho, en su poesía «es el cuerpo del “tú” amante lo que explora y celebra la hablante en su propia trascendencia y placer por el intercambio sexual».^{xciii} A título ejemplificativo citamos unos versos de Mis Amores:

Pico de cuervo con olor de rosas,

^{xcii} *ibidem*.

^{xciii} Tina Escaja, «(Auto)Creación y revisionismo en *Los cálices vacíos* de Delmira Agustini», *Bulletin of Hispanic Studies*, 75, 2, 1998, pp. 213-29, <www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8s6n3>.

aguijón enmelado de delicias
tu lengua es. Tus manos misteriosas
son garras enguantadas de caricias.

Tus ojos son mis medianoches crueles,
panales negros de malditas mieles
que se desangran en la acerbidad.^{xciv}

Se puede notar como el cuerpo del amado es fragmentado y desde cada una de sus partes (lengua, ojos, brazos, etc.) la poetisa llega a conocer a sí misma: «Crisálida de un vuelo del futuro, /es tu brazo magnífico y oscuro, /torre embrujada de mi soledad» (vv. 82-84).

A continuación, se proporcionarán dos obras de Delmira en comparación con las de Darío, que tratan los mismos temas míticos, de esta manera quedarán más claras las rupturas con el modernismo antecedente y se notará la manera revolucionaria con que la poetisa trata el tema del erotismo femenino. Antes de proseguir con el análisis, cabe notar que la mayoría de los mitos, que su poesía vehicula, indagan la sexualidad femenina proporcionando una inversión de las imágenes tradicionalmente asociadas a lo masculino, como por ejemplo los símbolos fálicos del pico del cisne y de la serpiente.

Como ya se ha visto en los casos de D'Annunzio, Yeats, Rilke y Lawrence, en el párrafo *La mitología del cisne*, también Delmira y Darío se insertan en aquel diálogo a varias voces típicamente moderno sobre el mito de Leda y el cisne, así que en el caso del nicaragüense encontramos el poema *Leda*, mientras en el caso de Delmira *El cisne*, casi como si fuera su continuación esperada.

Empezamos la comparación citando las primeras estrofas de *Leda* (del poemario *Cantos de vida y esperanza*) publicado por primera vez en España en 1905:

^{xciv} Delmira Agustini, *El rosario de Eros*. Reproducción digital a partir de *Obras completas de Delmira Agustini*. Tomo I, Montevideo 1924, <www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmct43n4>, p. 28.

*El cisne en la sombra parece de nieve;
su pico es de ámbar, del alba al trasluz;
el suave crepúsculo que pasa tan breve
las cándidas alas sonrosa de luz.*

*Y luego en las ondas del lago azulado,
después que la aurora perdió su arrebol,
las alas tendidas y el cuello enarcado,
el cisne es de plata bañado de sol.^{xcv}*

Ya en estas primeras dos cuartetas, aunque no aparezca el nombre Zeus, se puede ver que el ave tiene connotaciones divinas, que lo ponen a nivel de una criatura ultraterrena, un ser de luz, un ser alado, y eso depende de la sapiente elección que Darío hace de las imágenes que evocan colores radiantes, pasando del claror del blanco, al resplandor del amarillo. Todo lo que tiene que ver con la criatura está conectado a los elementos más preciosos y encantadores de la naturaleza, en efecto, su pico es de ámbar y su plumaje de nieve, plata y seda. Con la naturaleza está en simbiosis y por ella es exaltado («*es de plata bañado de sol*»), y ni siquiera la sombra disminuye el milagro de su claror («*en la sombra parece de nieve*»). Para que el misterio ultraterreno del ave se desvele, hay que esperar la tercera estrofa (vv. 10-11), donde Darío inserta el adjetivo “olímpico”, que precede la aparición en la escena de la figura reveladora de Leda, clarificando de inmediato la evocación al mito:

*Tal es, cuando esponja las plumas de seda,
olímpico pájaro herido de amor,
y viola en las linfas sonoras a Leda,
buscando su pico los labios en flor.*

Esta cuarteta es muy importante, porque ofrece la reescritura dariana del mito griego *literarizado* de Leda y el cisne. De los versos trece y catorce, a través del verbo

^{xcv} Darío, *ob. cit.*, cap. «Otros Poemas», poema XII, *Leda*.

“violar”, se entiende claramente que lo que está pasando en la escena es una agresión sexual, liberada de la tradicional ambigüedad, que deja abierta la posibilidad de un placer recíproco. Al final de la lucha con el “dios-ave” Leda es completamente vencida y suspira rendida delante de los ojos turbados del dios Pan.

*Suspira la bella desnuda y vencida,
y en tanto que al aire sus quejas se van,
del fondo verdoso de fronda tupida
chispean turbados los ojos de Pan.*

Como si estuviese evocando un sueño muy antiguo, Darío describe el acto violento de una manera muy estetizante, recurriendo al poder transformativo del arte, capaz de elevar la materia poética, y convirtiendo un acontecimiento trágico y brutal, como la violación sexual, en una obra maestra de extrema belleza y elegancia. La Leda dariana recalca la subjetividad femenina dominada, pasiva y víctima del destino fatal, y eso emerge de la imagen muy evocativa de sus quejas que se van al aire sin respuesta ni ayuda, ni siquiera por parte del dios Pan o de la naturaleza, que hacen de cómplices y testigos oculares a la violación. Además, volviendo a la cuarteta precedente, el poeta parece sugerir que, como Leda, también el cisne está dominado por una fuerza que va más allá de él; en efecto, el ave (v. 10) es “herido de amor” y actúa como un esclavo a la merced de la pasión.

En el conjunto de poemas titulado *Los Cisnes*, Darío trata otra vez el tema de la unión mítica, pero en este caso, emergen los tonos dichosos del acto erótico, a título ilustrativo citamos el poema III, donde el poeta se identifica con el cisne:

*Por un momento, oh Cisne, juntaré mis anhelos
a los de tus dos alas que abrazaron a Leda,
y a mi maduro ensueño, aun vestido de seda,
dirás, por los Dioscuros, la gloria de los cielos.
[...]
Amor será dichoso, pues estará vibrante
el júbilo que pone al gran Pan en acecho*

mientras un ritmo esconde la fuente de diamante.^{xcvi}

Y el poema IV:

*iAntes de todo, gloria de ti, Leda!
tu dulce vientre, cubrió de seda
el Dios. ¡Miel y oro sobre la brisa!
Sonaban alternativamente
flauta y cristales, Pan y la fuente.
¡Tierra era canto, Cielo sonrisa!^{xcvii}*

Aprovechando la oportunidad que nos ofrecen estos versos, señalamos que, junto al cisne, aparecen también las aves-símbolos de la poesía postmodernista, o sea, el búho y la alondra; efectivamente, encontraremos el primero, más adelante, en el poema *¡Oh tú!* de Agustini, mientras el segundo en *Rebelde* de Ibarbourou.

*Antes el celeste, supremo acto,
dioses y bestias hicieron pacto.
Se dio a la alondra la luz del día,
Se dio a los búhos sabiduría.^{xcviii}*

Contrariamente a los poemas de Darío, que acabamos de tratar, en *El Cisne* no hay referencias directas a la leyenda, de hecho, no se mencionan los nombres de Zeus o Leda o adjetivos que remiten al Olimpo, sin embargo, la tensión erótica entre el cisne y la mujer (Delmira), que se pregunta si el ave es efectivamente un amante, evoca inmediatamente el mito. Además, este asunto adquiere aún más sentido, si se considera el hecho de que la poetisa, a lo largo del poema, opera un gradual proceso de humanización del ave: desde el cisne hasta el hombre / el amado, como demues-

^{xcvi} Darío, *op. cit.*, cap. «Los cisnes, En la muerte de Rafael Núñez», poema III.

^{xcvii} *ibidem*.

^{xcviii} *ibidem*.

tran los siguientes versos: «*un cisne/Con dos pupilas humanas*» (vv. 8-9), «*Grave y gentil como un príncipe*» (v. 10), «*Sus alas blancas me turban/Como dos cálidos brazos*» (vv. 19-20), «*Viborean en sus venas/Filtros dos veces humanos!*» (vv. 27-28), «*Sus raros ojos humanos*» (v. 41). Se puede ver claramente que las partes del cuerpo del cisne descritas remiten a las respectivas partes humanas, sugiriendo la posibilidad de la existencia de algún tipo de humanidad ocultada en los ojos del ave.

*Y vive tanto en mis sueños,
Y ahonda tanto en mi carne,
Que a veces pienso si el cisne
Con sus dos alas fugaces,
Sus raros ojos humanos
Y el rojo pico quemante,
Es sólo un cisne en mi lago
O es en mi vida un amante...^{xcix}*

A través de las metáforas altamente explícitas, que aparecen en la misma estrofa: el «*rojo pico quemante*» (v. 42) y el ave que ahonda en la carne de la mujer (v. 38), la poetisa aumenta la intensidad erótica del encuentro con el cisne en el parque, hasta el punto de que la hipótesis que en la criatura se halle la encarnación de Zeus, el dios capaz de cualquier metamorfosis para realizar sus deseos carnales, resulta menos improbable, sobre todo en los versos 15-16, donde Delmira alude al engaño del cisne y por consiguiente, a un nuevo cumplimiento del mito, destinado a perpetuarse.

*El ave cándida y grave
Tiene un maléfico encanto;
-Clavel vestido de lirio,
Trasciende a llama y milagro!...
Sus alas blancas me turban
Como dos cálidos brazos.^c*

^{xcix} Delmira Agustini, *Los cálices vacíos*, cit.

^c *ibid.*, p. 40.

Cabe notar que la poetisa, para describir su estado de ánimo al entrar en contacto con las alas del cisne, elige el verbo “turbar”, el mismo utilizado por Darío en el verso conclusivo del *Cisne* («*chispean turbados los ojos de Pan*»). Y eso, señala el hecho de que este mito *literarizado* que narra el encuentro erótico entre la mujer/Leda y el cisne no deja de ser percibido como equívoco, continuando a transmitir un sentido de turbación a lo largo de sus varias reescrituras. Según escribe Aída Beaupied, a partir de los planteamientos de González Echevarría: «*Ese intercambio y las consecuencias que el acto sexual entre mujer y cisne sugieren a la fantasía, asusta como asustan los monstruos, porque se trata de una unión impensable, y una gestación todavía más inverosímil, no sólo en el plano físico sino en el de palabras y separación*».^{ci}

Continuando con el análisis de la estrofa precedente (vv. 15-20), se puede notar como ella recupera la concepción modernista del cisne, emblema de una poesía expresión del dualismo entre lo carnal y lo espiritual. En efecto, a título ejemplificativo podemos mencionar el oxímoron “maléfico encanto” (v. 16) y también la fusión entre sacro y profano presente en el verso 18: «*Trasciende a llama y milagro!*». Sin embargo, se trata de una visión dual, muy semejante a la nietzscheana, en la que se impone el espíritu vital dionisiaco a lo apolíneo. Sobre todo, considerando el hecho de que el lirio, al final, resulta ser simplemente un disfraz de la verdadera esencia, es decir, la del clavel, («*clavel vestido de lirio*», v. 17), probablemente un clavel rojo, símbolo del amor pasional. Además, el rojo es el color asociado repetidamente al cisne y a su lujuria a lo largo del poema («*el rojo pico quemante*» v. 42 y «*el cisne asusta de rojo*» v. 75).

*Del rubí de la lujuria
Su testa está coronada;
Y va arrastrando el deseo*

^{ci} Aída Beaupied, «Otra lectura de *El cisne* de Delmira Agustini», *Letras femeninas*, 22, núm. 1-2, 1996, pp. 131-42, <www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctt6h7>.

En una cauda rosada...^{cii}

De todas formas, la imagen más evocativa del apareamiento mítico es la que describe el coito del cisne, que después de haber hundido el pico en el regazo de la mujer, se queda como muerto circundado por el silencio. Esto se puede ver claramente hacia el final del poema, en los versos: “Hunde el pico en mi regazo/Y se queda como muerto...” (vv. 69-70) o en la tercera estrofa (vv. 21-28), donde, en lugar del pico, es la testa del cisne la que cae en su regazo:

*...Ningunos labios ardieron
Como su pico en mis manos;
Ninguna testa ha caído
Tan lánguida en mi regazo;
Ninguna carne tan viva,
He padecido o gozado:
Viborean en sus venas
Filtros dos veces humanos!*^{ciii}

Si Yeats en *Leda and the Swan*, para describir el órgano sexual masculino del ave, elige la metáfora del extraño corazón latiendo («¿Y cómo puede el cuerpo, envuelto en blancas ráfagas,/no sentir el extraño corazón palpitante?»^{civ}), Delmira, en cambio, usa las metáforas fálicas del cuello y del pico, y este último en particular domina el entero poema: «Como su pico en mis manos» (v. 22), «Pico en fuego, cuello triste» (v. 12), «Con sus dos alas fugaces,/.../Y el rojo pico quemante» (vv. 40-42; vv. 56-58), «Y el silencio es una rosa/Sobre su pico de fuego» (vv. 47-48; vv. 63-64), «Hunde el pico en mi regazo» (v. 69).

La evocación legendaria de Leda, que por su característica de emerger de inmediato del poema se acaba de señalar como primer nivel posible de

^{cii} Agustini, *Los cálices vacíos*, cit., p. 40.

^{ciii} *ibidem*.

^{civ} Yeats, *ob. cit.* En el idioma original: «And how can body, laid in that white rush,/But feel the strange heart beating where it lies? (vv. 7-8)». Lind, *ob. cit.*, p. 17.

interpretación del poema, constituye al mismo tiempo la llave de lectura más superficial del texto. Por este motivo se hace necesario proporcionar las otras interpretaciones destacadas por la crítica literaria en el curso de los últimos años. En primer lugar, hay que decir que los juicios críticos se alinean en el considerar a esta obra una reflexión metaliteraria, o sea, una manera para la autora de reconocerse como poeta en el acto creativo: «*Al presentar al cisne como proyección interna Agustini nos dice que dentro de sí está no sólo Darío sino la poesía, y con ella la fuente de placer*».^{cv} De ahí la idea de la creación poética como experiencia erótica que culmina con el coito, es decir, con el poema. En este sentido, el cisne en el medio del lago, donde se refleja el pensamiento de la poetisa, otra cosa no sería que el poema mismo fijado en la página:

*Hunde el pico en mi regazo
Y se queda como muerto...
Y en la cristalina página,
En el sensitivo espejo
Del lago que algunas veces
Refleja mi pensamiento,
El cisne asusta de rojo,
Y yo de blanca doy miedo!*^{cvi}

A partir del conocido estudio de Sylvia Molloy llevado a cabo en *Dos lecturas del cisne: Rubén Darío y Delmira Agustini. La sartén por el mango*, que ha puesto de relieve el diálogo intertextual entre los poemas de Darío con los respectivos de Delmira sobre el tema del cisne, Aida Beaupied escribe que este cisne, que queda como muerto en el regazo de Delmira, representaría la asimilación y la conquista del “otro poeta”, de su alter-ego masculino, es decir: su maestro, Rubén Darío.

Como el poeta nicaragüense, también Agustini ofrece su versión de la leyenda de Leda. El encuentro erótico entre la hablante y el cisne es entonces, como en

^{cv} Beaupied, *ob. cit.*

^{cvi} D. Agustini, *Los cálices vacíos*, cit., p. 41.

Nocturno, «otra dramatización del encuentro entre la poeta efeba y su precursor. La ansiedad de la influencia se manifiesta en el deseo de hacer suya, robarse, la musa de ese precursor, representada en este caso por el pico casi muerto (vencido, conquistado) en su regazo».^{cvii}

Con los últimos dos versos («El cisne asusta de rojo, /y, yo de blanca doy miedo!») Delmira revela toda su maestría conceptual y formal. El quiasmo, creado por la alternancia de colores y términos que evocan el miedo, actúa de perfecta síntesis de todos los conceptos desarrollados a lo largo del poema. El rojo y el blanco, respectivamente símbolos de la pureza y de la lujuria, y por lo tanto símbolos también de la contraposición entre los lados opuestos del yo lírico, revelan toda la fragmentación y división interior sufrida por la poetisa. Y, si bien el poema termina con un intercambio de colores, indicativo de la indiferenciación entre mujer y cisne («la hablante lleva el color de él en tanto que él se ha cubierto de la sangre de ella»),^{cviii} lo que al final esta fusión erótica produce es un sentimiento de miedo, transmitido por la sapiente yuxtaposición del verbo *asustar* y del sustantivo *miedo*. En la primera parte (vv. 7-14), en cambio, el cisne, antes de colorearse de rojo, es descrito siguiendo los convencionales rasgos modernistas, en efecto, sus alas son comparadas con los lirios y como de costumbre sobresale por su blancura, suavidad, orgullo y elegancia:

...Flor del aire, flor del agua,
 Alma del lago es un cisne
 Con dos pupilas humanas,
 Grave y gentil como un príncipe;
 Alas lirio, remos rosa...
 Pico en fuego, cuello triste
 Y orgulloso, y la blancura
 Y la suavidad de un cisne...^{cix}

^{cvii} Beaupied, *ob. cit.*

^{cviii} Para el concepto de indiferenciación entre el yo lírico y el “tu” en el poema *El Cisne* de Delmira Agustini véase Aida Beaupied, *ibidem*.

^{cix} Agustini. *Los cálices vacíos*, cit., p. 30.

En otro poema, titulado *Nocturno*, la idea de la unión entre pureza y lujuria, obtenida mediante el uso simbólico de los colores rojo y blanco, adquiere tonos aún más explícitos a través de la metáfora del cisne ensangrentado que va por los senderos dejando manchas rojas. Si el cisne representa la poética modernista de Darío, lo que emblematisa Delmira, en cambio, es un cisne ensangrentado; y esta analogía la sugiere la poetisa misma, afirmado abiertamente “yo soy” (vv. 4-8), sin dejar ninguna duda en el lector acerca del significado metafórico del ave:

*Nata de agua lustral en vaso de alabastros;
espejo de pureza que brillantas los astros
y reflejas la cima de la Vida en un cielo...*

*Yo soy el cisne errante de los sangrientos rastros,
voy manchando los lagos y remontando el vuelo.^{cx}*

Volviendo a *El cisne*, Beaupied, en el mismo ensayo, añade que la sangre podría aludir al parto, y por consiguiente al acto de la procreación a través del cuerpo femenino, así que la voluntad de Delmira sería entonces la de subrayar su propio poder y capacidad de engendrar el poema, afirmando la “maternidad” de su obra:

Y es que el poema busca representar, no solo la unión entre opuestos, sino además el nacimiento de la poeta, nacimiento éste que se concibe en virtud a la capacidad del yo lírico de auto-reconocerse en su obra. Es principalmente la alusión a la sangre lo que nos sugiere la confluencia de los dos eventos simbólicos: la pérdida de la virginidad y el parto. En ambos casos podemos reconstruir la idea de un rito de pasaje, en este caso el de la poeta consagrada como tal.^{cx}

La crítica ha evidenciado ampliamente esta necesidad muy fuerte en Delmira de

^{cx} *ibid.*, p. 38.

^{cx} Beaupied, *ob. cit.*

marcar la “paternidad” de la propia creación poética y de afirmarse como poeta, buscando varias veces el apoyo y la aprobación de personajes y escritores ilustres. Por este motivo, a conclusión de *Los Cálices Vacíos* se halla un largo elenco de dedicatorias, titulado *Juicios Críticos*, con el fin de conferir autoridad al poemario, según el principio *ipse dixit*, y que, sin embargo, como subraya Bruña Bragado, se basan más en el mito de su persona que en su obra.^{cxii} Naturalmente, siendo una mujer poeta en un mundo machista, que apenas había emprendido el camino hacia una visión igualitaria entre la producción artística de hombres y mujeres, Delmira tenía que valerse de todos los recursos necesarios para afirmarse a nivel nacional e internacional como poeta al igual que sus colegas varones. Además, el uso de expedientes (como el conferido por el principio de autoridad) era muy frecuente en la literatura femenina ya desde varios siglos, como demuestra el caso de Sor Juana Inés de la Cruz en la edad barroca:

Cálices vacíos concluye con un apartado similar titulado Juicios críticos [...] es interesante esta idea de la ansiedad de la autoría, es decir, el hecho de que Agustini quiera legitimar su discurso a través de la opinión de críticos y escritores conocidos en el mundo intelectual de la época. Es quizás, pienso, una de las “tretas débiles”, que enuncia Ludmer a propósito de Sor Juana Inés de la Cruz.^{cxiii}

La asimilación y destrucción del “otro cisne”, es lo que efectivamente permite a Delmira darse a luz como poeta, y reconocerse en su alteridad.^{cxiv} Sin embargo, se

^{cxii} Bruña Bragado escribe: «*Cálices vacíos concluye con un apartado similar de Juicios críticos que, las más de las veces, no salen del biografismo más descargo*». Bruña Bragado, *Cómo Leer a Delmira*, cit., pp. 23-4.

^{cxiii} Bruña Bragado, *Como leer a Delmira*, cit., pp. 23-4. Bruña Bragado hace referencia a Josefina Ludmer, «Las Tretas del débil», en *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, eds. Patricia Elena González y Eliana Ortega, pp. 47-55. En la nota a pie de página hace referencia a S. Gilber y S. Gubar, *The Madwoman in the Attic*, Yale University Press 1979.

^{cxiv} Se alude a los planteamientos de Beau pied, que explica que «haber asimilado los cisnes darianos le permite a la poeta, a punto de darse a luz como tal, crear un cisne tan suyo que no se diferencia de sí misma. Ahora el placer no depende de las lecturas que la hablante/poeta hace del maestro, sino que se trata de un placer manufacturado por ella misma», Beau pied, ob. cit.

trata de un camino de búsqueda que le causa dolor y sufrimiento. Estos sentimientos nacen de la lucha interior entre dos voluntades conflictuales: la primera concierne la asimilación y el reconocimiento de Darío como modelo de referencia y parte integrante de su poética, la segunda expresa el deseo de romper con esta tradición, percibida como constricción. Con respecto a eso, Oviedo explica que el modernismo canónico de Delmira era «un molde con el que ella se sentía, a la vez, comfortable e insatisfecha; lo usaba y lo desbordaba»,^{cxv} creando una poesía marcada por dos deseos opuestos: el de ser explícita, de abrirse y el de cerrarse, protegiéndose con la coraza de la retórica modernista. Un conflicto que no encontraba solución y que quedaba abierto, como demuestra el final de *El cisne*, donde el tema del silencio se revela «el mejor recurso para dramatizar la unión de contrarios»^{cxvi} inconciliables.

...Al margen del lago claro
Yo le interrogo en silencio...
Y el silencio es una rosa
Sobre su pico de fuego...^{cxvii}

A pesar de la constante presencia de imágenes que aluden a lo erótico, es importante señalar que el tema central de la poesía de Delmira es esencialmente la creación poética. De hecho, Jrade sostiene que el objeto del deseo es en realidad el discurso poético, y que el “otro masculino” es un “Darío figurativo” entendido como aspiraciones y lenguaje poético.^{cxviii} Lo demuestra la internalización del

^{cxv} «El lenguaje de la autora es esencialmente modernista [...] Con él nos propone la visión de un mundo intensamente idealizado, de sueños y fantasías cuyo carácter inalcanzable produce infinito dolor»: Oviedo, *ob. cit.*, p. 31.

^{cxvi} Beaupied, *ob. cit.*

^{cxvii} Agustini. *Los cálices vacíos*, cit., p. 42.

^{cxviii} Jrade a propósito escribe: «But Escaja, while understanding the significance of this fusion of opposites, misses the point that the desired object is poetic discourse and that the masculine other is the figurative Darío, his artistic aspirations, and his poetic language», Jrade, *Delmira Agustini*, cit., cap. 3, *Drinking from the fountain of the other*.

símbolo fálico del pico, que le sirve para autorizar su condición de poeta.^{cxix} Junto a la imagen del cisne, se encuentra también la serpiente como representación simbólica de lo masculino, revertido y releído en perspectiva femenina. Claramente, el poema *Serpentina*, incluido en el *El Rosario de Eros*, es muy importante porque no solo manifiesta este concepto, sino que también ofrece una reescritura del mito bíblico del Jardín del Edén. Según afirma Jrade, esperaríamos que Delmira, en el paraíso perdido asumiera el papel ingenuo y seductor de Eva,^{cxx} en cambio la identificación, se establece con la serpiente y, luego, incluso con la manzana de la discordia. Las temáticas del mito bíblico, o sea, la seducción y la transgresión, siguen estando presentes en el poema, pero, en este caso, se transmiten por medio de imágenes que funden lo masculino y lo femenino,^{cxxi} así como en *El Cisne* se manifiesta la unión entre el «*Crear y procrear (acto femenino y acto masculino unidos)*».^{cxxii} Como ocurre en el caso de *Nocturno*, también en *Serpentina* es la poetisa misma quien explicita la asociación con la criatura, declarando abiertamente: “yo soy”.

En mis sueños de amor, iyo soy serpiente!
Gliso y ondulo como una corriente;
Dos píldoras de insomnio y de hipnotismo

^{cxix} Beupied escribe: «Hemos visto que en “El cisne” Agustini autoriza su condición de poeta mediante la internalización de lo masculino, y en particular del fálico símbolo que representa el pico del cisne. Hemos visto también que la importancia de ese símbolo en la autorización justifica una lectura que tome en cuenta la manera como el falocentrismo se inscribe en este poema», A. Beupied, *ob. cit.*

^{cxx} Jrade escribe: «The female speaker is no longer the naive, seducible Eve, but the seductive serpent that slinks into demonic control», Jrade, *Delmira Agustini*, cit., capítulo V, «Aspirations and abiding disappointments, Los astros del abismo».

^{cxxi} Ver a este respecto la parte dedicada al poema *Serpentina*, *ibidem*.

^{cxxii} Susan Stanford Friedman («Creativity and the Childbirth Metaphor: Gender Difference in Literary Discourse» en *Speaking of Gender*, Routledge, Ed. Elaine Showalter, New York and London 1989, pp. 73-100) explica: «In spite of individual variation, male metaphors often covertly affirm the traditional separation of creativity and procreativity. Female metaphors, in contrast, tend to defy those divisions and reconstitute woman’s fragmented self into a (pro)creative whole uniting word and flesh, body and mind». Citado por A. Beupied, *ob. cit.*

Son mis ojos; la punta del encanto
 Es mi lengua... ¡y atraigo como el llanto!
 Soy un pomo de abismo.^{cxxiii}

Para representar a sí misma, Agustini mezcla continuamente símbolos masculinos y femeninos en sus poemas, mostrado al lector su idea de un mundo interior dominado por los dos aspectos opuestos. Hasta este punto, se han subrayado los símbolos masculinos (el pico, la serpiente), pero la imagen más recurrente en su poética es sin duda la del «cáliz vacío» que aspira a llenarse.^{cxxiv}

...Agua le doy en mis manos
 Y él parece beber fuego;
 Y yo parezco ofrecerle
 Todo el vaso de mi cuerpo...^{cxxv}

La metáfora del órgano femenino, que a veces aparece con otras variantes, como las del espejo, del vaso, del receptor, o sinécdoquicamente del líquido, sufre un cambio evidente y rompe con los usos del imaginario tradicional, puesto que, de manera activa, aspira a llenarse. Este concepto lo explica Tina Escaja: «Tanto la condición líquida y de espejo como la connotación receptora vaginal con que se identifica la hablante en los textos de Agustini, subvierte o neutraliza la presunta “pasividad” femenina con que tradicionalmente se han asociado esas imágenes».^{cxxvi} Si consideramos que los símbolos por excelencia de lo femenino (cáliz, espejo, etc.) están invertidos, coherentemente la reactualización de un mito tan centrado en la capacidad receptora y generativa de la mujer, como el de Leda, ha de sufrir el mismo cambio. Así que, en vez de una violación, como se ha visto en la reescritura dariana, lo que

^{cxxiii} Agustini, *El rosario de Eros*, cit., p. 36.

^{cxxiv} Escaja, *ob. cit.*, «Creación arbitrada: imágenes del cuerpo; estructuras de intercambio; Pigmalión».

^{cxxv} Agustini, *Los cálices vacíos*, cit., p. 40.

^{cxxvi} Escaja, *ob. cit.*, «Creación arbitrada: imágenes del cuerpo; estructuras de intercambio; Pigmalión».

el poema pone en escena es una mujer que participa activamente en el encuentro con el amante y que al final hasta conquista. Otro ejemplo de este asunto es detectable en *¡Oh, Tú!*, donde la revisión del mito se manifiesta en múltiples niveles. En primer lugar, volvemos a encontrar la eliminación del papel pasivo de la mujer en el acto erótico, y, en segundo lugar, en vez del cisne y de las dos parejas de huevos, lo que Delmira propone en cambio, son: un búho, símbolo postmodernista por excelencia, y un huevo infecundo. A propósito, Escaja explica que: «*La infecundidad del huevo en el poema de Agustini invierte la tradicional presentación de un mito que vino a simbolizar la creación poética por el intercambio entre lo divino (Zeus) y lo humano (Leda)*». ^{cxxvii} Un intercambio, que, como ya hemos dicho, es impensable y produce lo incomunicable. Entonces, resultará claro que los recursos que la poetisa usa para romper con la idea de lo femenino como pasivo son varios, sin embargo «*el principal recurso desmitificador en la estética de Agustini lo constituye la estructura de intercambiabilidad entre el “yo” y el “tú”*», entre «*el “yo” femenino y el “tú” amante masculino [...] que anula finalmente las diferencias para fusionarlas en un mismo discurso*». ^{cxxviii}

Pero en su carne me habla
 Y yo en mi carne le entiendo.
 -A veces itoda! soy alma;
 Y a veces itoda! soy cuerpo. ^{cxxix}

Los últimos dos versos citados arriba nos permiten añadir una pequeña nota sobre el dualismo alma-cuerpo, que en la concepción de Agustini se reconduce a la imagen del cáliz, dado que éste último, siendo metáfora de una parte del cuerpo, o sea un fragmento, inevitablemente expresa «*el deseo de unidad a que aspira la hablante [...] El deseo de unidad tanto espiritual como carnal se refiere, en último término, a la*

^{cxxvii} *ibidem*.

^{cxxviii} *ibidem*.

^{cxxix} Agustini. *Los cálices vacíos*, cit., p. 41.

creación poética». ^{cxxx} A propósito del fin último de narrar su proceso creativo, ella misma indica al lector que el lago, donde se encuentra el cisne (el poema), no sería otra cosa que la metáfora de la página, en la que se imprime su pensamiento, y justamente por eso *El cisne* se abre en los siguientes términos:

...Pupila azul de mi parque
Es el sensitivo espejo
De un lago claro, muy claro!...
Tan claro que a veces creo
Que en su cristalina página
Se imprime mi pensamiento. ^{cxxx}

Además de Leda, también en las actualizaciones del mito de Pigmalión se asiste a la voluntad, o como llama Tina Escaja «*implícita corrección*», de invertir el papel pasivo asociado a la mujer. En el caso de Pigmalión, por ejemplo, es «*la poeta la que esculpe a su propio dios para que, en última instancia, engendre a la hablante*»: ^{cxxxii}

En oro, bronce o acero
Líricos grabar yo quiero
Tu wagneriano perfil;
Perfil supremo y arcano
Que yo torné casi humano:
Asómate a mi buril. ^{cxxxiii}

Ya desde estos primeros versos que proceden del poema *Tres pétalos a tu perfil*, se puede ver que la poetisa invierte las asociaciones tradicionales que reconducen las mujeres a objetos pasivos y los hombres a creadores activos, ^{cxxxiv} Naturalmente, el

^{cxxx} Escaja, *ob. cit.*

^{cxxx} Agustini, *Los cálices vacíos*, cit., p. 39.

^{cxxxii} Escaja, *ob. cit.*

^{cxxxiii} Agustini, *El rosario de Eros*, cit., p. 60.

^{cxxxiv} Jade a propósito del poema *Tres pétalos a tu perfil* escribe: «*In this poem Agustini*

tema central, sugiere Jade, sigue siendo, como en la mayoría de los casos, el proceso artístico que puede transformar lo inmanente en lo eterno y que puede crear una obra artística tan increíble como para tomar vida en la mente del lector.^{cxxxv} Por lo tanto, lo que acomuna las reescrituras de los mitos de Leda y Pigmalión es el hecho de que Agustini ingeniosamente saca provecho de las narraciones míticas, fijadas en el imaginario colectivo de los lectores, para revelar su proceso creativo. Un proceso que, como enseña la poetisa por medio de metáforas conectadas con la experiencia erótica, parte del intercambio con el “tu masculino” al que el “yo femenino” crea, incorpora, asimila y domina para llegar finalmente a engendrarse como poeta.

A continuación, presentamos el poema *Viene...*, que procede de sus “poemitos de infancia” reunidos en *La Alborada (Parte primera)*, una recopilación que tiene relevancia casi simplemente para entender el proceso de su formación poética, de hecho, al principio de la recopilación se encuentra la siguiente afirmación: «*La familia de la autora los exhuma a simple título de curiosidad, para los que quieran saber cómo se formó la poetisa*».^{cxxxvi} Si bien este poema no tenga gran valor a nivel formal y estilístico, es útil porque indica la presencia de los dos grandes maestros que para ella representaron tanto una fuente de inspiración y de profunda fascinación como un molde pesado, que dificultaba la creación de una poesía nueva, es decir Darío y Homero. El argumento central es, otra vez, la inspiración poética, personificada en la imagen de la musa, la diosa inspiradora de los poetas, que en el caso de Agustini

transforms the myth of Pygmalion, inverting the traditional associations linking women with passive objects and men with active creation», Jade, Delmira Agustini, cit., cap. IV, «Turning loss into empowerment. Los cálices vacíos».

^{cxxxv} Jade escribe: «*Agustini draws attention to the fact that she is writing more about the artistic process than about an individual. [...] She seeks to create, as Pygmalion did, the “ideal, sculpted lover” [...] that is, to produce a piece of work so credible that it eventually comes to life in the minds of her readers*», *ibidem*.

^{cxxxvi} Nota que aparece al principio de *Los Astros Del Abismo* en la edición de 1924, D. Agustini, *Obras Completas de Delmira Agustini*, tomo II: *Los Astros Del Abismo*, Editor Sarandí, Montevideo <archive.org/details/DelmiraAgustini1924LosAstrosDelAbismo/page/n129/mode/2up>, p. 6.

es una musa niña, enfermiza y ojerosa, todos aspectos que ella tomaba del mito construido alrededor de su persona por los críticos y que ella misma explotaba a su ventaja. Los primeros versos reproducen los rasgos clásicos de la estética modernista, entre los cuales el uso de las sinestesias (“notas blancas”, “lirios soñolientos”, “estrofas perfumadas”) y las flores refinadas:

*Blandos preludios.
Nievan orquídeas opalinas, pálidas;
Lánguidos lirios soñolientos riman
Estrofas perfumadas.
Hay roces blancos, leves,
Hay notas leves blancas...^{cxxxvii}*

Luego, aparece la musa, en su actualización moderna y sin lira, extraña y precoz, dibujada exacta y astutamente como la crítica (sobre todo masculina) había representado a la poetisa misma, tratando de exaltar lo excepcional de su persona, intensificando «*sus anomalías, rarezas y peculiaridades - insomnio, precocidad, indumentaria atípica*». ^{cxxxviii} Un mito personal claramente cargado de prejuicios, que incluían también: la singularidad de su obra considerando su género de pertenencia, la supuesta duplicidad de su persona dividida entre la niña y la pitonisa y por fin la belleza de su figura. ^{cxxxix} Según los planteamientos de Bruña Bragado, la poetisa decidió plegarse a una serie de dictados sociales y convenciones literarias para conseguir un público y alcanzar prestigio poético.

*Viene... es ella, es mi musa,
La suave niña de los ojos de ámbar;
Es mi musa enfermiza: la ojerosa,
La más honda y precoz, la musa extraña!*

^{cxxxvii} Agustini, *Obras completas*, cit., p. 122.

^{cxxxviii} Bruña Bragado, *Cómo leer a Delmira*, cit., p. 50.

^{cxxxix} Sobre el prejuicio de la crítica con respecto a la doble personalidad de Agustini dividida entre la “Nena” y la “Pitonisa” véase Bruña Bragado, *Cómo leer a Delmira*, cit., pp. 31-2.

[...]
 Ella canta sin lira,
 ¡Mi dulce musa extraña!
 Sus lánguidos arpegios,
 Sus vibraciones de pasión, arranca,
 Con angustias que crispan,
 ¡A las fibras sensibles de su alma!^{cxl}

El poema se concluye con unos versos que evocan el comienzo del proemio de la *Ilíada*: “Canta, oh musa”, produciendo un contraste aún más fuerte con la figura mítica clásica:

¡Ven, canta, canta!
 ¡Oh, mi musa enfermiza!
 ¡Oh, mi musa precoz, mi musa extraña!

En la concepción de Agustini también Homero, como Darío, representa, por un lado, uno de los más importantes modelos de referencia para su formación poética y por el otro, es percibido como un punto de llegada, un molde pesado, desde el cual siente la necesidad de romper, para crear una poesía nueva e igualmente valiosa. En este sentido, la manera en que ella percibe los poemas homéricos recuerda sus planteamientos acerca de la poética “agotada” del modernismo, que impulsa a la superación, pero hace difícil y asusta al “poeta nuevo” por su grandeza en el momento de la confrontación. Una reflexión metapoética, que Agustini expresa en un poema titulado *Homère* y que manifiesta su capacidad, ya desde los albores de su carrera, de «tener una lúcida conciencia de la “tradición de la ruptura” que caracteriza al proceso del arte, la necesidad de cometer el homicidio simbólico del poeta anterior, por muy grande que sea su sombra para poder progresar, evolucionar y ser capaz de crear algo nuevo».^{cxli}

^{cxl} Agustini, *Obras completas*, cit., pp. 122-3.

^{cxli} Bruña Bragado, *Cómo leer a Delmira*, cit., p. 6

Este “homicidio simbólico” del poeta anterior, en otros poemas, toma la forma de canibalismo, por ejemplo, cuando ella se identifica con la figura del vampiro (que como hemos visto es un *tema mítico* generado por la literatura de ficción). Con respecto a eso, Jade sostiene que el vampiro no solo representa (junto a las serpientes y a las cabezas flotantes) una asertiva apropiación de los ataques antifemeninos,^{cxlii} sino también el deseo de arrancar de Darío y de los otros poetas modernistas el control de las imágenes de la creatividad productora.^{cxliii} Luego, añade que, al igual que un vampiro, la poetisa toma nutrimento del “otro masculino”, y precisamente de sus heridas producidas por la angustia artística, drenando la inspiración como miel dorada^{cxliv} (de ahí la imagen de la musa con los ojos de ámbar).

Antes de concluir el capítulo sobre Agustini, se hace necesario proporcionar también otro tipo de argumento mítico, pasando entonces de la reescritura de los mitos clásicos griego-latinos a los mitos cristianos, manteniendo la línea de la confrontación con las obras de Darío, que tratan los mismos mitos. Editado por primera vez en el libro póstumo *Los astros del abismo*, *6 de enero* es un texto, o quizás sería mejor considerarlo un poema en prosa, que Agustini escribió a la edad de 15 años^{cxlv} y que, como sugiere la fecha indicada por el título, trata el tema de los reyes magos. Volviendo al discurso del diálogo intertextual, resulta natural trazar un paralelo entre este breve texto de Agustini y el poema *Los tres reyes magos* del maestro nicaragüense, que ya ha sido analizado en el párrafo precedente. Contrariamente al espíritu dichoso, expresado por la exclamación de los reyes magos darianos: “Existe Dios”, en *6 de enero* lo que sobresale y domina, en cambio, es el sentimiento trágico

^{cxlii} «The vampires, serpents, and free-floating heads of her poetry are assertive appropriations of and reinvention of antifemale attacks», Jade, *Delmira Agustini*, cit., cap. 1, «Agustini and her world».

^{cxliii} «This poem (*El vampiro*) expresses a desire to wrest control of the images of productive creativity away from Darío and other male modernistas», Jade, *Delmira Agustini*, cit., cap. 3, «Drinking from the fountain of the other».

^{cxliv} «She cannibalizes his artistic anguish, biting into his wound and drawing from it the golden honey of inspiration», *ibidem*.

^{cxlv} Bruña Bragado, *Como leer a Delmira*, cit., p. 91.

de la muerte de Dios:

Media noche... Hacia Oriente, bella región - fábulas, diamantes, ojos negros, raros sueños, maravillas, - viajan tres tristes sombras de pálidos viejos que fueron bellos y reyes y magos y, hoy, son pobres peregrinos espectrales de una muerta estrella y de un muerto Dios. Llevan preciosas cargas - rosados muñecos, sedas misteriosas, esmeraldas de Egipto, turquesas de Persia, - en las manos lácteas.^{cxlvi}

Agustini aquí imagina un diálogo entre los reyes magos y un interlocutor masculino, que habla en primera persona y cuyo nombre no está mencionado (como en *Los tres reyes magos*) deseoso de acceder al conocimiento de Dios por medio de los magos, que pudieron ver la luz del niño de Belén:

Pide..." - Un extraño fuego secó mis lágrimas encendiendo mis labios y hablé, hablé febrilmente: - "No, no, nada de eso! No quiero el bello diamante, la pérfida esmeralda ni el albo cordero. Guardadlo todo, todo, hasta mi vida! Pero dadme, dadme si sois magos, esa suprema visión que impone en vuestros ojos, como un aletazo formidable en la noche, el fondo de un abismo: la visión ultraolímpica del niño de Bethleen cargando todo un mundo criminal y maldito sobre dos suaves hombros frágiles como dos rosas! Yo quiero ver al Dios..."^{cxlvii}

Cabe notar que la poetisa utiliza el adjetivo "ultraolímpica" para hablar de la visión del niño Jesús, fundiendo el paraíso cristiano con el Olimpo y manifestando el mismo sincretismo religioso, típico de la estética modernista. Finalmente, el diálogo se cierra con los reyes magos negando al interlocutor el dono de la visión de Dios, para que éste no sufra el mismo dolor que ellos padecieron por la pérdida del salvador:

"Vosotros sois magos. ¡Mostrádmeme!" - "Imposible". - "Habladme, entonces, de Él. De la estrella blanca... Del cordero suave". - "¿Y para qué? Eso es muy triste - largos suspiros". -

^{cxlvi} Agustini, *Obras completas*, cit., p. 88.

^{cxlvii} *ibid.*, p. 89.

“Dichoso tú!” - “Yo?... Yo, mísero ciego de la Suma Luz. Pobre nostálgico del Dios- “Tú no lo has visto, nosotros llevamos su luto; tú llevas un deseo, nosotros un dolor... [...] ¡Oh, las divinas lágrimas !!! Deben de ser muy ardientes: a su fulgor se han secado las mías...”^{cxlviii}

Además de ofrecer un interesante punto de confrontación con Darío sobre la narración mítica de los reyes magos, este texto juvenil revela los cambios estilísticos y formales del camino poético de Delmira. Bruña Bragado escribe que, en su etapa de aprendizaje la poetisa escribía *«usando la máscara tradicional de la voz masculina y había elaborado una figura femenina de acuerdo con los códigos convencionales, sin embargo, a lo largo de su producción literaria, consigue expresar una voz femenina (de mujer real) que manifiesta «sus» sentimientos y fantasías»*.^{cxlix}

Por lo tanto, como ha argumentado la crítica citando a Jacqueline Girón Alvarado, se denota un proceso de transformación de la voz lírica que *«cambia de tono (triste a alegre), de tema (fantasía poética al amor erótico), de actitud (pudor a apertura), de voz (masculina a femenina) y de perspectiva (sujeto activo a sujeto pasivo y estético)»*.^{cl}

^{cxlviii} Agustini, *Obras completas*, cit., pp. 89-90.

^{cxlix} «Podemos reprochar a la Agustini de su etapa de aprendizaje el escribir usando la máscara tradicional de la voz masculina y la elaboración de una figura femenina de acuerdo con los códigos convencionales, pero no hemos de olvidar que ella es pionera en estas lides [...] y, por otra parte, más tarde, por fin en la poesía una voz femenina (de mujer real) manifiesta «sus» sentimientos y fantasías», María José Bruña Bragado, «La ansiedad de las influencias entre modernistas: el caso de Delmira Agustini y Alfonsina Storni. 2. Recepción de la obra de Agustini por parte de Storni», en Carmen Ruiz Barrionuevo, María Ángeles Pérez López y Francisca Nogueroles (eds.), *La literatura iberoamericana en el 2000: balances, perspectivas y prospectivas*, Actas del II Congreso Internacional IIII - Salamanca, Universidad de Salamanca 2014, pp. 560-8, <www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm675>.

^{cl} Jacqueline Girón Alvarado, *Voz poética y máscaras femeninas en la obra de Delmira Agustini*, Peter Lang, New York 1995, p. 106. Citado por Bruña Bragado en *Como leer a Delmira*, cit., p. 77.

Mito y misticismo

El recurso a los expedientes extra-literarios para legitimar su autoridad en el mundo poético, desde las dedicatorias de escritores ilustres a la adopción de los estereotipos y construcciones sobre su propio mito biográfico y artístico, asumidos por Delmira, llevó inevitablemente a influenciar los planteamientos de los críticos, en particular sus contemporáneos, en la recepción de su poesía. El comentario más relevante, en este sentido, es ciertamente el de Rubén Darío expresado en el *Pórtico*, incluido al principio de *Los Cálices vacíos*:

De todas cuantas mujeres hoy escriben en verso ninguna ha impresionado mi ánimo como Delmira Agustini, por su alma sin velos y su corazón de flor. A veces rosa por lo sonrosado, a veces lirio por lo blanco. Y es la primera vez en que en lengua castellana aparece un alma femenina en el orgullo de la verdad de su inocencia y de su amor, a no ser Santa Teresa en su exaltación divina. Si esta niña bella continúa en la lírica revelación de su espíritu como hasta ahora, va a asombrar a nuestro mundo de lengua española. Sinceridad, encanto y fantasía, he allí las cualidades de esta deliciosa musa. Cambiando la frase de Shakespeare, podría decirse «that is a woman», pues por ser mujer dice cosas exquisitas que nunca se han dicho.^{cli}

Fijando la atención en la última frase, y en lo específico en las palabras “por ser mujer”, resulta evidente la visión machista, cargada de prejuicios de la escena literaria oficial, de la cual se ha hablado antes y que también Darío manifiesta. Bruña Bragado nota que, si bien el objetivo del poeta nicaragüense era, ante todo, subrayar la excepcionalidad del acontecimiento a nivel de literatura femenina, el resultado fue generar equívocos interpretativos. El paralelo que Darío estableció entre ella y Santa Teresa de Ávila condicionó radicalmente la opinión pública, que a partir de aquel momento consideró su genio poético, su musa inspiradora, como un lado destacado y apasionado de su persona, capaz de poseer a la “niña bella” de

^{cli} Rubén Darío elogia a Delmira Agustini en el *Pórtico* al comienzo de *Los cálices vacíos*: Agustini, *Los cálices vacíos*, cit.

costumbres moderadas y respetables. Así que «desde entonces, se entiende la obra de Agustini como vertebrada por una dicotomía clara: es la teoría de la ‘doble personalidad’ que da lugar a la escisión del mito en dos construcciones diferentes: el mito vital y el mito estético».^{clii}

El mito vital se refería al rol de la poetisa en su vida diaria y, naturalmente, mostraba su lado “más socialmente aceptable”, presentándola como una joven ingenua y puritana, de conducta irreprochable, mientras que el mito estético, como ya hemos dicho, proponía una idea de su propensión hacia la escritura como una fuerza más allá de ella, inquieta y atormentada, que agitaba sus noches, llevándola a componer poemas de madrugada. Luego, Bruña Bragado añade que a esta ambivalencia «se le ha encontrado [...] la explicación consistente en considerar la raíz espiritual, trascendente e incluso mística de su poesía»^{cliii} y que «desde entonces las alternativas hermenéuticas [...] oscilan entre el sexo y el misticismo como pautas interpretativas que revelan, en el fondo, la incompreensión de su estética»,^{cliv} que, como hemos ampliamente argumentado, tiene que ver más bien con una reflexión metapoética sobre su propio proceso creativo.

A propósito del supuesto misticismo de la poetisa, Bruña Bragado enlista una serie de comentarios de la crítica para poner en evidencia el largo debate generado a partir de este tema. Entre las posiciones más relevantes, cita la de Girón Alvarado (libro: *Voz poética y máscaras femeninas en la obra de Delmira Agustini*) que ve en la elección atenta de la poesía mística un instrumento «para hacer legítimo su papel de mujer-poeta a través de una tradición literaria respetada y consagrada».^{clv} En cambio, Kate Peters no habla de misticismo, sino de espiritualismo, proponiendo una hipótesis digna de nota. Según sugiere el espiritualismo puede ser «el fruto, tanto de la búsqueda de una espiritualidad que proporcione un significado en un mundo en el que

^{clii} Bruña Bragado. *Cómo leer a Delmira*, cit., pp. 31-2.

^{cliii} *ibid.*, p. 31.

^{cliv} *ibid.*, p. 32.

^{clv} *ibidem*.

las creencias religiosas se tambalean por el cientifismo y positivismo del nuevo mundo, como de la absorción de la retórica pagana del simbolismo tan presente en aquel momento modernista». ^{clvi}

De todas formas, Bruña Bragado parece virar hacia la hipótesis de que la interpretación mística sería, básicamente, el resultado de la tendencia de la crítica a purificar sus poemas de los contenidos marcadamente eróticos, que procediendo de la pluma de una mujer resultaban aún más escandalosos. «Es evidente que el cariz fundamentalmente represor y eufemístico de esa crítica literaria encontraba en lo místico una explicación moralista y prejuiciada para los poemas más abiertamente sexuales de Agustini». ^{clvii} De ello se desprende que el paralelo entre Delmira y Santa Teresa de Ávila y sus consecuentes interpretaciones místicas se alejan demasiado de la concepción poética de la uruguaya y que, en vez de misticismo, sería mejor hablar de espiritualismo.

Al tratar la poesía femenina hispanoamericana, hasta este punto, se ha ampliamente subrayado el papel fundamental y pionero que tuvo la figura de Delmira Agustini en el universo literario configurado por el canon; sin embargo, en este sentido, es importante recordar a otra poetisa del nuevo continente, cuya obra dejó una herencia no menos relevante que la de Delmira es decir: sor Juana Inés de la Cruz.

En aquel momento en que escribió su *Pórtico*, Darío parecía haberse olvidado de la poetisa mejicana, puesto que, sus exactas palabras fueron: «Es la primera vez en que en lengua castellana aparece un alma femenina en el orgullo de la verdad de su inocencia y de su amor, a no ser Santa Teresa en su exaltación divina». ^{clviii}

Cabe notar que esta “remoción” se manifestó también en comentarios de otros escritores de la época, entre los cuales la crítica uruguaya Luisa Luisi, que en un

^{clvi} Bruña Bragado hace referencia a la obra de Kate Peters, «Fin de siglo Mysticism: Body, Mind, and Transcendence in the Poetry of Amado Nervo and Delmira Agustini», *Indiana Journal of Hispanic Literatures*, 8, 1996, pp. 159-76.

^{clvii} Bruña Bragado, *Cómo leer a Delmira*, cit., p. 39.

^{clviii} Darío, *Pórtico* en Agustini, *Los calices vacíos*. cit.

elogio consideró a Delmira como la primera mujer poeta de América, y por esta razón Jade en su estudio advierte a sus lectores contra esta recurrente falla: «*Luisi, like many of her contemporaries, was ready to overlook earlier women writers of world-class stature like Sor Juana Inés de la Cruz and Gertrudis de Avellaneda and to declare the Uruguayan poet the first of her kind in Spanish America*». ^{clix}

El motivo, según opina, dependía del fuerte impacto cultural sin precedentes en la literatura latinoamericana escrita por mujeres, que tuvieron su creatividad junto a la perspectiva fuertemente sexualizada, con las cuales la poetisa reescribió los motivos modernistas.

Comparando la reescritura del mito en el auto sacramental de Sor Juana *El Divino Narciso*, publicado en 1689, con los poemas de Delmira analizados antes, se notará cómo en el primer caso el mito está impregnado de tintes místicos, en un original intento de unir la mitología clásica a la tradición católica. Jean Krynen explica que sor Juana, en su auto sacramental, se atrevió a asimilar ideológicamente la figura de Narciso a la de Cristo, ofreciendo una alegorización que, en cambio, Calderón de la Barca (en *Eco y Narciso*, una comedia que la escritora tenía muy bien en cuenta) nunca se atrevió a proponer. A pesar de tal osadía, Krynen encuentra en la monja una figura literaria de extrema importancia para agarrar esa «reducción mítica de la teología espiritual cristiana», que él considera una característica peculiar del Barroco: «El Divino Narciso representa un gran momento de la historia de la cultura barroca, [...] porque en él se puede observar a las claras el proceso barroco de mitificación de la mística cristiana, o sea la metamorfosis casi inconsciente de la teología en una gnosis metafísico-poética». ^{clx}

El sincretismo religioso, generado por el filtro del «eros especulativo y del instinto poético» de sor Juana, resulta aún más evidente si se considera que el objetivo

^{clix} Jade, *Delmira Agustini*, cit., cap. I, «Agustini and her world».

^{clx} Jean Krynen, «Mito y teología en *El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz», *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, El Colegio de México 1970, pp. 501-5, p. 501, <www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmco59h4>.

principal de la obra era, ante todo, establecer un nexo entre las creencias precolombinas y la tradición católica hispana: «Cierta que el intento apologético de nuestra monja era equiparar el *teocualo* - el rito azteca de la comunión con el gran dios de las semillas - con la metamorfosis de Narciso en flor blanca - figura de Cristo alimento de los hombres en la Eucaristía».^{clxi}

Claramente, en este caso el hipertexto, resultante de la compenetración de diferentes mitos, ofrece un doble nivel de reescritura de *mitos literarizados*. La primera reescritura surge de la voluntad de comparar el *teocualo*, rito azteca, con el misterio eucarístico, generando una nueva interpretación de la teología del Verbo encarnado. El segundo nivel de reescritura, como sugiere el título *Divino Narciso*, propone el mito griego de Narciso (en la versión transcrita por Ovidio en su *Metamorfosis*) como llave de lectura para el misterio de la persona de Cristo. De la misma manera en que Narciso, enamorado infinitamente de su perfección física, perdió su vida, atraído por su reflejo en el agua, así Dios hecho hombre, murió por amor a su imagen en el Hombre. El motivo detrás de este equívoco, según explica Krynen, reside en la errónea idea de concebir a la persona de Cristo únicamente como la unión inconcebible entre el Pensamiento Divino y la naturaleza humana. Obviamente, él aclara que esta versión del misterio del amor de Dios, que se resume peligrosamente en «*el narcisismo divinizado en la persona de Cristo*»,^{clxii} nada tiene que ver con la auténtica teología del Verbo encarnado reconocida por la Iglesia cristiano-católica.

^{clxi} *ibid.*, p. 503.

^{clxii} *ibidem*.



Entre salvación y perdición

La mujer y el amor en las Rimas y Leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer

Beatrice Cucchisi

*«Podrá no haber poetas; pero siempre
habrá poesía»*

Gustavo Adolfo Bécquer nace en Sevilla en 1836 y muere en Madrid en 1870, ciudad donde se traslada a la edad de dieciocho años para conseguir un espacio en la industria literaria que la capital andaluza de la época no le ofrecía. La crítica del final del siglo XIX y del principio del siglo XX se pregunta mucho como clasificar a este autor que escribe en un periodo de transición entre Romanticismo y

Modernismo. Diez Taboada define a Bécquer como «*el representante del auténtico Romanticismo español*» porque hace suyo el mundo que le rodeaⁱ y elabora los elementos narrativos y descriptivos románticos de forma íntima y nueva, teniendo en cuenta, también, las tendencias que se desarrollan desde el año 1850. Sin embargo, Bécquer escribe en una época demasiado tardía, que cae ya en la del Realismo, para ser considerado un “romántico puro”, de ahí que se lo clasifica de distintas maneras, en las cuales, es definido por la mayoría como “posromántico”. En efecto, en su obra resuena la influencia de escritores románticos como Byron y Heine, pero destaca aún más la originalidad con la que convierte todos estos influjos en materia nueva. Dámaso Alonso afirma que «*lo añadido por Bécquer es siempre infinitamente más que lo que tomó*».ii Eso porque todo lo que le rodea le suscita algo en su interior y las reflexiones que elabora son el producto de la mezcla entre percepciones íntimas y exteriores, convertidas en material artístico.

Entre los motivos de la tradición romántica encontramos, ante todo, la presencia de un individuo completo y dueño de sí mismo que disfruta de su ser libre para exaltar el pasado en lugar del presente. Esta emoción por el pasado se encuentra en Bécquer por la estrecha relación que siente con su tierra natal, Andalucía, a lo largo de su vida y que, sin embargo, no se analizará en este trabajo. Otro elemento romántico que Bécquer desarrolla en su obra, especialmente narrativa, es la presencia de seres fantásticos (como ondinas y gnomos) y de un escenario constituido por ruinas, por una naturaleza vista de forma subjetiva, ambientaciones nocturnas y oscuras, en las que se propaga un aire de misterio, soledad, silencio, y que encontramos, por ejemplo, en las leyendas *El rayo de luna*, *El Monte de las Ánimas*, *El Cristo de la calavera*, *El gnomo*, *La rosa de Pasión*. Todos estos elementos ficticios, en realidad, son descritos con gran realismo, ósea con una técnica que quiere devolver una

ⁱ «*En él se hace íntimo lo exótico, y lo nacional se sustituye por lo personal, y no sólo por lo social*»: J. M. Diez Taboada, *La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las Rimas de G. A. Bécquer*, CSIC, Madrid 1965, p. 7.

ⁱⁱ D. Alonso, «La originalidad de Bécquer», en *Poetas Contemporáneos españoles*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid 1952, p. 43.

descripción objetiva de lo que realmente existe y que, sin embargo, el Romanticismo rompe. La nueva interpretación que ofrece esta corriente nace en nombre de una total libertad creativa anhelada por los románticos que, conscientes de que la realidad se restituye siempre filtrada por interpretaciones personales, creen en un uso de la imaginación que la ve libre de representar elementos irreales como verosímiles en sus narraciones.

Por esa peculiaridad, sus *Leyendas* elevan este género considerado hasta entonces romántico, pero mediocre y, al mismo tiempo, representan su fin porque ningún otro cuento de este tipo podrá llegar al nivel alcanzado por Bécquer. Para construir sus historias, elabora las tradiciones recibidas con el objetivo de renovarla y, narrándolas, logra hacerse pueblo, lo que, según Benítez, representa «su mayor deuda con la tradición popular».ⁱⁱⁱ En efecto, Bécquer relaciona sus leyendas con la tradición popular y lo hace retomando tradiciones indias, sorianas, sevillanas, toledanas, aragonesas, castellanas.

Bécquer es un artista completo: poeta, dibujante, aficionado a la música, rasgos de los que se sirve a lo largo de su obra. En las leyendas, se aprovecha de su formación pictórica para realizar descripciones como si estuviera pintando un cuadro, es decir explicando los colores, los brillos, los movimientos y las sensaciones que están involucradas. En cambio, su pasión por la música emerge en un lenguaje poético que se desarrolla de distinta forma en los versos y en las narraciones. En ambos casos hay gran musicalidad, pero en las *Rimas* los versos se caracterizan por mayor intimidad y una aparente espontaneidad. En realidad, Bécquer corrige atentamente sus rimas y las llena de paralelismos, metáforas, asonancias, pero logra crear un efecto de sencillez y naturalidad. Sus versos breves dejan espacio a la elaboración del lector, sugiriéndole sensaciones que es él, luego, a descifrar. Este aspecto lo convierte, en parte, en un anticipador de los poetas modernistas. Por otro lado, en las *Leyendas*, el nivel estilístico sigue siendo muy poético, pero se hace más amplio para dar espacio a lo sobrenatural y a la magia que caracteriza su escritura.

ⁱⁱⁱ R. Benítez, *Bécquer tradicionalista*, Gredos, Madrid 1970, p. 200.

El elemento íntimo y emotivo, cultivado por los románticos, resuena en la obra becqueriana y el lector percibe que todo lo que lee es algo que nace y vibra en el alma del poeta. Baquero Goyanes resume muy bien la relación que Bécquer tiene con su propio trabajo y afirma:

Gustavo Adolfo Bécquer es esencialmente un poeta cuya delicada interioridad encuentra su mejor expresión en la brevedad de las rimas, y cuyo epicismo - objetividad, exterioridad - encarna en esas modélicas narraciones en prosa, en las cuales la poesía brota no sólo de un lenguaje cuidado, musical, colorista, sino también [...] de la belleza de los temas. Si el mérito de las leyendas becquerianas residiera únicamente en el lenguaje -lenguaje de poeta-, estaríamos ante un caso más de poemas en prosa. [...] El caso de Bécquer cuentista es uno de los más puros y significativos. Su visión poética del mundo necesitaba de un instrumento literario más expresivo, flexible y amplio que el de las rimas. Estas sólo le sirven para verter parte de su inquietud sentimental. En el relato breve encuentra Bécquer el complemento exacto de las rimas.^{iv}

A través de estas palabras, se ve como las Rimas son «desnudas de artificios, simples como los productos de la naturaleza»,^v sencillas y transparentes, capaces de penetrar en el alma del lector con calma y al mismo tiempo intensamente. Su poesía breve, sincera y directa despierta la imaginación del lector de ahí que Sebold tiene sus motivos en afirmar que «la poesía de Bécquer empieza allí mismo donde el verso acaba, en el sentido de que en ese punto empieza la colaboración del lector»,^{vi} cuya intimidad se encuentra impregnada de sentimientos que se han levantado delicadamente de los versos escritos y han entrado en la interioridad del lector.

Una parte importante de los sentimientos evocados en las *Rimas* y *Leyendas* becquerianas está relacionada con la figura femenina y el amor que promete al hombre. Este trabajo quiere hacer un recorrido por los versos y las narraciones que ven a la

^{iv} M. Baquero Goyanes, «Las Leyendas de Bécquer» en *El cuento español en el siglo XIX*, Revista de Filología Española, anejo L, CSIC, Madrid 1949, pp. 219-20.

^v R. P. Sebold, *Las rimas de Gustavo Adolfo Bécquer: modernidad y poesía desnuda*, <www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczs365>.

^{vi} *ibidem*.

mujer no tanto como protagonista, sino más bien como personaje lleno de matices que, a pesar de ser opuestos, cohabitan en su alma femenina.

La mujer ideal

La figura femenina es un elemento frecuente en la obra de Gustavo Adolfo Bécquer, no tanto por su simple presencia, sino por el valor simbólico que tiene en cada paso en el que se encuentra. *Rimas y leyendas* es su obra más conocida. Las *Rimas* se dividen esencialmente en cuatro partes: la primera es dedicada a la expresión artística, la segunda trata un amor feliz y positivo, la tercera concierne el fracaso amoroso y la última es relativa a las sensaciones de soledad, angustia y muerte. Estas cuatro etapas muestran cómo se desarrolla el amor del poeta hacia una mujer y como aparece esta mujer a sus ojos en los distintos momentos de su vida. Si las *Rimas* hacen un recorrido del significado de la mujer en la existencia de Bécquer, son, sin embargo, las *Leyendas* el “museo” que ofrece una serie más completa de retratos femeninos y que nos permite seguir mejor su evolución sentimental entre 1859, año en que publicó su primera leyenda, *El caudillo de las manos rojas*, y 1864, fecha en que apareció la última, *La rosa de Pasión*.^{vii}

Bécquer presenta esencialmente dos tipos de figuras femeninas: las que llevan al hombre a la perdición y las que lo salvan. En el primer capítulo se analizará la figura femenina en calidad de *mujer ideal* en las *Leyendas* bequerianas, haciendo otra distinción entre la mujer ideal y su valor simbólico y la mujer ideal pero inalcanzable.

La mujer símbolo

Gustavo Adolfo Bécquer rellena sus leyendas de distintos elementos, pero uno de los más característicos es el femenino. Este poeta, gracias a su sensibilidad, siente

^{vii} Para el análisis de las leyendas cfr. M. Cubero Sanz, «La mujer en las leyendas de Bécquer», en *Revista de Filología Española*, vol. LII n° 1/4 (1969), p. 347-370.

el amor de manera fuerte y viva y la mayoría de los personajes femeninos que su imaginación da a la luz juegan un papel importante, aunque no siempre como protagonistas. Las mujeres que viven en sus leyendas se pueden dividir esencialmente en dos tipos: buenas y malas. Sin embargo, las dos están unidas por un rasgo común: la belleza. Esto confirma el amor del poeta por la belleza en general, independientemente del ánimo que la posee.

Ya en la primera leyenda que escribe, *El caudillo de las manos rojas* (1858), encontramos estas dos características: bondad y hermosura. Siannah no es la protagonista de la historia, pero es un elemento central para que la historia se desarrolle. Ella es la compañera de su amante, su sombra, parece que su vida sea dedicada sólo a seguir, apoyar y ayudar al hombre que quiere. No es que ella se queje de eso. Cuando el dios Vichenú dice a Pulo-Dheli que Siannah tendrá que acompañarlo en su peregrinación, el lector no sabe como reacciona ella al saber que tendrá que ir de un viaje del que nadie suele regresar. El lector da por descontado que ella ni contempla la posibilidad de oponerse porque sabe que el amor de esa mujer es dedicado totalmente a este hombre y su compromiso consiste en estar siempre a su lado guiándolo, sosteniéndolo y salvándolo.

Tampoco cuando Pulo-Dheli mata a su hermano, Tippet-Dheli, que era el prometido de Siannah, ella reacciona. «*Los dos rivales [...] se lanzan el uno sobre el otro como dos leopardos que se disputan una presa*». (canto I, parte XI). La mujer es comparada a una presa, como si fuera algo pasivo, alguien que ni elige ni lucha por algo, sino se limita a quedarse al lado esperando que uno de los dos hombres la gane. Pero esa pasividad no es presentada como una culpa, quizás no lo sea porque en realidad Siannah, en esta leyenda, no importa tanto por su actitud de persona en carne y hueso, sino por su valor trascendental. Siannah, «*la perla de Ormuz, la violeta de Osira, el símbolo de la hermosura y del amor, la que formó Bermach en un delirio de placer, combinando la gentileza de las palmas de Nepol, la flexibilidad de los juncos del Ganges, la esmeralda de los ojos de una schiva, la luz de un diamante de Golconda, la armonía de una noche de verano y la esencia de un lirio salvaje del Himalaya; [...], la*

hermosa entre las hermosas» (canto VI, parte XII), es el símbolo de hermosura y del amor, es algo inmaterial, casi divino.

La leyenda ofrece pocas descripciones físicas de esta figura, sólo en el canto III, parte XI, el narrador describe sus labios «*entreabiertos y rojos*», sus ojos húmidos, azules, tan puros que los ojos del hombre en ellos «*beben amor*» (canto III, parte XIII), pero lo que destaca de su pupila no es tanto el color, cuanto su luz, su brillo, «*semejante al reflejo de una estrella en un lago*» (canto III, parte XI). Su belleza contiene rasgos divinos, es comparada a una virgen con una sonrisa de dios, una sonrisa celeste y tan llena de luz que se considera la «*primera aurora de los orbes*» (canto I, parte VII). También en su primera presentación, la que anuncia su llegada, en la parte VII del canto I, el elemento descriptivo que se subraya es intangible y es su *fragancia*, que es tan única que sentirla es un anuncio de su llegada. Ella anda solitaria y su peregrinar se señala desde el principio a través de las palabras «*solitaria viajera de la noche*». También su aliento es dulce, «*ese aliento que se escaba de unos labios encendidos*»^{viii} y su respiración suena al oído del hombre como una «*voz insólita que murmura palabras desconocidas en un idioma extraño y celeste*» (canto III, parte X). En el canto III se la oye también cantar y hay dos elementos en particular que destacan: el primero es la fragilidad y dulzura de su voz que tiembla y cuya elevación del pecho es descrita por una imagen muy poética, es decir «*como una ola que se hincha coronada de espuma*» (canto III, parte XIV); el segundo es la relación que se sigue enfatizando entre la mujer y el amor. Su canto, de hecho, se libra en el aire junto al sonido de un beso.^{ix}

No es un caso, que el nombre de Siannah sea siempre acompañado, a veces hasta sustituido, por el adjetivo “hermosa” o el sustantivo “hermosura”:

^{viii} «¡Cuán dulce es percibir el aliento de la mujer que se ama, ese aliento que se escapa de unos labios encendidos, atropellándose en ellos como olas de ambrosía que vienen a expirar sobre una playa de rubíes!» (canto III, parte X).

^{ix} «El canto de Siannah expira, y con él, suave y armonioso, el rumor de un beso» (canto III, parte XV).

¡Si me fuera posible, oh hermosa Siannah, explicarte lo que el murmullo de tu respiración me dice! [...] ¡No es cierto, no es cierto, hermosa mía, [...]? (canto III, parte X)

- Pulo - exclama a los pocos instantes la hermosa (canto III, parte XII)

Siannah se detiene en su canto. -¡Por qué- exclama el príncipe - no escucho ahora las canciones de mi patria con el placer de otras voces? ¡Será [...] acaso que los himnos de guerra no se han hecho para que los recite una hermosa? (canto III, parte XIII.II)

- ¡Oyes ese rumor que se eleva por grados a nuestra espalda? - interrumpe de nuevo la hermosa. (canto IX, parte XII)

¡Oh!, vuelve, vuelve, hermosa mía, [...]. (canto IX, parte XXIV)

Siannah, la hermosa entre las hermosas [...] (canto VI, parte XII)

Su hermosura tiene, de hecho, un efecto desbordante en el hombre. En el canto I, después de haberla anunciada, el narrador describe los efectos que esta mujer produce en Pulo, quien, al percibir el rumor de sus pasos, cambia luz en la cara, se ilumina y su corazón empieza a palpar tan rápido que el hombre ya no sabe como contener todo ese bienestar.^x Es una criatura tan hermosa, con una sonrisa divina, que el hombre llega a matar a su propio hermano por ella. Pero ella no es culpable ni de este crimen ni de la violación que Pulo comete en abandonarse a los placeres del amor durante este año de penitencia, pese a la prohibición divina. Es la impaciencia, el descontrol repetido del protagonista Pulo que lo trae a su fracaso, no la mujer. Siannah es víctima del fracaso de Pulo porque, en cuanto los dioses se dan cuenta que los dos amantes se han dejado seducir por la belleza que les rodeaba, olvidándose de la prohibición divina y entregándose a los placeres del amor, hacen desaparecer a Siannah.

Dignas de atención son también las palabras de desesperación que pronuncia Pulo al no encontrar a Siannah donde la había dejado desmayada:

^x «Pulo percibe el rumor de sus pasos; su rostro resplandece como la cumbre que toca el primer rayo del sol y sale a su encuentro. Su corazón, que no ha palpitado en el fuego de la pelea, ni en la presencia del tigre, late violentamente bajo la mano que se llega a él, temiendo se desborde la felicidad que ya no basta a contener». (canto I, parte VIII).

Siannah - dice el caudillo con voz ahogada por el llanto. - Siannah, esposa mía, ¿dónde estás que no me oyes? Siannah, inseparable compañera de mi dolor y mi infortunio, ¿quién te arrancó de mi lado para robarme la única felicidad que me restaba en la tierra? ¡Oh!, vuelve, vuelve, hermosa mía; sin ti, mi vida será una noche sin aurora, un llanto sin lágrimas. (canto IV, parte XXIV)

Pulo busca a Siannah desesperado porque la considera su compañera fiel, la mujer con quien comparte sus dolores y desgracias, su única fuente de felicidad en la tierra, el rayo de luz que ilumina el mundo que le rodea. Exactamente como un rayo de luz, Siannah aparece un instante antes que Pulo muera. Es la última cosa que sus ojos ven antes de exhalar el último respiro. La historia se cierra con el suicidio de Siannah como símbolo de total devoción amorosa, que Bécquer crea en un periodo de su vida en el que todavía tenía buenas esperanzas en el amor y lo idealizaba dando vida, en sus leyendas, a sus sueños. «*Siannah fue la primera viuda indiana que se arrojó al fuego con el cadáver de su esposo*» (canto VI, parte XII). Hermosura, fieldad, devoción total, amor: eso es lo que simboliza Siannah.

En 1863 Bécquer publica *La Promesa (Leyenda castellana)*, cuya historia empieza propio con el nombre de la mujer, Margarita. Margarita es descrita mientras llora y lo hace sin ruido, de manera dulce y silenciosa. El lector se imagina su cara joven, con lágrimas que corren y mojan poco a poco sus mejillas dando una sensación de cariño y fragilidad. Pedro, el protagonista, es la razón por la que llora esta «*desconsolada niña*», que sufre porque vive de amor, para ella «*el amor es todo*», no ve nada más. Pedro debe ir a la guerra con el conde de Gómara y Margarita no tiene fuerzas para aceptar eso. No se queja ni intenta pararlo, pero tampoco logra parar su sufrimiento: sus ojos se llenan incesantemente de lágrimas y los sollozos le obstaculizan cada intento de hablar.

También Pedro sufre por el dolor de Margarita y por eso le hace una promesa, ósea volver en su búsqueda. Como símbolo de esta promesa, que se demostrará una falsa promesa, le pone un anillo en la mano. La mano anillada, en cambio, se

convertirá en el símbolo representativo de todo el personaje de Margarita y será esta el personaje central de la historia más que la misma mujer.

Al ver Pedro como el conde de Gómara, «uno de los más nobles y poderosos feudatarios de la corona de Castilla», Margarita, que en cambio es una mujer humilde del pueblo, se da cuenta que se había enamorado sin conocer la alta condición de su amante y se desmaya. Su desmayo representa una pequeña visión de la que será su futura existencia como espíritu que viaja a través de una sólo parte de su cuerpo, la mano.^{xi}

Él parte a la conquista de Sevilla, pero un día le pasa algo raro: ve una mano que lo salva cuando está a punto de ser matado por un moro con su caballo. El tiempo pasa y él sigue viendo esta mano, que Bécquer describe como una «mano hermosa, blanca hasta la palidez». Esta mano, que representa la mujer, tiene una función salvífica: «previene» los deseos del hombre y «se adelanta» a sus acciones. Cuando el conde pide informaciones sobre Margarita, ella es presentada como una «desdichada cruelmente ofendida por un poderoso». Ni en su muerte parece estar en paz porque su mano sigue afuera de la tumba y lo estará hasta que el conde no se case con ella. Ella ha muerto por culpa del hombre y a causa del amor que sentía por él, pero no logra alejarse totalmente de él, incluso en la muerte está en la espera de este hombre. Su matrimonio final será el único remedio para darle un descanso en paz, su mano se hundirá, pero su cuerpo seguirá fértil generando flores cada primavera.

El motivo de la mujer como generadora de flores, fértil y por eso “viva”, aunque viviendo sólo a través de sus símbolos y no de su propio cuerpo, se encuentra también en la última leyenda becqueriana de 1864, *La rosa de Pasión* (leyenda religiosa).

Sara, el personaje femenino de esta leyenda, es presentada como mujer ángel, belleza casta y pura, capaz de dar su propia vida para salvar el hombre que ama. Pero parece que su papel de salvadora implique también el de víctima: ella, de hecho,

^{xi} Para el análisis de *La promesa*, se vea también R. P. Sebold, *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, 2006, <www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvxos4>.

sucumbe a la furia de su padre. Lo curioso es que, aunque acabando por ser ella la víctima, no es ella quien sufre más, sino el hombre.

Es importante subrayar que cuando Bécquer escribe esta leyenda, ha vuelto a ver a la mujer como algo hermoso y cuya existencia no es destinada a hacer daño, sino a llenar el mundo de belleza. El narrador la presenta como un «hermoso vástago», que es muy interesante porque anticipa el final de la leyenda, en el que Sara se convierte en flor.

Sara es de una «maravillosa hermosura», es un «prodigio de belleza», tiene los ojos grandes y negros, pero también aquí, como en *El caudillo de las manos rojas*, se subraya el brillo de su pupila y se compara a una estrella en el cielo. El motivo de los ojos negros volverá en otras leyendas que se analizaran en este trabajo, como en *El Gnomo*, donde los ojos negros de Marta tienen una connotación más negativa porque parecen carbones encendidos y en *La corza blanca*, donde los ojos negros de Constanza son su rasgo característico, lo que hace destacar de las demás con ojos azules y lo que le confieren un origen extraño.

Volviendo a Sara, no hay muchas descripciones de sus rasgos físicos y morales. De los físicos el lector sabe que tiene los labios rojos, tan buenos que parecen hechos por una hada, y una piel pálida. El narrador añade también una información sobre el destino de esta joven, ósea que tiene sólo dieciséis años, pero ya en su cara se nota una «dulce tristeza», típica de «las inteligencias precoces».

Esta leyenda es subtitulada «leyenda religiosa» y de hecho hay varias referencias a la tradición cristiana. La piel pálida, blanca como el mármol, de Sara recuerda a Jesús en la cruz, sus labios rojos que parecen un *pañó de púrpura* simbolizan la ropa *púrpura* con la que los soldados de Pilato vistieron a Jesús. El mismo nombre de la joven tiene un valor simbólico: se refiere al primer nacimiento milagroso de la Biblia, ósea el de Isaac, hijo de Abraham y Sara, que lo dio a la luz a la edad de noventa años.

Se podría decir que Sara tiene una doble esencia, una divina y una humana, que le confiere un carácter sobrenatural, haciéndola brillar y arder como una estrella.

Quizás sea esta naturaleza divina a otorgarle su ser al mismo tiempo concreta, pero inalcanzable.

Sobre sus rasgos morales, el narrador no ofrece descripciones explícitas, pero su comportamiento ya es muy elocuente. Es una joven judía que traiciona a su padre, su religión, para salvar la vida del hombre que ama. Su sacrificio, junto a la flor en la que se convierte su cadáver, la rosa de la pasión, es otra referencia a la religión cristiana. La transformación de cadáver a flor pertenece al «*mundo de los milagros cristianos*»^{xii} y la rosa de la pasión recuerda la Pasión de Cristo, ósea el sufrimiento que Jesús padeció hasta su muerte en la cruz. En realidad, sobre el sufrimiento de Sara no se dice nada. Ella se sacrifica con la firme esperanza de que su verdadero padre es cristiano y la espera en otro mundo. Esta «*hermosa hebrea*»^{xiii} tiene unos matices psicológicos muy ligeros, pero de gran efecto porque son los que influyen activamente en el desarrollo de la leyenda. Cuando su padre Daniel descubre su amor por un cristiano organiza su muerte porque no soporta la idea de que su «*hija predilecta*», el orgullo de su tribu, el báculo en que apoya su vejez sea arrebatada por un «*perro cristiano*». Pero ella no se rinde, su determinación es su guía, su propio báculo en que apoyarse, y a las acusas de su padre, que la llama «*desdichada*» y la acusa de traición, no da importancia. Ella se avergüenza de su origen y parece que sea exactamente este el momento en el que, en lugar de perder su honra, la adquiere. Sara es una mujer que, a pesar de como la presenta su padre, es buena y da su vida para salvar la de otra persona. Su transformación en una flor que logra nacer entre los «*ruinosos muros de la derruida iglesia*» simboliza la fuerza, determinación y al mismo tiempo la dulzura y el amor de esta joven mujer.

El tema de la diferencia de religión que se convierte en un obstáculo fatal es tratado también en *La cueva de la mora*, donde la mujer es un ideal inalcanzable no sólo por su extraordinaria belleza, sino también por ser una mora amada por un cristiano. Lo que el lector sabe de esta mujer es que es la hija del alcaide moro y es de

^{xii} Benítez, *Bécquer tradicionalista*, cit., p. 182.

^{xiii} Así es llamada dos veces, en la parte II y en la parte IV.

una hermosura de gran fama también entre quien todavía no la conoce, pero al conocerla hay quien la encuentra aún más guapa de lo que se había imaginado, como en el caso del caballero cristiano que se queda tan fascinado por su encanto que se enamora de ella, «*un objeto para él imposible*».^{xiv} El amor por ella lo lleva a la muerte, pero en este caso la mujer le corresponde el mismo puro sentimiento amoroso, de ahí que no sería correcto definir a la mujer como la culpable de la muerte del amado ya que la verdadera culpa reside en el conflicto de religión y raza que, para los enamorados, no tiene relevancia, pero por los demás sí y ven este amor como un pecado que debe ser castigado. La visión que Bécquer ofrece en esta leyenda de la figura femenina es una mujer amable que arriesga su propia vida para salvar al amado moribundo. Ella intenta traerle agua y sale del subterráneo, donde con fatiga había llevado al hombre de peso, pero al entrar la saeta del arco de un moro la hiere a muerte. El hombre, en lugar de beber esa agua, la usa para bautizarla, según su consenso expresado sólo a través de un movimiento de cabeza. Este momento muestra la culminación del amor y frustración que caracteriza su relación, una dada por la imposibilidad de vivir su pasión y la otra por el sacrificio que ambos hacen en intentar salvar al otro.^{xv} Ésta termina por ser una leyenda donde el pecado y la expiación se funden, tanto como se funden el amor y la muerte y el amor y la religión. Se sigue el esquema de la tentación, que se concretiza en el pecado y termina con el castigo, pero en este caso la muerte se une a la capacidad regenerativa dada por la religión.^{xvi} Esa es la razón por la que el ánima de la «*hermosísima mora*» sigue apareciendo vestida de blanco, llenando jarras de agua y vagando con el cadáver del famoso caballero cristiano, su amante.

En 1863 Bécquer publica la leyenda *El gnomo (leyenda aragonesa)*, interesante porque hay una singularidad: el lector no se encuentra frente a una historia de amor,

^{xiv} G. Adolfo Bécquer, *Leyendas*, Madrid, Cátedra, 2005, parte II, p. 327.

^{xv} Cfr. W. Woolsey, «La mujer inalcanzable como tema en ciertas leyendas de Bécquer», *Hispania*, 47, 2, 1964, p. 280.

^{xvi} Cfr. Bécquer, *Leyendas*, cit., p. 83.

aunque haya una que se queda en el fondo, sino frente a un análisis caracterial y sentimental de dos personajes centrales, que son dos mujeres.

Las hermanas, que al principio de la historia forman parte del grupo de muchachas que va a la fuente con sus cántaros, y que es paragonado a una banda de golondrinas, desde la segunda parte de la historia se convierten en protagonistas, cada una con la misma sangre de la otra, pero con características muy diferentes. En esta leyenda Bécquer se dedica mucho a las descripciones tanto en nivel físico cuanto en el moral.

Marta es la hermana mayor, tiene unos veinte años, ojos oscuros, «*más negros que la noche*», negros como un carbón ardiente, el pelo oscuro y crespo y un cuerpo delgado y de movimientos rígidos. Magdalena es su contrario: es la más pequeña, no tiene ni dieciséis años, sus ojos son azules, sus pestañas rubias como el pelo, cuyas trenzas la hacen parecer a un ángel, y es «*blanca, rosada, pequeña, infantil en su fisonomía y sus formas*». Su aspecto exterior es el reflejo de su carácter. Marta es altiva y dura en expresar lo que siente, mientras Magdalena es «*humilde, amante, bondadosa*» y no se avergüenza en expresar sus emociones. Magdalena es más espontánea e ingenua, confiesa que cree en todo, mientras Marta es más fuerte y afirma que ella también cree en todo, pero sólo en todo lo que quiere creer. Marta parece más determinada, más firme en su modo de ser, no tiene miedo y, también cuando anda, sus pasos son firmes y seguros; mientras Magdalena es más dulce, delicada, transparente y ella sí que tiene miedo y no lo esconde.

Las dos están unidas no sólo por el vínculo de la sangre, sino también por el sufrimiento que caracteriza su vida: la pérdida de los padres cuando eran niñas y la vida miserable que conducen con la parienta de la madre que se ha tomado cargo de ellas. Sin embargo, estos vínculos no bastan para que entre ellas se instaure un fuerte amor fraterno. Cada una se relaciona a las desgracias de forma autónoma: Marta se cierra en el silencio y Magdalena, no encontrando afecto, llora solas. Entre estas dos hermanas huérfanas hay una secreta antipatía, quizás dada por su ser tan distintas. Sin embargo, esta hostilidad no es demasiado evidente y exteriormente parece más indiferencia hasta confundirse con un estado de paz. No

comparten el dolor, pero desafortunadamente el amor sí. De hecho, las dos están enamoradas del mismo hombre, aunque también en la manera de relacionarse con este amor refleja su diferente modo de ser: Marta tiene un deseo fuerte, característico de su carácter indomable, en cambio Magdalena siente una pasión más dulce y delicada, típica de la adolescencia.

Además de lo que el narrador destaca en sus descripciones, también la manera de hablar de estas dos protagonistas evidencia el contraste entre la firmeza de una y la inseguridad de otra. En el diálogo con el agua y el viento, por ejemplo, Marta no tiene miedo en enfrentar estos elementos que “toman vida”, mientras Magdalena no duda en expresar su temor.

MARTA - ¡Oh! ¡Habla, habla que yo te comprenderé porque mi inteligencia flota en un vértigo, como flotan tus palabras indecisas! [...]

MAGDALENA - Tengo miedo. ¡Aire de la noche, aire de perfumes, refrescan mi frente que arde! Dime algo que me infunda valor porque mi espíritu vacila.^{xvii}

Al final de estos diálogos con el elemento del agua y el del viento, Marta sucumbe y desaparece, mientras Magdalena logra volver a su pueblo, aunque trastornada, «pálida y llena de asombro». La razón por la cual Bécquer salva a una y no a otra es que es Magdalena quien representa su mujer ideal.

Se ha dicho en los párrafos precedentes, que hay paralelos entre el aspecto exterior de las hermanas y el interior. De este modo, Marta, caracterizada exteriormente por ojos negros, pelo moreno e interiormente por su altivez y firmeza, se deja seducir por el gnomo al contrario de Magdalena, que, gracias a su debilidad, logra salir de la corriente del viento que la ha seducido. Bécquer describe atentamente estos dos personajes y a cada una confiere los rasgos típicos del mal y del bien que se encuentran también en otros cuentos del siglo XIX, donde la humildad es algo bueno y gana mientras la vanidad es un pecado que ha de ser castigado.

^{xvii} Bécquer, *Leyendas*, cit., parte III, p. 318.

Bécquer describe las dos hermanas en un estilo naturalista, pero todos los rasgos que les atribuye le confieren una esencia sobrenatural. En esta leyenda el elemento sobrenatural es algo satánico: de los espíritus diabólicos que habitan el Moncayo, los gnomos son los más peligrosos porque hacen promesas a las mujeres para tomarlas consigo. También en las descripciones realistas de Marta y Magdalena se esconde lo sobrenatural. Marta es altiva, vehemente, no llora, no ríe, ojos «más negros que la noche», tiene pestañas oscuras entre las cuales saltan chispas de fuego como un carbón ardiente, esbelta, rígida, pelo oscuro. Marta simboliza el mal. Magdalena, en cambio, es humilde, amante, bondadosa, llora, ríe, tiene los ojos claros, pestañas rubias, una piel blanca, rosada, es pequeña, infantil. Marta es el símbolo de la mujer angelical. Marta parece un demonio mientras Magdalena un querubín. Eso es porque Marta al final se queda con los espíritus diabólicos mientras Magdalena se salva.^{xviii}

La mujer inalcanzable

En 1863 Bécquer publica *El beso*, una leyenda que gira en torno a la figura de una mujer de singular e inalcanzable hermosura. Al contrario de leyenda que acabamos de analizar, *El gnomo*, donde los personajes centrales son femeninos, aquí volvemos a un protagonista masculino. La primera parte de la historia es dedicada, en efecto, a este hombre, capitán del ejército francés, y a su búsqueda de un alojamiento donde pasar la noche. En la segunda parte, la figura femenina empieza poco a poco a emerger, empezando por la declaración del capitán, quien afirma de haber pasado la noche en una iglesia sin cerrar ojo porque estaba en compañía de una mujer (cfr. parte II: «*El insomnio junto a una mujer bonita no es seguramente el peor de los males*»). La mujer es pronto comparada a algo que trae suerte porque el capitán define este encuentro como «*lo que se llama llegar y besar el santo*», que es un modismo para señalar un momento de suerte.

^{xviii} Cfr. Sebold, *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, cit., capítulo VII.

Esta mujer tiene un rostro ovalado, pálido, unos rasgos de «*suave y melancólica dulzura*», lleva un traje blanco flotante que parece ligero y suave. Es una imagen casta y celeste para el capitán y le despierta recuerdos del amor al que aspiraba en su adolescencia. Esta mujer le parece de una belleza tan dulce y frágil que tiene miedo incluso a respirar, «*temiendo que un soplo desvaneciese el encanto*». Sin embargo, hay algo raro en esta mujer: es inmóvil y es tan luminosa y perfecta que parece la materialización de un rayo de luna. Efectivamente, se trata de una dama de piedra de nombre Elvira de Castañeda, que tiene al lado otra estatua, la de un guerrero: su marido.

Esta maravillosa escultura de mármol no hace nada en toda la leyenda, tiene un papel activo solo en la imaginación del capitán que, se desarrolla en sí, también gracias a su estado de alteración por alcohol, un amor idealista e inalcanzable. Enamorado de esta dama, le parece hasta que se mueva, que vuelva a tomar vida. Observa sus labios que le murmuran cosas con dulzura y sus mejillas que toman un color más rosado, y dice:

-¡Miradla!... imiradla!... ¿No veis esos cambiantes rojos de sus carnes mórbidas y transparentes?... ¿No parece que por debajo de esa ligera epidermis azulada y suave de alabastro circula un fluido de luz color de rosa?... ¿Queréis más vida?... ¿Queréis más realidad?...^{xix}

El capitán la admira, pero le falta de respeto a través de acciones que superan y violan los límites de la razón. Escupe su saliva mezclada al licor bebido en la cara del marido de doña Elvira y a pesar de las advertencias de sus compañeros, no para de burlarse. Quiere besar a la dama de piedra, alcanzarla, tocarla con sus *labios ardientes* porque sólo un beso suyo podrá calmar el ardor que lo consuma. Sin embargo, en cuanto se acerca a su cara de mármol, cae en tierra con la cara ensangrentada. La estatua del marido, aún celoso de su honra, se ha movido y le ha dado una bofetada.

^{xix} Bécquer, *Leyendas*, cit., parte III, p. 387.

Así es como esa mujer «blanca, hermosa y fría» se queda muy lejos del hombre que la desea. Esa mujer es comparable a la que se encuentra en la leyenda *El rayo de luna*, donde no solo es inalcanzable sino también intangible, o mejor dicho ni existe, es sólo una ilusión, una luz sin materia. Aquí, en cambio, este rayo de luna se ha materializado y conserva su encanto y lo expresa a través de la forma humana, que permite contemplar la belleza femenina, aunque se encuentre en un material inerte, sin vida.

Esta, pues, no es la única leyenda en la que la figura femenina no es una verdadera mujer en carne y hueso, sino una creación de fantasía del hombre, como se nota en *Los ojos verdes* y en *El rayo de luna*, también.

En esta leyenda es el hombre quien sucumbe y no por culpa de la mujer. Lo que hace destacar el personaje femenino no es su relación con el fin del hombre, sino su ser inalcanzable, algo tan hermoso y ultraterreno a que el hombre nunca podrá llegar. Del destino sangriento del protagonista, que muere por la atracción hacia una mujer que no vive, es culpable él mismo, junto a su embriaguez, su descaro y falta de respeto.

En 1863 se publica también *La corza blanca*, que es la única leyenda donde Bécquer realiza una descripción extremadamente sensual y poética de la belleza femenina desnuda en toda su forma. La descripción del grupo de muchachas despojadas sensualmente de su ropa, que juguetea en el agua «haciéndola saltar en chispas luminosas sobre las flores» como una «lluvia de rocío» es la confirma de esta imagen creada por Bécquer que es erótica y sensual y, al mismo tiempo, mantiene un sentido de dulzura, inocencia y respeto por el cuerpo femenino. Entre ellas, destaca Constanza, que es la protagonista de la historia y se presenta desde el principio como una mujer de perfección física, pero inalcanzable para el hombre que la quiere porque éste, desafortunadamente y por accidente, la mata. Aquí volvemos al tema de la mujer víctima, aunque lo sea por fatalidad.

Constanza es la hija de don Dionís y, por su *belleza singular y extraordinaria blancura*, se la llama también Azucena del Moncayo. Su incomparable hermosura es dada por su ser tan elegante, blanca y rubia, «parecía que Dios la había hecho de nieve

y oro». Tiene también algo misterioso en sí porque su origen materno es desconocido, aunque se piense que su madre era gitana, lo que no le confiere, según la gente, una sangre totalmente limpia.

El lector recibe su descripción física a través de los ojos de Garcés, el montero enamorado de ella, que la observa mientras juega junto al grupo de muchachas que se baña. Constanza tiene los oscuros, pero llenos de luz, sus pestañas son largas, el pelo es rubio y llega hasta su *blanco seno* y sus *redondas espaldas*, parece una cascada de oro; su cabeza inclinada es comparada a una «*flor que se rinde al peso de las gotas del rocío*», su cuerpo tiene formas carnales y sensuales, sus manos parecen jazmines y sus pies pequeños son comparados a dos pedazos de nieve. Bécquer sigue describiendo la belleza femenina y su voluptuosidad sin renunciar a la creación de imágenes muy poéticas.

En la descripción de Constanza, que se cree que Bécquer hizo pensando en Casta Esteban, la mujer con quien se casó en 1861 y con quien tuvo tres hijos, se encuentran elementos que aparecen también en la Rima XIX:

*Cuando sobre el pecho inclinas
la melancólica frente,
una azucena tronchada
me pareces.
Porque al darte la pureza
de que es símbolo celeste,
como a ella te hizo Dios
de oro y nieve.*

En la leyenda, la protagonista tiene la cabeza inclinada que recuerda una flor mojada de rocío y en la rima se asemeja a una azucena. Constanza tiene el pelo rubio, que parece una «*cascada de oro*», y los pies que recuerdan «*dos pedazos de nieve*» y «*de oro y nieve*» parece ser también la mujer descrita en esta rima.

Además, Bécquer tiene cuidado en indicarnos de manera fina, pero poco a poco más evidente, que los rasgos característicos de Constanza - su piel blanca, sus ojos

negros, sus pies excesivamente pequeños, su modo juguetón y esquivo - son típicos también de la corza y esto ayuda al lector en aceptar la metamorfosis sobrenatural de la mujer en el animal.^{xx}

«*Rubia en su identidad humana y blanca en su otra identidad animal*»,^{xxi} muere por mano de Garcés, que la mata por error creyendo herir la corza. A fin de cuentas, es un error significativo porque es la evidencia más clara que los paralelismos entre la mujer y la corza que se habían leído, eran reales. Entonces no es un fruto de la imaginación: Constanza, que se revela ser tanto mujer cuanto corza, tiene realmente esa doble naturaleza de la que el lector sospechaba. Esto explica también por qué, en el momento en que Garcés ve la manada de corzas, de repente esas desaparecen y se convierten en el grupo de hermosas muchachas que se bañan. Entre los animales destaca la corza blanca como destaca Constanza entre sus compañeras. La corza blanca es la «*más ágil, más linda, más juguetona y alegre que todas*», enérgica, salta, corre, se para, vuelve a correr y es una figura que emerge también por la luz que emana, como vale por los ojos de Constanza.^{xxii} Es un ejemplar rarísimo y Garcés quiere tomarla y llevarla a Constanza como signo de su amor. Este motivo del hombre que quiere llevar a la amada la cosa más rara del mundo, lo encontramos también en *La ajorca de oro*, con Pedro que debe robar una ajorca en la catedral de Toledo porque era el objeto deseado por su amada.

Otra fina anticipación que Bécquer ofrece al lector para presagiar la metamorfosis de Constanza en corza es la descripción del carácter de la joven Azucena:

El carácter, tan pronto retraído y melancólico como bullicioso y alegre de Constanza, la extraña exaltación de sus ideas, sus extravagantes caprichos, sus nunca vistas costumbres, hasta la particularidad de tener los ojos y las cejas negros como la noche, siendo blanca y rubia como el oro, habían contribuido a dar pábulo a las hablillas de sus convecinos, y aún el mismo Garcés, que tan íntimamente la trataba, había llegado a persuadirse que su

^{xx} Cfr. Benitez, *Bécquer tradicionalista*, cit., p. 138.

^{xxi} Sebold, *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, cit., capítulo VII.

^{xxii} «*Iba la corza blanca, cuyo extraño color destacaba como una fantástica luz sobre el oscuro fondo de los árboles*», en Bécquer, *Leyendas*, cit., parte II, p. 363.

señora era algo especial y no se parecía a las demás mujeres.^{xxiii}

El adjetivo *bullicioso* es usado también para describir el tropel con que las corzas huían en el bosque.^{xxiv} Además, también el hecho de tener los ojos y las cejas oscuras pero el resto del cuerpo blanco es un rasgo típico animal. Por último, Costanza es descrita como algo único, especial, que no parece a nadie más, y así es también la corza blanca, cuya rareza es lo que empuja a Garcés a capturarla. Cuando el hombre está para alcanzar a la mujer, en realidad la mata y así ella sigue siendo algo inalcanzable para el hombre. A cada paso que él hace hacia ella, ella se encuentra ya más lejos.

La mujer fatal

En el capítulo precedente se han analizado los distintos aspectos a través de los cuales Bécquer desarrolla la figura femenina en calidad de mujer hermosa y angelical, cuya pureza y belleza física y de ánimo son tan fuertes que hacen que ella sacrifique su propia vida para salvar la del amado. Sin embargo, Bécquer no la representa siempre en esta visión idílica, sino muestra también su acepción negativa como encarnación de un espíritu del mal que instrumentaliza toda su hermosura para llevar al hombre a la perdición. Es una mujer fatal, un demonio travestido en una doncella de irresistible belleza, por la que es el hombre, ahora, quien da su vida. Esa dualidad de bien y mal no es nueva en la literatura: en toda la mitología la mujer siempre ha tenido una notoriedad negativa, unos ejemplos son: Afrodita, diosa de la belleza, pero considerada culpable por causar la Guerra de Troya; o Pandora, que fue la primera mujer mortal y que es quien abrió sin permiso la caja que contenía todos los males del mundo haciendo que se difundieran entre la gente; o Eva, que ha corrompido el mundo perfecto creado por Dios. En su acepción positiva, se encuentra por

^{xxiii} *ibid.*, p. 357.

^{xxiv} «El bullicioso tropel con que las tímidas corzas, sorprendidas en lo mejor de sus nocturnos juegos, huían espantadas» (*ibid.*, p. 367).

ejemplo con la Virgen María, mujer santísima y Madre por excelencia.^{xxv} Así que esta dicotomía entre maldad y bondad existe en los personajes leyendarios porque es una dualidad que habita también los individuos del mundo real. Es un dualismo que ha marcado no sólo la obra de Bécquer, tanto narrativa cuanto poética, sino también las distintas etapas de su vida sentimental.^{xxvi}

La mujer y la locura

En la última leyenda analizada en el primer capítulo, encontramos a una mujer de una belleza extremadamente singular y pura, y por eso increíblemente atractiva, que muere por mano de un hombre que, en lugar de herir a ella, quería capturar a un animal de un color único, blanco, símbolo de la pureza por excelencia, para llevarlo a la amada como signo de su amor. Este mismo tema del hombre que demuestra su amor a la mujer a través de un objeto del que intenta tomar posesión caracteriza también *La ajorca de oro*, es decir la tercera leyenda escrita por Bécquer, en 1861. La figura femenina ya no es presentada como algo ideal, sino se ha materializado en un ser que sigue siendo de gran hermosura, que es la característica que une a todas las mujeres de las leyendas becquerianas, pero lleno de rasgos negativos y, sobre todo, malvados.^{xxvii} María es la protagonista femenina de esta leyenda y es una mujer extravagante y caprichosa que se aprovecha de su belleza para empujar a su amante Pedro a robar para ella la ajorca de oro poseída por la Virgen del Sagrado de la Catedral, gesto sacrílego que lo llevará a la locura. Parece muy difícil entender por qué la mujer tiene ese deseo tan fuerte que falta de respeto a la Virgen y al

^{xxv} Cfr. M. Del Rosario Delgado Suárez, «La Mujer y el Amor en Bécquer y en Baudelaire», Universidad Complutense de Madrid 2005, <webs.ucm.es/info/especulo/numero29/baudbecq.html>

^{xxvi} Para profundizar la vida sentimental de Bécquer y las mujeres que tuvieron parte, *ibid.*, capítulo 1.

^{xxvii} «Ella era hermosa, hermosa con esa hermosura que inspira el vértigo, hermosa con esa hermosura que no se parece en nada a la que soñamos en los ángeles y que, sin embargo, es sobrenatural; hermosura diabólica, que tal vez presta el demonio a algunos seres para hacerlos sus instrumentos en la tierra» Bécquer, *Leyendas*, cit., parte I, pp. 195-6.

hombre, es como si ella tuviese algo tan misterioso en si misma, que ni el hombre ni el lector llegan a decodificar. Además, aquí resuena la imagen poetica que Bécquer crea en la Rima XLVII.

*Yo me he asomado a las profundas simas
de la tierra y del cielo
y les he visto el fin con los ojos
o con el pensamiento.
Mas, ¡ay! de un corazón llegué al abismo,
y me incliné por verlo,
y mi alma y mis ojos se turbaron:
¡tan hondo era y tan negro!*

En la leyenda de *La ajorca de oro*, Bécquer intenta hacer la misma cosa: ver cuales son los mecanismos que se mueven en la profundidad del alma de la mujer. En efecto, el texto es un poco lento en llegar a decir explicitamente que es lo que injustificadamente desea María y lo hace de propósito porque esta lentitud corresponde al arduo recorrido para llegar al hondo del alma femenina, que, a pesar de todo, quedará desconocido. Así que, en este caso, la mujer es una persona física, pero con rasgos demoniacos y sobrenaturales muy desarrollados. Bécquer introduce elementos psicológicos y de superstición que hacen que el lector se pida por qué Pedro, al final, decide ir por este robo que antes había definido *imposible* e que iba totalmente contra sus valores.^{xxviii} La razón se encuentra en esa hermosura diabólica que logra, junto al valor del mismo Pedro, a hacer que éste penetre en un lugar sagrado del que no saldrá ileso: su sacrificio amoroso por una mujer tan peligrosa le hará perder la razón. La leyenda termina de manera inquietante, con un ritmo mucho más rápido y arrollador: parece que Pedro esté dentro un vórtice negro y espantoso y usa las últimas fuerzas que le quedan para un grito final,

^{xxviii} «Yo se la arrancarí para ti, aunque me costase la vida o la condenación. Pero a la Virgen del Sagrario, a nuestra Santa Patrona, yo..., yo, que he nacido en Toledo, ¡imposible, imposible!», Bécquer, *Leyendas*, cit., parte II, p. 199.

«desgarrador y sobrehumano», hasta desmayarse. «*El infeliz estaba loco*» es la frase que cierra la leyenda y que engloba el final trágico de este personaje que, a pesar de no haber muerto, ha enloquecido. Quizás el intento de penetrar el interior de la iglesia, envuelto por la oscuridad, represente el corazón de la mujer, «*tan hondo y tan negro*» y por eso insondable, convirtiendo cada intento en fracaso. Incluso las estatuas no tienen las pupilas, lo que acentúa el aire tenebroso e impenetrable de la iglesia por la que se mueve el protagonista, como si, en realidad, estuviera caminando a tientas por el abismo del corazón de la mujer. En conclusión, el amor presentado por Bécquer es un amor que lleva al hombre a perderse, un amor que al principio parecía tan fuerte hasta cometer pecados como robar una joya a la virgen patrona de la ciudad y que al final se revela perverso y maligno. Sin embargo, Bécquer había avisado el lector en la primera parte de la leyenda con un comentario de rasgos autobiográficos:^{xxix} «*Él la amaba; la amaba con ese amor que no conoce freno ni límite; la amaba con ese amor en que se busca un goce y sólo se encuentran martirios, amor que se asemeja a la felicidad y que, no obstante, diríase que lo infunde el Cielo para la expiación de una culpa*».^{xxx} Este amor, tan oscuro y a ratos borrascoso, no parece ser simplemente narrado por quien escribe, sino vivido y todavía sentido como una herida abierta. Esto causa una especie de rencor que se refleja tanto en los comentarios sobre las relaciones amorosas como en los juicios sobre la mujer en general. Hay un comentario que traza unos rasgos típicos femeninos y que, puesto en la boca de una mujer, tiene aún más credibilidad:

Hay deseos que se ahogan en nuestra alma de mujer, sin que los revele más que un suspiro; ideas locas que cruzan por nuestra imaginación, sin que ose formularlas el labio, fenómenos incomprensibles de nuestra naturaleza misteriosa, que el hombre no puede ni aun concebir. Te lo ruego, no me preguntes la causa de mi dolor; si te la revelase, acaso te

^{xxix} Para profundizar por qué cambió de forma tan drástica la concepción del amor de Bécquer entre 1858, fecha de publicación de *El caudillo de las manos rojas*, y 1861, cuando se publicó *La ajorca de oro*, cfr. Cubero Sanz, *La mujer en las leyendas de Bécquer*, cit., pp. 349-50.

^{xxx} Bécquer, *Leyendas*, cit., p. 196.

arrancaría una carcajada.^{xxx1}

La mujer sigue siendo descrita como un ser misterioso, cuyas ideas, pensamientos e incluso dolores, resultan incomprensibles al hombre, de ahí que, aunque ella se los contase, él no entendería y, aún peor, reiría.

El elemento de la mujer misteriosa y del hombre que enloquece por su culpa caracteriza también otra leyenda que Bécquer publica en 1862, *El rayo de luna*. La figura femenina en este caso no tiene nombre porque en realidad ni existe, es sólo una ilusión creada por la fantasía del hombre, un poco como la dama de piedra en *El beso*, con la diferencia que la segunda es al menos algo materializado, aunque sin vida, mientras la primera es un rayo de luz sin vida y sin materia. El protagonista de esta leyenda se llama Manrique y tiene muchos aspectos que recuerdan la personalidad de Bécquer. Cómo el escritor sevillano, también Manrique es poeta, amante de la soledad donde puede dar salida a su imaginación, creyente en la existencia de seres sobrenaturales, como ondinas y hadas, y es “amante del amor”: «*Había nacido para soñar el amor, no para sentirlo. Amaba a todas las mujeres un instante: a ésta porque era rubia, a aquélla porque tenía los labios rojos, a la otra porque se cimbreaba al andar como un junco.*»^{xxxii}

En efecto, a través de sus leyendas, Bécquer también define hermosas las mujeres con el pelo rubio y los labios rojos, además de otros rasgos como la delgadez, el color de las pestañas y el de los ojos, a veces azules, otras negros. Asimismo, el convencimiento de «soñar el amor» y no sentirlo, es característico de la infelicidad amorosa que experimenta Bécquer en esos años.

Manrique describe los rasgos físicos de la mujer de la que se ha enamorado, aunque en realidad sean sólo frutos de su imaginación impostora. En una noche de luna blanca en un cielo azul y luminoso, adjetivos quizás no casuales para describir una luna que se asemeja a una mujer y que son los tres que Bécquer a menudo usa para

^{xxx1} *ibid.*, p. 197.

^{xxxii} *ibid.*, p. 250.

trazar los rasgos de sus hermosas criaturas femeninas (pelo rubio, pupilas azules, brillo en los ojos), Manrique ve «una cosa blanca», es decir otra vez encontramos el color blanco relacionado a la mujer. Seguro de haber visto la orla de un traje femenino, su imaginación empieza a construir imágenes representantes de esta «mujer misteriosa», de esta «forma blanca y esbelta» que, a pesar de que no la haya visto completamente, ya define «la mujer de sus sueños, la realización de sus más locas esperanzas».^{xxxiii} No logra quitarse de los ojos la fotografía imaginaria que su fantasía ha sacado de este traje blanquísimo, del crujido que hace flotando y del sonido de su voz que pronuncia palabras a él incomprensibles. En la quinta parte de la leyenda, Manrique describe como deben de ser sus ojos, su pelo, su carácter, pero esa forma “deben de ser”, que se repite muchas veces en la descripción, muestra mucha incertidumbre y es una confirmación más que lo que hay en la mente del hombre sólo es una construcción ficticia. Según él, ella debe de tener los ojos azules y húmedos (como los de Siannah en *El caudillo de las manos rojas*), «como el cielo de la noche», expresivos y melancólicos; el pelo muy negro y largo, flotante en la noche como el traje blanco que lleva; debe de ser alta y esbelta como un ángel, con el rostro ovalado y una voz suave y de ritmo acompasado y majestuoso. Además, debe de pensar como él, tener sus mismos gustos, ser complementaria a su ser.

Estas características con las que Manrique describe a la amada son las mismas que Bécquer atribuye a la destinataria de la Carta I en *Cartas literarias a una mujer*,^{xxxiv} cuyos «negros rizos», cuyas pupilas «húmedas y azules como el cielo de la noche» en las que «brillaba un punto de luz» evocan los mismos rasgos atribuidos a la mujer imaginaria de *El rayo de luna*. Igualmente, en la misma carta, Bécquer expresa por qué quiere saber que es la poesía, ósea porque: «[...] deseo pensar lo que tú piensas, hablar de lo que tú hablas, sentir lo que tú sientes, penetrar, por último, en ese misterioso santuario en donde a veces se refugia tu alma, y cuyo dintel no puede traspasar la mía».

^{xxxiii} *ibid.*, p. 254.

^{xxxiv} Cfr. Cubero Sanz, “La mujer en las leyendas de Bécquer”, cit., p. 357.

El amor de Bécquer no es simple atracción por una mujer hermosa, sino el deseo a una unión espiritual, que, sin embargo, no encontró con su esposa Casta Esteban. Es muy interesante lo que sostiene Manuela Cubero Sanz en su ensayo *La mujer en las leyendas de Bécquer*:

Casta Esteban no supo ser la compañera ideal que su marido había sonado, quizás porque él buscaba una mujer perfecta y la perfección no es cualidad de este mundo. Por eso Manrique, cuando cree haber hallado esta mujer, encuentra que no es más que una creación de su fantasía, un rayo de luna [...]. La mujer ideal no existe.^{xxxv}

En el momento en que también Manrique llega, al final de la leyenda, que la mujer de sus sueños no existe, empieza a declamar que el amor, la gloria, la felicidad son todos rayos de luna, es decir mentiras, ilusiones. Parece un loco en afirmar eso, en realidad el narrador afirma que es el único momento en el que ha hablado con juicio, pero es una toma de conciencia decepcionante. El amor no existe realmente y en este caso el lector se encuentra frente a la «*ilusión más ilusiva*».^{xxxvi}

Este tema de la mujer como sombra, como rayo de luz, como algo inmaterial por el que el hombre se siente arrastrado, aparece también en las *Rimas*, específicamente en la Rima XIV, donde el poeta ve a la amada flotar ante sus ojos y le queda impresa la imagen de sus ojos, pero no la encuentra en ningún lado, sólo se siente arrastrado por esos ojos, aunque no sabe hacia dónde; en la Rima XV, donde la mujer es comparada a un «*cendal flotante de leve bruma*», a una «*onda de luz*» a una «*sombra aérea, que cuantas veces voy a tocarte te desvaneces*» mientras el poeta incansable corre «*tras una sombra, tras la hija ardiente / de una visión*»; y en la Rima LXXIV, cuya mujer es «*confusa y blanca*», semejante a una imagen que «*en leve ensueño pasa, como rayo de luz tenue y difuso que entre tinieblas nada*».

La mujer y la muerte

^{xxxv} *ibid.*, p. 358.

^{xxxvi} Woolsey, *La mujer inalcanzable como tema en ciertas leyendas de Bécquer*, cit., p. 279.

En 1861 aparece *Los ojos verdes*, leyenda donde Bécquer logra representar de forma sublime la relación entre amor y muerte, que Freud concretará el siglo siguiente con los impulsos de Eros y Thanatos. La mujer de esta historia es una mujer ideal sólo por la belleza física que la caracteriza, mientras por lo demás es lo opuesto de la que hemos clasificado como salvadora. En este caso la figura femenina es inalcanzable porque promete amor y felicidad al hombre, pero se toma su vida a cambio.^{xxxvii} Sus ojos juegan aquí un papel activo y fundamental, son los que atraen fatalmente al protagonista, Fernando de Argensola, primero hasta la fuente y luego dentro la fuente. Sin embargo, él había sido avisado de que en ese lugar vivía un «*espíritu del mal*» y que «*él que osa enturbiar su corriente, paga caro su atrevimiento*».^{xxxviii} La gente del pueblo lo advierte porque sabe cuanta fuerza tiene el poder sobrenatural e hipnotizante de esta «*mala bruja*» (como la llama Íñigo) que, en efecto, desde la primera llegada de Fernando a la fuente, logra convertirse en su obsesión hasta su segunda y última visita. Esa doncella finge despreciar las creencias que le ruedan alrededor y afirma que el suyo no es un castigo, sino un premio de amor para quien es capaz de entender su «*cariño extraño y misterioso*».

La descripción física de esta criatura la pinta como una mujer «*incorpórea [...] fugaz y transparente*» como el agua, «*hermosa y pálida, como una estatua de alabastro*», con el pelo rubio «*como el oro*», las pestañas brillantes como un «*hilo de luz*», una voz que parece música, con un vestido que llega hasta el agua flotando, creando una imagen de singular hermosura. La característica que más llama la atención son sus ojos verdes, de un «*brillo fosfórico*», de los que Íñigo ya había sentido hablar como ojos de un «*espíritu, trasgo, demonio o mujer que habita en sus aguas*». Bécquer describe estas pupilas y el lugar donde se encuentra la mujer que las posee con gran precisión pictórica, coherentemente con su formación juvenil como pintor y con la introducción a esta leyenda, en la que afirma que ha pintado estos ojos para hacer entender

^{xxxvii} Cfr. Cubero Sanz, *La mujer en las leyendas de Bécquer*, cit., p. 355.

^{xxxviii} Bécquer, *Leyendas*, cit., p. 220.

al lector lo luminosos y transparentes que eran. Es interesante que cuando Fernando empieza a contar como los vio, confiesa que al principio creía que podía ser un rayo de sol, motivo que evoca la ilusión que hemos encontrado en *El rayo de luna*, pero esta vez parece que el protagonista tenga el juicio para no dejarse engañar del rayo. En este caso la mujer se ha materializado y su rareza consiste en habitar en el fondo de un lago. Como en *El rayo de luna*, aquí también hay relaciones con la Rima XIV, donde el poeta ve los ojos de la amada flotar y se siente arrastrado por ellos, aunque no sabe hacia donde.

El tema de la dama del lago es un tema tradicional del folklore europeo donde una mujer hermosa y sobrenatural seduce a los hombres hasta llevárselos a las profundidades del lago. Las mujeres de estos lagos son siempre espíritus maléficos porque protegen aguas no corrientes y los que enturbian su superficie tienen que ser castigados.^{xxxix} Este tema contiene en sí el arquetipo de la fusión entre amor y muerte que Bécquer introduce ya desde el principio y poco a poco de forma más explícita. En la primera parte está colocado el elemento de la cacería, que lleva en sí el tema de la muerte, y el del ciervo, alegoría del Eros. En la segunda parte, en la que Fernando confiesa haber visto los ojos verdes en una fuente, que es un lugar de encuentros amorosos, cuyas aguas estancadas, sin embargo, comunican una sensación de muerte. La última parte muestra la culminación del encuentro entre Eros y Thanatos, cerrado por el abrazo de los amantes y anticipado por la confesión de Fernando en la que afirma amar a esta mujer aun más allá de la vida, «*si hay algo más allá de ella*».^{xl} Como en la Rima XXIII, aquí también el hombre haría cualquier cosa para «*una sola mirada de esos ojos*» y, en efecto, Fernando cumple con eso: da su propia vida asomándose demasiado hacia ellos.

Otra leyenda donde la mujer se aprovecha de su hermosura para arrastrar al hombre a la muerte es *El monte de las Ánimas* (1861), donde la protagonista Beatriz

^{xxxix} Para profundizar la relación entre *Los ojos verdes* y el tema tradicional de la dama del lago cfr. Benitez, *Bécquer tradicionalista*, cit., pp. 147-51.

^{xl} Cfr. A. Rodríguez, S. Mangini González, «El amor y la muerte en *Los ojos verdes* de Bécquer», *Hispanófila*, 86, 1986, pp. 69-73.

obliga a su primo Alonso a ir al Monte de las Ánimas en la peligrosa y espantosa noche de Difuntos a buscar la banda azul que Beatriz ha perdido. Beatriz respeta el canon de hermosura becqueriano por tener los ojos azules y ser llamada muy a menudo como *la hermosa*, pero se distingue por ser caprichosa, por mostrar una fría indiferencia, por contraer los labios delgados como gesto de desdén y por tener pensamientos diabólicos que hacen brillar su mirada como un relámpago. Su malvad consiste en convencer a su primo a arriesgar su vida para un capricho suyo, a pesar de que él le haya advertido sobre lo que se cuenta de aquella noche en la que los Templarios van como esqueletos en una «*cacería fantástica*» persiguiendo a una mujer hermosa y arrastrando a quien los vea. A través de ellos Bécquer introduce el motivo tradicional del *cazador maldito* para rendir la atmosfera aún más inquietante.^{xli}

Acostumbrada a la vida de la Corte francesa, Beatriz parece despreciar las tradiciones castellanas de ahí que no toma en serio lo que le cuenta Alonso sobre la capilla ruinoso y lo empuja a ir en la situación más escalofriante según la tradición, es decir la cacería de la noche de Difuntos. Sin embargo, al ver que Alonso no vuelve, ella empieza a tener visiones y no se logra entender si haya enloquecido o si todo es real. Lo que es cierto es que a la pérdida de Alonso causada por esa mujer que se hace burla de la tradición, no es sólo el hombre quien sucumbe: ella muere de horror y su espíritu es condenado a ser perseguido eternamente por los esqueletos de los Templarios.

La mujer mala y burlada

En 1862 se publica *El cristo de la calavera*, leyenda en la que Bécquer retoma la presunción de Beatriz de *El Monte de las Ánimas* y la usa para caracterizar la figura femenina de esta historia, doña Inés de Tordesillas. Ella aparece entre una «*nube de damas hermosas*», adornadas de oro, plumas y joyas de rubíes, una «*juventud brillante*

^{xli} Para profundizar el tema del cazador maldito, cfr. Benítez, *Bécquer tradicionalista*, cit., pp. 163-76.

y *deslumbradora*» donde es Inés quien destaca por su «*belleza incomparable*». En todos los torneos y cortes de amor la consideran «*reina de la hermosura*», cuyo encanto llega a fascinar el corazón de cada hombre, que se queda en secreto a suspirar y admirar. Sin embargo, su preciosidad no es acompañada por humildad y pureza, sino por un carácter «*altivo y desdeñoso*», orgulloso y vanidoso. Su ego se nutre del afán de sus pretendientes que intentan distinguirse a sus ojos durante guerras de piropos a ella destinados o en torneos u otros juegos cortesés. Entre tantos cortejadores destacan Alonso de Carillo y Lope de Sandoval, dos caballeros que son mejores amigos y que, por un tiempo, intentan esconder uno al otro el amor que sienten por la misma dama y que, siendo demasiado fuerte para quedar disimulado, poco después emerge. Esta mujer es tan hermosa que están dispuestos a batirse en duelo para adjudicarse su corazón. Parecen estar muy convencidos de que a ella esté bien uno de los dos ya que el narrador subraya que estos dos hombres «*si no los predilectos de la hermosa, podrían calificarse de los más adelantados en el camino de su corazón*». Lo que es significativo en esta leyenda es que en el momento en que estos dos mejores amigos están listos para el desafío a muerte, causado para lograr llegar al corazón de la mujer, oyen una «*voz medrosa y sobrehumana*» y, como tienen la imagen de Cristo enclavado en la cruz con una calavera al pie, la toman como un signo mandado por Dios que intenta evitar este combate por ser «*una lucha fratricida*» entre dos hombres que se han jurado una amistad eterna. En este caso, pues, la atracción hacia la mujer no lleva al hombre a perderse, más bien se convierte en una burla de la mujer, que los dos hombres descubren con otro galán en su habitación. Al ver eso, sueltan una carcajada ruidosa, perceptible incluso a lo lejos, y el día siguiente ella se da cuenta de que, esta vez, todas las miradas que recibe son sonrisas burlonas que la inquietan, que hieren su orgullo cada segundo más hasta su culminación representada por los dos antiguos rivales que, cabalgando juntos, saludan a la mujer, cuyo rostro se ha vuelto rojo de vergüenza y sus ojos han liberado una lágrima por el gran despecho sentido.

Así es como Bécquer representa a una mujer hermosa y solapada, que empuja a los hombres a matarse en duelo, pero termina por ser burlada en cuanto los protagonistas se dan cuenta de que su amor no vale la muerte del propio mejor amigo y de que a ganar no deba ser su vanagloria, sino la amistad masculina.

La mujer poética

Las *Rimas* son la parte más conocida de la obra de Bécquer y se distinguen por ser una fusión perfecta de brevedad, sencillez, interioridad y desnudez, expresada a través de una condensación lírica que no aspira a la abstracción y a la dificultad de decodificación, sino al deseo y a la necesidad de expresar su mundo interior con palabras que comuniquen de forma muy eficaz sus pensamientos, preguntas, dolores y pasiones, «*que sean a un tiempo suspiros y risas, colores y notas*». Poniendo al descubierto su alma y mostrando su interioridad, Bécquer ha creado una poesía caracterizada por gritos susurrados, por un amor fuerte, aunque dulcemente acariciado, y por una fusión entre sueño y realidad que oscila de la dulzura a la oscuridad. El contenido de cada verso de sus poemas viene de su mundo interior y se desarrolla esencialmente a través de tres asuntos principales: el misterio (del proceso de creación artística y del destino del ser humano), el amor y la soledad. La figura femenina, que jugó un papel importante en la vida del poeta desde el principio hasta su fracaso, emerge en cada uno de estos temas.^{xlii}

La mujer como musa poética

La Rima I (*Yo sé un himno gigante y extraño...*)^{xliii} se concentra en el proceso de expresión poética y en las dificultades involucradas: el idioma es un rebelde y no se

^{xlii} cfr. G. A. Bécquer, *Rimas y Leyendas*, ed. Ebro, Zaragoza 1945, pp. 11-7.

^{xliii} Para el análisis de la Rima I y IV, cfr. E. Samper, «Poesía, poeta y poema en tres "Rimas" de Gustavo Adolfo Bécquer ("Rimas" I, IV y V)», *RILCE, Revista de Filología Hispánica*, 19, 1, 2003, pp. 109-18.

logra encerrarlo, de ahí que el poeta en su obra puede presentar sólo *cadencias* de este *himno*, es decir exclusivamente fragmentos de toda la complejidad poética que se percibe y que no se logra expresar. La única solución para comunicar esto es representada por la mujer: «*Pero en vano es luchar, que no hay cifra / capaz de encerrarle; / y apenas, ¡oh hermosa!, / si teniendo en mis manos las tuyas, / pudiera, al oído, cantártelo a solas*».

Gracias a la intimidad que crea, la dimensión amorosa permite la expresión poética y, por eso, se podría afirmar, parafraseando a Samper, que es el amor lo que salva al poeta confiriéndole la oportunidad de expresar la poesía a través de la mujer, que se revela ser, pues, cómplice de este acto artístico. La expresión poética y la confianza amorosa están estrechamente ligadas y su fusión, que es una mezcla de algo mental (ósea el espíritu del poeta) y algo físico (la mujer, «*carne poética*»^{xliv}), muestra como la poesía sea amor y el amor sea poesía.

También la Rima IV («*...podrá no haber poetas; pero siempre / habrá poesía...*») enseña la significativa relación entre la mujer y la poesía. No es un caso, después de ocho estrofas en las que el poeta afirma la independencia de la poesía, que la última sea dedicada a la unión entre dos almas y, finalmente, a la *mujer hermosa*. «*Mientras sentirse puedan en un beso / dos almas confundidas; mientras exista una mujer hermosa, / ¡habrá poesía!*». El poeta no es quien crea la poesía, sino quien la capta, le da forma y la expresa. La existencia poética, pues, no es determinada por el poeta porque es algo intrínseco a lo que nos rodea y la búsqueda de la hermosura celada en cada rincón de este mundo representa para el poeta el acto intelectual constitutivo de la poesía.

La Rima XXI («*¿Qué es poesía?, dices, mientras clavas / en mi pupila tu pupila azul...*»), que consta de sólo cuatro versos para seguir mostrando el paralelismo entre poesía y mujer, ve al poeta, que contesta a la pregunta de la amada sobre qué es poesía, simplemente diciendo: «*Poesía... eres tú*». Esta es la confirma explícita de todo lo que se decía con respeto a las rimas I y IV: la mujer lleva la poesía en sí misma porque

^{xliv} *ibid.*, p. III.

hay una identificación de la una con la otra, es decir que no sólo se pertenecen, sino también que se corresponden. El mismo concepto presentado en la Rima XXI es lo mismo que Bécquer profundiza y explica en la Carta I de *Cartas literarias a una mujer*: la poesía es la amada porque «*la poesía es el sentimiento y el sentimiento es la mujer*», porque en el hombre la aspiración a lo bello que caracteriza la poesía es una «*facultad de la inteligencia*», mientras que en la mujer «*es un instinto*», es decir «*está encarnada en su ser, su aspiración, sus presentimientos, sus pasiones y su destino son poesía*». La mujer es considerada el foco de donde parten los rayos de la poesía, ella es «*en una palabra, el verbo poético hecho carne*».

Interesante es cómo este aire amoroso y respetoso que se respira en las rimas arriba analizadas se convierte en una atmósfera mucho más ambigua en la Rima XXXIV («*Cruza callada, y son sus movimientos / silenciosa armonía...*»), donde Bécquer introduce elementos sarcásticos para determinar la relación entre poesía y mujer. La mujer, en este caso, es hermosa, se mueve armónicamente y con pasos tan delicados que su sonido recuerda el «*himno alado*», tiene ojos tan claros que son ellos a iluminar el día, emociona cuando ríe y también cuando llora porque lleva en sí una «*ternura infinita*». Esta mujer parece tenerlo todo: el perfume, el color, la línea. Su expresión es la «*f fuente eterna de la poesía*», ósea el poeta le atribuye el hecho de poseer de manera intrínseca y natural la poesía, convirtiéndola definitivamente en mujer perfecta, pero sólo exteriormente porque, en realidad, termina definiéndola «*estúpida*». Adjetivándola de este modo, el poeta la pinta como una mujer hermosa, pero sin real consistencia, cuyo vacío, sin embargo, es lo que permite al poeta proyectar en ella sus deseos e ideales, con la única condición que ella se quede en silencio. Sólo en el silencio el poeta puede seguir idealizando a esta mujer y considerarla su musa poética, pero la realidad es que, bajo esa hermosura, hay gran ignorancia, típica de las mujeres de la clase media de la época de Bécquer, que no podían ni imaginar tener una comunicación intelectual con el amado.^{xlv}

^{xlv} Cfr. M. Mayoral Díaz, *De ángel de luz a estúpida (El triste destino de la amada romántica)*, 2008, <www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3x8p7>.

La mujer incorpórea e inalcanzable

La Rima XI («Yo soy ardiente, yo soy morena...») es un poema escrito en forma dialógica: en total hay tres mujeres, una para cada estrofa, que describen sus características en primera persona y el poeta les contesta. La primera es morena y pasional, la segunda es rubia, con una piel blanquísima, tierna, dulce y fuente de felicidad, pero el poeta rechaza a ambas. La tercera es quien le atrae, pero es inmaterial, «un sueño, un imposible, vano fantasma de niebla y luz», incorpórea e intangible. Ella parece resumir en si misma los rasgos típicos de la mujer ideal becqueriana, es decir una mujer etérea, que existe sólo en el ánimo del poeta, es un producto de su mente, pura proyección de su espíritu.^{xlvi}

Esta rima, junto a la Rima XV, pertenece al grupo de poemas que tratan el tema de la poesía, aunque aparezca el motivo de la amada. Eso pasa porque, como afirma José Pedro Díaz, «en Bécquer el ideal poético se conjuga frecuentemente con el ideal del amor. La mujer aparece siempre en él, como la más natural alegoría de la poesía».^{xlvii}

Esa mujer inalcanzable es la que quiere el poeta a pesar del hecho o, quizás sobre todo por el hecho, de afirmar, en el último verso, que no puede amarlo. La atracción hacia algo que no se puede tener es un rasgo muy romántico, pues no sorprende que el poeta desee exactamente a una mujer que no puede poseer concretamente, sino sólo hacer vivir a través de su imaginación.

El tema de la incorporeidad de la mujer es desarrollado también en las leyendas becquerianas, cuyos elementos se entrelazan a menudo con los de las *Rimas* y defieren de esas por concentrarse más en la narración del desengaño, cuya descripción o resultado del impulso advertido, en cambio, no es tratado en los poemas. En *El rayo de luna*, por ejemplo, se detalla todo el proceso que lleva a Manrique a entender que se había enamorado de una ilusión, desde su vida antes del estallido amoroso,

^{xlvi} Cfr. J. M. Díez Taboada, *La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las Rimas de G. A. Bécquer*, CSIC, Madrid 1965, pp. 51-2.

^{xlvii} J. P. Díaz, *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y Poesía*, Madrid 1958, p. 247.

durante y después. En esta leyenda resuena fuerte el eco de las Rimas XIV, XV y LXXIV, en las que el poeta condensa todos los aspectos esenciales de la mujer intocable que había ampliamente evidenciado en la leyenda arriba mencionada.

En la Rima XIV («*Te vi un punto y, flotando ante mis ojos...*») la atención gira entorno a los ojos de la amada, que el poeta ve en cada lugar en vez de encontrar a la amada en persona. Ojos que lucen, comparados a unos «*fuegos fatuos*», como los ojos negros de la Rima XXV, que lo arrastran, pero quien sabe hacia dónde. No se menciona el color, sino su llamear que se ha clavado en el alma del poeta y que él describe a través de sensaciones corporales, como las que se advierten mirando fijamente el sol,^{xlvi} lo que produce una mancha oscura intermitente que parece estar frente a nuestra cara y un instante después desaparece.

La Rima XV («*Cendal flotante de leve bruma, / rizada cinta de blanca espuma...*») es la que ha sido más relacionada a *El rayo de luna*, publicada posteriormente y en la que se intenta concretizar la sensación expresada en el poema, convirtiendo los elementos más imaginativos en verosímiles. Se mantienen el cendal blanco que flota, el “rumor sonoro” que en la narración corresponde a la voz de la amada, el desvanecer de la mujer cuando el hombre cree haber finalmente llegado a verla, su ser una «*onda de luz*» en la rima y un «*rayo de luna*» en la leyenda, en ambas «*sombra aérea*» detrás de la que el hombre corre desesperado e ingenuamente hasta darse tristemente cuenta de que sólo era una ilusión, «*la hija ardiente / de una visión!*».^{xli} Esta rima empieza, pues, con una visión del tú expresada a través de imágenes concretas que implican la vista, el oído y el tacto para describir a una figura inconsistente (flotante y leve) y sin una forma precisa, pero «*blanca*», «*de oro*» y «*sonoro*». Ya desde la segunda estrofa, sin embargo, se enfatizan los elementos más indefinidos, como su ser una sombra en el aire o una simple visión. Esta mujer de la «*vestidura flotante, sombra aérea*», intocable pero eterna y perseguida por el poeta obsesionado,

^{xlvi} Cfr. Diez Taboada, *La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las Rimas de G. A. Bécquer*, cit., pp. 34-5.

^{xli} Para profundizar la comparación entre la leyenda *El rayo de luna* y la Rima XV, *ibid.*, pp. 57-58.

pertenece al Romanticismo.¹ Bécquer la representa a menudo relacionándola también a otros temas, como el religioso. En la Rima LXXIV, por ejemplo, el poeta ve a una mujer «*confusa y blanca*», ligera como las imágenes oníricas, como un «*rayo de luz tenue y difuso*», es decir es una figura que es tan leve, frágil y vaporosa que la atmósfera que se respira en este poema es de inmovilidad, como si el poeta no quisiera moverse por el miedo que esa mujer se desvanezca. Si en la Rima XV corría incansable detrás de este rayo, ahora es como si hubiera aprendido la lección y preferido admirarla desde lejos. También es una forma de respeto por un lugar sagrado, en el que sólo Dios puede entrar, y presenta una sensación de lejanía y al mismo tiempo de proximidad hacia la mujer que evoca la relación entre el hombre y Dios.

La mujer en algunos rasgos físicos

Los ojos de la mujer

En la época de Bécquer, los poetas reflexionaban mucho sobre los ojos femeninos y las sensaciones que provocaban. Sin embargo, Bécquer toma y describe este elemento en todos sus distintos aspectos, ósea el brillo, la humedad, el temblor y el color. La Rima XIII («*Tu pupila es azul...*»)^{li} toca todos estos rasgos y los yuxtapone a las acciones hechas por la mujer que los hacen resaltar. La mujer de esta rima tiene los clásicos ojos azules que Bécquer atribuye a la mayoría de sus figuras femeninas, pero en cada estrofa muestra todos los matices que convierten esta «*pupila azul*» en algo no sólo hermoso, sino también especial, único. Son ojos claros y que comunican ternura, pero cuando la mujer ríe se llenan de vida y brillan tanto que recuerdan la luz de la mañana que destalla sobre el mar. Incluso cuando llora, sus ojos

¹ Para profundizar la mujer romántica como “*sombra aérea*” en Espronceda, *ibid.*, p. 29-33.

^{li} Entre los románticos que influenciaron a Bécquer, encontramos a Byron. En 1859 se publica la rima XIII en el primer número del periódico *El Nene*, donde aparece con las siguientes palabras: *Imitación de Byron*. Para una comparación entre la Rima XIII y el poema de Byron “*I saw thee weep: the big bright tear - Came o’er that eye of blue*” se vea Alonso, *La originalidad de Bécquer*, cit. p. 19 y pp. 38-40.

conservan su delicadeza y parecen gotas de rocío sobre una flor. A esa suavidad, en la tercera estrofa ya contrapone un brillo más fuerte e intenso como el de una estrella que reluce en el cielo nocturno y que se percibe cuando la mujer tiene una idea. Parece que el poeta se sienta arrastrado en cada gesto y expresión que ella hace y que lleva en sí dulzura, pasión y vida.

Los ojos azules reflejan una idea como una «*perdida estrella*», un pensamiento límpido e imperturbable, pero no son los únicos poseídos por la mujer poética becqueriana. En la Rima XXV («*Cuando en la noche te envuelven / las alas de tul del sueño...*»), por ejemplo, los ojos son negros y simbolizan una pasión vehemente. La mujer descrita tiene un corazón inquieto, cuando algo le pasa por la cabeza, que sea un pensamiento, un interés o un deseo, en sus labios se ilumina una sonrisa, sus mejillas se coloran y en sus ojos negros empieza a brillar «*con húmedo fuego / la ardiente chispa que brota / del volcán de los deseos*». El poeta daría cualquier cosa por seguir emocionándose cerca de esta mujer llamada «*alma mía*», como «*la luz, el aire / y el pensamiento [...], la fama, el oro, / la gloria, el genio [...] la fe, el espíritu, / la tierra, el cielo*».

Si se tuvieran que relacionar los distintos colores de los ojos femeninos becquerianos con una imagen concreta, los azules serían el cielo (Rima XIII: «*cielo de la tarde*»), los negros serían la tierra (Rima XXV: «*volcán de los deseos*») y los verdes serían el mar (Rima XII: «*verdes como el mar*»).^{lii}

La Rima XII, en la que aparecen esos ojos esmeralda, tiene una construcción más articulada de la Rima XIII, basada esencialmente en la pupila azul y su luz. En la Rima XII hay como una «*sinfonía en verde*» (para citar la expresión de J. M. Diez Taboada) donde la verde abstracción de los ojos de la *niña* son asociados con imágenes un poco más concretas, como el mar y sus olas, las esmeraldas, el color de la esperanza, el «*laurel de los poetas*» y a figuras femeninas importantes como las náyades, ósea ninfas de las aguas relacionadas a la fecundidad y a la protección del matrimonio en la mitología clásica; Minerva, diosa de la sabiduría y de las artes en la mitología romana (correspondiente a Atenea, diosa de la guerra en la mitología griega);

^{lii} Cfr. Diez Taboada, *La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las Rimas de G. A. Bécquer*, cit., p. 42.

o las «*hurís del Profeta*, es decir las jóvenes hermosas y vírgenes que harán compañía a los creyentes en el Janah (paraíso islámico). Estas pupilas, «*húmedas, verdes e inquietas*» como «*tempranas hojas de almendro / que al soplo del aire tiemblan*», imagen que comunica resistencia a algo que podría hacerla caer, no son apreciadas por la mujer que las posee porque cree que sean algo que la afean. El poeta piensa el contrario y es fascinado por estos ojos verdes junto a sus jóvenes mejillas rosadas, sus labios rojos («*boca de rubíes / purpúrea granada abierta*») y sus rubias pestañas.

El corazón de la mujer

La figura femenina que el Bécquer enamorado y esperanzado delinea en la Rima XXII («*¿Cómo vive esa rosa que has prendido / junto a tu corazón?...*») es presentada como una ráfaga de pasión, simbolizada por el volcán, ósea algo que arde y explota; es activa y dentro le corre una sangre que la delinea como alguien fuerte y pasional. Sin embargo, la mujer no es sólo esto ya que, junto a su corazón volcánico, hay también una flor, símbolo de dulzura y delicadeza. Su combinación parece, pues, anti-tética, pero al mismo tiempo es esta mezcla de pasión y ternura que confiere a la amada la singularidad que la caracteriza.

La mujer dormida y la mujer despierta

La Rima XXVII («*Despierta, tiemblo al mirarte; / dormida, me atrevo a verte...*») es una fotografía de los hermosos rasgos de la amada mientras duerme y mientras está despierta. Es tan preciosa que el poeta no se atreve a mirarla cuando ella puede darse cuenta de esto, de ahí que el hombre prefiera hacerlo a escondidas. Cuando la mujer no duerme y ríe sus labios rojos emanan una luz tan fuerte que parecen «*relámpagos de grana que serpean sobre un cielo de nieve*». Cuando descansa, en cambio, tiene una sonrisa más quieta que recuerda el sol que desaparece. Los ojos cuando está despiertas son húmedos y tienen el mismo brillo que aparece en la superficie del

mar iluminada por los rayos del sol; cuando duerme, en cambio, la luz no desvanece, pero se hace más suave. Cuando habla parece emitir una «*lluvia de perlas*», lo que comunica elegancia, distinción, gusto, y dormida es su aliento que se convierte en gracia y es tan «*acompañado y tenue*» que parece un poema. Esta mujer es ideal y al mismo tiempo inalcanzable, el poeta no logra acercarse a ella cuando está despierta porque tiembla y por eso, al final de cada estrofa, la invita a dormir, porque sólo durmiendo, se hace accesible al poeta, aunque no de forma consciente.

La mujer como fuente de bienestar del hombre

La Rima XVII («*Hoy la tierra y los cielos me sonríen...*») consta sólo de cuatro versos, pero es muy eficaz en comunicar al lector la felicidad sentida por el poeta, cuyo corazón parece haberse llenado de amor gracias a la vista de la mujer. Los dos se han mirado y esta mirada ha sido suficiente para que todo se convirtiera, a los ojos del poeta, en hermosura. La tierra y el cielo le sonríen, el sol llega a su corazón y es todo tan especial que, si ha ocurrido, ha sido gracias a la mano de Dios. En la Rima XXIII («*Por una mirada, un mundo...*») esta sensación evoluciona y el poeta por tener otra mirada de la amada daría el mundo, por una sonrisa daría el cielo, y por un beso, que parece inalcanzable pero muy anhelado, daría aún más.

En la Rima XIX («*Cuando sobre el pecho inclinas / la melancólica frente...*») Bécquer compara la mujer a una azucena, símbolo que ha utilizado también para representar la pureza y hermosura de Constanza en *La corza blanca*. En este caso, el poeta dice claramente que esta flor es un símbolo celeste apto para evocar a una doncella casta. La inocencia y dulzura de esta mujer son rasgos divinos, conferidos por Dios, que la hacen «*de oro y nieve*», como la azucena, es decir delicada, frágil y pura como la nieve, pero hermosa y brillante como el oro, cuyo color rubio es el que Bécquer más atribuye a sus personajes femeninos.

En la Rima XXVIII («*Cuando entre la sombra oscura, / perdida una voz murmura...*») Bécquer describe una atmosfera de soledad llenada por la sensación interior de la presencia de la amada, evocada en el fondo del alma por el viento que le recuerda

los suspiros amorosos de la mujer. En la segunda estrofa la amada sigue siendo lejana físicamente, pero el poeta la ama tanto que la ve hasta en las sombras hechas por la luz matutina y en la última estrofa confiesa que, en efecto, la ve y la siente tanto en el «*luminoso día*» cuanto «*en la alta noche sombría*», es decir en todo lo que tiene alrededor, y se pregunta si es fruto de su imaginación o si efectivamente basta un suspiro para que el perciba el aliento, ósea la presencia, de la amada. La mujer es presentada, pues, cómo una presencia esencial para el poeta, él la necesita y sólo la idea de tenerla cerca le hace bien, le infunde el bienestar que alivia su «*triste calma*».

La mujer como fuente de dolor para el hombre

Como se ha visto en las leyendas, la mujer para Bécquer tiene dos caras, una ideal que la delinea como fuente de bienestar en el hombre, y una mala, responsable del sufrimiento para el hombre. Según la subdivisión temática hecha por los curadores de la edición de las *Rimas* salida en Madrid en 1871, desde la Rima XXX hasta la rima LIV, cada verso que encontramos es un verso de amor fracasado y perdido que propaga desengaño y amargura. Si en la rima XXX se respira el arrepentimiento por no haber intentado evitar la separación de la amada («*yo digo aún: ¿por qué no hablé aquel día? / Y ella dirá: ¿por qué no lloré yo?*»), en la Rima XXXI aclara aún mejor el final de esta pasión, definida un «*trágico sainete*», ósea una pieza que tendría que ser jocosa, pero aquí es trágica. De hecho, se afirma que había una mezcla de risas y llantos que al final quedaron ambas a la amada mientras al poeta quedaron sólo las lágrimas. El sufrimiento del hombre es presentado cómo un dolor del que él es el único a padecer porque, al menos, la mujer tiene las risas, que a él parecen ser negadas.

En la Rima XXXVII («*Antes que tú me moriré...*») la consideración de la mujer empeora drásticamente: el poeta la considera culpable de su sufrimiento y llega a representar la ruptura amorosa a través de la mano de la mujer que hiere al poeta mortalmente, cómo si le clavase un puñal («*el hierro*») hasta las entrañas. Esta herida quizás la haya hecho «*recatándose en las sombras / sellando con un beso su traición*», como

escribe Bécquer en la Rima XLVI, donde además vuelve a subrayar la felicidad de la mujer que, después de la ruptura sigue risueña e impávida, cómo si ella no haya sufrido. La mujer lo ha traicionado y con un abrazo ha distraído su atención para partirle por la espalda «*a sangre fría el corazón*». La mujer es solapada, sin embargo, en la Rima XXXVII el poeta no abandona el deseo de volver a verla y afirma que cuando también la mujer morirá, él la esperara en la puerta de la eternidad para hablar de todo lo que no se han animado a decir en vida. En la última estrofa («*allí, donde el sepulcro que se cierra / abre una eternidad... / itodo cuanto los dos hemos callado / lo tenemos que hablar!*») resuenan los últimos dos versos de la Rima XXX, cuyo arrepentimiento por no haber hablado podrá ser solucionado después de la muerte.

En la Rima XXXIX («*¿A qué me lo decís? Lo sé: es mudable...*») es cómo si el poeta hiciera un suspiro de desesperación porque sufre, pero sigue fascinado por esa mujer. Aunque es consciente de que ella es mala, altiva, superficial, caprichosa, inestable, fría como si fuera de piedra, sin sentimientos, con un corazón comparado a un «*nido de sierpes*», termina su rima afirmando amargamente que, pese todo esto, «*¡es tan hermosa!*». Esta hermosura es retomada en la Rima XLI («*Tú eras el huracán, y yo la alta / torre...*») como uno de los contrastes que caracterizan la relación entre el poeta y la amada. Esta pareja parece ser tan distinta que es imposible que no hubiera un choque entre los dos enamorados. La mujer es simbolizada por el huracán y el hombre por la torre que intenta resistir a su fuerza destructiva; ella es el océano y el otro es la rosa que recibe sus enérgicas olas; ella es de un fascino tentador y él es tan altivo que pone todas sus fuerzas en no dejarse seducir, que es sinónimo de ceder. Cada característica excluye la otra, el choque es inevitable tanto como la sensación de amargura. Sin embargo, teniendo en cuenta el remordimiento del poeta, su deseo de hablar otra vez con la amada y seguir apreciando su hermosura, en esta rima podría estar celada una pequeña esperanza o ilusión de que el amor pueda existir también entre polos opuestos, aunque su mantenimiento exigiría mucho esfuerzo.

En la Rima XLII, sin embargo, ha sucedido algo grave y cada esperanza ha muerto en el alma del poeta. Un fiel amigo le ha confesado que la mujer lo ha traicionado y en estos versos cuenta el proceso de su debilitamiento que llega casi al desmayo. El

poeta siente ante todo «el frío de una hoja de acero en las entrañas», se apoya al muro porque está perdiendo las fuerzas, su espíritu se oscurece y se llena de rabia, tristeza, amargura. De esto el poeta aprende por qué se llora, pero sobre todo por qué se mata. El poeta ha sido tan decepcionado por la amada, quien le ha causado un dolor muy grande y hasta entonces desconocido, que podría casi ser capaz de matar. Afortunadamente, a pesar de su furia, recobra un poco de juicio y da las gracias a quien le ha revelado esta traición que le ha herido tanto, esta vez sin haber visto el arma, pero sí sintiéndola en su interior.

Bibliografía

- Alonso Dámaso, «La originalidad de Bécquer», en *Poetas Contemporáneos españoles*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid 1952, pp. 13-47.
- Baquero Goyanes Mariano, «Las Leyendas de Bécquer», en *El cuento español en el siglo XIX*, *Revista de Filología Española*, anejo L, CSIC, Madrid 1949.
- Bécquer, Gustavo Adolfo, *Leyendas*, Cátedra, Madrid 2005.
- , *Rimas y Leyendas*, estudio y notas por Ildelfonso M. Gil, ed. Ebro, Zaragoza 1945.
- Benítez Rubén, *Bécquer tradicionalista*, Gredos, Madrid 1970.
- Cubero Sanz Manuela, «La mujer en las leyendas de Bécquer», *Revista de Filología Española*, LII, 1969, 1-4.
- Del Rosario Delgado Suárez María, «La Mujer y el Amor en Bécquer y en Baudelaire», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid 2005, <webs.ucm.es/info/especulo/numero29/baudbecq.html> .
- Díaz, José Pedro, *Gustavo Adolfo Bécquer. Vida y Poesía*, Madrid 1958.
- Diez Taboada Juan María, *La mujer ideal. Aspectos y fuentes de las Rimas de G. A. Bécquer*, CSIC, Madrid 1965.
- Ferracuti Giovanni, *Il flamenco e l'identità culturale andalusa*, Mediterránea, Centro di Studi Interculturali, Università di Trieste 2020.
- , *La spagna immaginata*, Mediterránea, Centro di Studi Interculturali, Università di Trieste 2020.
- Mayoral Díaz Marina, *De ángel de luz a estúpida (El triste destino de la amada romántica)*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008, <www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3x8p7>.
- Rodríguez Alfred, Mangini González Shirley, «El amor y la muerte en “Los ojos verdes” de Bécquer», *Hispanófila*, 86, enero 1986.

- Romero Tobar, Leonardo, *Gustavo Adolfo Bécquer. Estudio crítico*, Biblioteca digital Larramendi, Madrid 2014.
- Samper Edgard, «Poesía, poeta y poema en tres "Rimas" de Gustavo Adolfo Bécquer ("Rimas" I, IV y V)», *RILCE, Revista de filología hispánica*, 19, 1, 2003, pp. 109-18.
- Sebold Russell P., *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006, <www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvxos4>.
- , *Las rimas de Gustavo Adolfo Bécquer: modernidad y poesía desnuda*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007, <www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmczs365>.
- Woolsey Wallace, «La mujer inalcanzable como tema en ciertas leyendas de Bécquer», *Hispania*, 47, 2, 1964.



Unamuno. Alrededor del Estilo

Cecilia del Carmen Valenzuela

Hablar de Unamuno es hablar de uno de los escritores que ha tenido mayor impacto en el contexto español de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, autor que puede ser considerado uno de los representantes de mayor relieve y espesor del panorama modernista español. Unamuno ha dedicado sus esfuerzos artísticos a todos los géneros, su prolífica obra constituye un legado inestimable para las letras españolas.

Poeta y pensador vigoroso, comprometido con su tiempo, escritor innovador y experimental, hombre político de gran integridad y coraje fue un sostenedor incansable de la libertad del ser humano. Su inquietud filosófica tuvo al centro el hombre

real: de carne y hueso y la centralidad que en él ocupa el tema de la inmortalidad. Presentando la vida como una permanente paradoja Unamuno elaboró una teoría vitalista que anticipó el existencialismo.

Una de las preocupaciones que caracterizaron su vida fueron las cuestiones relativas a la realidad española. Tuvo una dimensión de hombre público y no dudó en oponerse al poder, aunque esto le valió el destierro y otras veces destituciones de sus cargos públicos. Fue rector de la Universidad de Salamanca por buena parte de su vida, y como tal, defensor de la institución académica salmantina cual templo de la inteligencia. Fue capaz de alzarse para defender la razón contra la fuerza en su famoso discurso tres meses antes de morir donde pronunciará la frase célebre: “venceréis, pero no convenceréis” que quedaría grabada en la conciencia del pueblo español. Así el 12 de octubre de 1936 Unamuno en el paraninfo de la Universidad de Salamanca diría:

Este es el templo de la inteligencia. Y yo soy su sumo sacerdote. Estáis profanando su sagrado recinto. Venceréis porque tenéis sobrada fuerza bruta. Pero no convenceréis. Para convencer hay que persuadir. Y para persuadir necesitaréis algo que os falta: razón y derecho en la lucha. Me parece inútil el pedirlos que penséis en España. He dicho.

Don Miguel de Unamuno es un autor que resiste a encasillamientos y definiciones, por ello considero que la mejor manera de lograr una comprensión de su estilo sea a través de sus propias palabras, entrando en su propia lógica, siguiendo sus propias argumentaciones.

Para el análisis que me ocupa en esta ocasión he de valerme de la guía y soporte de un material que, en mi opinión, puede ser considerado un excelente punto de partida, me refiero al texto bajo el nombre de *Alrededor del Estilo*: se trata de una colección que comprende 31 artículos que aparecieron publicados en los *Lunes del Imparcial*, periódico madrileño, durante los meses de abril a noviembre del año 1924, año fundamental en la biografía de Don Miguel de Unamuno que lo encuentra viviendo un destierro a causa de su posición política contra la dictadura del

General Primo de Rivera. Este destierro tuvo dos momentos significativos, diferentes por estímulos y contexto, me refiero a su período en la isla de Fuerteventura para proseguir en un segundo momento en París, centro cultural indiscutible de la época.

El carácter fragmentario de sus reflexiones sobre la creación literaria y la noción de estilo se entretajan junto al momento de ejercer su labor creativa, así en la obra de Unamuno hay que distinguir un doble movimiento que va desde el planteamiento de cuestiones de naturaleza creativa, inquietudes que comparte con su lector declinadas a través del uso de preguntas retóricas, a disquisiciones y reflexiones sobre las más variadas temáticas que le interesan, lo afligen, que lo divierten. En esta dialéctica busca dar una respuesta a sus interrogantes literarios que se entrelazan en una trama de temas, ideas, sugerencias, que van guiando al lector hacia nuevas perspectivas de un problema, el del estilo, desde angulaciones nuevas y muchas veces insospechadas y sorprendentes.

Unamuno invita a su lector a unirse en una íntima conversación, donde reflexiona, ironiza, sorprende con un entretajarse de ideas que, permiten al lector atento, escuchar el tono severo de una voz ronca que invade su mente y en ella resuena el mar del Fuerteventura y es hasta posible sentir el calor de la piel desnuda al sol y la sinceridad de la desnudez del autor vasco que ,confiesa sin veladuras, sin temores, que no se doblega, que continúa con su oficio, su oficio de escribir, porque para Unamuno escribir es un deber moral, un deber irrenunciable, un deber filial hacia la sociedad y sobre todo hacia él mismo.

Alrededor del Estiloⁱ

Miguel de Unamuno es, ante todo, un poeta. Su canto,

ⁱ Las citas de esta obra se harán de acuerdo con la siguiente edición Miguel de Unamuno, *Alrededor del estilo*, introducción, edición y notas de Laureano Robles, Universidad de Salamanca 1988. En adelante, se emplearán las siglas ADE y, a continuación, se indicará la página correspondiente.

quizá duro, me place tras tanta meliflua lira. Y ciertos versos que suenan como martillazos, me hacen pensar en el buen obrero del pensamiento que, con fragua encendida, el pecho desnudo y transparente el alma, lanza su himno o su plegaria, al amanecer, a buscar a Dios en lo infinito.
Rubén Darío, *La Nación*, 1909.

La colección de artículos que Unamuno escribió desde el destierro entre Fuerteventura y París representa un esfuerzo intenso y exhaustivo del autor vasco alrededor y dentro una temática: la del estilo. Unamuno se pregunta ¿Qué es el estilo? Las respuestas que brinda sorprenderán a su lector por su originalidad y profundidad. El autor español logra pasar esta noción a través de un prisma que descompone el concepto en un espectro de matices que darán a la noción de estilo un contenido rico de articulaciones.

Este trabajo tiene por objetivo dar cuenta a través de un ejercicio de exégesis textual de los artículos publicados durante el periodo de destierro en 1924 de cómo el profesor salmantino conceptualiza la noción de estilo, intentando seguir paso a paso sus intuiciones, reflexiones y convicciones, con la intención de evidenciar los temas centrales y recurrentes en el pensamiento de Don Miguel de Unamuno.

Sólo Reflexiones sobre el estilo

Una primera advertencia que Unamuno hace a su lector es la de indicar que, los artículos que entiende escribir no están pensados como un tratado sistemático de la cuestión del estilo; ellos son «*En rigor un pretexto para ir el autor entretejiendo sus propias ideas con las que le dan aquellos otros escritores a que lee. Escritos a vuela pluma y para satisfacer exigencias de labor periódica no se enderezan a llevar a cabo un trabajo de erudición [...] el autor de estos ensayos no lee para citar lo leído*» sino, como el autor nos refiere «*simplemente para encender y enriquecer su propio pensamiento*». Por ello prefiere denominarlas «*reflexiones generales sobre temas literarios*».ⁱⁱ Además, como

ⁱⁱ ADE, p. 31.

podrá advertir el lector, Unamuno con su particular modo de entrelazar sus inquietudes literarias a otras de diverso carácter, aprovechará de estos artículos para dar opinión y provocar a sus lectores desde el destierro forzado que lo ve alejado de su patria.

Unamuno no se abandona y arremete a través de sus escritos para tocar sus temas preferidos y las instancias del momento que movilizan su interés y, con estas palabras informará a su lector del contenido de esta colección diciendo que, «*bajo el rótulo común de alrededor del estilo voy a ensartar las cuentas más dispares y sobre todo lo divino y lo humano*».iii

Unamuno ensayista

Don Miguel prosigue definiéndose a sí mismo como un ensayista y utilizando un juego de palabras que lo caracteriza, indicará a su lector que su estilo es de ensayista y como tal se propone hacer un ensayo de estilo, iniciando así a jugar, combinando palabras que es una característica que define su personal estilo. Termina su introducción con una ulterior advertencia indicando que hablar de estilo poco tiene que ver con la gramática, la retórica o la filología, Unamuno explica ya desde estos primeros pasos, que el estilo es otra cosa y así suspende cualquier definición. De esta manera como primer paso para introducirnos en la demarcación del estilo procederá a través de un análisis etimológico como veremos a continuación.

Estilo - Etimología

En su capítulo «Estilo y Pluma» partiendo de un análisis etimológico del término estilo, buscando en este término significados a él asociados que responden a una visión diacrónica Unamuno lleva a su lector a pensar el estilo, en tanto que estilete o punzón, y como tal Unamuno explica al lector que el estilo puede ser pensado, siguiendo su análisis etimológico, como un arma y como tal que puede incluso ser

iii ADE, p. 114.

mortal porque con un estilo se le puede a uno hasta matar o lo que es peor «estilizarle».

Este pasaje es iluminante porque permite al lector entender la importancia del uso de la etimología como motor para iniciar elucubraciones alrededor de algún término. Partiendo de la búsqueda del valor original de una palabra el profesor salmantino lleva su lector a ver el vocablo bajo una nueva luz, desde una nueva perspectiva. El lector podrá entender gracias a esta perspectiva más amplia que, con el estilo se puede crear y también se puede hasta matar, hasta morir o quizás sufrir un destierro ante la imposibilidad de ser de otra manera, ante la imposibilidad de renunciar a la sinceridad extrema que el propio estilo impone.

El estilo es hombre

Unamuno en sus reflexiones sobre la noción de estilo comparte la sentencia del conde de Buffón y sostiene que «*el estilo es hombre*».^{iv} El estilo pertenece al hombre, es una condición innata, no se aprende, se nace con él. El estilo define al hombre, lo distingue, el estilo es una manifestación de una personalidad. Una vez establecido este punto Unamuno continúa con sus argumentaciones sobre el estilo y en el artículo bajo el nombre «Hombre, Persona e individuo»^v se dedicará a la distinción entre los conceptos de persona y personalidad.

Unamuno se refiere al término persona como aquella máscara que cada uno endosa en el teatro de la vida pero que no revela nada del estilo porque, el estilo aparece cuando cae la máscara, cuando se deja espacio a la personalidad. Es la personalidad la que se manifiesta en el estilo; por este motivo, Don Miguel sostiene que sin personalidad no hay estilo.

Unamuno destaca la dualidad entre el hombre con máscara y el hombre con personalidad en estos términos: «*Todo hombre representa un papel, y si no lo representa*

^{iv} El texto de George-Louis Leclerc, *Discurso sobre el estilo* (1753) es citado en múltiples ocasiones por Unamuno

^v En: *Los Lunes del Imparcial*, Madrid, 4-V-1924.

ante los demás hombres, lo representa ante sí mismo, delante de su íntimo espejo [...] se pone una careta, y mirándose al espejo, con voz de falsete, se pregunta: Mascarita, ¿me conoces? Y si llega a conocerse, descubre su personalidad, y con ella su estilo».^{vi}

El estilo no se aprende: El estilo no se hace, se nace con él^{vii}

El escritor vasco continúa diciendo que el estilo no se aprende como se puede aprender la caligrafía haciendo palotes, haciendo palotes no se consigue estilo porque el «*estilo no se aprende se nace con él o no se nace, lo que ocurre es que a veces tarda uno en encontrar su estilo. O sea, que se tarda en encontrarse a sí mismo, en descubrir su propia personalidad*».^{viii} El estilo viene presentado a través de estas líneas como una condición innata del poeta, condición que no se manifiesta en modo espontáneo, he aquí el problema del poeta que radica en la dificultad que experimenta en encontrar su propio estilo, que en la visión de Unamuno vale como decir conocerse a sí mismo.

En los artículos sucesivos Unamuno enlaza junto con otras reflexiones aspectos que se refieren al proceso de la formación del estilo desde diferentes angulaciones y perspectivas.

Traje y Estilo^{ix}

Bajo este capítulo Unamuno introduce junto a la temática del estilo su idea de origen de la civilización. Para Unamuno la civilización nace cuando nuestros padres se dan cuenta de su propia desnudez tomando conciencia de su existencia, de su singularidad, dando espacio a la historia de la civilización. Tras conocer su desnudez el hombre sintió la necesidad de cubrirse para poder presentarse ante Dios y de

^{vi} ADE, p. 42.

^{vii} *Los Lunes del Imparcial*, 27-IV-1924.

^{viii} ADE, p. 39

^{ix} *Los Lunes del Imparcial*, 18-V-1924.

esa manera sus vestiduras son el traje, el estilo que cada uno adopta para ser uno mismo y ser reconocido por los demás.

Don Miguel presenta el estilo como un traje que el artista modela sobre sí mismo, no para cubrir con vestes sino para revelar su yo más íntimo. Existe una gran distancia, una radical diferencia entre vestirse y hacerse vestir por otro, como queda claro en estas líneas en las que Unamuno especifica: «Entiendo por traje algo más íntimo, algo más profundo, más vivo que los perifollos que cosen los sastres».x y continúa delineando el concepto diciendo que, lo importante del traje está en el modo de llevarlo, no sólo en su confección, de este modo continúa con su reflexión diciendo que «traje es el que uno se hace - de ordinario por el modo de llevarlo-y no el que le hace el sastre. Porque el sastre no pasa de ser un estilista»xi Esta última referencia el lector la entenderá mayormente cuando nos referiremos a los estilistas. Queda sin embargo avisado el lector que, no puede ser poeta quien va imitando a los demás, intentando entrar en ropajes que no le pertenecen, que lo disfrazan.

Unamuno llega al punto central donde explicará a su lector que «el verdadero traje, el traje espiritual se lo hace el que lo lleva».xii Sólo uno mismo puede encontrar su propio traje espiritual, es decir el modo de vestir la propia alma para darle un cuerpo visible para uno mismo y para los demás, «el traje ha de ser expresión del cuerpo espiritual, del cuerpo que requiere tener el alma y no del que debe tener. Por que lo más propio, lo más íntimo lo más profundo de uno no es lo que es, sino lo que quiere ser».xiii

Encontrar el propio estilo es encontrar lo que define al poeta y al mismo tiempo lo distingue y lo diferencia, se convierte así en su propio sastre cosiendo con puntadas definidas la forma que mejor engalana su personalidad.

x ADE, p. 50.

xi *ibidem*

xii *ibidem*.

xiii *ibidem*

Conocerse desnudo^{xiv}

Pero Unamuno puntualiza la importancia de recordar que antes de vestirse el hombre debe conocerse desnudo reconocerse sin vestiduras, luego decidirá, con qué traje lucirá sus pensamientos y sus sentimientos, para darles un estilo para que el estilo vista su alma.

Cuerpo y alma del Estilo^{xv}

El autor vasco establece una necesaria relación entre el alma y el cuerpo y que un cuerpo sin alma no tiene vida, no tiene estilo, es letra muerta. «*El estilo es el alma hecha cuerpo y es el cuerpo hecho alma. De donde se saca que sólo tiene estilo aquello que es vivo, y que carece de estilo, tanto un cuerpo sin alma, un cadáver, como un alma sin cuerpo. Toda obra de arte que carece de estilo es que carece de vida*». ^{xvi}

El poeta no queda reducido a hacer juego de palabras o divertirse ha demostrar su virtuosismo retórico, es de su labor parte fundamental, la de darse un alma, la de escribirla de transmutar su pensamiento en sentimiento y darles un cuerpo, una forma que permita revelar la vida a través de sus palabras para hacerla sentir y pensar junto a su lector.

Estilo autobiográfico^{xvii}

La radical individualidad del estilo hace que resulte imposible una preceptiva que recoja las normas y las características comunes que pueden precisarlo en modo sistemático. ^{xviii}

^{xiv} *Los Lunes del Imparcial*, 25-V-1924

^{xv} *ibid.*, 1-VI-1924

^{xvi} ADE, p. 58.

^{xvii} *Los Lunes del Imparcial*, 22-VI-1924

^{xviii} Cfr. Manuel Romero Luque, «Estilo y forma poética en Unamuno», *Philologia Hispalensis*, 14, 1, 2000, pp. 219-36.

Es por ello que Unamuno concibe el estilo como una forma de autobiografía, porque tener estilo es contarse a sí mismo, mostrarse a sí mismo:

Todo estilo que lo sea es biográfico, describe una vida. Y aún mejor, es autobiográfico, describe la vida de aquel que lo tiene, del hombre cuyo estilo es el estilo. Y de aquí que todo biógrafo con estilo, que todo hombre biógrafo - llamémosle si se quiere, novelista-, es un autobiógrafo, se describe, se expresa a sí mismo. Y lo mejor de sí, lo que quiso haber sido. Don Quijote es el que quiso haber sido Cervantes, y Shakespeare quiso ser pueblo, la selva de hombres que describió y si quiso ser eso es porque en el fondo lo era.^{xix}

Estilismo y Estilo^{xx}

Distinción estilismo y estilo

Para Unamuno es un punto crucial trazar una clara distinción entre el estilo y el estilismo como lo indica, expresamente, en su artículo «Estilismo y Estilo», junto a otras reflexiones sobre esta temática dedicadas a desmenuzar este binomio el autor bilbaíno se ocupará en estas líneas de la distinción entre el estilo y lo que designa como estilismo, concentrándose en las figuras del estilista y del poeta.

Inicia su labor de distinción a partir de la figura del estilista a la cual Unamuno asimila a la figura de un literato, y prosigue una caracterización que lo aleja significativamente del hombre con estilo, del poeta. Unamuno caracteriza al literato como aquel «*que sustituye el estilo por la manera, lo propio por lo imitado, la originalidad por la escuela*». ^{xxi} El literato se presenta como una figura en neto contraste con aquella del poeta, mientras el poeta posee un propio estilo, un estilista no tiene estilo propio y como no lo encuentra lo sustituye con una manera, «*la manera es cosa de literatos, así como el estilo es cosa de poetas*». ^{xxii}

^{xix} ADE, p. 70.

^{xx} *Los Lunes del Imparcial*, 2-V-1924

^{xxi} Cfr. M. Romero Luque, *Estilo y forma poética en Unamuno*, cit., pp. 219-36.

^{xxii} ADE, p. 47.

El peligro de los “ismos” ^{xxiii}

En una proyección de la cuestión de la figura del estilista, cuando del singular se pasa al general y en específico al colectivo, Unamuno pasa del estilista a los estilismos y todas las formas que se rotulan con “ismos”, del estilista, del literato, hacia el fenómeno en que deriva o del cual se deriva, de esta manera Unamuno introduce a su lector al concepto de los “ismos” expresión que usa «*para designar estilos colectivos de imitación*». ^{xxiv} Unamuno identifica en estos movimientos la falta de originalidad, los considera como realidades no vitales, muertas. En consonancia dirá refiriéndose a algunos jóvenes modernistas, que no son artistas que no son verdaderos poetas porque «*hacen, por imitación estilismo, carecen de estilo como escritores, como artistas no existen*» ^{xxv} y continúa afirmando que «*buscar estilo en ellos es buscar la vida entre los muertos*», ^{xxvi} como muertas, sin vida y estériles son las escuelas, que prontamente se apresuran a rotular con algún ismo. «*Y la escuela es la negación del estilo. El estilo de escuela, el estilo escolástico no es estilo, es manera*». ^{xxvii}

Literato y poeta

«*El literato que no es más que un literato, jamás llegará a ser un verdadero artista. Es una calamidad la de esos literatos sin educación filosófica ni científica, que acaban por caer en eso que se llama esteticismo, y menosprecian mundos que les están cerrados, fingiendo dejarlos para otros. Pululan los novelistas que se forman y educan leyendo novelas, y los autores dramáticos que se hacen estudiando teatro hecho. Unos y otros sólo logran producir novela de novelas y teatro de teatro; y si miran a la realidad, no consiguen verla sino a través de las novelas y dramas que hayan estudiado. De aquí proviene la utilidad de*

^{xxiii} *Los Lunes del Imparcial*, 13-VII-1924.

^{xxiv} ADE, p. 81.

^{xxv} *ibid.*, p. 82.

^{xxvi} *ibidem*

^{xxvii} *ibidem*

los bárbaros, de los que interrumpen en un campo desde otro acaso más lejano, de los que están atropellando toda la tradición que han construido [...] los profesionales». ^{xxviii}

De la lectura de estas reflexiones queda muy clara la posición del autor vasco que en numerosas ocasiones manifiesta su preocupación por dejar constancia de no querer ser considerado como un erudito, un sabio, un literato, sino como un poeta, como todo un poeta. Unamuno huelga decirlo, pretendió proponerse como un bárbaro en el panorama literario español, dispuesto a romper con todas las convenciones y contra todo literatismo estéril que ha perdido el contacto con el mundo, impidiéndole renovar sus visiones, que se inmerge en una asfixia imaginativa. ^{xxix}

Estética

Don Miguel continuará argumentando más adelante en un artículo que escribió durante su estadía parisina que entre las «errabundas pesquisas, enquisas y requisas sobre el estilo» que «por simple concatenación de ideas [...] se le viene a la mente eso de la estética», y de la estética dirá «que es querer reducir a ciencia el arte». ^{xxx} Continuará explicando este concepto con una anécdota que remito por la claridad con la que se refleja como piensa Unamuno cuando de estilo se trata y dice: «Tengo yo un amigo que sostiene que desde que empezó a escribirse de estética se acentuó la artificialidad del arte, y agrega que un pintor que se pone a estudiar óptica y teoría de los colores, o un músico que se pone a estudiar acústica, están perdidos para la pintura o para la música». ^{xxxi}

El poeta - El creador

El poeta si lo es de verdad, no da conceptos ni formas; se da a sí mismo. ^{xxxii}

^{xxviii} En M. de Unamuno, *Obras Completas*, Escelicer, Madrid 1966-1971, IX, p. 761.

^{xxix} Cfr. Luis Álvarez Castro, *La palabra y el ser en la teoría de literaria de Unamuno*, Universidad de Salamanca 2005, pp. 49-51.

^{xxx} ADE, p. 114.

^{xxxi} *ibidem*

^{xxxii} «La selección de los Fulánez», M. de Unamuno, *Obras Completas*, cit., I, p. 1225.

Lentamente Unamuno comienza a develar a su lector, a delinear su visión del hombre con estilo propio, del hombre con personalidad, del hombre que es capaz de reconocer su voz interior dejando caer el velo para descubrirnos la figura del poeta, la figura de quien es capaz de creación, del creador.

Establecida la distinción entre poeta y estilista Unamuno se ocupará de la noción de poeta, su primera preocupación será la de explicar que con poeta Don Miguel no se refiere sólo a quien escribe en verso, sino que remitiéndose a la fuerza nativa del término entiende con poeta hablar de un creador.

Como es reconocible en su proceder Unamuno parte de un análisis etimológico de la palabra poesía para enriquecer su contenido, para permitir a este término alcanzar las mayores posibilidades que en él existen liberándolo de encasillamientos semánticos, de modo tal que, poesía pasa a significar para el autor vasco, primariamente creación y sólo secundariamente se refiere a un género literario.

Siendo la poesía creación, el poeta será un creador, de ese modo en lo que Unamuno entiende por estilo, explicará este concepto en los siguientes términos «*todo estilo es poético, o sea creativo, y si no es poético no es tal estilo, no existe. Porque lo que no crea no existe, no es cosa, no es nada*»^{xxxiii} y continúa puntualizando un ulterior punto en su demarcación de la figura del poeta, la de poner en evidencia el hecho que, no es suficiente escribir versos para ser poeta y así sostiene que: «*Hay versificadores, y muy buenos según la preceptiva, y hasta brillantes y celebrados, que de poetas apenas tienen nada, y hay en cambio quien, escribiendo en prosa, y de química o geometría analítica o un tratado de juego de ajedrez, es poeta*».^{xxxiv}

La elección de los ámbitos que elige para ilustrar este punto no deja lugar a dudas que el estilo no es una cuestión de formas, no es una cuestión de género, no es una cuestión de temas, la cuestión del estilo abarca al hombre en cuanto tal, porque Unamuno sostiene como Buffon que el estilo es hombre.

^{xxxiii} ADE, p. 62.

^{xxxiv} ADE, p. 47.

El poeta y su creación

Cuando Unamuno habla de poeta nos aclara que entiende que habla de una figura capaz de creación, de un creador. La creación crea su creador. Don Miguel lleva al lector sobre la cuestión del estilo hacia una perspectiva filosófica: Para Unamuno el máximo poeta será el máximo creador que sabemos ser Dios. Unamuno dirá en el artículo IX:^{xxxv} «La Creación crea, la Creación crea a su creador. O sea que el Creador se crea creando. Creando y creándose».^{xxxvi} Creación de un mundo, creación de sí mismo, la manifestación artística es el resultado de su acción creadora, que se manifiesta en su poesía que es la manifestación del propio espíritu humano. Y su obra en tanto que se forma, realiza a su autor que, creando su obra se crea a sí mismo.

Este punto retoma el concepto en el que se entrelazan dialécticamente el artista y su obra y se podría considerar que la visión unamuniana pone en realce el inextricable modo en que se influyen mutuamente ambos factores de este binomio desde el momento que, de la existencia de uno, depende la existencia del otro. Pero la creación, su poesía, su obra tiene una razón de ser que supera la mera exaltación personal del artista, la mera vanidad, lo que el poeta persigue con su obra, con su arte es la de mostrar el mundo desde su personal sensibilidad, descubrir el mundo a través de una nueva mirada. El poeta devuelve la realidad entre sus manos de una manera renovada. Don Miguel considera la poesía como una misión: «Y esta es la divina misión social del poeta: descubrimos el mundo [...]. El filósofo hace trivial lo sublime; el poeta hace sublime lo trivial. Y al sublimarlo nos los descubre».^{xxxvii} La capacidad del poeta está en ofrecer una nueva visión del mundo, no necesariamente un mundo imaginado, sino que permite observar el cotidiano, así se expresará sobre la poesía en estos términos: «Porque de la poesía es hacer nuevo el sol de cada día y todo el

^{xxxv} «A pesca de metáforas», *Los Lunes del Imparcial*, 15-VI-1924.

^{xxxvi} ADE, p. 66.

^{xxxvii} «Diálogos del escritor y el político», M. de Unamuno, *Obras Completas*, cit., V, p. 970.

nuevo bajo él; de la poesía es revelarnos cómo la vida es creación continua: de la poesía darnos toda la novedad de la rutina y santificar la costumbre». ^{xxxviii}

Que te oigan al leerte, sobre todo esto, que te oigan, que te oigan y no sólo que te lean. Y para que te oigan y no sólo que te lean es preciso que les hables, que digas, y no sólo que escribas. ^{xxxix}

Cómo se hace un poeta

En los siguientes capítulos Unamuno evidencia la dificultad del proceso a través del cual el poeta debe pasar antes de finalmente reconocer su estilo, de encontrar su propia voz, de construir su propio lenguaje expresivo. El poeta debe encontrar la manera de mostrar la desnudez de su alma a través del cuerpo de sus escritos para imprimirlos con un estilo que resulte reconocible de manera que, quien lea su obra escuche su voz, porque de eso se trata, de escuchar la voz interior del poeta.

Cómo reconocer la propia voz

«Hay una belleza íntima hay un estilo en ciertas personas que sólo un ciego puede apreciar hay más voces que caras que nos engañan. Y no es su timbre o su tono en el sentido acústico es su estilo, el estilo de la voz»: y en consonancia agrega que, si el lector no es capaz de reconocer de escuchar una voz un ritmo, de reconocer una personalidad que habla al lector es porque en esa obra no hay estilo ya que «todo estilo escrito que no procede de estilo hablado, toda letra que no deriva de voz, de palabra, no es estilo, no es nada». ^{xl}

Remarca Unamuno como el poeta debe realizar una búsqueda, un viaje hacia su interioridad en la búsqueda de sí mismo «El poeta nace no se hace, suele decirse [...] el

^{xxxviii} *ibid.*, p. 971.

^{xxxix} «Orfebrería literaria», *Los Lunes del Imparcial*, 5-V-1913.

^{xl} ADE, p. 105.

poeta suele tardar en encontrarse a sí mismo. El estilo se está haciendo, y es porque el artista se está buscando a sí mismo. ¿Se encuentra? Aquí está su tragedia. Y cuando se encuentra es que ha encontrado su obra; es que su obra le ha hecho a él».^{xli}

Carecer de estilo

Cuando en una obra a través de su lectura el lector no puede reconocer una voz, una personalidad que resuena en esas palabras que lee, cuando esas palabras se presentan como letra muerta, como letras sin tono, sin ningún acento, cuando en su lectura el lector no escucha en su mente una voz que lo conduce, una voz que lo seduce, que lo hace reflexionar, entonces, en esa obra no hay estilo, no es la obra de un verdadero poeta. El catedrático salmantino lo declara en modo contundente bajo estos términos: «*Las obras de un escritor que no se parecen a él, que carecen de estilo, que parecen de otro, no son de nadie, no son obras*».^{xlii}

Síntesis de la dialéctica imitación- originalidad

Unamuno sostiene que «*el poeta suele tardar en encontrarse a sí mismo*».^{xliii} En este proceso de definición, de autodefinition de sí mismo, de su propio estilo, el poeta no está solo Unamuno no abandona la posibilidad de que, a través del reconocimiento del estilo en otros escritores, por medio de su imitación se pueda llegar a una forma original y sostiene de consecuencia que en la búsqueda de su estilo personal el poeta puede darse su propio estilo a través del estilo de otros escritores y sostiene: «*Uno encuentra su estilo a través de los de los demás, que imitando se llega a ser original*».^{xliv} Esta afirmación que en un primer momento puede sorprender al lector se entiende a continuación cuando Unamuno explica que el estilo es un elemento

^{xli} ADE, p. 110.

^{xlii} ADE, p. 97.

^{xliii} ADE, p. 101.

^{xliv} ADE, p. 46.

originario, pero se trata de una originalidad que es originaria en el orden de la naturaleza pero no en el del tiempo.

El autor vasco usa para hacer entender este punto a su lector una imagen muy evocativa, de un viaje río arriba hasta encontrar la fuente hasta el origen de su propia voz. En consonancia sostiene en otro artículo: «Uno se encuentra a través de los demás; los más originales escritores empezaron imitando»,^{xlv} pero será poeta sólo cuando habrá encontrado en sí mismo su propia voz su propio estilo.

Don Miguel va más allá, considera que una obra puede ser reelaborada y tal vez mejor de quien la pensó en un primer momento esto es posible porque, un verdadero poeta es capaz de dar una expresión más acabada más perfecta, gracias a su estilo, acertando a darle una forma definitiva. En este sentido el profesor salmantino argüirá «hay quien con sólo juntar citas de otros hombres que escribieron, hace una obra originalísima [...] Con catorce versos ajenos puede un hombre hacer un soneto muy suyo».^{xlvi}

A confirmación de que no son las palabras las que dan estilo a una obra, hace un paso más en su reflexión, declarando que, aún usando las mismas palabras, el poeta podrá en ellas imprimir lo que otro no ha podido, no ha sabido hacer, Unamuno dirá: «Y puede darse el caso de que unas mismas palabras en el mismo orden y construidas en el mismo modo digan algo o no digan nada. Según quien las pronuncie. [...] Es por eso que la misma frase en dos bocas distintas hacen dos frases».^{xlvii}

Lenguaje y Estilo^{xlviii}

La preocupación por las cuestiones lingüísticas estará presente durante toda la vida de Unamuno, ya a partir de su tesis doctoral se manifiesta esta inquietud por el lenguaje, en particular por los regionalismos y dialectos, en su tesis se dedicará al

^{xlv} ADE, p. 101.

^{xlvi} ADE, p. 139.

^{xlvii} ADE, p. 61.

^{xlviii} *Los Lunes del Imparcial*, 29-VI-1924.

estudio del vascuence. Se pueden distinguir con respecto a las cuestiones lingüísticas un primer momento de interés más filológico o científico entre 1884-1903 y un segundo momento a partir del 1903 cuando asume la Cátedra de Filología comparada del latín y el castellano de la Universidad de Salamanca donde se manifiesta un mayor interés en el lenguaje en cuanto producto de una sociedad, rescatando su aspecto histórico y su estudio se concentrará en las dinámicas que influyen el lenguaje como fenómeno histórico social con la finalidad de contribuir a renovar y vivificar la lengua española.

El lenguaje el material del poeta

En la búsqueda del propio estilo el poeta debe aprender a dominar el lenguaje, la materia a través de la cual se define su estilo:

El lenguaje es el material del estilo literario, pero no como el mármol o el bronce es el material de la escultura, porque el lenguaje es ya algo orgánico, vivo. [...] ¿Diremos pues que el lenguaje es el contenido y el estilo el continente? Pero el lenguaje a su vez es continente, es forma, es estilo. Y no sería paradójico sostener que el estilo de un escritor es el contenido de sus escritos, y el lenguaje es estilo.^{xlix}

Mediante estas líneas Don Miguel explica cómo el escritor debe conocer su materia, aprender a dominarla, como un escultor debe conocer la piedra que modela y los instrumentos con los cuales trabaja. La particularidad de la materia del poeta reside en el hecho que el lenguaje es, como Unamuno lo explicita, sea contenido que continente, a través del lenguaje el artista crea su obra y ésta está hecha a su vez de lenguaje, de palabras. Unamuno habla de la resistencia del lenguaje, del material con el que el poeta crea: «*La resistencia del material la conoce el escritor, el orador sobre todo el poeta también como el escultor ,el arquitecto*»¹ si en primer momento destaca la resistencia que el material opone a su creador y el lector siente como una parálisis a

^{xlix} ADE, p. 73.

¹ ADE, p. 122.

la creación del poeta Unamuno no se deja vencer y se pregunta y se responde que tal vez la resistencia se puede vencer con la fuerza del estilo encontrando combinaciones personales, únicas, con propio estilo, usando un material que es de todos. Y así lo expresa: «*Pero es la resistencia del material tan grande como se dice y se cree [...] el artista hace su material; el escritor hace su lengua. La hace con la palabra de todos*».^{li}

Creando con el lenguaje

Unamuno nos introduce a una nueva perspectiva cuando fija su atención en el lenguaje como un producto social, el lenguaje de todos, el lenguaje del pueblo. Es gracias a su pueblo que el lenguaje cobra su vitalidad y es precisamente a través del lenguaje en que el hombre se define como parte de un pueblo. En este apartado Unamuno lleva a su lector a poner particular atención a esta temática. Y las relaciones que a partir de este concepto de pueblo vienen establecidas con las circunstancias que definen el poeta y su estilo personal, con sus orígenes, con su nación, con su pueblo y en particular pensando a sí mismo reflexiona sobre cómo el lenguaje español ha impactado sobre él como hombre de España, como hombre español.

El lenguaje tiene su estilo

No deja Unamuno sin considerar que el lenguaje de un pueblo, de una nación el lenguaje tiene un estilo que se insinúa en las voces de sus hombres de su pueblo «*porque todo hombre [...] es todo su pueblo*».^{lii} Encuentra Don Miguel que el lenguaje está determinado por una estructuración formal resultado de la constante labor histórica del pueblo que le da su carácter dinámico y orgánico. Por lo que Unamuno se pregunta: «*¿Qué es más castizo entre nosotros los españoles, en nuestro pueblo español, el conceptismo o el gongorismo, la enjutez esquelética y sentenciosa o la ampulosa*

^{li} ADE, p. 123.

^{lii} ADE, p. 74.

hojarasca? ¿O es que en el fondo no son lo mismo?»,^{liii} porque es el mismo lenguaje que condiciona y haciendo contorsiones distintas logra mostrar su propio estilo su singularidad así concluye diciendo:

Hay un estilo en la lengua, en la mera lengua. Hay una música del periodo, de la estrofa, del párrafo, que es ya un concepto, un contenido- y continente-idea. Sólo que esa música no es menester que sea bailable ni redonda: puede ser de un recitado lleno de picos y hasta de pinchos. Un estilo esquinoso, picoso, hecho ángulos y no de curvas- como los dibujos japoneses-un estilo cúbico-no cubista-, tiene su música. O sea que tiene su estilo; que es él y no otro.^{liv}

Es de resaltar la relación, la conexión que establece el poeta vasco entre el lenguaje y su estilo con la música y con el ritmo, relación que se revelará como veremos más adelante llena de nuevos ecos y significado cuando Unamuno concentrará su atención en el ritmo de la poesía y del artista.

*Piensa el sentimiento, siente el pensamiento
Credo Poético*

El lenguaje del poeta

De esta manera el desafío del poeta consistirá en crearse su propio lenguaje, utilizando el lenguaje del pueblo que tiene ya una estructuración formal que lo define, que de alguna manera corresponde a una determinada manera de entender el mundo, a una historia común que ha contribuido a definirlo, el poeta tendrá que reelaborar este lenguaje para darle una nueva conformación específica y explorando nuevas vías crear su propio código de expresión:

El lenguaje de que me sirvo para vestir mis sentimientos y mis ideas es el lenguaje de la

^{liii} *ibidem*

^{liv} ADE, p. 75.

sociedad en que vivo, es el lenguaje de aquellos a quienes me dirijo; las imágenes mismas, los conceptos en que vierto su savia, son las imágenes y los conceptos de los que me oyen; pero la savia, esa savia vivificante que desde las raíces sube a mis frutos, esa savia que no se ve, ésta es mía. Y es la que da a mis frutos, la que da a tus frutos, la que da a nuestros frutos de todo hombre el sabor que tengan.^{lv}

El estilo no se reduce a las palabras que usa el poeta

El poeta debe imprimir su personalidad en sus palabras, no bastan las palabras que usa, ni el contenido para definir un texto como poético, lo que convierte un texto en una obra poética es el estilo que resuena en ella, estilo que surge de cómo el poeta logra dar alma a las palabras para que puedan evocar y a través de ellas se puede percibir una única personalidad que piensa que siente, que es capaz de comunicar su desnudez a través de un código propio.

Estilo y Pensamiento

Con lo que llevamos dicho hasta ahora es importante remarcar que el poeta crea, crea su lenguaje mientras crea su obra, tiene un estilo propio que genera a través de su manera única de crear, y con su creación. Entiende Unamuno superar una consideración meramente formalista, no basta utilizar la retórica ni tropos para que un texto sea poético, para que un texto tenga estilo, éste debe ser el resultado de un proceso creativo que exige una fusión de dos elementos que conviven en el poeta: el pensamiento y el sentimiento. El poeta, observa el profesor salmantino, es «*el hombre que escribe con estilo, un hombre que sabe y siente -siente apasionadamente- lo que sabe y sabe lo que siente*» y agrega a continuación: «*Porque es el estilo el que crea pensamiento y el que carece de estilo no piensa, aunque se aprenda los pensamientos de los demás*». ^{lvi} Pensamiento y sentimiento en la concepción unamuniana del estilo son los elementos en que se sustenta la obra creativa: «*Expresar algo es pensarlo, y hasta que*

^{lv} «El secreto de la vida», M. de Unamuno, *Obras Completas*, III, p. 879.

^{lvi} ADE, p. 66.

no se logra expresarlo, no se logra pensarlo. O sea que hacer estilo es pensar. Y lo demás es tomar las ideas- o sea las cosas- en piense y no en pensamiento».^{lvii}

Estilo y metáfora

Volviendo al uso del lenguaje Unamuno dedica particular atención a dos figuras retóricas que pertenecen a las figuras de pensamiento, me refiero en particular, a la paradoja y a la metáfora y se vea que, desde el primer paso a través de este nuevo recorrido por los meandros del estilo, Unamuno reniega el uso de estos instrumentos retóricos por mero manierismo, por el gusto del alarde o por el amor por oropeles y arabescos.

En la obra que nos guía Don Miguel considera que para «lo mejor que sirve estarle hurgando y escarbando las entrañas a un lenguaje es: para sacar metáforas y resucitar así a las palabras. Que sólo son vivas, que sólo son poéticas, que sólo son evocadoras, cuando nos muestran sus metáforas».^{lviii} Y sostiene que sacar metáforas es una forma de resucitar a las palabras. Y de esta manera, mientras en su isla a Fuerteventura sus compañeros iban a pescar peces, Don Miguel iba a pesca de metáforas, hundiendo su mirada en el regazo de las olas azules. A pesca de metáforas es el título con el cual introduce su reflexión sobre esta figura del pensamiento y nos cuenta que las metáforas se pescan en la mar de la filología.

Pescando metáforas

En las líneas que componen el capítulo IX Unamuno regala a su lector un destello fugaz de la mirada poética o como prefiere definirla Unamuno creativa, con la cual el poeta vasco es capaz de observar su entorno. El lector se encuentra participando, viendo a través de la mirada de Unamuno mientras observa el mar, mientras escruta

^{lvii} ADE, p. 113.

^{lviii} ADE, p. 65.

⁶¹ ADE, p. 66.

el horizonte con “sus ojos metafóricos” descubrirá en la mar una mujer, una madre, una virgen, y continuará su viaje en pesca de metáforas con una imagen metafórica de la mar que reviviendo palabras hará de la mar una mujer, una madre «*Ah, mar materna que en rodar del empuñamiento de tus olas nos cantas el canto dulcísimo del sueño de la vida nos arrullas con el arrullo de tu virginidad maternal*». Valga este breve ejemplo como primera aproximación para comprender cómo opera la fuerza generadora de la creación literaria combinando palabras en el mundo unamuniano. Para enfatizar este concepto se puede entender la importancia de la metáfora para nuestro autor que dirá: «*Doy por una metáfora todos los silogismos con sus ergos correspondientes que se pueden garapiñar en la garrafa escolástica; la metáfora me enseña más, me alumbraba más, y, sobre todo, encuentro calor debajo de ella, pues la imaginación solo a fuego trabaja*».^{lix}

La importancia de las figuras de pensamiento para Unamuno

La metáfora tiene como principal agente la imaginación del poeta que descubre nuevas relaciones y correspondencias entre las cosas, y precisamente, la labor del poeta consiste en encontrar esas conexiones nuevas en las cosas, acostando palabras en modo nuevo, ofreciendo una nueva mirada, una nueva perspectiva en las cosas, permitiendo conocer el mundo desde la sensibilidad, desde lo irracional.

Para crear metáforas es necesario poner en marcha la imaginación, y a través del lenguaje racionalizar lo irracional, así el sentimiento, las emociones, las sensaciones se transforman en palabras y por medio de ellas se convierten en imágenes que reflejan a esa llama interior que vive en el poeta, que crea calor en la emoción de la creación, en el descubrimiento de combinaciones inusitadas e insólitas. De esta manera no sólo se conoce el mundo un poco más, sino que, además, se reavivan, se revitalizan las palabras; el lenguaje renace con nueva fuerza a través de la linfa vital que el poeta les imprime.

^{lix} «Por Galicia», M. de Unamuno, *Obras Completas*, cit., I, p. 313.

Unamuno pone en evidencia en estas figuras su función cognitiva de la realidad y del pensamiento, son figuras revitalizadoras del lenguaje y de sus posibilidades.

Sobre la paradoja

Es posible sostener que Unamuno utiliza la paradoja como un mecanismo literario destinado a romper con las convicciones o certezas del lector, para a través de un proceso de desfamiliarización, de rotura de las expectativas, de un abandono de los lugares comunes, provocar una reflexión activa en el lector. Pero este mecanismo puede también tener una función selectiva, entiendo con esto, siguiendo el razonamiento de A. Castro^{lx} cuando se refiere a la paradoja unamuniana, que la paradoja en Unamuno puede ser considerada como un artilugio para instigar o alejar el lector que no aprecia su ironía y para atraer a quienes la entienden en la búsqueda de un lector dispuesto a leer de manera profunda la realidad. Unamuno declara que «*la paradoja sirve entre otras cosas, para enloquecer a los tontos descentontenciéndolos un poco*».^{lxi}

Esta no es la única referencia que en esta colección se hace a la figura del tonto la cual será objeto de diversas consideraciones y reflexiones en la obra bajo estudio que merecen ser leídas porque permiten experimentar el grado de ironía e irreverencia de la que es capaz Don Miguel que se propone orgullosamente como destructor de lugares comunes. Sin embargo, concentrándonos en el hilo conductor de este análisis, en Alrededor del estilo hay constantes referencias a cuestiones paradójicas de donde se entiende que Unamuno utiliza esta figura para movilizar a su lector, para hacerlo reflexionar sobre las cuestiones que está argumentando, podemos citar como ejemplo la referencia que hace con respecto a lo que se entiende por sentido común que de común no tiene nada según sostiene Unamuno.

^{lx} Antonio Castro, «La paradoja unamuniana, el modo mas vivo y mas eficaz de transmitir la verdad a los torpes», *Catedra Miguel de Unamuno. Cuadernos*, 18, 968, pp. 71-84.

^{lxi} ADE, p. 149.

¿O es que crees, lector, que yo no sé que estás escribiendo conmigo esto que leemos?^{lxii}

El poeta y su lector

La preocupación de Unamuno es movilizar a su lector, activar en él su mecanismo reflexivo sobre lugares en los que normalmente no se detiene nuestra atención y nuestra inteligencia buscando modos penetrantes de mostrar una verdad o de evidenciar una contradicción en cosas que normalmente se aceptan sin mayores consideraciones. Utilizando las potencialidades que el lenguaje tiene en su seno.

En Unamuno la principal función de la paradoja y quizá podemos sostener de las figuras de pensamiento es la de ofrecer una mayor amplitud de visión a su lector abriendo nuevas visiones a través de las cuales descubrir junto al poeta su realidad expresiva, emotiva e intelectual. Un modo de alertar al lector contra la búsqueda de toda erudición o vanidad. Para dirigir su atención hacia el conocimiento de lo vital, de lo humano. Unamuno dirá que no escribe para lectores sino para hombres.

El autor vasco imagina un lector ideal que en sus escritos Unamuno describe como suyo casi como si le perteneciera y así habla de “mis” lectores en estos términos: «Mis lectores, los míos, no buscan el mundo coherente de las novelas llamadas realistas ¿no es verdad lectores míos? -; mis lectores, los míos saben que un argumento no es que un pretexto para una novela y que queda ésta, la novela, toda entera, más pura más interesante más novelesca si se le quita el argumento». Pero qué sucede si un poeta no encuentra lectores que le sigan, porque su mensaje es demasiado original o aún oscuro para ellos; en esta situación Unamuno sugiere que «antes de renunciar a su propósito debe dar tiempo al lector para que se adapte a la novedad que presenta y pueda pasado el primer desconcierto acoplarse a la forma propuesta por el poeta, Don Miguel huye de la transparencia en favor de la propia desnudez que todo estilo auténtico representa. Ello

^{lxii} ADE, p. 127.

exige un esfuerzo de acercamiento por parte del lector». ^{lxiii} «El artista hace su material; el escritor hace su lengua [...] Y a las veces empieza apareciendo oscuro, hasta que el oyente o el lector se hace a su tono, a su estilo». ^{lxiv}

El lector y la re-creación literaria

Una de las características del estilo de Unamuno que se evidencia apenas el lector comienza su viaje a través de sus palabras es la sensación de encontrarse en un diálogo permanente con su autor. Este modo de escribir, esta elección de diálogos o monodialogos tiene que ver con la necesidad de comunicar que Unamuno manifiesta en todos sus escritos. El autor vasco no busca sólo ser leído busca una participación de parte de su lector.

Con respecto a lo que se entiende como teoría de la recepción Unamuno se podría considerar perteneciente a la línea que considera que el texto se regenera con cada nueva lectura, se re-crea con cada nuevo lector. El lector tiene una función activa en la re-creación de la obra literaria:

¡Si parece escrito hoy...! - se exclama ante algo que tiene estilo. Y así es porque está escrito en el momento en que lo leemos, porque lo escribimos nosotros mismos al leerlo, porque lo re-creamos al re-crearnos con ellos. Ya que el consumo es una forma de producción. Y no era tan absurda la paradoja de aquel lector que al preguntarle: Y usted no escribe, contestó: yo produzco consumo. Añadiendo: escribo lo que me dan a leer. ¿O es que crees lector, que yo no sé que estás escribiendo conmigo esto que los dos leemos? ^{lxv}

El lector conoce la respuesta a este interrogante y reconoce la voz que reclama una respuesta porque Unamuno no abandona a su lector ya que su arte nace para ser compartido.

^{lxiii} Cfr. M. Romero Luque, *Estilo y forma poética en Unamuno*, cit., pp. 219-36.

^{lxiv} ADE, p. 123.

^{lxv} ADE, p. 127.

Estilo y Progreso^{lxvi}

Encontrar el estilo en la concepción unamuniana es encontrarse a sí mismo. El poeta se descubre en su propia obra y esto es posible porque en su obra se revela su personalidad, esta personalidad queda así incorporada a las palabras del poeta y podemos decir que de esa manera el poeta continúa a vivir a través de ellas. Cada vez que un lector las relee, éstas reviven y con ellas el autor que les dio forma a través de su estilo.

Unamuno sostiene que no puede hablarse propiamente del progreso del arte, porque pensar a progreso significa pensar a un destino a un punto de llegada, una meta. Mientras el arte no progresa porque su objetivo es distinto, consiste en la persecución de lo eterno. Por lo que podemos sostener la persecución de lo eterno como la búsqueda de la perduración del alma del poeta en su obra que se produce gracias al estilo.

Esta intención, este intento de perdurar en las palabras nos introduce a uno de los rasgos más característico del pensamiento Unamuniano el de la inmortalidad del hombre, una aspiración a la cual el hombre no puede renunciar para poder soportar su propia existencia. Unamuno evoca esta idea, el deseo de la perpetuación en la escritura usando esta hermosa imagen: el estilo, el estilete clava en la eternidad el vuelo de las sombras de los pájaros del cielo.

Estilo y ritmo

“El ritmo es la raíz del estilo”^{lxvii}

En el último artículo de su colección Unamuno explicará el concepto de ritmo al que ya había hecho numerosas referencias a lo largo de estos artículos que han

^{lxvi} «Estilo y Progreso», *Los Lunes del Imparcial*, 5-X-1924.

^{7º} ADE, p. 126.

^{lxvii} ADE, p. 155.

ocupado nuestra atención. Es fundamental comprender la importancia que reviste la noción de ritmo para el autor bilbaíno.

Para Unamuno el ritmo no es un mero artificio estético, sino que sirve al poeta para acendrar pensamiento y sentimiento es lo que diferencia la retórica de la poética entendida como formalización literaria y fundamento de la poesía, una engañana mientras que la otra, señala la esencia de la creación poética.

Unamuno sostuvo en diversas ocasiones que la retórica sirve para vestir y revestir acaso para disfrazar el pensamiento y el sentimiento mientras la poética sirve para desnudarlos. Se podría afirmar que toda poesía reducida al máximo en cuanto caracterización de sus componentes está compuesta por ritmo y palabras:

En el arte de hablar y en el de escribir llamamos estilo a la manera personal de pensar - repito que sentir es pensar - llevando las ideas que nos son dadas hacia la derecha o izquierda o hacia arriba o abajo o hacia adelante o detrás y llevándolas con tal o cual rapidéz en línea recta. [...] Y esto- dirá el lector avisado- es el ritmo! ¡Palabra que así es! Eso es, lector amigo, eso, el ritmo! El ritmo es la raíz del estilo. Y cada cual tiene su ritmo, como cada cual tiene su estilo, háyalo o no encontrado.^{lxviii}

Como se observa a través de la lectura de estos pasajes el ritmo está en íntima relación con el poeta, el ritmo al que se refiere Unamuno es aquel que está determinado por las pulsaciones del corazón que es tan único e irrepetible en cada individuo como sus huellas dactilares, solo que estas son estáticas mientras el ritmo del corazón es dinámico siente las emociones, los sentimientos y los revela a través de sus pulsaciones que se revelan en las huellas que deja el poeta en su escritura. «El ritmo de la sangre, el ritmo del corazón[...] es algo dinámico y a la par íntimo entrañado y entrañable. [...] Dícese que en la letra que uno traza [...] en su firma queda la huella de su pulsación propia, del indefinible ritmo de su corazón, queda su estilo».^{lxix}

^{lxviii} *ibidem*

^{lxix} ADE, p. 155.

El ritmo se revela como una cualidad íntima que modula los pensamientos y sentimientos del individuo que han de encarnarse en un estilo en cuanto adoptan una forma discursiva. Ritmo y estilo de este modo representan una misma cosa la personalidad del poeta, pero en dos momentos sucesivos. Del ritmo se puede tener evidencia a través del estilo que lo revela como componente necesario e inextricable de la personalidad.^{lxx} El ritmo y el estilo están íntimamente relacionados. El estilo consiste en la capacidad de encontrar el pulso adecuado en la expresión y el contenido.

El oficio de escribir^{lxxi}

Unamuno parte de un análisis etimológico de la palabra Oficio para recuperar su valor primitivo para restablecer su valor de origen y explica que *officium* en latín es deber, obligación, y en el sentido de deber moral lo empleamos al decir que escribir es nuestro principal oficio: «*El que escribe por oficio en este su primitivo y más alto significado; el que escribe por obligación moral por deber filial hacia la sociedad en que vive, se mueve y es, éste debe ser un hombre que escribe y un hombre, si es hombre, tiene que tener estilo. Y si no es hombre que se calle*». ^{lxxii}

Unamuno asume un compromiso con la sociedad de su tiempo, su sensibilidad artística lo mantiene en conexión con todo lo que ocurre a su alrededor, Unamuno siente profundamente la necesidad de comunicar su arte, usa su voz para contribuir a la construcción de la sociedad española que sueña, para contribuir a revivir no solo su lenguaje sino los ideales a los que Unamuno aspira para su patria.

^{lxx} Cfr. L. Álvarez Castro, *La palabra y el ser en la teoría de literaria de Unamuno*, Universidad de Salamanca 2005. p. 146.

^{lxxi} *Los Lunes del Imparcial*, 26-X-1924.

^{lxxii} ADE, p. 137.

Consideraciones finales

Unamuno insiste en que estos artículos no se configuran como un tratado teórico y explica además que considera que un tal tratado no puede estar al alcance de quien no sea un poeta: «*Todo tratado de poética que no lo escriba un poeta, carece de valor poético o creativo; no sirve ni para ayudar a la poesía ni a comprenderla. Y un poeta prefiere hacer poesía a escribir un tratado de poética*».^{lxxiii} La preocupación del poeta pasa a través de su arte y no a través de teorías porque un poeta se hace a través de su arte. Su prolífica producción literaria es una prueba contundente de esta convicción.

El carácter fragmentario de esta obra refleja una característica del estilo del catedrático salmantino que explica a su lector que la unidad, el lector la debe encontrar precisamente a través del estilo de su autor como lo sostiene en estas palabras «*que esta obra que llevo a cabo en estos artículos, distribuidos bajo cifras romanas, tiene armonía, tiene unidad armónica?*» y agrega: «*Con que tenga la del estilo, me basta la reflexión del estilo es hacer estilo, y el estilo es lo único que da unidad íntima, viva, orgánica a un obra de arte*».^{lxxiv} Continúa diciendo que cada vez que pone en marcha su actividad creativa lo hace a través de su estilo personal por lo tanto dirá: «*Lo que no quita que en todo lo demás que escriba, sea lo que fuere, trate principal y esencialmente de estilo aun sin nombrarlo*».^{lxxv} Unamuno sostiene que hablar del estilo no es posible sino haciéndolo, poniéndolo en marcha mediante la escritura, a través de su obra, de su creación, el poeta se crea a sí mismo y así dirá: «*El estilo es camino y a la vez lo que camina, como un río no un camino por el que se va, sino un camino que nos lleva*».^{lxxvi} Y su estilo lo lleva como un río que da sentido a su misma existencia porque para Unamuno escribir es vivir.

^{lxxiii} ADE, p. 107.

^{lxxiv} ADE, p. 106.

^{lxxv} *ibidem*

^{lxxvi} ADE, p. 107.

En este recorrido, en este viaje por entre las palabras de ese mundo único en el que Unamuno ha dejado su alma he buscado evidenciar las características que él considera definitorias en la demarcación, en la búsqueda del estilo del poeta. Don Miguel desde la distancia de un destierro impuesto por ser fiel a sus convicciones y a su amor por la libertad del ser humano, nos conduce por meandros nuevos, insospechados y nos guía con su voz que resuena rítmica y desnuda en cada una de sus palabras. Las palabras que usa son las palabras de su pueblo, del pueblo español, con las que el profesor salmantino a fuerza de una gran lucha, en la busca de su estilo, ha sabido construir su propio lenguaje expresivo.

En la obra de Unamuno hay estilo, podemos afirmarlo sin temor a equivocarnos. En su obra vibra su voz, su acento, su ritmo, su personalidad que vive en sus palabras a través del alma que en ellas se ha impreso, por esto podemos sostener que Unamuno ha logrado su aspiración, ha ganado su lucha contra el tiempo.

Unamuno es eterno.

Bibliografía

- Arbea Antonio G., «Unamuno frente al lenguaje. Texto y comentarios de una historia ejemplar», *Boletín de Filología de la Universidad de Chile*, 28, 1977, pp. 7-27.
- Castro Alvarez Luis, *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*, Universidad Salamanca 2005.
- Castro Castro Antonio, «La paradoja unamuniana, el modo más eficaz de transmitir la verdad a los torpes», *Cátedra Miguel de Unamuno. Cuadernos*, 18, 1968, pp. 71-84.
- García Blanco Manuel, *En torno a Unamuno*, Taurus, Madrid 1965.
- Gullón Ricardo, *Autobiografías de Unamuno*, Gredos, Madrid 1976.
- Huarte Morton Fernando, «El ideario lingüístico de Miguel de Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 5, 1954, pp. 5-183.
- Mariás Julián, *Miguel de Unamuno*, Espasa Calpe, Madrid 1943.
- Romero Luque Manuel, «Estilo y forma poética en Unamuno», *Philologia Hispanensis*, 14 (2000): 219-236.
- Unamuno Miguel de, *Alrededor del Estilo*. Ed. Laureano Robles, Universidad de Salamanca, 1998.
- , *Obras Completas*, ed. Manuel García Blanco, 9 vols., Escelicer, Madrid 1966-1971.