

# **InScriptum**

A Journal of Language  
and Literary Studies

Volume 1/2020

ISSN 2719-4418



InScriptum

# **InScriptum**

A Journal of Language  
and Literary Studies

Jan Kochanowski University of Kielce

# InScriptum

A Journal of Language  
and Literary Studies

Volume 1/2020



Jan Kochanowski University Press  
Kielce 2020

EDITORS-IN-CHIEF

Marina Dossena (Bergamo)  
Marzena Marczevska (Kielce)

CO-EDITORS

Sylwester Łodej (Kielce)  
John G. Newman (Brownsville)

ASSOCIATE EDITOR

Kirsten Lawson (Bergamo)

ASSISTANT EDITOR

Bartosz Sowiński (Kielce)

SECTION EDITORS

English language studies: John G. Newman (Brownsville)  
English literature: Angela Locatelli (Bergamo)  
Italian and Latin language studies: Pierluigi Cuzzolin (Bergamo)  
Italian literature: Luca Bani (Bergamo)  
Polish language studies: Joanna Senderska (Kielce)  
Polish literature: Beata Utkowska (Kielce)  
Anglo-American literature: Valeria Gennero (Bergamo)  
Hispanic-American literature: Itzá Zavala-Garrett (Morehead)  
French studies: Fabio Scotto (Bergamo)  
German studies: Elena Agazzi (Bergamo)  
Russian studies: Martyna Król-Kumor (Kielce)  
Scottish studies: Marina Dossena (Bergamo)  
Spanish studies: Marina Bianchi (Bergamo)  
Book Reviews Editor for Italian: Raul Calzoni (Bergamo)  
Book Reviews Editor for Polish: Joanna Szadura (Lublin)  
Book Reviews Editor for English: Eleonora Ravizza (Bergamo)

COVER DESIGN

Jakub Patryk Łodej

LAYOUT DESIGN

Józef Bąkowski

FORMATTING

Józef Bąkowski

Copyright © by Jan Kochanowski University of Kielce 2020

Editorial Correspondence

Jan Kochanowski University  
Institute of Linguistics and Literary Studies  
ul. Uniwersytecka 17  
25-406 Kielce  
Poland  
Email: [inscriptum@ujk.edu.pl](mailto:inscriptum@ujk.edu.pl)  
<https://inscriptum.ujk.edu.pl/>

InScriptum

ARTICLES

ANGELA LOCATELLI

*University of Bergamo*

## **“They [...] Who, moving others, are themselves as stone”: Instances of moving and being unmoved in English Renaissance rhetoric and Shakespeare**

### **ABSTRACT**

This paper wishes to focus on the literary construction of characters who exert a powerful influence on others, but remain cold and aloof *vis à vis* the controversial situations in which they push their interlocutors.

With reference to influential Renaissance rhetorical views of “*movere*”: i.e., those expressed in Thomas Wilson’s *Arte of Rhetorique*, and in Sir Philip Sydney’s *Apologie*, the dynamics of moving and remaining unmoved will be discussed starting from Shakespeare’s Sonnet 94. Princes, whose commands are not susceptible to being questioned or disregarded, are here depicted as examples of characters who move others but remain unmoved, and who ambiguously make others do what they are not willing to do themselves.

This dispassionate quality seems to belong to some of Shakespeare’s most compelling villains (Iago and Richard III) whose lucid machinations drive their naive victims to disastrous action. Not being moved can take on ambivalent connotations: on the one hand, it is the equivalent of balanced emotion and sound judgment but, on the other hand it indicates callousness, cynicism and lack of pity.

**KEYWORDS:** Renaissance rhetoric, Shakespeare, *movere*, verbal manipulation, power strategies.

### **1. The goal of Tudor humanist education: *Movere* to civic virtue**

In Tudor England a humanist education was essentially oriented towards the promotion of civic virtues: order and social cohesion were primary goals *vis à vis* the many coeval centrifugal forces in politics, religion and the family. Rhetoricians, poets, and schoolmasters were fully aware of the threats posed to traditional views of kingship, and to traditional authority in matters of religion (before,

during and after the Reformation), and they strove to offer a kind of practical learning oriented towards the containment of dissent and the preservation of hierarchies of rank and gender (Locatelli 2013).

Therefore, in early-modernity, literature and rhetoric re-framed the traditional tasks of *docere*, *delectare*, *movere*, by vigorously prioritizing *movere* and making *docere* and *delectare* the ancillary means to this end. As Sir Philip Sidney famously asserts, invoking Aristotle's authority: "...it is not *Gnosis*, but *Praxis* must be the fruit" (Sidney 1595 [1970: 28]).

*Delectare* was assigned a complementary, but essentially instrumental role towards the final *movere*, in the context of the poets and rhetoricians' response to new social needs, and to the rise of new protagonists on the social scene. Not surprisingly Thomas Wilson's influential work *The Arte of Rhetorique*, (1560), is primarily addressed to lawyers and preachers. Likewise, George Puttenham, dedicates his *The Arte of English Poesie* (1589), not to an academic, but to Sir William Cecil, Lord Burghley, Lord High Treasurer of England.

Thomas Wilson's *The Arte of Rhetorique* (1560) was an influential textbook. It has at least a double purpose: on the one hand, it is a didactic tool that aims to teach pupils the skills of the discipline; on the other hand, it aims at restoring a supposedly Edenic prelapsarian order in both language and mores: "God ...gave his appointed ministers knowledge both to see the natures of men and also granted the gift of utterance, *that they might with ease win folke at their will*, and frame them by reason to all good order" (1560 [1982: 18], [*emphasis mine*]). Wilson's belief in the reparative and regulative social role of rhetoric was a fairly common view among Elizabethan rhetoricians. The program of *movere* i.e., to "win folke at their will" is therefore of paramount importance in this context. Rhetoric was valued since it could promote social harmony, by persuading the most recalcitrant subjects to their duties. Thomas Wilson's provocative question is highly significant: "Would servauntes obey their masters, the sonne his father, the tenaunt his landlorde, the citizen his maiour, or Shirife: if orders were not set and just delaying appointed for the state of men?" (1560 [1982: 72]). In Wilson's words: "Such force has the tongue, and such is the power of eloquence and reason that most *men are forced, even to yelde in that, whiche most standeth againste their will*" (1560 [1982:18-19], [*emphasis mine*]). It follows that the prince must use and employ poets rather than ban them from the kingdom (as Plato had suggested for the Republic) because they can *move others to acquiescence*.

And yet, the advice Wilson offers would not be complete had he not also suggested, in line with a strong Stoic tradition, re-interpreted in Christian terms,

that not being moved is also a personal moral virtue: “There is no greater victory, then for manne to rule his affections [...] It is a greater matter to overcome anger than to winne a fortress or a tower. [...] he that requiteth good for evill, is an aungell of God.[...] The requiting of injuries has no end” (1560: [1982: 245]). This harkens back to the Stoic philosopher’s impassionate position towards Fortune, particularly if adverse, but one can easily notice that in Wilson the focus is once more on putting an end to “injuries”, i.e., to the virtually forever escalating hostilities. The obvious advantage of *movere* is that eloquence can curb civil discord without bloodshed, and therefore the power of moving is a royal road to social harmony.

The full program of *docere, delectare, movere* is clear also in Sidney’s *Apologie* and it is given as the primary reason for his sophisticated defense of poetry.<sup>1</sup> He explains that: “Poets[...] doo merely make to imitate: and imitate both to delight and teach: and *delight to move men to take that goodnes in hande, which without delight they would flye as from a stranger*” (1595 [1970: 17]; “For he [the poet] dooth not only show the way, but giveth so sweete a prospect into the way, as will intice any man to enter into it” (1595 [1970: 29]). The verb “intice” is relevant here: it recurs in both Sidney’s *Apologie* and in George Puttenham’s *The Arte of English Poesie* (1589) to prove that rhetoric and poetry are the most powerful forces towards *movere*. Sidney affirms that the poet is the master of *moving* others through eliciting positive emotions and towards acting out these noble emotions, “he [the Poet] doth intende *the winning of the mind* from wickedness to vertue” (1590 [1970: 29], [*emphasis mine*]). The close connection between rhetoric and the emotions is also clear in Puttenham’s observation that the use of rhetorical figures serves to “*inueigle and appassionate the mind*” (1589 [1988: 166]) [*emphasis mine*]). However, Puttenham also suggests that there is a radical duplicity in the use of eloquence: he speaks extensively of the “doubleness” of rhetorical figures (Locatelli 1994) and among the tropes endowed with an ambiguous power “to inueigle and appassionate the mind” he includes the most familiar and important ones: metaphor, allegory, enigma, pemia, ironia, sarcasmus, hyperbole.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Sidney writes: “...the ending of all earthly learning, being vertuous action, those skilles that most serve to bring forth that, have a most just title to be Princes over all the rest: wherein if wee can shewe the Poets nobleness, by setting him before his other competitors, among whom as principal challengers step forth the moral Philosophers” (1595 [1970: 19]).

<sup>2</sup> Puttenham: “for what else is your Metaphor but an inuersion of sense by transport; your allegorie by a duplicity of meaning or dissimulation under couert and darke intendments: one while speaking obscurely and in riddle called Aenigma: another while by common



If, as we have seen, Wilson's practical view of rhetoric is based on his belief that it is instrumental to move towards the reduction (virtually the avoidance) of civil conflicts, and Sidney's view of the purpose of poetry is to move the emotions towards virtue, Shakespeare is far less optimistic. He often shows that rhetoric can be put to ill uses, and move to calamitous consequences, as I will argue in the following pages with reference to Iago and Richard III.

Before I do that, I wish to start by examining "Sonnet 94", and by arguing that it is an amazing meditation on *the duplicity of movere*.

## 2. The ambiguity of power: Moving others and remaining unmoved in Sonnet 94

- (1) 1 They that have pow'r to hurt, and will do none,  
 2 That do not do the thing they most do show,  
 3 Who moving others are themselves as stone,  
 4 Unmovèd, cold, and to temptation slow –

5 They rightly do inherit heaven's graces,  
 6 And husband nature's riches from expense;  
 7 They are the lords and owners of their faces,  
 8 Others but stewards of their excellence.

9 The summer's flow'r is to the summer sweet,  
 10 Though to itself it only live and die;  
 11 But if that flow'r with base infection meet,  
 12 The basest weed outbraves his dignity.  
 13 For sweetest things turn sourest by their deeds;  
 14 Lilies that fester smell far worse than weeds.

(Shakespeare, Sonnet 94:

"They that have pow'r to hurt, and will do none")

Sonnet 94<sup>3</sup> is a meditation on the ambiguous power of aristocratic privilege, which consists in the capacity of moving others, while remaining unmoved. "They [...] Who, moving others, are themselves as stone" are not, however, an example

---

prouerbe or Adage called Paremia: then by periphraze or circumlocution when all might be said in a word or two: then by incredible comparison giuing credit as by your Hyperbole, and many other waies seeking to inueigle and appassionate the mind" (1589 [1988: 166]).

<sup>3</sup> This Sonnet has been discussed very frequently, and by eminent critics, among whom I wish to recall: L.C. Knights (1946: 40-65), H. Smith (1952: 188-191), J.W. Lever (1956: 216-221), M.M. Mahood (1957: 98-100), H. Landry (1963: 7-27), S. Booth (1969: 152-167), G. Melchiori (1973: 43-79) and A. Serpieri (1991: 628-635).

of impassioned virtue in a Stoic sense, but quite the opposite: they represent a lucid and even cynical strategy of *movere* where being “impassible” does not mean “impassionate”.

Princes, whose commands are not susceptible to being questioned or disregarded, obviously have impulses, and even whims, but, since they “*can* do” what they “*want* to do”, they do not need to admit to others their desires and secret motives. This is a prerogative that is clearly denied to their attendants who are “... but stewards of their excellence”. The roles of power are strict, and the use of modals in this sonnet is there to show it: those in command *can* give orders, the “stewards” *must* obey them, the formers’ greatness is in their power of imposing their will, the latter’s greatness is a reflection of their masters’ “excellence”, which they amplify by being subordinate. In fact, aristocrats and kings are here depicted as “those who” can afford to make others do what they are not willing to do themselves.

The subtle distinction between “impassible” and “impassionate” is at the root of the aristocrats’ ambiguity, which is illustrated throughout the poem and is implicit in their being “the lords and owners of their faces” (line 7). This line represents a climax in the series of equivocations that accompany rule and rank: in fact, the control over one’s own image makes powerful men the “lords and owners of their faces”. Behind the poker-like expression of the rulers, their motivating passions often remain carefully hidden to external eyes, at least as long as these passions become visible in their effects. The seemingly emotionless attitude of the aristocratic protagonists who are defined as “unmovèd, cold, and to temptation slow”, is therefore more a matter of appearance than an actual mastering of the passions on their part. Moreover, their supposed virtue is a mere posture of moral superiority, since they can “move others” to hurtful action, in order to achieve their own ends, while seeming above guilt or blame.

The Sonnet has a sententious and meditative tone, starting from the first lines and reaching down into the final ones: “They that have power to hurt, and will do none,/ That do not do the thing they most do show,/ Who moving others are themselves as stone,/ Unmovèd, cold, and to temptation slow – ” (lines 1-4). The sententiousness is kept throughout the first two quatrains, and is taken up again, epigrammatically, in the two closing lines: “For sweetest things turn sourest by their deeds; / Lilies that fester smell far worse than weeds” (lines 13-14).

The debate on the legitimacy of authority was pervasive in Shakespeare’s times and society, and the view that moral righteousness was a necessary condition of political authority was upheld by many. This sonnet offers one of the drama-

tist's most interesting assessments on the nature of political power and its contradictions. Shakespeare's contributions to the debate are indeed numerous in his Tragedies, Histories, and Roman Plays, as well as in this poem, the first part of which (the first two quatrains), explores the paradoxical "deeds" of "They [...] that do not do", while the second part, with the extended metaphor of the flower's "base infection", represents the indignity of powerful men, when their splendour is tainted by corruption.

The contrast between appearance and reality is deeply engrained in the behaviour of those in power, and, not surprisingly, the protagonists of this sonnet have been associated (Knight 1946: 40-65) with the character of Angelo in *Measure for Measure*, the corrupt moralist who requires from others the virtue that he fails to practice himself.

A convincing parallel has also been drawn between Sonnet 94 and *Edward III*, (Platt 1911: 511-513), a lesser-known play, now included in Shakespeare's *Apocripha* (1908); not only is the line "Lilies that fester, smell far worse than weeds" found *verbatim* in II.i.451 in the play, but the plot fully illustrates a situation in which the king can move others, having submitted them to an oath of allegiance, and can thereby ask them to perform, in Thomas Wilson's words quoted above, that "whiche most standeth againste their will". The King's passion for Warwick's daughter in *Edward III* leads him to order her father to persuade / force her to comply with the King's desires. Warwick's position is emblematic of the double bind in which submission and greatness are closely interdependent for the steward, whose 'honor' depends on being a faithful servant of the King's greatness, at all costs. His role is unquestionably subordinate: in this sense the "but" in line 8 ("Others *but* stewards of their excellence" [*emphasis mine*]) cannot be underestimated.

I believe that under the appearance of encomiastic praise, Shakespeare is here very critical of aristocratic privilege and its power of moving others. The tone of the Sonnet is essentially ironical. Giorgio Melchiori has pointed out that Sonnet 94 is different from others because it does not contain first- or second-person pronouns, but several third-person expressions ("they", "others"). I would add that the use of pronouns such as "they" and "those who" creates a deliberate distance between the lyrical voice and the protagonists of the sonnet. Moreover, the reiterated expression "those who" seems itself derogatory, and the adverb "rightly" in line 5 is probably cleverly sarcastic, under the pretense of obsequiousness. The lyrical voice is questioning, rather than subscribing to, the idea that those in power deserve "heaven's graces". This allusion to prosperity and to the noblemen's thrifty

management of their possessions (line 6: “And husband nature’s riches from expense”) belongs to the Puritan idea of “riches” as a sign of God’s favour on the active and just ruler, as opposed to the failure of the corrupt, but here the mainstream Puritan view becomes itself the object of questioning, if not of scorn.

Shakespeare’s meditations on power (particularly in the History Plays, and the Tragedies) are among the most complex in literature and yet, even in the plays that have been read as supportive of the Tudor Myth and of authority in general, far from idealizing power, he ultimately probes into its multifaceted contradictions, and never subscribes to a single, specific ideology. Shakespeare provokes an often unsettling debate on the nature and implications of power, and Sonnet 94 is no exception. His works are meta-political in this sense; they have been used both to support emancipative political agendas and to support historical tyrants or certain regimes (Pujante and Hoenselaars 2003). In this sonnet the lyrical voice is making general statements on the behaviour of kings and tyrants, and the power of *movere* they have; the argument is that, even if they abstain from hurtful action, they do so because they can compel others to perpetrate sinful deeds on their behalf. Shakespeare seems to subscribe to Sydney’s chivalric view of the ruler in *Arcadia* (II.xv.6) who is noble because he does not hurt “*posse et nolle, nobile*” [emphasis mine], but instead he reverses Sydney’s view, and argues that power intrinsically entails, not only the capacity to hurt, but its translation into action, under the pretence of refraining from action.

### 3. Moving to destruction: Iago’s verbal strategies of manipulation

*Othello* is a tragedy in which moving others reaches an unprecedented and uniquely destructive level. Iago’s rhetoric has often been commented upon in connection with his supposedly imperscrutable motives and in the following pages I will explore it closely, in order to probe into Iago’s apparent lack of passion and his successful manipulation of others.

W. H. Auden has suggested that if in tragedies, generally speaking: “The fall of the hero from glory to misery and death is the work, either of the gods, or of his own freely chosen acts, or, more commonly, a mixture of both” in *Othello* the fall is “the work of another human being; nothing he says or does originates within himself. In consequence we feel pity for him but no respect; our aesthetic respect is reserved for Iago” (1962 [1971: 199]). I believe that this respect for Iago, which does not prevent our moral condemnation, is grounded in Iago’s extraordinary

verbal ability. He is, like the most proficient orator, one that can persuade and ‘move’ his audience. Not only is Iago’s rhetoric superb, he ‘moves’ his principal interlocutor to the extent of setting up for him a fatal trap. And yet, “...since the ultimate goal of Iago is nothingness, he must not only destroy others, but himself as well. Once Othello and Desdemona are dead, his ‘occupation’s gone” (Auden 1962 [1971: 210]).

Coleridge famously defined Iago as a “passionless character [...] all will and intellect” (1819 [2016: 164]). We can take this as an affirmation of the mastering of his own passions, at least for as long as it is necessary to the working out of his destructive plot. On the other hand, Iago is not really “passionless”: he openly declares his *hatred* for the Moor of Venice. All kinds of interpretations, from political to psychoanalytical, have been provided for Iago’s motives. The most obvious surfaces in his own words in the *incipit*; it is his desire of revenge against Othello’s preferment of Cassio as his lieutenant. He also seems to “envy” Othello for his marital bliss, as suggested in the following lines:

- (2) OTHELLO: [...] If it were now to die,  
 ’Twere now to be most happy, for I fear  
 My soul hath her content so absolute  
 That not another comfort like to this  
 Succeeds in unknown fate.  
 [...]  
 IAGO, *aside*: O, you are well tuned now,  
 But I’ll set down the pegs that make this music,  
 As honest as I am.

(*Othello*, I.iii.192-203)

Iago is a “malcontent”: he seems to hate happiness in others, and he is set on destroying it in the life of Othello, Desdemona and Cassio. His scheming recalls those “Who moving others are themselves as stone”, and probably from this attitude comes Coleridge’s view of him as “passionless”. However, Iago’s intentions and manipulative powers are evident from the start: he deems Othello’s good nature a naive error on which to work his malevolent manipulation: “The Moor is of a free and open nature/ That thinks men honest that but seem to be so,/ And will as tenderly be led by th’ nose/ As asses are” ( I.iii.405-408). It is important to notice that even before his “moving” of Othello, the audiences are given another sample of Iago’s mystifying strategies. In Act II.i., Iago’s effective manipulation of Roderigo is an eloquent anticipation of his techniques against Othello in Act III. He will also *move* Emilia into getting and copying

the handkerchief that Othello had given Desdemona as a love token, and that he will use as “ocular proof” of her betrayal. In the first scene of Act II, Iago explicitly reminds Roderigo that he has brought him from Venice in order to be served: “But, sir, *be you ruled by me*. I have brought you from Venice (II.i.72-73 [*emphasis mine*]). Roderigo is his steward in the sense that the term has in Sonnet 94 and, as such he is forced by Iago to provoke Cassio into a brawl in order to disgrace him in the eyes of Venetian society. Moreover, Iago’s exchange with Roderigo is grounded in the strategies of insinuation and slander, which will become of paramount importance in all future exchanges with the Moor. He attributes vile motives to Cassio’s courteous gestures towards Desdemona, and insinuates that they are motivated by lust.

(3) IAGO: ...Didst thou not see her paddle with the palm of his hand? Didst not mark that?

RODERIGO: Yes, that I did. But that was but courtesy.

IAGO: Lechery, by this hand! An index and obscure prologue to the history of lust and foul thoughts

(*Othello*, II.i.262-67).

This first scene in Act II is a grim anticipation of what will follow. If Roderigo is *moved* to provoke Cassio and thus ruin his good reputation, Othello will be *moved* to kill Desdemona, once he believes her reputation stained. Iago’s obscene and often perverse fantasies on sexual matters fill his “sticky” rhetoric towards Othello. Alessandro Serpieri has convincingly explored these fantasies in his *Otello: Leros negato* (2003), and has proposed that Iago exploits Othello’s cultural and sexual anxieties for his own purposes. André Green’s psychoanalytical reading has suggested that Iago represses a homoerotic desire towards Cassio (which would, of course, increase his hate for him, given Cassio’s unresponsive distance, and his affectionate and honourable relationship with Desdemona). This also clearly collides with Iago’s picture as an impassionate villain. His passions are strong: i.e., ambition, hate, sexual frustration, but he hides them carefully under a patina of devotion and submission to his General.

Act III.iii is a long and crucial scene, the climax of Iago’s strategy of moving others and seeming “honest” (Empson 1951). In fact, he proclaims himself faithful to Othello, whom he pretends to love and dutifully serve, in the very moment in which he undermines his serenity and steals his peace of mind. Some interpreters have pronounced this scene the one that “rises *Othello* above all other tragedies” (Rymer, quoted in Wain 1971:149). We can admire, as W. H. Auden did, Iago’s

full rhetorical powers; we may also notice that his influence over Othello extends even over ourselves, the spectators, who are forced to see how Iago's eloquence works and how it is successful, against our own deepest wishes.

His verbal competence is based on different mechanisms, the most frequent of which is insinuation. Alessandro Serpieri has rightly indicated that Iago's insinuations are based on the rhetorical strategy of leaving his sentences semantically void (Serpieri 2003); I will further suggest that Othello is *moved* to providing a meaning (a meaning that entails suspicion), when he gives voice to what Iago does not, formally pronounce:

- (4) IAGO: Ha, I like not that.  
 OTHELLO: What dost thou say?  
 IAGO: Nothing, my lord; or if—I know not what.  
 OTHELLO: Was not that Cassio parted from my wife?  
 IAGO: Cassio, my lord? No, sure, I cannot think it  
 That he would steal away so guilty-like,  
 Seeing your coming.  
 OTHELLO: I do believe 'twas he.

(*Othello*, III.3.35-40)

Iago is careful and does not specify what exactly he “likes not”. Iago's vagueness paves the way for Othello's curiosity; his curiosity will inevitably lead to his own formulation of the suspicion, despite Iago's crafty negations (OTHELLO: “What dost thou say?” IAGO: “Nothing, my lord; or if—I know not what”). Iago does not openly say anything slanderous, his discursive suspensions prevent a full and clear meaning, which moves Othello into finding the words of the worst, and mistaken, suspicion that will be fatal for the Moor and his wife.

Desdemona's benevolent rhetoric to defend Cassio is by comparison to Iago's much more naïve: she wishes to persuade Othello into reconciling with his lieutenant and calling him back, but she obviously fails. Her sentence “If I have any grace or power to *move* you” (III.3.46 [*emphasis mine*]) has a tragic, ironical tone, but only the spectators have a full knowledge of the fact that Othello has already been *moved* in the opposite direction, while Iago is able to remove himself from the tensions he creates. Indeed, Iago moves others and remains “as stone”. Therefore, the most effective rhetoric is firmly his, he escalates the level of insinuation and slander, once he acquires the information that Cassio had helped Othello in his suit of Desdemona:

- (5) IAGO: I did not think he had been acquainted with her.  
 OTHELLO: O yes, and went between us very oft.

IAGO: Indeed?  
OTHELLO: Indeed? Ay, indeed! Discern'st thou aught in that?  
Is he not honest?  
IAGO: Honest, my lord?  
OTHELLO: Honest—ay, honest.  
IAGO: My lord, for aught I know.  
OTHELLO: What dost thou think?  
IAGO: Think, my lord?  
OTHELLO: “Think, my lord?” By heaven, *thou echo'st me*  
As if there were some monster in thy thought  
Too hideous to be shown. *Thou dost mean*  
*something.*

(*Othello*, III.3. 93-108 [*emphasis mine*])

After this exchange, in which Iago's repeats Othello's words *verbatim* (a strategy of which the Moor is ironically well aware, but which he does not suspect), we know that Othello is captured by Iago's reticent, and yet insinuating words. Iago's strategy will proceed towards its perverse goal of “moving” Othello, not only towards his demoting of Cassio, but to the murder of innocent Desdemona. Iago insinuates that if Desdemona “betrayed” her father by marrying Othello, she may very well betray him with Cassio:

- (6) IAGO: She did deceive her father, marrying you,  
[...]  
She that, so young, could give out such a seeming,  
To seal her father's eyes up close as oak,  
He thought 'twas witchcraft! But I am much to  
blame.  
I humbly do beseech you of your pardon  
For too much loving you.  
OTHELLO: *I am bound to thee forever.*

(*Othello*, III.iii. 206-214 [*emphasis mine*])

This line (“I am bound to thee forever”) underlines the fact that Othello is now a pawn in Iago's game. Not surprisingly, in the lines that follow Iago is even proudly meta-commenting on his own power of “moving others” and remaining aloof, and he even dares to suggest to Othello that he should take his words with some caution:

- (7) IAGO: I see this hath a little dashed your spirits.  
OTHELLO: Not a jot, not a jot.  
IAGO: I' faith, I fear it has.  
I hope you will consider what is spoke



Comes from my love. *But I do see you're moved.*  
 I am to pray you not to strain my speech  
 To grosser issues nor to larger reach  
 Than to suspicion.  
 OTHELLO: I will not.  
 IAGO Should you do so, my lord,  
 My speech should fall into such vile success  
 As my thoughts aim not at. Cassio's my worthy  
 friend.  
 My lord, *I see you're moved.*  
 OTHELLO: No, *not much moved.*  
 I do not think but Desdemona's honest.  
 IAGO: Long live she so! And long live you to think so!  
 (*Othello*, III.iii.215-226 [*emphasis mine*])

Once he knows that he has secured his goal, Iago openly describes his own manipulative rhetorical strategy to Othello (“I am to pray you not to strain my speech / To grosser issues nor to larger reach/ Than to suspicion”). Othello’s double negation to affirm Desdemona’s innocence (“I *do not* think *but* Desdemona’s honest” [*emphasis mine*]), however, signals that his suspicion is already deeply rooted. This figure of speech, litotes, had been one of the pillars of Iago’s rhetoric (Serpieri 2003), and this verbal style seems to have “infected” Othello’s own speech. Iago reinforces Othello’s line by retorting that he may be a happy cuckold (“And long live you to think so!”).

Iago is certainly the seemingly passionless (*sensu* Coleridge) master that moves passions in others. Albeit ruled by envy, hate, and probably also frustrated (homo erotic desire, he remains cold and lucid throughout his plotting. If *Othello* is generally seen as a tragedy of jealousy, one should never forget the verbal force that provokes its outcome, a force that leads the “Noble Moor” to self-destruction. I would therefore suggest that, even before being a tragedy of jealousy, as many commentators have decided, this is a tragedy of emotional doubt (different from, but comparable to Hamlet’s intellectual doubt). Othello is moved, first to doubt, and then to kill. In fact, when Iago had hypocritically warned Othello against jealousy (“Beware of jealousy; / It is the green eyed monster which doth mock/ The meat it feeds on” III.3.165-168) Othello had said “to be once in doubt/ Is once to be resolved” (III.iii.179-80). In *Othello* jealousy is fed by the doubt that words can instill, and suspicion moves the eponymous hero to murder and destruction, once the verbal poisoning of the mutual trust on which his marital happiness was grounded takes a full and fatal effect.

#### 4. Moving to possess: The seduction of power in Richard III

Traits similar to the ones we have highlighted in Iago’s rhetoric can be found in the words of another superb and cynical rhetorician: Richard of Gloucester, the future King Richard III. His two dominant passions are compensation for his physical deformity and unbridled political ambition. It is as if he wished to wreak revenge upon the world, as much as Iago had wished to wreak revenge against Cassio’s preferment and Othello’s happiness. Their revenge is never straightforward: Richard, like Iago, manipulates others in his project to curb whoever may interfere with his intention to achieve the throne. Moreover, the tragedy of *Richard III* confirms Shakespeare’s critical view of power in Sonnet 94. Richard’s scheming to have his opponents killed, if they do not comply with his desire for the throne, i.e., if they do not behave like the obedient stewards mentioned in the Sonnet, is revealed in his relationship to Lord Hastings and the Duke of Buckingham. Both of them advance Richard’s progress, but, up to a point, and when they do not extend his ‘excellence’ they are executed.

Richard uses both words and deeds, and even if he is more explicit (especially in his soliloquies) than the corrupt, impassible and crafty aristocrats of Sonnet 94, he is equally manipulative, as can be seen from the very first scene, where he plans to persuade the King, Edward IV, to imprison his brother Clarence, with what we would today call “fake news”, i.e. with “inductions dangerous, and drunken prophecies”, “With lies well steeled with weighty arguments”:

- (8) RICHARD: Plots have I laid, *inductions dangerous*,  
*By drunken prophecies*, libels, and dreams,  
 To set my brother Clarence and the King  
 In deadly hate, the one against the other;  
 And if King Edward be as true and just  
 As I am subtle, false, and treacherous,  
 This day should Clarence closely be mewed up  
 About a prophecy which says that “G”  
 Of Edward’s heirs the murderer shall be.  
 Dive, thoughts, down to my soul. Here Clarence comes.

(*Richard III*, I.i.32-41 [emphasis mine])

Richard of Gloucester starts his murderous way to the throne by setting his two brothers, i.e., the King and the Duke of Clarence, one against the other with false omens. It is significant that Richard uses a verbal trick, i.e. the allusion to the letter G to conspire against “simple, plain Clarence” (I.i.118), whose name is George. But, of course, Richard himself is Duke of Gloucester and readers and audiences

should notice that he has the letter G in his own name. G has therefore a double reference, but Richard is determined to manipulate the king, and even the victim, into believing that G unequivocally refers to Clarence. When Richard learns that the King is seriously ill, he pretends to visit him out of compassion, but he discloses the scenario of his future machinations and defines his own crafty rhetoric (“I’ll in to urge his hatred more to Clarence / With lies well steeled with weighty arguments”, I.i.146-47). Both Clarence and Othello share a naïveté that their exploiters work upon: their innocent simplicity will prove fatal for both; Iago and Gloucester are, on the contrary, the successful masters of a rhetoric that moves their unsuspecting victims to destruction. Appearance versus reality is, just like in Sonnet 94, the radical ambiguity of powerful men whose true motives are never disclosed to others except through the deeds committed by others on their behalf. The villain’s motives in the tragedy are, however, as suggested above, disclosed to the spectators through his soliloquies.

After moving the king to have his brother killed, Richard’s plan is the nearly unimaginable goal of marrying Lady Anne, whose husband and father he had killed:

- (9) RICHARD: For then I’ll marry Warwick’s youngest daughter.  
 What though I killed her husband and her father?  
 The readiest way to make the wench amends  
 Is to become her husband and her father;  
 The which will I, not all so much for love  
 As for another secret close intent  
 By marrying her which I must reach unto.

*(Richard III, I.i.152-158)*

These words are a warning to the audiences as to what to expect from Richard’s strategy. He is set on both murder and seduction. The latter however is clearly, as he himself declares, not motivated by a genuine erotic passion, but by Richard’s narcissistic desire of omnipotence. The goal he sets himself, to conquer Lady Anne, takes the stakes to an unprecedented level of manipulation and falsification. In Act I.ii. Richard enumerates the elements that make his seduction of Lady Ann an almost impossible task, a strong reminder of Thomas Wilson’s notion that: “Such force has the tongue, and such is the power of eloquence and reason that most men are forced, even to yelde in that, whiche most standeth againste their will” (1560 [1982:18-19]).

Richard’s powerful rhetoric of psychological pressure will, in fact, thwart Anne’s deepest feelings and collect its reward.

Anne is moved from resentment and scorn to submission to the man she hates and despises. Moving another against his/her deepest will is, as we have seen in Thomas Wilson’s words, the most successful effect of *movere*. In Anne’s capitulation there may, of course, be reasons that are not merely the effects of persuasion. Anne knows that a widowed Queen is a destitute Queen. The examples of Elizabeth (Queen of King Edward IV) Margaret (widow of Henry VI), the Duchess of York (mother of King Edward IV, Clarence and Gloucester) eloquently speak of the fall of powerful women when lacking male support. But what is important in the long and famous second scene of the first act is the verbal artistry and the rhetorical and histrionic ability displayed by Richard and the gradual shift from hate to acceptance in Anne’s speech. In front of the murdered Henry’s corpse, Anne expresses a strong desire for revenge against Richard, “the butcher” (“If thou delight to view thy heinous deeds,/ Behold this pattern of thy butcheries”; I.ii.53-54).

What follows is a quick repartee between Anne and Richard, based on a series of rhetorical reversals of what one of them has just uttered. The tight and strong rhythm of their verbal exchange shows that both of them are excellent rhetoricians. Actually, in their repartees, she seems more skilled than he in conducting the argument, but he reverses her very words, and seems to collect precious advice from her ability, and put her rhetoric to ill uses by extending the range of his rhetorical moves:

- (10) RICHARD: Lady, you know no rules of charity,  
 Which renders good for bad, blessings for curses.  
 ANNE: Villain, thou know’st nor law of God nor man.  
 No beast so fierce but knows some touch of pity.  
 RICHARD: But I know none, and therefore am no beast.  
 ANNE: O, wonderful, when devils tell the truth!  
 RICHARD: More wonderful, when angels are so angry.  
 Vouchsafe, divine perfection of a woman,  
 Of these supposed crimes to give me leave  
 By circumstance but to acquit myself.  
 ANNE: Vouchsafe, defused infection of a man,  
 Of these known evils but to give me leave  
 By circumstance to curse thy cursèd self.

(*Richard III*, I.ii.69-84)

The repartee continues with the repetition of the same words with an antithetical meaning, until Richard is able to meta-comment on their rhetorical strategy as “this keen encounter of our wits” (I.ii.116) and to give his very admission of

murder a double *excusatio*: first he paradoxically suggests that the dead should thank him for sending them to heaven, and then he provides a second excuse:

- (11) ANNE: He is in heaven, where thou shalt never come.  
 RICHARD: Let him thank me, that holp to send him thither,  
 For he was fitter for that place than Earth.  
 ANNE: And thou unfit for any place but hell.  
 RICHARD: Yes, one place else, if you will hear me name it.  
 ANNE: Some dungeon.  
 RICHARD: Your bedchamber.

(*Richard III*, I.ii.106-112)

The twist from “dungeon” to “bedchamber” is as sharp as the contrast between heaven and hell. But Richard is ready with the second excuse for his admitted murder: it is based on a subtle distinction between the “causer” and the “executioner” of the murder. It is a shameless accusation against Lady Anne whose beauty allegedly caused Richard’s impulse to assassinate her husband.

- (12) RICHARD: But, gentle Lady Anne,  
 To leave this keen encounter of our wits  
 And fall something into a slower method:  
 Is not the *causer* of the timeless deaths  
 Of these Plantagenets, Henry and Edward,  
 As blameful as the *executioner*?  
 Thou wast the cause and most accursed effect.  
 Your beauty was the cause of that effect—  
 Your beauty, that did haunt me in my sleep  
 To undertake the death of all the world,  
 So I might live one hour in your sweet bosom.

(*Richard III*, I.ii.116-125 [*emphasis mine*])

Richard will repeat the same accusation and self-excuse in I.ii.180-181, but he will also change his manipulative strategy: he will start incensing Anne with talk of her beauty (RICHARD: Nay, do not pause, for I did kill King Henry—/But ’twas thy beauty that provokèd me”, I.ii.180-81).

Richard starts adulating Anne, protesting his love for her, and even suggesting that he would be a better husband than Edward ever was (RICHARD: “He that bereft thee, lady, of thy husband/ Did it to help thee to a better husband”, I.ii.134-140). Anne is outraged, she spits at Richard in disgust, and their quips are taken up again when he employs the most classical *topoi* of the lover in order to move her to accept him (the seductive eyes of the beloved, and the oxymoron of the ‘living death’):

- (13) RICHARD: Why dost thou spit at me?  
(She looks scornfully at him.)  
ANNE: Would it were mortal poison for thy sake.  
RICHARD: Never came poison from so sweet a place.  
ANNE: Never hung poison on a fouler toad.  
ANNE: Out of my sight! Thou dost infect mine eyes.  
RICHARD: *Thine eyes, sweet lady, have infected mine.*  
ANNE: Would they were basilisks' to strike thee dead.  
RICHARD: I would they were, that I might die at once,  
*For now they kill me with a living death.*

(*Richard III*, I.ii.146-153 [*emphasis mine*])

Precisely in the moment in which he is doing it, Richard goes on to claim that he has never used mellifluous words to ingratiate someone, but he says that he is now prepared to sue in that guise the recalcitrant Anne, whose lips should not be used to curse but to kiss.

Moreover, he acts out an extreme histrionic gesture: he offers his sword to her, thereby putting himself at her mercy. Such gesture is shocking in its implications of humility on the part of the powerful Duke, who is, however, a consummate liar, and just pretends to hazard all he has. Anne rightly calls him a “dissembler”.

Richard escalates his proposal, by threatening to kill himself and Ann feels bewildered and confused at his words and gestures. Puttenham’s comment on the doubleness of rhetorical figures inevitably comes to mind in this exchange:

- (14) ANNE: I would I knew *thy heart*.  
RICHARD: *'Tis figured in my tongue*  
ANNE: I fear me *both are false*  
RICHARD: Then never man was true.

(*Richard III*, I.ii.193-196 [*emphasis mine*])

When Anne wears the ring that Richard gives her, he feels that he has secured his prized conquest and openly congratulates himself, just like Iago, on his own moving rhetorical skills:

- (15) RICHARD: Was ever woman in this humor won?  
I'll have her, but I will not keep her long.  
What, I that killed her husband and his father,  
To take her in her heart's extremest hate,  
With curses in her mouth, tears in her eyes, (etc.)

(*Richard III*, I.ii. 229-240)

The dissembling but powerful rhetoric of Richard III in Act I.ii of the Tragedy and Iago's utterances in Act III in *Othello* are eloquent instances of a perverse use of rhetorical skills.

## 5. Conclusion

The destructive strategies and the destructive ends in both *Othello* and *Richard III* seem to confirm Shakespeare's views in "Sonnet 94": those who have power to move others, do indeed have the power to hurt, both in words and deeds, while dissembling a good or impassionate nature. Thomas Wilson's statement that *movere* means "to win folke at their will" (1560 [1982:18]) is unequivocally demonstrated in Sonnet 94 and in the two tragedies discussed above.

In the Sonnet stewards are both the executioners and the victims of their masters' crafty deeds, and Shakespeare's sarcastic depiction of aristocratic privilege leaves no room for the moral approval and praise of those who "do inherit heaven's graces" (Sonnet 94, line 5). The "lords and owners of their faces" (Sonnet 94, line 7) are set on providing a positive public image of themselves and hide sinful passions that are made manifest only in their effects.

Thomas Wilson's *Rhetoric* suggests that the power of this art is not only to achieve indispensable public consensus (a mainstream argument in defending rhetoric in Shakespeare's time), but he suggests that rhetoric can even move against one's will (1560 [1982: 18-19]). This strong acceptance of *movere* is clear in Lady Anne's capitulation under Richard's rhetorical repertoire. Anne's vituperations against Richard have no power to move him, despite her own rhetorical skills. Richard's rhetoric is varied: it ranges from opposition to histrionics, from accusations to sweet adulation, and he achieves his goal to win her, not out of love, but just to have a narcissistic confirmation of his power. Moreover, Richard's shift from accusations to mellifluous words and his dissembling when he protests to love Lady Anne show the duplicity of "*movere*"; a duplicity Puttenham had attributed to rhetorical figures *tout court*, when he declared that figures and tropes are intrinsically ambiguous in meaning creation and are most effective in promoting dissimulation. As both Sidney and Puttenham had pointed out, rhetoric can "intice" and "inveigle" the mind. This attitude is also a dominant purpose in 'honest' Iago's verbal behavior, who moves others while seeming impassionate (*sensu* Coleridge). However, in Iago's case impassible does not mean impassionate. He is ruled by ambition, hatred, envy and a desire to destroy the

happiness of others. His strategies of insinuation, suspension of meaning, and slander prove very effective in "moving others," i.e., in driving Othello to doubt Desdemona's faithfulness, and to the subsequent murder of his innocent wife. Iago is manipulative, subtle, and like the lords in Sonnet 94, he is able to detach himself from the deeds he pushes others to commit. Effects (Sidney's *praxis*) are what matters for "They [...] that do not do" (Sonnet 94), as well as for crafty, false, and cruel Richard, and for manipulative and dishonest Iago. All of them display a sense of "impassionate" that is antithetical to the Stoic or Christian virtue of overcoming the passions, since all of them are "passionless" out of cynicism and not out of moral superiority.

Moving to submit, to hurt and to conquer is the dark driving force of Shakespeare's sense of aristocratic and royal power in the works here discussed. His idea of *movere* is clearly antithetical to Sidney's moral appreciation of *movere* as a means towards goodness and the public good. And yet, Shakespeare's complexity allows him to provoke audiences into asking questions that are deeply ethical, on political and personal *rappports de force*.

#### REFERENCES

##### SOURCES

Sidney, Philip (Sir)

1595 "An Apologie for Poetrie". In Ed Rhys (ed.) *The Prelude to Poetry: English Poets in Defense and Praise of their Own Art* [Repr. 1970]. London: Dent, 1970), 9-60.

Puttenham, George

1589 *The Arte of English Poesie*. [Repr. 1988] Kent, Ohio: The Kent State University Press.

Shakespeare, William

1969 *The Oxford Shakespeare. Complete Works*. Oxford: Oxford University Press.

Shakespeare, William

1908 "Edward III". In Brooke, Tucker (ed.), *Shakespeare's Apocripha*. London: Oxford University Press.

Wilson, Thomas

1553-60 *The Arte of English Rhetorique*. [Repr. 1982] New York & London: Garland Publishing Inc.

##### SPECIAL STUDIES

Auden, W. H.

1962 "The Joker in the Pack". In: *The Dyer's Hand and Other Essays*. New York: Random House.



Booth, Stephen

1969 *An Essay on Shakespeare's Sonnets*. New Haven: Yale University Press.

Coleridge, Samuel Taylor

1819 "A Portion of Lecture 5". In: Adam Roberts (ed.) *Lectures on Shakespeare (1811-19)*. [Repr. 2016] Edinburgh: Edinburgh University Press

Empson, William

1951 *The Structure of Complex Words*. London: Chatto and Windus.

Knights, Lionel Charles

1946 *Explorations*. London: Chatto and Windus.

Landry, H.

1963 *Interpretations in Shakespeare's Sonnets*. Berkeley: University of California Press.

Lever, J. W.

1956 *The Elizabethan Love Sonnet*. London: Methuen.

Locatelli, Angela

2013 "Landscaping Literature in Early Modern England: Praxis, Gnosis and the Shifting Knowledge of Literature". In: Elisabeth Waghall Nivre et al. (eds.) *(Re)Contextualizing Literary and Cultural History*. Stockholm: US-AB, 81-92.

Locatelli, Angela

1994 "The 'Doubleness' of Figures in Puttenham's *The Arte of English Poesie*", *Quaderni del Dipartimento di Linguistica e Lett. Compare*, 10, 223-233.

Mahood, M. M.

1957 *Shakespeare's Wordplay*. London: Methuen.

Melchiori, Giorgio

1973 *L'uomo e il potere: indagine sulle strutture profonde dei Sonetti di Shakespeare*. Torino: Einaudi

Platt, A.

1911 "Edward III and Shakespeare's Sonnets", *The Modern Language Review* 4 (4), 511-13.

Pujante, Luis A. – Ton Hoenselaars

2003 *Four Hundred Years of Shakespeare in Europe*. Newark: University of Delaware Press.

Serpieri, Alessandro

2003 *Otello: L'eros negato*. Napoli: Liguori Editore.

Serpieri, Alessandro

1991 *Shakespeare. Sonetti*. Milano: Rizzoli.

Smith, Hallett Darius

1952 *Elizabethan Poetry. A Study in Conventions, Meaning and Expression*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Wain, John (ed.)

1971 *Othello. A Casebook*. London and Basingstoke: The Macmillan Press Ltd.

**ANGELA LOCATELLI**

Dipartimento di Lingue,  
Letterature e Culture Straniere,  
Università degli Studi di Bergamo,  
Piazza Rosate 2, 24129 Bergamo, Italy.  
ORCID code: [orcid.org/0000-0003-4210-8397](https://orcid.org/0000-0003-4210-8397)

VALERIA GENNERO

*University of Bergamo*

## La rivolta dei Boxer e le missioni americane in *God's Men* di Pearl S. Buck

### ABSTRACT

Pearl Buck, cresciuta in Cina durante il regno di Cixi, offre in molte sue opere un'immagine dell'Imperatrice Vedova che ne confuta la visione, spesso caricaturale, diffusa in Occidente nella prima metà del Novecento. In *God's Men* la scrittrice individua nella Rivolta dei Boxer un conflitto decisivo sia per Cixi sia per la storia dell'imperialismo statunitense. Al centro della narrazione troviamo Clem e William, figli di missionari e figure esemplari del conflitto ideologico che lacera la società americana del dopoguerra. Le vicende dei due protagonisti intersecano la storia dei primi decenni del Novecento in un romanzo in cui risultano evidenti le potenzialità progressiste presenti nei meccanismi consolatori dell'estetica *middlebrow*. Questo saggio analizza il lavoro di mediazione transculturale intrapreso da Buck in *God's Men* e il suo impiego dei codici del romanzo sentimentale nell'offrire una visione della fine dell'Impero Celeste alternativa a quella elaborata dalla storiografia ufficiale.

**PAROLE CHIAVE:** NARRATIVA AMERICANA - storia e critica del 20° secolo; BUCK, Pearl S. (Pearl Sydenstricker), 1892-1973; GOD'S MEN, 1951 (Book); Ribellione dei BOXER, Cina, 1899-1901; CIXI, Imperatrice Vedova della Cina, 1835-1908; MISSIONARI - Cina.

### ABSTRACT

Pearl S. Buck (1892-1973) spent her formative years in China, while the Empress Dowager Cixi ruled for almost half a century, from 1861 to 1908. In many of her works, Buck describes Cixi as a smart stateswoman, thus contradicting traditional Western readings of the Empress, which have long portrayed Cixi as a tyrannical, vicious and incompetent ruler. Buck situates her novel *God's Men* (1951) during the Boxer Rebellion (1899-1901), the crucial event in the history of American imperialism in Asia. The novel revolves around two main characters, Clem Miller and William Lane, both raised in missionary families stationed in China at this time. These two protagonists mirror the ideological conflict between democratic idealism and racist imperialism which Buck detected at the heart of American society after WW2. This essay focuses on Buck's transcultural critique as manifest in *God's Men*, highlighting the political effects of her deployment of the conventions of the *middlebrow* sentimental novel.

**KEYWORDS:** AMERICAN FICTION - 20th century history and criticism; BUCK, Pearl S. (Pearl Sydenstricker), 1892-1973; GOD'S MEN, 1951 (Book); BOXER Rebellion, China, 1899-1901; CIXI, Empress dowager of China, 1835-1908; MISSIONARIES - China.

## 1. Introduzione

Nelle più influenti storie della Cina scritte in Occidente, il movimento dei Boxer viene descritto come una società segreta nata nello Shandong, nel nord-est della Cina, negli ultimi decenni dell'Ottocento. Il suo nome era Yihetuan ('Uniti nella giustizia e nell'armonia'). La sua designazione come "Boxers" ('pugili'), introdotta dagli inglesi, fa invece riferimento all'importanza delle arti marziali (*quan*) negli esercizi rituali praticati dai membri del gruppo (Martin 1968: 35). I Boxer sono spesso considerati una reazione xenofoba causata dalle crescenti ingerenze occidentali negli ultimi anni della dinastia Qing. Alla presenza sempre più massiccia di missionari protestanti e cattolici, e al ruolo crescente delle imprese commerciali straniere, veniva imputata la crisi dell'agricoltura e dell'artigianato cinesi. Dopo alcune stagioni caratterizzate da siccità e carestie, i gruppi di giovani impoveriti pronti a confluire nelle fila di Yihetuan si moltiplicarono. I Boxer diedero così vita a una serie di rivolte che, a partire dal 1898, portarono all'uccisione di decine di cristiani cinesi e di alcuni missionari (Cohen 1997: 16; Liu 2004: 174). Sul Trono Celeste sedeva in quegli anni l'imperatrice vedova Cixi.

Nel tentativo di liberarsi dalle continue imposizioni occidentali, Cixi aveva accolto i Boxer a Pechino, schierato l'esercito imperiale al loro fianco e dichiarato guerra a tutte le potenze straniere, decretando la condanna a morte di tutti i bianchi e di tutti i cristiani presenti sul territorio cinese. A partire dall'11 giugno 1900, il quartiere delle legazioni straniere di Pechino fu così posto sotto assedio, e vi rimase fino al 16 agosto, quando le forze cinesi furono sconfitte dall'intervento di una spedizione internazionale che includeva Giappone, Russia, Gran Bretagna, Stati Uniti, Francia, Italia e Germania. L'Imperatrice e la corte fuggirono a Xi'an, Pechino fu saccheggiata, e la vendetta occidentale contro i cinesi fu spietata. L'anno successivo le potenze straniere imposero alla Cina il Protocollo dei Boxer, i cui punti salienti erano il pagamento da parte cinese di un'indennità enorme per le perdite causate a persone e beni stranieri, la creazione di un quartiere delle legazioni a Pechino riservato agli stranieri, il diritto delle potenze straniere a mantenerci delle guarnigioni.

Questo saggio parte da un'osservazione: la figura dell'Imperatrice, per quanto centrale, risulta tuttavia poco approfondita nelle analisi degli storici, che si

limitano a presentarla come marionetta in balia degli intrighi di corte oppure, all'estremo opposto, come esempio di stolidità malvagità, quasi una personificazione della corruzione e dell'inettitudine individuate all'origine del crollo della dinastia mancese. Ad esempio, l'analisi della rivolta dei Boxer proposta da Mario Sabattini e Paolo Santangelo nella loro influente *Storia della Cina* le dedica un unico, brevissimo riferimento: "La stessa imperatrice Cixi, che sino allora aveva tenuto un atteggiamento ambiguo nei confronti dei Boxer, il 21 giugno 1900 dichiarò guerra alle potenze" (Sabattini – Santangelo 1986: 46); un altro autorevole storico, Paul A. Cohen, cita l'imperatrice in cinque occasioni in un volume di più di quattrocento pagine dedicato *interamente* ai Boxer (Cohen: 1997).

Solo negli ultimi decenni la figura di Cixi è stata rivalutata, a partire da linee argomentative che, come vedremo, presentano notevoli affinità con le tesi espresse da Pearl S. Buck (1892-1973). La scrittrice americana, che era cresciuta in Cina proprio alla fine del regno di Cixi, offre infatti in molte sue opere una prospettiva sugli ultimi anni dell'impero mancese in cui l'Imperatrice Vedova è guardata con rispetto e indicata con espressioni onorifiche quali "Venerabile Antenata" o "Vecchio Buddha". Buck la descrive come figura carismatica, caratterizzata da notevoli abilità diplomatiche, e tuttavia costretta a fare i conti con l'impatto militare e politico dell'espansione occidentale in Asia. Il ritratto di Cixi delineato da Pearl Buck confuta la visione, spesso caricaturale, della Cina e del suo sistema politico ampiamente diffusa negli Stati Uniti nei primi decenni del Novecento (Gennero 2018). Nelle sue opere la scrittrice americana sottolinea inoltre l'importanza della Rivolta dei Boxer, in cui individua un conflitto cruciale nella storia dell'imperialismo europeo e statunitense. In questo saggio analizzerò la descrizione offerta in *God's Men* (1951) degli eventi che portarono alla devastazione di Pechino da parte dello schieramento militare transnazionale intervenuto per porre fine all'assedio delle legazioni straniere, e osserverò come l'interpretazione della ribellione cinese contro gli stranieri proposta da Buck in questo romanzo sembri oggi più convincente di quella che è stata a lungo considerata come storiografia ufficiale. Attraverso i personaggi di Clem e William, figli di missionari e figure esemplari del conflitto ideologico che lacera la società americana del dopoguerra, *God's Men* mette in scena utopie e contraddizioni della democrazia americana negli anni della Guerra Fredda.

## 2. La crisi dell'Impero e le reggenze di Cixi nella storiografia occidentale da Edmund Backhouse a Hugh Trevor-Roper

Vista l'oscurità che ha avvolto per quasi un secolo il ruolo di Cixi nella storia cinese, può risultare utile ripercorrere alcuni degli snodi fondamentali della complessa biografia di una sovrana che rimase al potere, attraverso una serie di reggenze e di colpi di stato, dal 1861 al 1908.

Cixi aveva per la prima volta assunto un ruolo politico cruciale subentrando al defunto imperatore Xianfeng in qualità di reggente. Pur essendo solo una delle tante concubine, era infatti la madre del suo unico figlio ed erede, di soli sei anni alla morte del padre. Quella prima stagione politica vide Cixi condividere il potere con la consorte dell'Imperatore, l'imperatrice vedova Ci'an. L'abilità diplomatica di Cixi la fece presto emergere come figura di riferimento per la corte imperiale, e la sua capacità di intuire trame e creare alleanze le permise di costruire una rete di funzionari e amministratori che le sarebbero rimasti fedeli nel corso del tempo. Cixi riuscì infatti a governare la Cina con poche interruzioni per quasi cinquant'anni. L'imperatore Tongzhi, suo figlio, dopo essere salito al trono ancora adolescente, morì di vaiolo appena diciottenne, e Cixi riprese così il ruolo di Imperatrice Vedova, questa volta da sola, individuando quale proprio successore un nipote, figlio di una delle sue sorelle. Era il 1875 e il futuro imperatore Guangxu aveva quattro anni. Nel 1898, all'intensificarsi degli attacchi dei Boxer contro i cristiani, Cixi aveva appena depresso – con un colpo di stato – proprio Guangxu, che era salito al trono con il raggiungimento della maggiore età nel 1889, ponendo fine alla lunga, seconda Reggenza dell'Imperatrice Vedova. Negli anni in cui era stato al potere, Guangxu si era reso protagonista di numerose riforme, caratterizzate da aperture sempre più ampie nei confronti delle nazioni occidentali e della loro cultura: per questo fu accusato di tradimento e posto agli arresti domiciliari. Cixi tornò così a esercitare la reggenza, per la terza volta, nel 1898. L'imperatore Guangxu sarebbe rimasto sorvegliato a vista in un'isola del Palazzo d'estate fino alla morte, sopraggiunta un decennio più tardi, nel 1908. Le circostanze del suo decesso (Guangxu aveva solo trentasette anni) sono ancora dibattute dagli storici, anche in virtù del fatto che il giovane morì poche ore prima dell'Imperatrice: alcuni studi ipotizzano quindi un avvelenamento, ordito forse da Yuan Shikai, futuro primo Presidente della Repubblica Cinese, o forse dalla stessa Cixi.

Questa, almeno, è stata a lungo una delle versioni più accreditate di quanto avvenne in Cina durante gli ultimi anni della dinastia Qing, confermata anche da uno studio di Marina Warner (1972 [1974]), *The Dragon Empress*, fra i pochi

dedicati esclusivamente alla figura dell'Imperatrice. Si tratta di un documento oggi prezioso per l'accuratezza con cui ricostruisce il panorama storiografico che ha preso forma nel corso del Novecento, offrendo un'immagine della ribellione dei Boxer e di Cixi in cui gli stereotipi accumulatisi nel corso dei decenni vengono sistematicamente riproposti. Nepotismo e senilità, uniti alla fascinazione per la virilità prepotente di uno dei suoi alleati, il principe Duan, sono infatti individuati da Warner come base del fallimento politico che culmina nel conflitto del 1900: "As this period threw all Tz'u-hsi failings into magnified relief, it would be a matter of surprise if nepotism had not displayed itself. Prince Tuan, determined, thrusting and confident, caught that elderly eye that had always liked a contrast to the staid seclusion and effeminacy of the palace. The listless Kuang-hsu grated more and more on her nerves" (Warner 1972 [1974]: 221).

La studiosa riconduce alla superstizione e all'inermità di Cixi la disfatta cinese successiva alla scelta di appoggiare i gruppi ribelli dei Boxer nella lotta contro gli occidentali: "Tz'u-hsi indulged the Boxers tentatively at this stage, only partly because they were loyal to the Manchu dynasty. Her real attraction to them was superstitious fear, for she had become, at the age of sixty-five, a remarkably credulous woman" (Warner 1972 [1974]: 222).

Dispotica e ostinata, vendicativa e contraddittoria: Cixi emerge nei documenti citati da Warner come una sovrana incline all'ira, ma incapace di un piano coerente per difendere la Cina dagli attacchi delle potenze straniere e dal dissenso interno da parte di fazioni antimancesi sempre più agguerrite. Quando l'ennesima umiliazione la spinge a dichiarare guerra agli stranieri, il tono è tipicamente eccessivo, quasi teatrale: "Let us exterminate them, before we eat our morning meal" (Warner 1972 [1974]: 228).

Le parole di Cixi vengono virgolettate da Marina Warner, che le riprende da uno dei testi di riferimento nelle bibliografie occidentali sulla rivolta dei Boxer: *China Under the Empress Dowager*, scritto da J.O.P. Bland ed Edmund Backhouse (1910). La frequenza delle citazioni tratte da questo volume dimostra come ancora nel 1972 la sua autorevolezza fosse ragguardevole: nel volume di Warner, studiosa illustre e oggi presidente della Royal Society of Literature, Bland e Backhouse vengono indicati in decine di circostanze quale fonte delle informazioni relative all'Imperatrice.

Pochi anni dopo però la percezione della trama di avvenimenti accaduti in Cina intorno al 1900 subì un mutamento radicale: la trasformazione ha una data precisa, il 1977, anno in cui Hugh Trevor-Roper, Regius Professor di Storia moderna all'università di Oxford, pubblica *Hermit of Peking*, una biografia

dedicata a Sir Edmund Backhouse, che dopo *China Under the Empress Dowager* – pubblicato con grande successo nel 1910 – aveva dato alle stampe *Annals and Memoirs of the Court of Peking* (1914). Entrambi i volumi erano firmati anche da J.O.P. Bland, un giornalista inglese che aveva aiutato nella stesura Backhouse, responsabile invece dei contenuti e della documentazione.

Sir Edmund Backhouse, arrivato a Pechino alla fine del XIX secolo, conosceva bene il cinese mandarino, il mancese, il russo e il giapponese. Inoltre viveva al di fuori della zona riservata agli europei, e la sua capacità di interagire direttamente con i cinesi faceva di lui un testimone prezioso. La sua reputazione era eccezionale: “He is one of the greatest scholars England possesses”, scrive in una lettera George Ernest Morrison (1976 [2013: 552]), stimato corrispondente del *Times* da Pechino, dove rimase dal 1897 al 1912. Siccome Morrison non parlava cinese, molte delle informazioni alla base dei suoi articoli erano filtrate dalle traduzioni o dalle spiegazioni di Backhouse.

Non stupisce quindi che i libri di Backhouse – che nei giorni della rivolta si trovava a Pechino, e fu anche arrestato per aver partecipato al saccheggio della città (cfr. Trevor-Roper 1977 [1981: 62]) – siano stati per decenni una delle fonti di informazione privilegiate per capire il fenomeno dei Boxer e ricostruire le fasi che portarono l'imperatrice Cixi a dichiarare guerra alle potenze straniere. I suoi studi potevano inoltre contare su di una fonte decisiva recuperata e tradotta dallo stesso Backhouse: il diario di Jingshan (Ching-shan), un ufficiale della corte mancese. Il diario descriveva gli intrighi e i conflitti tra le varie fazioni di militari e funzionari imperiali nei mesi che avevano preceduto l'assedio, mettendo in luce il mutevole atteggiamento dell'Imperatrice Vedova e introducendo prospettive inedite sulla vita di corte. La figura del gran cancelliere Jung-lu, comandante in capo dell'esercito imperiale, viene ad esempio descritta nel diario mentre tenta di dissuadere Cixi dall'offrire appoggio ai Boxer, invitando invece a un intervento diplomatico in protezione degli stranieri. Si tratta di un'immagine in contrasto con gli altri resoconti dell'epoca:

Nel diario egli appariva quale non era mai apparso prima, cioè come uno strenuo difensore della moderazione, del realismo e della collaborazione con l'Occidente. Per queste ragioni il diario, così come fu pubblicato, venne salutato come un importantissimo contributo alla conoscenza della Storia. Come scrisse un recensore, esso offriva ‘un panorama della vita di corte cinese quale senza dubbio non era mai stato offerto al giudizio europeo’. (Trevor-Roper 1977 [1981: 102])

Backhouse stesso rivendicò con orgoglio l'importanza della sua opera nel determinare la percezione di Cixi da parte degli studiosi occidentali: nelle sue opere



troviamo infatti una sovrana impulsiva (e senile), incapace di “moderazione” e “realismo”, manipolata da cortigiani corrotti. La sua analisi di Cixi rimase una delle fonti principali per innumerevoli ricostruzioni successive, fino al momento in cui la pubblicazione della biografia di Trevor-Roper a lui dedicata rivelò l’inaffidabilità dei resoconti di Backhouse. In *Hermit of Peking*, Hugh Trevor-Roper dimostra come anche la descrizione della rivolta dei Boxer nei volumi di Bland e Backhouse sia basata su fonti non verificabili e non di rado inesistenti. Opera di finzione è infatti anche il prezioso diario di Jingshan, un falso creato dallo stesso Backhouse in cui emerge un’immagine della politica cinese in linea con le aspettative dettate dall’orientalismo di fine Ottocento. Backhouse, ora lo sappiamo, era un bugiardo, mistificatore e forse mitomane. A mettere in allerta il suo biografo Trevor-Roper non erano però state le inesattezze e le finzioni contenute nei suoi studi sulla fine dell’Impero cinese, bensì le vicende narrate in un altro volume di Backhouse, *Décadence Mandchoue*, pubblicato per la prima volta solo nel 2011. Si tratta di un’autobiografia arrivata a Trevor-Roper quando lo storico venne incaricato di offrire un parere sul manoscritto di Backhouse pervenuto per disposizione testamentaria alla Biblioteca di Zurigo. Trevor-Roper sconsigliò di pubblicare quelle pagine, che contenevano a suo parere solo pornografia di scarso pregio, ma cominciò a guardare con sospetto alla tanto conclamata attendibilità di un autore che dichiarava nelle sue memorie di essere stato l’amante, tra gli altri, di Oscar Wilde, Paul Verlaine e della stessa imperatrice Cixi.

La delegittimazione del contributo veicolato dai testi di Backhouse e Bland alle analisi del fenomeno Boxer ha avuto un forte impatto sulla percezione degli ultimi anni dell’impero mancese. Rileggere oggi opere come *China Under the Empress Dowager* a partire dalla categoria di analisi dell’orientalismo – vale a dire, nella scia del pensiero di Edward Said, come esempio delle dinamiche che portano a definire l’alterità dell’Oriente quale rovesciamento dei valori occidentali – ci permette di osservare come la lettura offerta in quei volumi abbia dato forma a una visione degli ultimi anni dell’Impero caratterizzata dalla presenza di una figura femminile stolido quanto crudele, l’imperatrice Cixi, sineddoche di una Cina incapace di reagire all’incontro con la superiore potenza tecnologica ed economica delle forze occidentali, rinchiusa in una visione miope e reazionaria del mondo che la circondava.

Allo stesso tempo è affascinante come a quarant’anni di distanza la disamina storiografica di Trevor-Roper riveli la insofferenza omofobica nei confronti del suo soggetto: le invenzioni e le truffe di Backhouse, la sua manipolazione di fatti e informazioni, emergono nelle pagine dello storico come una specie di correlativo oggettivo della sua torsione morale, della sua “effeminata” tendenza all’eccesso,

alla volubilità, all'insicurezza. Non a caso Backhouse viene oggi riscoperto come testimone (e testimonianza) della sovversione queer dei valori vittoriani, e in questa chiave anche *Décadence Mandchoue* diventa degno di quella pubblicazione che Trevor-Roper aveva osteggiato.

Quando Pearl S. Buck comincia a scrivere su Cixi e sui Boxer, tuttavia, questa revisione è ancora distante, e Backhouse è considerato un benefattore della Bodleian Library di Oxford, cui ha donato una collezione di manoscritti preziosi, dopo essere stato a lungo uno studioso riverito, candidato alla cattedra di Lingua cinese al King's College. Eppure già nel 1951 Pearl Buck nel romanzo *God's Men* si sottrae alla versione ufficiale. Avendo accesso anche a testimonianze e ricostruzioni in lingua cinese, e avendo lei stessa condiviso la visione dell'Imperatrice diffusa nella Cina dell'epoca, si sottrae agli automatismi storiografici e mette in scena un'altra Cixi: una figura affascinante e complessa che ritornerà in altre due opere pubblicate negli anni Cinquanta, l'autobiografia *My Several Worlds* (1954) e la biografia romanzata di Cixi, *Imperial Woman* (1956).

### 3. *God's Men*: lo spirito missionario dalla religione all'estetica *middlebrow*

Pearl Sydenstricker (Buck è il cognome del primo marito) era nata in West Virginia nel 1892, ma trascorse l'infanzia in Cina proprio negli anni che condussero alle rivolte contadine culminate nell'assedio alle legazioni. La sua era una famiglia di missionari presbiteriani, arrivata in Cina nel 1880 e rientrata negli Stati Uniti per qualche mese in occasione della nascita della bambina. Dopo il ritorno in Asia nel 1893, la famiglia si trasferì in una zona rurale, in un contesto in cui gli incontri con altri occidentali erano rari. La vita dei Sydenstricker e della piccola Pearl si svolgeva quindi in un contesto quasi esclusivamente cinese, e la scrittrice ha spesso dichiarato di considerare il cinese la propria lingua madre.

Dopo l'editto imperiale del 20 giugno 1900, che dichiarava la guerra e condannava a morte tutti gli stranieri sul territorio cinese, la famiglia Sydenstricker fu scortata, insieme agli altri bianchi di Zhenjiang, a Shanghai, dove sarebbero stati al sicuro, protetti dagli eserciti occidentali. Il padre Absalom volle però immediatamente ritornare nello Jiangsu, per non abbandonare i cinesi che aveva convertito al cristianesimo, e forse quasi sperando – come scriverà Pearl Buck in *Fighting Angel* (1936) – in un martirio che avrebbe potuto rendere trionfale il suo ingresso in paradiso (Spurling 2010: 33).

L'Imperatrice Vedova e gli avvenimenti successivi alla rivolta dei Boxer sono al centro del romanzo *God's Men*, del 1951. I due protagonisti dell'azione narrativa,

Clem Miller e William Lane, entrambi figli di missionari, sono cresciuti in Cina. Dopo il conflitto entrambi lasciano il paese. Un gruppo di Boxer massacrà l'intera famiglia di Clem, all'epoca quindicenne, e il ragazzo riuscirà a fuggire solo grazie all'aiuto di alcuni amici cinesi. William invece, cresciuto in una famiglia benestante e abituata a vivere isolata dal mondo cinese, nei quartieri protetti e riservati agli stranieri, può rientrare tranquillamente negli Stati Uniti per studiare a Harvard.

Nel primo capitolo del romanzo li ritroviamo cinquant'anni più tardi. William Lane gestisce in modo spietato l'impero editoriale creato dopo il rientro negli Stati Uniti grazie al proprio acume giornalistico (e con i finanziamenti ottenuti dopo il matrimonio con una ricca ereditiera). La sua figura è modellata su quella di Henry Luce, fondatore di riviste celebri come *Time* e *Life*, e a sua volta cresciuto in Cina in una famiglia di missionari.

La visione della Cina come paese arretrato e bisognoso della tutela americana proposta dalle riviste di Luce, unita al suo appoggio a Chiang Kai-shek, aveva portato a una rottura tra Luce e Buck che si sarebbe tradotta dopo il 1949 in un vero e proprio boicottaggio delle opere della scrittrice da parte dei giornali del gruppo *Time* (Conn 1996: 325). Nel romanzo Lane/Luce incontra personalmente Chang Kai-shek e non nasconde la propria ammirazione per le sue scelte politiche; inoltre afferma più volte la superiorità della cultura occidentale ("The Chinese he remembered upon the streets of Peking were clods and fools", Buck 1951: 141), situandosi agli antipodi rispetto alle posizioni di Buck, che per tutta la sua carriera di scrittrice diffuse una visione antirazzista dei rapporti tra la cultura occidentale e quella orientale, combattendo le gerarchie politiche e culturali che caratterizzavano l'atteggiamento statunitense.

Se William Lane incarna il progetto neo-imperialista degli Stati Uniti del dopoguerra, e individua nel profitto il movente principale delle proprie scelte culturali e politiche, Clem Miller è invece il paladino di vari progetti umanitari, il più importante dei quali ha come obiettivo l'eliminazione della fame nel mondo. Anche in questo caso Buck sembra ispirarsi in parte a una figura reale, Clifford E. Clinton, fondatore dell'organizzazione *Meal for Millions*. Generoso e antirazzista, Clem Miller, cresciuto in mezzo ai cinesi in una famiglia di umili origini, è stato spesso considerato quasi un alter ego della stessa Buck, che fu a sua volta protagonista di iniziative umanitarie in Cina per sostenere la resistenza anti-giapponese nel corso della Seconda guerra mondiale.

Lo scontro ideale tra i due uomini prefigura la contraddizione che Buck individua al centro dell'esperienza americana degli anni Cinquanta. Si tratta,

secondo Vanessa Künnemann, del conflitto tra due prospettive “neo-missionarie” (Künnemann 2015: 243). Quella di William Lane è una missione laica basata sulla fede nella superiorità del sistema economico capitalista, e secondo la quale il bene collettivo è garantito dallo sviluppo di un progetto neo-imperialista transnazionale in cui il profitto si impone come unico valore condiviso. Al contrario, in Clem troviamo una figura che, pur restando legata all’ideologia dell’eccezionalismo americano, la declina in una forma di *soft power* basato sulla centralità degli aiuti umanitari, mentre le tensioni politiche tra capitalismo e comunismo – la storia è ambientata nei primi anni della Guerra fredda – vengono stemperate dalla centralità assegnata al progetto di eliminare la fame nel mondo. L’inadeguatezza della soluzione incarnata da Clem è testimoniata a livello narrativo dalla sua morte prematura, così che presto il ruolo di William e del mondo editoriale nel plasmare il dibattito politico e culturale diventa il fulcro della trama.

La storia di *God’s Men* è filtrata da un narratore onnisciente, come spesso accade nei romanzi di Buck – e non sono pochi – in cui la dimensione didattica e propagandistica fa passare in secondo piano la ricerca stilistica. Si tratta di una situazione che rende altamente disuguale la produzione della scrittrice, caratterizzata da una prolificità talvolta controproducente per gli esiti artistici. *God’s Men* è per molti aspetti esemplare della frettevolezza compositiva evidente nelle opere minori di Buck: i protagonisti sono esempi di soggettività monolitiche, incapaci di evoluzione e lontani da complessità e contraddizioni (Gennero 2014: 56). La loro unidimensionalità li rende personaggi esemplari dell’estetica *middlebrow*, finalizzata a un’*educazione sentimentale* in cui la dimensione pedagogica viene amplificata dalla costruzione di comunione empatica tra esperienza individuale e valori universali:

By enabling this imaginative communion, middlebrow texts facilitated the transgressing of boundaries and the bridging of difference through the work of sympathy. Readers learned about the world beyond themselves by emotionally entering into a universe somehow foreign to their own. The defenders of middlebrow understood this aesthetic as an alternative to the reigning modernist one, that, in their eyes, produced primarily alienation, cynicism and despair. (Klein 2003: 65)

Non tutta la narrativa di Buck ricade nei confini dell’estetica *middlebrow*, ma *God’s Men* è certo un romanzo privo della raffinatezza compositiva di *The Good Earth* (1931) o *Dragon Seed* (1942). Tuttavia, proprio a partire da quello che Künnemann ha individuato come “il progetto neo-missionario” alla base di molti dei romanzi pubblicati da Buck negli anni Cinquanta, è importante soffermarsi sulla “missione laica” di dialogo interculturale svolta attraverso la scrittura romanzesca. La

scrittrice americana ritorna ai momenti cruciali della storia dei rapporti tra Cina e potenze coloniali per dare voce a prospettive minoritarie e ignorate dalla storiografia ufficiale. In questo senso le sue ricostruzioni delle Guerre dell'oppio, o della rivolta Tai P'ing, fino alla Guerra dei Boxer, sono esemplari di una reazione consapevole a quello che Buck considerava lo sperimentalismo sterile e compiaciuto delle avanguardie moderniste, e di un establishment letterario poco attento a tutto ciò che esulava dall'esperienza WASP (Gennero 2008: 112-123). La prospettiva adottata da Buck emerge invece oggi in tutta la sua dirompente novità, e nella sua capacità di distanziarsi dall'orientalismo razzista che innervava anche la produzione storiografica più autorevole. In questo senso la sua lettura del fenomeno Boxer e della figura di Cixi emerge oggi come sintomatica della capacità della scrittrice di muoversi lungo i confini che tradizionalmente separano la finzione narrativa dalla ricostruzione storiografica per metterli in discussione a partire da una consapevolezza della rilevanza dei pregiudizi razziali e di genere. In questo senso è possibile trovare nei ritratti di Cixi presenti nelle opere di Buck un'ipotesi di lettura della storia del Novecento alternativa allo scontro fra comunismo e capitalismo al centro della scena politica internazionale negli anni Cinquanta.

#### 4. Cixi in *God's Men*

Nella prima parte del romanzo Cixi viene descritta attraverso lo sguardo dei due giovani e dei loro genitori, e in primo piano c'è l'errata valutazione politica che porta l'Imperatrice Vedova ad appoggiare la violenza xenofoba dei Boxer. La scena d'apertura è collocata in un elegante palazzo di New York nel marzo del 1950: siamo nell'imponente ufficio William Lane, direttore di giornali di grande successo e diventato uno degli uomini più ricchi e potenti d'America. Clem, che ha sposato Henrietta Lane, si presenta dal cognato per chiedergli di sostenere una sua idea: vuole inviare grano americano in India per evitare una carestia creata dagli oppositori del governo di Jawaharlal Nehru per metterlo in difficoltà. La descrizione è ricca di dettagli che delineano con precisione il conflitto tra gli Stati Uniti e le forze comuniste, indicate come minaccia da combattere a ogni costo. William rifiuta di appoggiare il piano, e non appena il cognato se ne va ripensa al loro primo incontro e alla distanza che da sempre lo separa da Clem. Viene così introdotto il lungo flashback che riporta la narrazione nella Cina di inizio Novecento. William e Clem sono adolescenti – Clem ha quindici anni, William

diciassette – quando si incontrano per le strade di Pechino nei primi mesi del 1900. William sta attraversando la città sul risciò privato di sua madre e interviene per interrompere una rissa in cui Clem è coinvolto. Vestito impeccabilmente secondo la moda occidentale, William osserva con disprezzo il giovane bianco che indossa abiti lisi e si abbassa a combattere con un cinese. Dopo aver riconosciuto nel ragazzino impolverato dalla lotta un connazionale, figlio di un predicatore di una denominazione religiosa minore (la Missione della fede), William, che considera quella Episcopaliana l'aristocrazia delle imprese missionarie (Buck 1951: 11), lo invita a comportarsi in modo dignitoso e gli spiega che i missionari come i Miller, che vivono poveramente in mezzo ai cinesi, danneggiano l'immagine delle missioni.

Quello che nasce come flashback focalizzato da William prende però presto un'altra strada: nella sezione successiva l'azione narrativa rimane nella Pechino del 1900, ma il punto di vista si sposta alla generazione precedente, quella degli "uomini di Dio" che hanno abbandonato gli Stati Uniti per contribuire alla conversione dei "pagani". Henry Lane sta rientrando a casa, anch'egli a bordo di un risciò privato, dopo un confortevole pomeriggio passato a insegnare il catechismo in chiesa. Paul Miller invece ha appena lasciato il mercato, dove ha predicato la salvezza cristiana a una folla indaffarata quanto indifferente. La descrizione dei genitori è parallela a quella dei ragazzi: Paul Miller si muove stanco e impolverato per la strada mentre Henry Lane è calmo ed elegante. Lane informa Miller delle voci che annunciano una nuova serie di attacchi contro gli stranieri occidentali. La conversazione tra i due uomini permette di presentare ai lettori il tema dei Boxer:

*It is reported to me by one of our vestrymen, whose brother is a minister at the Imperial Court, that the Empress Dowager is inclined to favour the Boxers. She viewed personally today an exhibition of their nonsensical pretensions of inviolability to bullet wounds and bayonet thrusts. That is all she fears—our foreign armies. If she is convinced that these rascals are immune to our weapons she may actually encourage them to drive us all out by force. You must think of your family, Miller. (Buck 1951: 22)*

Miller non ascolterà però il consiglio di Lane, che gli suggerisce di mandare la famiglia a Shanghai dove potrà contare sulla protezione della flotta americana, deciso a contare solo sulla protezione divina. Intanto Lane si prepara alla possibilità di un trasferimento, offrendo alla famiglia, e ai lettori, una breve lezione di storia in cui il ritorno al potere di Cixi è descritto in termini non lontani da quelli degli storici: "Something is seething in the countryside. The young Emperor is in difficulties again with the Old Empress and she has locked him up. The gossip is that she is determined to kill his tutors for encouraging his Western ideas" (Buck 1951: 30-31).

Il timore che Cixi decida di agire contro gli stranieri per compiacere i ministri indignati per le nuove concessioni ottenute dal governo tedesco non impedisce però all'anziano Lane di collegare la reazione xenofoba alle imposizioni del colonialismo occidentale:

Dr. Lane felt obliged, for the sake of the children, to pursue truth. 'If the Chinese feel anti-foreign, it is the result of the way Germany has behaved. To seize ports and demand the use of the whole bay, besides all that indemnity, just made an excuse for the murder of the missionaries. Then Russia, then England, then even our own Government—all this is at the bottom of these so-called anti-foreign outbreaks. Naturally the Chinese don't want to see their country sliced away.' (Buck 1951: 31)

Nelle sezioni filtrate dal punto di vista del padre di William troviamo la consapevolezza di come il successo dei Boxer sia stato una conseguenza degli abusi occidentali, e dell'uso pretestuoso delle morti di alcuni missionari europei con il solo scopo di imporre nuove sanzioni. Le incertezze di Cixi descritte in questa prima parte del romanzo (le spese eccessive, l'atteggiamento contraddittorio nei confronti delle richieste occidentali) nascono sì da un insieme di valutazioni errate, ma sono condivise da funzionari, militari e ministri a loro volta incapaci di gestire l'attacco globale contro la Cina. Il prestigio di cui Cixi godeva tra la popolazione è sottolineato in più occasioni. Un intero paragrafo è dedicato alla ricostruzione dell'attacco culminato nell'uccisione di due missionari tedeschi nella provincia dello Shantung nel dicembre del 1899. La scelta di sottrarsi alla richiesta occidentale di punire il governatore provinciale suscita ammirazione nella popolazione: "Our Old Buddha,' they told each other, 'our Old Buddha always has her way. She is a woman as well as ruler.' They were proud of her, though they hated her" (Buck 1951: 35).

Il rapporto di amore-odio nei confronti di una donna che aveva accompagnato la politica cinese per generazioni introduce una dimensione di grandezza ed esprime un'ammirazione assente dalle prospettive consuete sulla sovrana spietata e capricciosa. A differenza della Cixi costruita da Backhouse e riprodotta in innumerevoli studi successivi che nei suoi volumi individuavano fonti attendibili, la Cixi di Pearl Buck è politicamente avveduta anche se incapace di fronteggiare un progetto imperialista internazionale che vedeva nella Cina semplicemente un bottino da spartire facendo ricorso alla superiore forza militare delle potenze occidentali. Anche la Rivolta dei Boxer emerge nelle pagine di Buck come il conflitto che apre simbolicamente il Novecento: il fallimento del tentativo cinese di difendere la propria autodeterminazione liberandosi del giogo colonialista non è che il prologo di una trasformazione profonda che, di fatto, porterà alla fine della dinastia mancese e alla nascita della Repubblica.

Nel primo capitolo di *God's Men* la Guerra dei Boxer viene raccontata da una serie di punti di vista eterogenei: quelli della generazione dei missionari (Henry Lane e Paul Miller), quelli dei loro figli e quelli di personaggi cinesi come Mr. Fong, il libraio che osserva preoccupato l'accumularsi delle richieste. Non solo Germania, Francia e Gran Bretagna, anche Italia e Russia avanzano pretese che rendono difficili le negoziazioni. Quando Mr. Fong spiega a Clem come i governi stranieri stiano trattando la Cina come un melone da fare a fette, la differenza americana viene smentita con fermezza: "They do not slice with a knife, but they come after the slices are cut and they say to us 'Since you have sliced to these other people, we too must be given some gift.'" (Buck 1951: 39).

L'arrivo dei Boxer in città viene descritto in pagine in cui la focalizzazione varia costantemente: Mr. Fong raccoglie dal cugino le notizie che arrivano dalla servitù che lavora nella Città Proibita: intrighi e coalizioni cercano di orientare le decisioni dell'Imperatrice, ma nessuno sembra avere alternative effettivamente in grado di fermare le aggressioni straniere. Il crescendo di violenze xenofobe diventa incontrollabile, e l'Imperatrice non riesce a fermare una sommossa le cui ragioni si sono accumulate nel corso di decenni di "Trattati diseguali" e privilegi conferiti ai bianchi a scapito dei diritti dei cinesi. La famiglia Miller, che è rimasta in città, si accorge troppo tardi che il destino dei cristiani è segnato: "The Boxers are in the city, his father said in a low voice. 'The Old Empress has given us up. We are in the hands of God. The persecution of the Christians has begun.'" (Buck 1951: 44). La scelta di non abbandonare i cinesi convertiti al cristianesimo, spesso i primi a cadere vittime degli attacchi dei Boxer, si dimostra letale per il missionario e per la sua famiglia, che viene sterminata; solo Clem riesce casualmente a salvarsi con l'aiuto di alcune famiglie cinesi. Ben diversa sarà invece la sorte di William Lane, che ha trascorso i giorni della rivolta al sicuro, nella zona europea di Shanghai, e raggiunge comodamente gli Stati Uniti per studiare a Harvard.

Nel capitolo introduttivo la prospettiva sui Boxer è "in presa diretta", e la tensione narrativa cresce fino ai lunghi giorni dell'assedio delle legazioni che farà da preludio a una delle sconfitte più drammatiche della storia cinese, con la fuga della corte imperiale e di Cixi alla volta di Xi'an. In tale contesto la descrizione di Cixi appare in linea con la visione convenzionale emersa già nei resoconti di Backhouse. Nei capitoli successivi, tuttavia, mentre seguiamo le esperienze di William e Clem dopo il loro ritorno negli Stati Uniti avvenuto nei mesi successivi all'assedio di Pechino, la prospettiva sull'Imperatrice Vedova si trasforma. Nel corso dei cinquant'anni che separano il loro incontro per strada nel 1900 da quello nell'ufficio di William nel 1950, i due hanno seguito traiettorie personali molto



diverse. Clem vive modestamente in Ohio, dove gestisce dei ristoranti che servono gratuitamente chi non può permettersi di pagare, e dedica le sue energie e i suoi profitti a iniziative umanitarie; William a New York è una celebrità ed è a capo di un impero economico. Per entrambi quanto accadde in Cina durante la rivolta dei Boxer rappresenta una svolta decisiva dal punto di vista personale e collettivo.

Nel caso di Clem, si tratta della consapevolezza della marginalità della religione quale base del comportamento morale. Il giovane riesce a sopravvivere agli attacchi contro gli occidentali grazie alla generosità disinteressata di numerosi cinesi. Alcuni sono amici da tempo, altri vengono invece incontrati casualmente durante la fuga da Pechino. Una donna anziana lo protegge per giorni e lo presenta come proprio nipote. Mentre attraversano la campagna cinese per raggiungere la costa, dove Clem potrà trovare rifugio nelle zone controllate dagli occidentali, la donna gli spiega le ragioni della resistenza cinese alla cristianizzazione, e sottolinea l'intransigenza della religione occidentale, che chiede ai fedeli di abbracciare un'unica verità e dichiarare falsa ogni altra forma di devozione. Attraverso le parole della donna, che parla con rispetto di Cixi – cui si riferisce con l'appellativo *Old Buddha* –, il giovane capisce come proprio l'exasperazione cinese nei confronti delle imposizioni occidentali abbia condotto al drammatico assedio di Pechino. Giunto sulla costa, Clem ritrova la protezione della comunità bianca e si imbarca diretto a San Francisco, ma le esperienze vissute hanno trasformato la sua fede: "In the night, lying in his hard and narrow berth, tossed by the sea, he remembered the long days of tramping across the Chinese country, beside the old woman. [...] Wonder and gratitude at the goodness of common men and women filled Clem's heart with faith, not the faith of his father but a new faith, a faith which bound him to the earth" (Buck 1951: 76).

La nuova fede di Clem coincide con il ripudio dell'esperienza missionaria per abbracciare l'idea di una comunità transnazionale unita da valori ispirati alla "terra". Come accadeva anche in *The Good Earth*, in questo romanzo troviamo il radicamento in un ciclo naturale scandito dalla responsabilità nei confronti di un bene comune, la terra, che è sì fonte di sostentamento, ma non può essere solo sfruttata: è un'entità preziosa, da accudire e rispettare. Da questo momento in poi Clem rifiuterà ogni costrizione ideologica ispirata al nazionalismo per sostenere la necessità di una lotta globale contro la povertà e la denutrizione.

Ben diverso sarà invece lo sviluppo del personaggio di William, che diventerà inflessibile propugnatore dell'eccezionalismo statunitense e ne individuerà nel libero mercato il valore principale.

Con il passare del tempo, William impara a guardare con rispetto l'Imperatrice, depositaria di un potere messo alla prova dai tempi nuovi del capitalismo globale e dalla forza dei mezzi di comunicazione di massa; giornali, riviste, trasmissioni radiofoniche sono le armi delle nuove forme di controllo e dominio: "The old inherited capitalism was almost over, but he was the new capitalist. He had found the fresh source in the need of the people to be amused and to be led. And he led them—he led them into green pastures" (Buck 1951: 401).

Il vecchio capitalismo americano aveva emulato il colonialismo europeo camuffando la propria politica internazionale dietro la retorica del commercio come strumento per esportare la democrazia. Di quell'ideologia è imbevuto Roger Cameron, il potente uomo d'affari che di William diventerà suocero e finanziatore: "The Chinese will have to be taught a good lesson, especially as we have always been decent to them—the Open Door and so on" (Buck 1951: 91). Cameron è convinto della valenza civilizzatrice del commercio in generale e dell'intervento americano sopra ogni cosa; per lui l'opposizione agli stranieri di Cixi è semplicemente un sintomo della malvagità della donna (Buck 1951: 93-94). Per William, come per Cameron, alla democrazia americana i cinesi sono debitori della difesa dall'arroganza imperialista inglese: "If it hadn't been for us, they'd have made a colony out of the whole of China" (Buck 1951: 95).

Già nei mesi immediatamente successivi alla sconfitta dei Boxer, emerge una visione diversa di Cixi. Il padre di William, tornato a Pechino mentre William frequenta l'università di Harvard, tiene il figlio aggiornato sugli sviluppi politici in Cina e riconosce a Cixi lo sforzo per conservare l'autonomia cinese in un contesto di attacchi incessanti, evidenziando come il suo errore principale fosse stato quello di rifiutare la scienza e la tecnologia occidentale considerandole un'inaccettabile propaggine delle ingerenze europee: "The Old Empress is too great a person, in spite of her monstrous evil, to remain ungenerous" (Buck 1951: 136). Tra queste riforme c'è quella per la pubblica istruzione, con la cancellazione dei vecchi esami imperiali e l'inizio della modernizzazione del sapere. Questo prevede anche la fondazione delle prime accademie per donne. Tra le iniziative: fine del bendaggio dei piedi delle cinesi (le manciù non erano mai state bendate), fine dell'importazione dell'oppio, maggiori libertà per le donne. L'atteggiamento di Cixi al rientro testimonia anche l'acume della sovrana nella messa in scena del proprio potere durante il ricevimento offerto a tutti i diplomatici stranieri: "the Empress behaved exactly as though she had won the war and was graciously meeting her captives and freeing prisoners. So successful was she that a number of ladies capitulated to her frightful charm. I myself refused to go. I could not

stomach having to be polite to that female personification of the Evil One” (Buck 1951: 137).

La forza di Cixi diventa così un’ispirazione anche per l’ambiziosissimo William Lane: “His father’s letters always took him back to China, however much he might resist. He could see clearly that bold figure of the Old Empress, great enough to accept defeat lightly and so be still imperial, still powerful. There was power in her which William felt was sacred, compelling a quality in himself which might be a similar power” (Buck 1951: 137).

William non è particolarmente ispirato dai suoi docenti a Harvard, con un’unica eccezione: “Under George Santayana alone William sat with complete reverence. The man was an aristocrat. The same absolute and delicate pride he had seen long ago in the Chinese Empress, a quality which could not stoop to common folk” (Buck 1951: 138).

L’orgoglio aristocratico di Cixi sembra a William una garanzia di stabilità, una forza assente dalla democrazia americana, e per questo motivo nella sezione del libro ambientata negli anni Quaranta William Lane, così come aveva fatto Henry Luce nella realtà, si schiera con l’Impero Britannico e usa il suo impero editoriale per appoggiare Chiang Kai-shek come paladino della Cina alleata nella lotta contro le forze nazifasciste: “I have decided to support the British Empire. For the coming struggle, we must stand with England on the side of order in the world” (Buck 1951: 399).

Nella parte conclusiva del romanzo torniamo alla cornice temporale dei primi paragrafi. Siamo nel 1950, pochi mesi dopo l’incontro nell’ufficio di William, che in quell’occasione aveva rifiutato a Clem il sostegno dei suoi giornali per una nuova iniziativa umanitaria. Da lì a poco Clem muore, piegato da un cancro trascurato a causa della devozione assoluta nei confronti dell’attivismo sociale. La contrapposizione tra i due uomini, su cui verte l’intero romanzo, nelle ultime scene viene proiettata sul rapporto tra William e sua sorella Henrietta, la vedova di Clem. La scena finale mette al centro l’incomunicabilità tra i due Lane: cresciuti nella stessa famiglia, entrambi convinti del destino eccezionale della democrazia americana, si ritrovano però lontani nel significato da attribuire a questa unicità ideale. Figli di un missionario, hanno ereditato dal padre la convinzione che la vita debba essere dedicata a predicare i propri valori, ma l’hanno declinata in senso laico: per diffondere il culto della competizione e del profitto nel caso di William, per difendere il valore della condivisione nel caso di Henrietta. Dopo la generazione degli “uomini di Dio”, decisi a convertire i pagani ancora lontani dalla

salvezza cristiana, troviamo quella dei figli della colonizzazione, ma i contrasti tra di loro sono ancora più radicali di quelli che separavano i raffinati missionari episcopali dai poveri predicatori della Missione della fede. La riunione di famiglia che chiude il romanzo lo lascia di fatto spalancato sull'abisso che separa William e Henrietta. Proprio in questi ultimi paragrafi Cixi viene evocata ancora una volta in un modo che ne problematizza il ruolo e le responsabilità.

Quando Mrs. Lane, la madre dei due fratelli, ricorda la Cina di inizio Novecento, l'Imperatrice è presentata come una donna complessa e potente: "I never felt it was really her fault that things went as wrong as they did. She was so charming, and always perfectly lovely to me. [...] Powerful, wasn't she! With such charm, too!" (Buck 1951: 446).

Henrietta la interrompe per ricordare alla madre come Cixi si sia macchiata di numerosi crimini, Mrs. Lane tuttavia continua a difenderla e risponde: "we don't know what provocations she had" (Buck 1951: 446). Arriverà a sostenere la madre anche William, che ancora una volta esprime il proprio apprezzamento per Cixi e ricorda alla sorella che la violenza può essere anche legittima: "In order that the end may not be lost, the means must sometimes be very severe.' 'Then the end is lost,' Henrietta said" (Buck 1951: 446).

Su questo conflitto sul rapporto tra mezzi e fini, il romanzo si conclude. Henrietta lascia la casa di famiglia e si avvia da sola, nella convinzione che un giorno la visione di Clem sarà riconosciuta. L'Imperatrice Vedova a questo punto è diventata per lei sineddoche di un mondo regolato da gerarchie e disuguaglianze: "And when he is proved right, William, you will be defeated, you and with you the Old Tiger and his beautiful wife and all the rest of your kind. How wrong that Old Empress was whom Mother continues to worship!" (Buck 1951: 449).

Nelle pagine di *God's Men*, Cixi subisce una netta trasformazione. Tiranna spietata nella percezione sgomenta degli abitanti di Pechino nei giorni della ribellione dei Boxer, emerge invece come baluardo, sia pure fragile e contraddittorio, dell'indipendenza politica e culturale cinese. Sono qualità che Buck riconosce a Cixi anche in *Imperial Woman*, pubblicato cinque anni dopo il romanzo. Si tratta di una rilettura controcorrente, in cui la dimensione romanzesca permette all'autrice di sottrarsi a quelle che erano, all'epoca, le letture ufficiali del conflitto per confutare l'atteggiamento denigratorio nei confronti di una delle donne più potenti e complesse del XIX secolo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

FONTI

Buck, P. S.

- 1931 *The Good Earth*. New York: John Day.
- 1936 *Fighting Angel: Portrait of a Soul*. New York: Reynal & Hitchcock.
- 1942 *Dragon Seed*. New York: John Day Company.
- 1951 *God's Men*. London: Methuen.
- 1954 *My Several Worlds: A Personal Record*. New York: John Day.
- 1956 *Imperial Woman*. New York: John Day.

SAGGI

Backhouse, E.

- 2011 *Décadence Mandchoue: The China Memoirs of Sir Edmund Trelawny Backhouse*.  
A cura di D. Sandhaus. Chicago: Earnshaw Books.

Backhouse, E. – J. O. P. Bland

- 1914 *Annals and Memoirs of the Court of Peking: From the 16th to the 20th Century*.  
Boston: Houghton Mifflin.

Bland, J. O. P. – E. Backhouse

- 1910 *China Under the Empress Dowager: Being the History of the Life and Times of Tzù Hsi*. Philadelphia: Lippincott.

Cohen, P. A.

- 1997 *History in Three Keys, The Boxers as Event, Experience and Myth*. New York:  
Columbia University Press.

Conn, P.

- 1996 *Pearl S. Buck: A Cultural Biography*. New York: Cambridge University Press.

Gennero, V.

- 2008 *La conquista dell'Est. Pearl S. Buck tra Stati Uniti e Cina*. Roma: Aracne.
- 2014 "Dopo Nanchino: genere e imperialismo nei romanzi di guerra di Pearl S. Buck",  
*Fictions: studi sulla narratività* XIII, 49-66.
- 2018 *Donne imperiali: Pearl S. Buck e Cixi*. In: Mottura, B. – C. Pagetti (a cura di)  
*Pearl Buck: una scrittrice americana in Cina*. Trento: Tangram Edizioni Scientifiche, 33-49.

Klein, C.

- 2003 *Cold War Imagination: Asia in the Middlebrow Imagination*. Berkeley: University  
of California Press.

Künnemann, V.

- 2015 *Middlebrow Mission: Pearl S. Buck's American China*. Bielefeld: transcript.

Liu, L. H.

- 2004 *The Clash of Empires: The Invention of China in Modern World Making*. Cambridge,  
Mass.: Harvard University Press.

Martin, C.

1968 *The Boxer Rebellion*. London: Abelard-Shuman.

Morrison, G. E.

1976 *The Correspondence of G. E. Morrison*. Vol. I: 1895-1912. A cura di Lo Hui-min.  
[Ed. 2013] Cambridge: Cambridge University Press.

Sabattini, M. – P. Santangelo

1986 *Storia della Cina. Dalle origini alla fondazione della Repubblica*. Roma-Bari: Laterza.

Spurling, H.

2010 *Burying the Bones: Pearl Buck in China*. London: Profile Books.

Trevor-Roper, H.

1977 *Hermit of Peking: The Hidden Life of Sir Edmund Backhouse*. New York: Knopf.  
[Trad. it. di Gabriella Luzzani, *L'eremita di Pechino. La vita nascosta di Sir Edmund Backhouse*, Milano, Adelphi, 1981.]

Warner, M.

1972 *The Dragon Empress: Life and Times of Tz'u-Hsi 1835-1908, Empress Dowager of China*. [Ed. 1974] London: Cardinal.

#### VALERIA GENNERO

Dipartimento di Lingue,  
Letterature e Culture Straniere,  
Università degli studi di Bergamo,  
Piazza Rosate 2, 24129 Bergamo, Italy.  
ORCID code: [orcid.org/0000-0002-8263-2305](https://orcid.org/0000-0002-8263-2305)

ANNA WILECZEK

*Jan Kochanowski University*

## Applications supporting Polish language acquisition by children: An outline of current issues

### ABSTRACT

Modern studies on the use of Internet-connected devices frequently refer to the use of mobile screens by younger children (Makaruk – Wójcik 2015). Reports indicate that approximately one-third of the youngest children between 1-2 years use Internet-connected devices while the number is growing in the group of 2-4-year-olds (two-thirds of respondents) (Bąk 2015). In 2015 mobile devices were used daily by 25% of young children and a few years later the number tripled. Every day, the youngest spend from several to several dozen minutes online (cf. *KUM* 2019; Bąk 2015). As reported by parents, young children come into contact online with educational and entertainment content intended for them (music, movies, games). However, the older the child, the longer the period of independent and non-oriented Internet browsing. In turn, numerous entries and posts published by parents on parenting websites and blogs as well as websites for downloading applications suggest that highly-ranked Android or iOS applications for children are most frequently chosen (e.g. *Apki w łapki* [Apps in the paws]). The applications in question include those used for first language acquisition but also applications for language and communicative competence development, e.g. learning the alphabet, learning to read, write or build simple narration. The present paper outlines the problem of using applications supporting language education among children in the light of the most significant theories of natural language acquisition. The issues that require enquiry result from the problem of “mediation” in language learning which takes place as if outside the social community. However, the acquisition of language as a carrier of symbolic and cultural content requires the co-existence of a ‘living’ social context in which language as a system is implemented. In most applications, there is an interaction between the child and the device only, without the presence of parents or other people. Furthermore, the absence of the adult playing the role of a wise guide to the world of cultural concepts, implied by the acquired words or stories, raises concerns as to the linguistic-cultural effect of this kind of ‘self-education’. It should also be stressed that built-in speech synthesizers often contain and disseminate pronunciation or word stress errors as well as incorrect prosody features.

This article offers a preliminary overview of the research on educational applications for young children which support acquisition of the Polish language as L1. First, a selection of free-access programs, available mainly from Google Play and the App Store, is discussed.

Second, an assessment of the content and functionality of the software is presented: for this purpose, evaluative opinions of the parents of children who use such applications. In this study, I employ the application observation model created for the research purposes and the principles of digital ethnography, thanks to which it is possible to track the statements of adults collected for each individual program.

**KEYWORDS:** language acquisition, language applications for children, applications supporting Polish language acquisition.

## 1. Introduction

Today, the acquisition and the development of language competence among children take place in a specific cultural context. Natural language acquisition happens, whether we like it or not, to a large extent through the screens of electronic, mostly mobile, devices. The iGeneration, using the term proposed by Twenge (2017), is developing in a reality of two dimensions – the real and the digital. From an early age, children explore the world through the interface of various applications, define their identity implementing its elements on numerous websites and leaving cultural traces (images, messages, language operations) in virtual reality. Finally, they use digital tools for language acquisition without reservations. The terms *iGeneration*, *digital kids*, *e-kids*, *the application generation* or *the smartphone generation* reflect the specific character of the function of the youngest children in hyper-reality and, in fact, in a new technological and socio-cultural environment. The iGeneration children do not want to, perhaps cannot, live without smartphones or iPhones and the screen remains for them a medium of exploring the world equal to everyday empirical learning.

A convergence culture of this kind revolutionises language acquisition, the communicative use of language, and ultimately language itself. Today, the terms of *language competence*, proposed by Chomsky and understood as the inherited ability to use the language code to encode and decode meaningful and correct sentences, and *communicative competence*, developed by Hymes and viewed as the ability to construe utterances relevant for given recipients, situations and socio-cultural contexts (Hymes 1964), are frequently further specified through the ability to encode and decode poly-semiotic and hyper-textual messages in a digital context. For this reason, basic communicative skills, such as reading and writing, involving active participation in written social communication, are indispensable while using new communicative systems. In this regard, one can observe a significant tendency for 'self-education', referring to the said competence,



and observed in children from a very early age<sup>1</sup> (cf. Wileczek 2016, 2019). This is caused by ubiquitous multimedia applications made available to children by adults primarily through mobile devices, which support and frequently replace traditional ways of acquiring language.

## 2. Methodological assumptions

In view of the assumptions referred to above, widely available educational applications for children should be reviewed in terms of the role they play in the field of language and speech acquisition. The main objective of the present paper is to outline the specific nature and to indicate the consequences of children using educational language applications in early childhood. To this end, a method of critical analysis is applied, treating the descriptions in applications as source texts. In principle, the study is a qualitative analysis. As many as 50 interactive software programs for children are examined. The following factors are taken into account: language, content, cognitive values, social and emotional values as well as technical and aesthetic criteria. In addition, while selecting the software programs, the opinions of parents and guardians about given products, as they are attested in comments published at application websites and parenting online forums, are considered. Expert reviews and professional evaluations were accounted for on the basis of *Katalog aplikacji mobilnych BeStApp* [BeStApp Mobile Application Catalog].

The parents' opinions, or parental discourse, which is analyzed were gathered from publicly available comment material and are important as analytical context. Because, as a rule, adults choose educational applications for young children, their knowledge, preferences and expectations are important for understanding the role of guardians in language acquisition by means of mobile screens.

The applications considered in the study are available online free of charge, or for a fee from *Google Play*, *App Store* or other digital educational platforms and web portals for children.

---

<sup>1</sup> The present paper is a continuation of two earlier papers on language applications for children published in Wileczek (2016, 2019).

### 3. Socio-cultural background

The data available in reports indicates that about 30% of children in Poland use mobile devices with Internet access before the age of 1, and some 75% of children aged 2-5 years do so, spending several dozen minutes online every day (cf. *KUM* 2019; Bąk 2015). The cited research shows that smartphones and tablets are made available to children under 6 by their parents, when they wish to “kill time”, and somewhat less often when they wish to calm children down, or persuade them to eat a meal, or reward them. This is confirmed by preliminary research carried out under my supervision (cf. Osman 2017), which shows that pre-school children use mobile devices to kill time (68%), to entertain themselves (20%), to learn (7%) and to develop their interests (5%). Children are occupied by various types of web activities and contents. Thus, approximately 88% of children watch films, 70% play on their smartphones or tablets using numerous games and interactive applications, and 55% play with smartphones without any specific purpose, searching for content related to their favourite games, characters or plots (cf. Osman 2017).

Considering the consequences of early and prolonged contact of children with mobile technologies, attention should be paid to the development of their media competence (media literacy) and any loss of skills associated with language efficiency, motor activity or motor coordination. According to a study of children aged 0-5 years (research among parents through digital registers – 2,200 mothers) conducted by AVG Technologies, 75% of children can use a tablet but only 52% can ride a bicycle, and merely 9% can tie their shoelaces (cf. Romanowska – Lis 2015: 10-14). Occasionally, some of the first words uttered by a child, according to the theory of static learning proposed by Linda Smith (naming people and objects that appear most frequently in the toddlers’ surroundings) (Clerkin M. E. et al. 2017) are mono- or disyllabic early forms of *tablet* or *smartphone* (see: *Mama tata tablet* [Mom dad tablet]).

The fascination by children with this way of perceiving reality (including language reality) is related not only to the widespread availability of modern software (e.g. Play store offers more than 300,000 applications for children whereas AppStore almost the same number) but also to the tendency of adults to model or stimulate it. Touch devices are made available to children by their guardians. This is confirmed by parents in their comments on parent web forums, or in their opinions on individual applications, for instance:

- (1) My daughter is not even one year old but when she gets her hands on a smart-phone she 'strokes' the screen with her entire hand ('Victoria').
- (2) I have an eleven-month-old daughter and she loves Toddler Lock (available in a store). When she touches the phone it makes funny noises and additionally you can write on a screen and there are also interesting shapes ('RockSteady').
- (3) My 1.5-year-old daughter copes really well with those games on a tablet or smart-phone. She knows which one she wants and how to switch it on and when to call us when a commercial pops up. She can use YouTube and select her favourite songs from a playlist!! Recently she called her dad several times (how on earth does she know that it is the right number!). How are your children doing with these smartphones? ('Zmijka 00').

Guardians also speak about the relevance of, and reasons for, equipping children with portable screens:

- (4) [Applications] encourage my child to get to know objects and animals. My son loves looking at them and listening to them ('Natalia').
- (5) My child (5 years old) loves Mouth Off and Androdify. It keeps it occupied for ages. ('Goszka').
- (6) Cool apps if you want to have some peace and quiet. ('Zosia').
- (7) Fantastic app. Helped my daughter get to sleep ('Anonim').
- (8) We were travelling back home for 2 hours from a birthday party and unfortunately she woke up in the middle of the journey. In a supermarket I found 'Learn Animal Sounds' and I gave her my smartphone (...). She kept staring at the photographs of animals and she was absolutely amazed. Well, she will get bored soon so I am looking for more, especially since we are about to take a long holiday trip ('Matka\_karmiaca').

The entries quoted indicate that not only do cognitive processes of young and older children develop through touch screens (1, 2, 3, 4) but also that mobile devices considerably support social processes, such as upbringing (5,6) or fostering child independence in a family (7, 8). Additionally, adults, through their enthusiastic reactions, reward children for their screen learning, and trigger the *reinforcement mechanism* in a child-experimenter, encouraging it to learn about the 'mediated' world, i.e. the world accessed through the screen. The stimulation of child development takes place primarily through the senses of sight and hearing. Incoming stimuli are visual (colour images, symbols or icons of animals, people and objects) and auditory in nature (music or sound iconic signals that mimic

sounds) (cf. *Katalog bezpiecznych aplikacji mobilnych* [Catalog of secure mobile applications]). Highly dynamic visual content attracts the child to the screen, and a permanent immersion in modulated sounds makes the child indifferent to external stimuli. As indicated by E. Gruszczyk-Kolczyńska, “moving objects, located within the field of view, encourage children to focus attention on them. At the same time, following the object with one’s eyes is effortless and takes place automatically” (Gruszczyk-Kolczyńska 2013: 11). Therefore, concentration on a rapidly changing image/picture requires little effort from the child. It is as if the child automatically focuses on a moving object and follows it with its eyes. In addition, the child participates in numerous interactions and has the illusion of controlling the perceived reality. At the same time, the risk of failure in this kind of exploration is reduced to a minimum, as compared to reality. The pleasure gained from such a perception can be addictive. The child demands constant contact with the screen, even while performing everyday activities, such as eating, going to bed or taking a bath. These activities are performed almost autonomically, as if without the senses of taste, smell or touch. What would ordinarily require concentration and analysis becomes unattractive, and the sensations are evidently postponed. That is why the child rejects books, or messages based on words, even when they contain beautiful illustrations, or does not react to the voice calling its name.

#### **4. Analysis of ‘mediated’ acquisition**

At this point it is worth asking the question whether this ‘spontaneous’ screen education of the youngest children which was outlined above affects the development of their language and communication competence. Psychologists argue that the method of the child’s perception mentioned above activates mostly the right hemisphere of the brain and that constant stimulation of this particular area within the nervous system hinders the natural development of cells in the left hemisphere of the brain, responsible for production, reception and processing of speech. Certainly, I do not share the extreme views of Spritzer, who claims that mobile technologies contribute to ‘digital dementia’ (2013) or of Small and Vorgan (2011) who argue that children under the influence of such media stimuli remain at an earlier stage of perceptual development (preference for dynamic systems). Rather, I accept the claim of Carr (2011) that technologies, which change human brains, revolutionize both collection, aggregation and processing of information, which is, unfortunately, associated with the depreciation of language as a tool for

shaping and transmission of sense. It is worth noting not only the psychological consequences of this fact but also, inseparably linked with them, the socio-cultural changes related to the acquisition and development of speech.

The digital tools analysed below support primarily language acquisition, i.e. the child's acquisition of a language grammatical and lexical system, mostly in its written form (Wileczek 2020). In turn, the term "speech acquisition" refers to the acquisition of communication skills, i.e. communication by means of language. These are the activities taking place in ontogenesis, which means each time individually. Regardless of the theoretical approach adopted here, a greater or lesser role of a social stimulator is taken into account. Thus, even in the case of the Skinner's behaviourism theory (1957), when learning (including language acquisition) is based on imitation, the social factor cannot be completely ignored. This means that the child acquires language through observation and repetition of language behaviours, which appear in an appropriate environment. The word is a stimulus subject to instrumentalisation. Used in appropriate contexts, it is approved by adults (reinforcement); however, when used wrongly it is corrected by them. It is impossible for digital applications to include all types of interactions related to the everyday impact of social environment (as well as possible ways to express approval except by means of ordinary word quantifiers like *good/bad* or sound quantifiers like *high tone/low tone* used in applications for children). They function as schematic substitutes signalling pragmatic effects of language use similarly to the smiley icon or the worried face. The full potential of verbal and non-verbal means of cooperation, including evaluation, known from communicative interactions remains in this case inactive.

Other theories of speech acquisition take into account the significant role of internal factors, both biological and mental, thanks to which the child's brain after birth develops skills related to language acquisition, triggered by the exposure to linguistic stimuli (Hickmann 2003). This mechanism is referred to as LAD (*Language Acquisition Device*). It presupposes the existence of *Universal Grammar* (cf. Chomsky 1965; Pinker 1984), the general mental structures through which the child analyses utterances of adults and thus acquires certain information about the first language grammar. Next, this knowledge is applied in construing one's own utterances (cf. Crystal 2000: 236). In this case, although digital tools may effectively promote passive memorizing of speech sounds or shapes of linguistic signs and graphic symbols as well as linking them with meanings, the artificial environment in which this process takes place as well as forced and isolated acquisition do not stimulate the creative use of language. These processes occur

beyond the graduality often referred to by researchers. In the social environment, each stage, starting from the cry, through babbling, intonation patterns, simple and more complex syntactic structures up to developed speech (Aitchison 1989), develops as a result of social participation. It has been proven that it is not hearing or sight dysfunctions but isolation from the communicating speech community that constitutes a cardinal obstacle in acquiring language in the form of a certain sub-code (Rakowska 2003: 104).

Moreover, we should not underestimate the role that neurobiological structures, called mirror neurons, play in relation to the development of the communication skills and social functioning of an individual. Mirror neurons, formed during the prenatal stage, developed and stimulated during the stage of biological and social development, are activated through the mechanisms of imitation, speech activity, motor behaviour, feelings of empathy, intuition, mentalization (mind reading), and widely understood socialization (Rostowska – Rostowski 2014: 54). Copying, which occurs as stimulation or creative imitation, involves significant “conceptualization of the four basic context components (...) i.e. people, objects, actions and bodily states as well as the creation supra-modal concepts indispensable for language functioning in general and for wordless interpersonal communication” (Rostowska – Rostowski 2014: 54). Therefore, we might share the concern of psychologists and speech therapists that the constant stimulation of the right hemisphere of the child’s brain and the lack of balance “between environmental stimuli and those which arise from contact with people will contribute to the changes in language acquisition as “the brain deprived of such stimuli does not function properly and is unable to create appropriate neural connections (Small – Vorgan 2011: 23).

Further, we should not underestimate the role that the LASS system (*Language Acquisition Support System*) plays in the development of language competence. It gives priority to external factors, both environmental and communicative. It is a set of social and cultural strategies applied by users in order to facilitate the process of language acquisition in children. Thus, socio-environmental factors, including numerous interactions, stimuli and social experience, expand language competence into communication skills. These, in turn, are treated with priority as speech is “a system of cultural behaviour” which involves not only grammar and vocabulary but also makes it possible to “participate properly and effectively in a given language community” (Hymes 1980: 41).

## 5. Applications and Polish language acquisition - examples

There are hundreds of applications for elementary language learning available for Android, iOS or Windows systems. Young children, through the medium of the screen, learn about phones/sounds and letters (e.g. *Alfabet dla dzieci*, *Telewizyjne abecadło* [Alphabet for children, Television alphabet]), acquire words and phrases in Polish as well as English (e.g. *Pierwsze słowa* [First words], *LingLing*), learn to write either by using a keyboard (*Dzieci uczą się pisać*, *Klawiatura* [Children learn to write, Keyboard]) or by dragging a finger around the shape of letters presented on the screen (*ABC. Pisanie po śladzie* [ABC. Writing on the trail]). A vast number of available applications also offer instructions for how to learn to read in Polish (e.g. *Czytka* [Reading]; *Pszczółka* [Little bee]; *Nauka czytania* [Learning to read]) or in English (*Kiddy Reader*). The applications under discussion include those which enjoy great interest and are recommended by parents or are collected in various catalogues, such as *TOP 10 aplikacji mobilnych dla małych dzieci* [TOP 10 mobile applications for young children] or *Top 6 aplikacji, czyli o smartfonach i tabletach dla dzieci* [Top 6 applications, i.e. smartphones and tablets for children]. The most popular ones are: *Świat liter*, *Wygłgaj literki*, *Proste słowa*, *ABC Kaligrafia*, *Edułatki.pl* [World of letters, Tickle letters, Simple words, ABC Calligraphy, Learning a few-years-old] *Play & Learn*.

Each application takes into account the child's age, adjusting the content of exposure and the level of language mastery, e.g. learning letters and words through fairy tales (*Poznanwanie liter ze smokiem Edziem* [Exploring the letters with the dragon Ed]) and children's literature ("*Abecadło*" *Tuwima* ["Alphabet" by Tuwim]) for the youngest children, and creating words and recognizing meanings through games (*LiteRaki* [Letter crayfish]) for older children. Almost every interactive application has a structure based on a gradation of difficulty. Assuming that the user is involved in an activity, applications take advantage of the aspect of a game where one can collect 'bonuses' for a correctly performed tasks (*Benc.pl*, *Znajdź literę* [Find the letter]) or, in the case of older children, moving to the next level. In some cases, the gradation of difficulty is associated with the specific nature of the acquired skill (e.g. one can open subsequent windows/slides, see: *Wee Alphas*).

Some digital software programs for children change into multifunctional educational tools. For instance, the application *Pszczółka* [Little bee] is an interactive tool for developing the skills of reading and reading comprehension as well as creative conversion of content. It is recommended by its authors as an 'individual reading trainer'. After the initial diagnosis, the software program

creates a personalised list of exercises, allowing for the efficient acquisition of a given skill and a change in the level of difficulty as the user acquires the skills and proficiency at a certain level. The application may be used by children independently or under parental supervision, and also in educational institutions or speech therapy clinics.

Most applications encourage children to initiate actions in order to improve various skills. For instance, learning the shapes of letters and practising pronunciation are available at one level whereas making words out of blocks or puzzles and then searching for hidden meanings for which children collect points or stars are included at the next level (*Magiczne Literki, Wygilgaj literki* [Magic Letters, tickle the letters]). The educational goal is therefore integrated with an effect that is ludic in nature and with the pleasure of winning as well as the enjoyment of a variety of stimuli. Consequently, the software programs under discussion may be divided into two groups: those in which gaming rivalry dominates, and those focusing on reaching an intended effect (*Polski z Basią dla dzieci, Uczyimy się i bawimy* [Polish with Babs for children, Learn & play]). Other applications introduce elements of role-playing, where the child becomes an explorer discovering various language signs (*Booki odkrywca* [Booki the explorer]), or a main character in a given challenge, e.g. learning to read as freeing animals from cages (*Nauka sylab. Uratuj zwierzęta* [Learning syllables. Save the animals]). Some interesting software programs follow the structure of a riddle, e.g. a screen with a gap-filling exercise, jumbled texts (*Literowa rozsypanka, Album literkowy* [Letter scatter; Letter album]) or puzzles (*Zgadnij, co to* [Guess what it is]).

The quality of graphics and sound as well as the attention to sensory integration in applications for children vary. The most interesting interface is applied by those software programs which develop language competence through tales, plots and stories, such as interactive educational and reading platforms for the youngest (e.g. *Yummy.pl; iCzytam.pl* [e-Read]), or those like the *iOjczysty* [e-Mother tongue] software program. The last tool is distinguished by aesthetic graphics appropriate to the age of the user, sounds from the real world, relaxing music and interactive animations. It stimulates sight, hearing and touch without bombarding the user with excessive stimuli. The application offers the user the opportunity to interact with literary texts (including fairy tales and legends) which makes them understand not only the communicative nature of language but also its practical and artistic nature.

It is worth noting the great effectiveness of software for acquiring grammatical rules and linguistic correctness, especially in terms of spelling or punctuation



(*Kujon junior; Ortografia dla dzieci. Demo; ABC. Polska Ortografia* [Crammer junior; Spelling for children. Demo; ABC. Polish spelling]), which replaces tedious textbook exercises with dynamic and motivating images. However, these applications are targeted at older children, who have mastered the written form of the language.

According to comments made by parents on forums, blogs and websites devoted to language software programs for children, the content of such applications is, for parents or guardians, of secondary importance. There are occasional comments by the automatic reader regarding wrong articulation or common misspellings. Instead, what counts is the attractiveness of interaction for the child, quality and type of images and effects as well as the ability to involve young children, which is typical of games. The applications in question belong mostly to the so-called educational industry, defined as “edutainment”, which takes advantage of interactivity, poly-sensory character and game elements used while exposing educational content.

Thus, according to adults, the assets of such acquisition of unattractive language skills include:

Ludic elements, e.g. *A child learns to write letters by hand while having fun; My son did want to learn letters at all but this game got him hooked and there are super results – I recommend it☺ (Alfabet dla dzieci).*

Poly-sensory nature and intuitiveness – ‘clicking’, ‘knocking’ or ‘moving’ the screen, dynamically changing images which require reaction guarantee, according to adults, entertainment, e.g. *‘Wygigłaj Literki’ is specifically designed to entertain kids and develop a positive attitude towards learning letters so as it is associated with happiness (...) children love colours and interaction (Wygilgaj literki)*

Modern screen interface, e.g. *Do you know any interesting applications as my 6-year-old daughter does not want to use a primer?; It is good for the small ones and can replace traditional books with pictures; A reader reads out words, there are simple pictures and easy tests (Gazeta.PL. Forum)*

Reliability, e.g. *the screen gets frozen and it is extremely irritating!!! I do not recommend it – the sound fades; It turns off at the wrong moment [in-built timer] (Google Play).*

No charges, including micropayments and advertising, e.g. *The alphabet ends with the letter F and then you have to buy the full version of the game, I don't recommend it, it is a waste of time and space on your phone; You have to pay! How*

*are children to learn if you have to pay!; It is worth downloading – completely free of charge* (ibid.)

It should be emphasised that the analysed applications reduce the presence of the human and social ‘factor’; the interactive software program assumes the role of a guide to the world of language, e.g.:

The application is prepared in such a way as to make it possible for the child to learn the alphabet INDEPENDENTLY, without any help (*Alfabet dla Dzieci*).

The screen and the voice of the reader become a ‘communicative’ partner, pronouncing sounds and letters, which is also considered to be an asset, e.g. *The game ‘Wyigłaj literki’ kept my children occupied for more than 3 hours!* (a parent’s entry recommending the application) – and all this hoping for tangible benefits in the child’s language development.

Only a few applications are designed for the joint work of a parent and a pre-school child, which is clearly indicated in their introductory descriptions. One such application is *Nauka czytania metodą sylabową*. The description of the software program reads as follows:

The application has been designed as a simple **assistance for parents** working **together** with a child. The application does not teach a child to read without assistance. The application does not have the function of a reader (*Android Lista*).

In turn, interactive narrations are most useful for this purpose (fairy tales, tales in verse and stories). They offer children interesting options to navigate around the virtual world of e-books, and usually have a built-in voice guide that replaces the adult playing the role of a reader (see *Bajkoteka*).

## 6. Conclusions: Consequences of screen education

The presence of a communication community where children respond to language sounds but also recognise aspects of encoding and decoding non-verbal messages is essential for the proper socio-communication development of the youngest. Visual interactions and over-activity in the virtual world can interfere with the interaction with ‘real’ people. Turkle (1995), on the basis of research on

the use of the Internet by children, noted that exposure to only a few minutes of the game is generally sufficient for children to feel the need and affection for many virtual animals or humans. These numerous online 'relationships' are very shallow and superficial, resulting in large numbers of online relations without deeper ties and associated emotional and moral aspects. In addition, the ability to read real emotions from gestures, tone of voice, etc., is altered; the acquisition of communication skills, including the ability to hold a conversation, is modified.

These risks for younger children are by no means diminishing compared to those for older children, especially since the circumstances of Internet verbal and visual activities are generally overlooked in early Polish language education. The examples provided in this discussion show that Polish language acquisition by means of interactive applications happens as if naturally and is one of the important "channels" for the acquisition of language by children, something which of course seems to hold true of the acquisition of other languages by similar means. This is also facilitated by the natural pro-technological attitude of the youngest "digital natives." Interactive applications can be useful tools to develop not only language but also the communication and sociocultural competences of the youngest. This happens for many reasons. Children working online under the supervision of adults appear to be participating in 'compatible' communication with the world in which they are immersed. Nurseries and schools should become spaces complementing the new world, and this is evidently necessary in order to prepare children for active and informed participation in present-day culture.

However, adult supervision in selecting language learning tools and defining the frequency and duration of their use as well as, with respect to normative and cultural conventions, in the confrontation of effects and methods of media communication among the youngest seem necessary. Corrective actions in 'living' language contact as well as in attention to a variety of stimuli accompanying language and speech acquisition should be introduced at an early educational stage, when children are imitating communication structures that they find online. If this is done, there is a chance of eliminating the first 'text-creating' shortcomings, so that they do not become permanent 'dysfunctions' (Wileczek 2015: 167-184). When contact with smartphones, tablets, iPhones or iPads substitutes for communicative relationships with adults or other members of language community, the threats to cognitive and mental development as well as the entropy of interpersonal relations should be neither demonised nor ignored. There is living tissue of life off screen.

## REFERENCES

### SOURCES

#### *ABC. Kaligrafia*

<https://play.google.com/store/apps/details?id=app.mde&hl=pl&gl=US>, accessed June 2020

#### *ABC. Pisanie po śladzie*

<https://play.google.com/store/apps/details?id=app.mde&hl=pl&gl=US>, accessed June 2020

#### *ABC. Polska Ortografia*

<https://play.google.com/store/apps/details?id=app.mde&hl=pl&gl=US>, accessed June 2020

#### *Abecadło. Julian Tuwim. Alfabet i nauka pisania*

<https://polskieapps.pl/iphone-ipad/edukacja/abecadlo%C5%82o-julian-tuwim-alfabet-i-nauka-pisania-cdrirkq.html>, accessed June 2020

#### *Album literkowy*

<https://zdobywcywiedzy.pl/platforma/kursy/408/nauka-literek>

#### *Alfabet dla dzieci*

<http://123kidsfun.com/alfabet-dla-dzieci/>, accessed June 2020

#### *Android Lista*

<https://www.androidlist.a.org/pl/>, accessed May 2020

#### *Apki w łapki*

<https://edunation.com.pl/apki-w-lapki-aplikacje-do-nauki-jezykow-dla-dzieci/>, accessed November 2020

#### *App Story*

<https://www.apple.com/pl/ios/app-store/>, accessed April 2020

#### *Bajkoteka*

<http://www.bajkoteka.pl/>, accessed April 2020

#### *Benc*

<http://www.benc.pl/>, accessed June 2020

#### *Booki odkrywca*

<https://play.google.com/store/apps/details?id=pl.kj.games.educational.booki.discoverer&hl=pl>, accessed June 2020

#### *Czytka*

<https://czytka.edu.pl/>, accessed June 2020

#### *Edulatki.pl*

<https://www.zielonasowa.pl/edulatki-cwiczenia-2-latka-13914.html>, accessed May 2020

#### *Gazeta.PL. Forum)*

<http://forum.gazeta.pl/>, accessed May 2020

#### *Google Play*

<https://play.google.com>, accessed May 2020

*iCzytam.pl*

<https://iczytam.pl/>, accessed May 2020

*iOjczysty*

<https://apkpure.com/pl/iojczysty/pl.rodziceprzyszlosci.iojczysty>, accessed May 2020

*Kiddy Reader*

<https://polskieapps.pl/iphone-ipad/edukacja/nauka-czytania-kiddy-reader-bkmatpo.html>, accessed May 2020

*Kujon junior*

<https://www.dobreprogramy.pl/Kujon-Junior,Program,Android,76089.html>, accessed May 2020

*LingLing*

<https://www.dobreprogramy.pl/LingLing-Nauka-Angielskiego,Program,Android,47611.html>, accessed May 2020

*LiteRaki*

<https://play.google.com/store/apps/details?id=com.ququplay.literaki&hl=pl&gl=US>, accessed May 2020

*Literowa rozsypanka*

<https://play.google.com/store/apps/details?id=com.EpsilonMultimedia.LiterkiPL&hl=pl&gl=US> [access: 12.05.2020], accessed May 2020

*Magiczne Literki*

<https://play.google.com/store/apps/details?id=com.EpsilonMultimedia.LiterkiPL&hl=pl&gl=US>, accessed May 2020

*Mama tata tablet*

<https://mamatatatablet.pl>, accessed May 2020

*Nauka czytania metodą sylabową*

<https://tylkodlamam.pl/nauka-czytania-metoda-sylabowa/>, accessed May 2020

*Nauka sylab. Uratuj zwierzęta*

<https://play.google.com/store/apps/details?id=com.abzdev.naukasylab&hl=pl>, accessed May 2020

*Ortografia dla dzieci. Demo*

<https://play.google.com/store/apps/details?id=craki69.com.ortografiaDemo&hl=pl&gl=US>, accessed May 2020

*Pierwsze słowa*

<https://www.zielonasowa.pl/aplikacje/>, accessed May 2020

*Play & Learn*

<http://playandlearn.edu.pl/>, accessed May 2020

*Polski z Basią dla dzieci*

<https://play.google.com/store/apps/details?id=com.teach.kids.languages.polish.free.edition&hl=pl&gl=US>, accessed May 2020

*Poznawanie liter ze smokiem Edziem*

[https://www.youtube.com/watch?v=Gns\\_NaoA3WY](https://www.youtube.com/watch?v=Gns_NaoA3WY), accessed May 2020

*Proste słowa*

<https://play.google.com/store/apps/details?id=pl.tweeba.mobile.edumbile&hl=pl&gl=US>, accessed May 2020

*Pszczółka*

<https://www.pszczolka.online/>, accessed May 2020

*Świat liter*

<http://appsandroid.pl/android-aplikacje/edukacja-i-nauka/83-swiat-liter.html>, accessed May 2020

*Telewizyjne abecadło*

<https://abc.tvp.pl/18577182/telewizyjne-abecadlo>, accessed May 2020

*Top 10 aplikacji mobilnych dla małych dzieci*

[https://www.edziecko.pl/czas\\_wolny/56,79324,11610486,10\\_aplikacji\\_mobilnych\\_dla\\_małych\\_dzieci.html](https://www.edziecko.pl/czas_wolny/56,79324,11610486,10_aplikacji_mobilnych_dla_małych_dzieci.html), accessed May 2020

*Top 6 aplikacji, czyli o smartfonach i tabletach dla dzieci*

<https://dzidziusiowo.pl/dla-dzieci/zabawy-dla-dzieci/2155-top-6-aplikacji-czyli-o-smartfonach-i-tabletach-dla-dzieci>, accessed May 2020

*Uczymy się i bawimy*

<https://uczymyibawimy.pl/>

*Wee Alphas*

<https://apps.apple.com/us/app/wee-alphas/id547438422>, accessed May 2020

*Wygilgaj literki*

<https://apkpure.com/pl/wygilgaj-literki-alfabet-pl/com.SuperEduGames.WygilgajLiterki>, accessed May 2020

*Yummy.pl*

<http://yummy.pl/>, accessed May 2020

*Zgadnij co to*

[https://play.google.com/store/apps/details?id=com.simplicity.zgadnij\\_co\\_to&hl=pl&gl=US](https://play.google.com/store/apps/details?id=com.simplicity.zgadnij_co_to&hl=pl&gl=US)

*Znajdź literę*

<https://pisupisu.pl/klasa1/znajdz-literę>, accessed May 2020

SPECIAL STUDIES

Aitchison, J.

1989 *The Articulate Mammal: An Introduction to Psycholinguistics*. London-New York: Routledge.

Bąk, A.

2015 *Korzystanie z urządzeń mobilnych przez małe dzieci w Polsce. Wyniki badania ilościowego* [Use of Mobile Devices by Young Children in Poland]. Retrieved from <http://fdn.pl/badania-fdn>, accessed January 2018

Carr, N.

2011 *The Shallows: What the Internet Is Doing to Our Brain*. New York: WW Norton & Company.

- Chomsky, A. N.  
1965 *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge: The M.I.T. Press.
- Clerkin, M. E. et al.  
2017 "Real-world Visual Statistics and Infants' First-learned Object Names", *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 327 (doi: 10.1098/rstb.2016.0055, accessed April 2019).
- Crystal, D.  
2000 *The Cambridge Encyclopaedia of Language*. New York: Cambridge University Press.
- Gruszczyk-Kolczyńska, E.  
2013 "Zgubne skutki zezwalania dzieciom na oglądanie ponad miarę telewizji, korzystania z komputerów i tabletów" [Pernicious Effects of Allowing Children to Watch Television and Using Computers and Tablets too Much], *Człowiek – Niepełnosprawność – Społeczeństwo* 2 (20), 7-26.
- Hickmann, M.  
2003 *Children's discourse: person, space, and time across languages*. Cambridge University Press: CUP.
- Hymes, D.  
1964 "Introduction: Toward ethnographies of communication", *American Anthropologist*, 66 (6), 1-34.
- Hymes, D.  
1980 "Socjolingwistyka i etnografia mówienia" [Sociolinguistics and the Ethnography of Speaking]. Translated by K. Biskupski. In: M. Głowiński (ed.) *Język i społeczeństwo* [Language and Society]. Warszawa: Czytelnik.
- Katalog bezpiecznych aplikacji mobilnych* [Catalog of secure mobile applications]  
[www.sieciaki.pl](http://www.sieciaki.pl), accessed August 2020
- KUM*  
2019 "Korzystanie z urządzeń mobilnych przez dzieci poniżej 6 roku życia" [Use of mobile devices by children under 6 years old]. In: J. Moskalewicz et al. (ed.) *Oszacowanie rozpowszechnienia oraz identyfikacja czynników ryzyka i czynników chroniących hazardu i innych uzależnień behawioralnych* [Valuation of Spread and Identifying Risk Factor and Factors Protecting Against Gambling Addiction and Other Behavioral Addictions]. Warszawa: CBOS, 311-322.
- Makaruk, K. - S. Wójcik  
2015 "Aplikacje mobilne dla dzieci w wieku 3–6 lat. Diagnoza potrzeb i możliwości wsparcia dla rodziców" [Mobile Applications for Children Between 3 and 6 Years Old. Needs and Possibilities for Supporting Parents], *Dziecko krzywdzone. Teoria, badania, praktyka* 14 (3), pp. 83-98.
- Osman, I.  
2017 *Urządzenia mobilne w rozwoju i edukacji dzieci w wieku przedszkolnym. Praca licencjacka napisana na Uniwersytecie Jana Kochanowskiego w Kielcach* [Mobile Devices in Development and Education of Preschool Children. Bachelor Thesis Written at the Jan Kochanowski University]. Kielce: UJK.

- Pinker, S.  
1984 *Language Learnability and Language Development*, Cambridge: Mass., and London: Harvard University Press.
- Rakowska, A.  
2003 *Język, komunikacja, niepełnosprawność. Wybrane zagadnienia* [Language, Communication, Disability. Selected Issues], Kraków: Wydawnictwo Naukowe AP.
- Rostowski, J. – T. Rostowska  
2014 *Małżeństwo i miłość. Kontekst psychologiczny i neuropsychologiczny* [Marriage and Love. Psychological and Neuropsychological Context]. Warszawa: Difin.
- Romanowska, R. - E. Lis  
2015 "Tabletowe dzieci" [Tablet children], *Newsweek* (28.07-02.08), 10-14.
- Skinner B. F.  
1957 *Verbal behavior*, New York: Appleton-Century-Crofts.
- Small G. - G. Vorgan  
2009 *iBrain: Surviving the Technological Alteration of the Modern Mind*, New York: William Morrow Paperbacks.
- Turkle, Sherry  
1995 *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet*. New York: Touchstone.
- Twenge, J.  
2017 *iGen*, New York: Atria Books.
- Wileczek A.  
2016 "Czytanie i pisanie na ekranie. (Samo)kształcenie kompetencji komunikacyjnych młodszych dzieci" [Reading and writing on the screen. (Self) education of communicative competences]. In: E. Jaskółowa et al. (eds.) *Edukacja polonistyczna jako zobowiązanie. Powszechność i elitarność polonistyki* [Polish language education as a commitment. The universality and elitism of Polish studies], Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, 253-26.
- 2019 "Językowa edukacja ekranowa. Aplikacje cyfrowe w kontekście nabywania języka przez dzieci" [Screen language education. Digital applications in the context of children's language acquisition]. In: P. Zbróg, (ed.), *Język w komunikowaniu i dyskursie* [Language in communication and discourse]. Kielce: Muzeum Narodowe w Kielcach, 265-282.
- 2020 *Język i komunikacja* [Language and communication]. Warszawa: PWN.

#### ANNA WILECZEK

Jan Kochanowski University of Kielce  
Institute of Linguistics and Literary Studies  
Uniwersytecka 17, 25-406 Kielce, Poland  
ORCID code: [orcid.org/0000-0002-9851-6114](https://orcid.org/0000-0002-9851-6114)



ALEJANDRO SELL MAESTRO

*Autonomous University of Madrid*

## El traductor como mediador político: el caso de Paul Rycaut y *The Critick* (1681)

### RESUMEN

Paul Rycaut (1629-1700), diplomático inglés, fue el primer y único traductor de *El Criticón* de Baltasar Gracián a la lengua inglesa. Perteneció a una familia de orígenes diversos y con extensas relaciones mercantiles, factores que le permitieron desarrollar un carácter pragmático que derivó en una inusual actitud de tolerancia religiosa. De otra manera, no habría abordado la traducción y posterior publicación en Inglaterra de *El Criticón*, obra de un jesuita, en el contexto de especial tensión político-religiosa generado por el *Popish Plot*. El clima de inestabilidad generado por este acontecimiento, avivado por una intensa guerra propagandística, llevarán a Rycaut a intervenir mediante la publicación de *The Critick*, su traducción de la obra graciana. Para ello, y pese a su búsqueda de fidelidad, empleó una serie de medidas y de tácticas diversivas con el objetivo de no levantar sospechas de papismo y de suavizar el complejo estilo del autor español.

**PALABRAS CLAVE:** Paul Rycaut, *The Critick*, Baltasar Gracián, *El Criticón*, Tolerancia.

### ABSTRACT

English diplomat Paul Rycaut (1629-1700) produced the first and only English translation of Baltasar Gracián's *El Criticón*. Born into a family of diverse origins and extensive mercantile contacts, Rycaut developed a pragmatic character that resulted in an unusual attitude toward religious tolerance which led him to undertake the translation and publication of *El Criticón*, the work of a Jesuit, in the context of particular political and religious tensions generated in England by the alleged Popish Plot. The volatile climate surrounding this event, aggravated by an intense propaganda war, led to Rycaut's intervention with the publication of *The Critick*, his translation of Gracián's work. In order to do so without arousing suspicions of being a Papist, and with the aim of making the Spanish author's complex style plainer to the English reader, he took a series of measures and diversionary tactics in spite of his overall pursuit of fidelity.

**KEYWORDS:** Paul Rycaut, *The Critick*, Baltasar Gracián, *El Criticón*, Tolerance.

## 1. Paul Rycaut: tolerancia heredada y de oficio

Paul Rycaut nació en 1629 en Londres, hijo de Sir Peter Rycaut, procedente de la burguesía mercantil brabantina acomodada y, además, de origen español. Instalado en la capital inglesa, contrajo matrimonio con Mary Vercolage, hugonota también brabantina con raíces españolas, y tuvieron diez hijos, de los cuales el traductor de *El Criticón* fue el varón más joven (Anderson 1989: 19-20). Peter Rycaut, de gran potencial económico, arrendó embarcaciones durante las décadas de 1620 y 1630 para facilitar el comercio mediterráneo y anglo-hispano y actuó como agente de la rica familia genovesa de los Spínola (Murphey 2000: 45-47). Como partidario del monarca católico, Rycaut apoyó económicamente sus campañas militares sobre suelo holandés y, tras ser nombrado caballero en 1641 (Anderson 1989: 29), durante la guerra civil inglesa, hizo lo propio con el bando realista. El desfavorable devenir de ambos enfrentamientos para los bandos apoyados precisamente por Rycaut provocó su endeudamiento, su encarcelamiento y la confiscación de todo su patrimonio por parte de la *Commonwealth* de Oliver Cromwell (Anderson 1989: 21; Baktir 2016: 411).

Con estos precedentes, no resulta extraño que, al inicio de la epístola al lector (“The Translator to the Reader”) que precede a su traducción de *El Criticón*, Paul Rycaut apuntara que la principal empresa de su hermano al viajar a España hacia 1652 fuera recobrar “a debt of one hundred thousand pieces of eight, which his Catholic Majesty owed unto my father”, (T.R. 1681: sin página)<sup>1</sup> originada a raíz de un préstamo efectuado en 1621 al conde de Gondomar (Anderson 1989: 22), embajador español en Inglaterra entre 1613 y 1622. Sin embargo, tras un año y medio de espera, pues “the proceedings in Spain are always dilatory”, únicamente “were dispatched thence with a poor *Auyda de costas* [sic. Ayuda de Costes], or something under the name of a largess, to bear our expences, paid in vellion, or the base copper money of Spain” (T.R. 1681: s. p.). Sin duda, Rycaut, treinta años después, parece recordar estos sucesos con acritud, llegando a afirmar en la citada epístola: “it was much better, and of more security to have a mortgage on good farms and tenements in England, then of honour to be a creditor of the most mighty and potent monarch of both the Indies” (T.R. 1681: s. p.). En cualquier caso, todo lo anterior demuestra que la familia del traductor mantenía conexiones

<sup>1</sup> “T.R.”: Epístola al Lector (“The Translator to the Reader”). De aquí en adelante, “sin página” se abreviará en la forma “s. p.”, al hacer referencia a los paratextos, que carecen de paginación.

de parentesco y financieras con Castilla y sus grupos políticos y, sobre todo, el poco reparo que esta familia inglesa protestante, aristocratizada por efecto de su actividad como prestamista, mostraba por establecer alianzas económicas y, consiguientemente, políticas, con las grandes familias católicas españolas. Como señala Murphey: “[Peter] Rycaut cannot be unequivocally associated with any nation. Not married to any particular cause, he maintained his freedom to act as free agent and was open to contracts and special arrangements with a wide variety of partners” (2000: 47). Este pragmatismo en lo económico pareció ser heredado por su hijo en su práctica diplomática, como se verá más adelante.

Por tanto, el viaje a Castilla inicia los apuntes biográficos que Paul Rycaut introduce en la epístola al lector: acompañó a su hermano mayor a Madrid, lo que supuso su inmersión en la realidad española de la época más allá de las conexiones familiares con las que contara. Al parecer, como compensación por las molestias ocasionadas a causa del retraso en el cobro de la deuda, Felipe IV habría permitido que Rycaut ingresara en el Colegio de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá sin coste alguno, lo que demuestra la trascendencia de los pagos efectuados por Peter Rycaut años antes. De hecho, lo más probable es que a Rycaut le fuera concedida una de las becas que, en circunstancias normales, se otorgaban a todo aquél estudiante “tan pobre que, al tiempo de la elección, no tenga ingresos anuales, en beneficio o patrimonio” (Cabañas 2010: 38). La entrada de Rycaut como colegial en Alcalá debe ser entendida, en todo caso, como una concesión real, y más teniendo en cuenta que el ingreso de estudiantes protestantes en dicha universidad era muy inusual. No hay que olvidar que Felipe IV habría querido evitar también una crisis diplomática, pues como afirma Rycaut: “the King of Great Britain (whom God preserve) hath been graciously pleased often to recommend our case to his ambassadors sent to Madrid, and to make it one particular in their instructions” (T.R. 1681: s. p.). En otras palabras, Charles II, exiliado precisamente en los Países Bajos, pareció mostrarse dádivo hacia una familia que tanto había colaborado en la causa realista encarnada por su padre. Además, los Rycaut, como se ha comentado, no debían de ser los más comprometidos desde el punto de vista confesional.

Por su parte, el joven Rycaut contaba ya con una buena formación: había estudiado latín y griego en una escuela de primeras letras, y posteriormente, entre 1647 y 1650, Leyes en la Universidad de Cambridge (Chalmers 1816: 178). Rycaut concreta que cuando viajó a Madrid contaba aproximadamente veinte años de edad (T.R. 1681: s. p.), aunque habría tenido algún año más, pues al menos hasta ya entrado 1652, cuando fue admitido en Gray’s Inn, habría permanecido en

Inglaterra (Anderson 1989: 22; Baktir 2016: 411), aunque no por mucho tiempo, pues Garcés sitúa su estancia en Alcalá entre 1652 y 1653 (2006: 215; 2014: 64; Macchi 2009: 135). Allí, afirma: “I had the honour to be esteemed more for my skill in the Latin tongue, and my faculty in Poetry, then ever I had a reputation for in my own University”, (T.R. 1681: s. p.) lo que parece denunciar el menor nivel formativo de las universidades españolas con respecto a las inglesas. Tampoco, sin embargo, habría que descartar la posibilidad de que Rycaut contara con unas dotes intelectuales extraordinarias, pues al fin y al cabo, habría sido capaz, según su versión, de traducir una obra con un estilo tan complejo como *El Criticón* al mismo tiempo que aprendía el castellano en torno a los veinticinco años de edad. No obstante, como se verá más adelante, estas afirmaciones no deberían ser tomadas al pie de la letra.

También cabría preguntarse la razón por la que esperó hasta 1681 para publicar una traducción que había realizado prácticamente treinta años antes. Rycaut responde a esta previsible duda del lector arguyendo: “as our greatest enjoyments, and things which please our minds most at first, grow dull, and disrelishing with time; so these beloved papers were neglected, and thrown by me whilst I had occasion to travel the world” (T.R. 1681: s. p.). En otras palabras, cuando dejó Alcalá, sus viajes y ocupaciones diplomáticas le llevaron a olvidar su traducción de la primera parte de *El Criticón*. Relata, siempre en la misma epístola al lector, cómo, después de viajar por el Mediterráneo en la flota comandada por el general Blake (T.R. 1681: s. p.), permaneció dos años en los Países Bajos, cuando el exiliado Charles II se encontraba residiendo en Bruselas (T.R. 1681: s. p.). Rycaut nunca había dejado de ser *Cavalier*, y en cualquier caso, un aproximamiento a la corte no resultaba descabellado habida cuenta del historial de lealtad familiar hacia los Stuart. De hecho, logró con éxito su supuesto objetivo: en 1659 fue nombrado secretario del conde de Winchilsea. En 1661, cuando este fue designado embajador plenipotenciario de la *Levant Company* ante el Gobierno otomano, Rycaut viajó con él a Turquía (Garcés 2006: 214-15; 2014: 64; Baktir 2016: 411). Allí permaneció dieciocho años, salvo por dos viajes diplomáticos a Inglaterra en compañía del gran visir Kuperlee [Köprülü], que le sirvieron para sellar una paz entre ambas potencias, reflejo de la profesionalidad de Rycaut, que supo valerse del carácter tolerante heredado de su padre para resolver las diferencias entre dos estados tan divergentes política y religiosamente como Inglaterra y el Imperio otomano (Chalmers 1816: 178-79; Oldys 1760: 3500); cualidad que, como se señalará más adelante, se encuentra detrás de su tardía publicación de *The Critick*.

Durante su estancia en Turquía, Rycaut ejerció primero como secretario del conde de Winchilsea en Constantinopla durante siete años y, después, como cónsul inglés en Esmirna por espacio de once más (T.R. 1681: s. p.): “to the great and entire satisfaction of the Turkey-Company and with universal love and respect from all the Europeans in those parts” (Oldys 1760: 3500). Además de dar muestras, a juzgar por esto último, de tolerancia y de aptitud hacia la actividad diplomática, su estancia en Turquía le permitió componer la obra que le haría famoso: *The Present State of the Ottoman Empire* (1665). El célebre diarista Samuel Pepys anotó en la entrada de su diario para el 8 de abril de 1667 que adquirió un ejemplar de esta obra con láminas a color y que se habían vendido otras cinco copias: una al rey; otra a su católico hermano James, duque de York; otra al duque de Monmouth, hijo ilegítimo y protestante de Charles II; otra a Lord Arlington, Secretario de Estado y, en todo caso, político cercano al rey y de confesionalidad ambigua a quien está dedicado precisamente el tratado; y la sexta a un tal George Purefoy (1976: 239; Anderson 1989: 40-41, 43-44). Por tanto, se puede apreciar que la obra de Rycaut despertaba el interés de las grandes personalidades reales y políticas, quizás a causa de su enfoque neutral, tan propio de este autor.

También compuso durante su etapa consular su *Sabbatai Sevi*, un panfleto sobre el judío mesiánico homónimo que se dio a conocer precisamente en Esmirna en 1666, así como un trabajo científico titulado *A Relation of the Small Creatures called Sable-Mice*, que le valió el ingreso en la Royal Society, pues, como señala de forma velada en su *Critick*, a lo largo de su vida: “I committed my self to the mercy of my own unsatiable curiosity, and to the astonishment, and confusion to which every new object had power to inculcate” (1681: 28). Esta curiosidad innata, unida a su tradición cosmopolita familiar y personal, explica que su obra fuera igualmente inusual y variada. Además de sus tres tomos sobre la historia del Imperio Otomano, Rycaut destacó por sus traducciones, que permitieron introducir en Inglaterra obras *a priori* controvertidas y que, además, reflejan perfectamente su tolerancia religiosa. Así, a las ya mencionadas se unen sus traducciones de *Le vite de Pontefici* (*The Lives of the Popes*) del italiano Gian-Battista Platina (1685), de la biografía de Numa Pompilio compuesta por Plutarco (1683), y de los *Comentarios Reales del Perú* (*The Royal Commentaries of Peru*) del Inca Garcilaso de la Vega en 1688 (Anderson 1989: 296-97). Este último autor fue, además de español y católico (como Gracián), también mestizo, lo que aporta a su obra una dosis extra de exotismo. Además, como obra original de Rycaut cabe destacar *The Present State of the Greek and Armenian Churches, Anno Christi 1678* (1679), en cuyo prólogo exhibe una reivindicación de la necesidad de

fomentar la tolerancia religiosa a nivel europeo bajo el amparo del anglicanismo. En definitiva, como se puede apreciar, se trata en general de obras procedentes de diversos ámbitos confesionales (judaísmo, cristianismo ortodoxo, catolicismo) y geográficos (Esmirna, Perú, Roma), que confirman a Rycaut como hombre de mundo cuyo objetivo es tender puentes entre las distintas culturas mediante el uso de la pluma. En este sentido, se presenta como un temprano promotor de la República de las Letras que se configuraría durante el siglo siguiente en el marco de la Ilustración.

## 2. “Not unseasonable for the present times”: el contexto de publicación de *The Critick*

*The Critick* nació de esta inclinación de Rycaut hacia la tolerancia religiosa, heredada en parte de la “tolerancia empresarial” de su padre, y fortalecida durante su estancia en el hervidero de nacionalidades que coincidían en el puerto de Esmirna en tanto que punto de entrada de las mercancías mediterráneas al Imperio Otomano (Anderson 1989: 49-65). Sin embargo, convendría preguntarse el motivo por el que la traducción tardó prácticamente tres décadas en salir a la luz. Rycaut lo justifica asegurando en su epístola al lector que:

I was so taken up with the thoughts and business of that country [Turkey] that I had no leisure to remember, or reflect about my little *Critick*. But now, being by God’s Providence returned to a more quiet and reposed life in my own country, and tumbling one day over my old memoires, these papers casually offered themselves to my hands, torn and worm-eaten with bad ink, and in every manner ill-treated. When I saw them [...] I observed that I kept close to the sense, and that I was as faithful even in those years to the author whom I translated, as I was to the charge and interest which I afterwards undertook [...] Having now ruminated with more serious and mature reflections [...] my judgment tells me that this treatise is neither misbecoming my present years, nor unseasonable to the present times [s. p.].

En otras palabras, el traductor tenía un gran interés por recuperar su versión de una obra cuyo contenido “is neither misbecoming my present years, nor unseasonable to the present times”. Rycaut volvería a traducirlo con la misma fidelidad que en su juventud (“close to the sense” y “faithful [...] to the author”), pues es consciente de que sólo de este modo podrá ser aplicable a las circunstancias que estaban teniendo lugar en Inglaterra cuando el cónsul regresó de Esmirna a finales de 1678. Aunque la naturaleza de *El Criticón* de Baltasar Gracián ha sido objeto de numerosas discusiones (Romera-Navarro 1938: 20-28; Alonso 1996: 25-26;

Lázaro Carreter 1986: 67-88; Vaíllo 2001: 103-16), es posible apreciar a simple vista la intención del autor de reflejar críticamente el panorama engañoso y artificial que inunda la vida humana: “giving rules for a virtuous and prudent life, is seasonable in all ages” (E.K. 1681: s. p.).<sup>2</sup> A Rycout, sin embargo, le interesa que el tratado sea aplicable al caso concreto de Inglaterra, donde la moral es “much more conducing to the common good of Your Majesty’s kingdoms, than the swarms of libels and seditious pamphlets, which fill the press and are the entertainments of men who are wanton and at ease” (E.K. 1681: s. p.). Esta afirmación es reveladora, por cuanto el traductor avisa de lo que pretende combatir por medio de *The Critick*: las hordas de panfletos y libelos sediciosos que inundan la prensa atentando contra el bien común. La razón última de la perniciosa circulación de estos escritos no es otra que la conflictividad confesional vigente desde la guerra civil en suelo británico, donde habían surgido toda una serie de sectas protestantes disidentes que pretendían la extensión de la tolerancia religiosa. Esta les fue negada, pese a los avances conseguidos durante el *Protectorate* de Cromwell, con el *Act of Uniformity* de 1662, que obligaba a todo el clero a jurar su adhesión a los principios de la Iglesia Anglicana, materializados en el *Book of Common Prayer*, si querían mantener su posición, y que se aplicó a todos los oficios públicos con el *Test Act* de 1673 (Appleby 2012: 67-108; Coward 2002: 32-36; Jones 2012: 44-62).

Estos grupos convirtieron a la minoría católica en el chivo expiatorio de todos los problemas que aquejaban a los reinos, como es el caso del incendio de Londres de 1666, alcanzando su punto culminante precisamente en el otoño de 1678, cuando extendieron el rumor de que los jesuitas estaban organizando una conspiración (*Popish Plot*) para asesinar a Charles II (Kenyon 1972 [2000]: 52-56; 131-37). Por dos motivos fundamentales, su principal cabecilla, el clérigo Titus Oates, se halló en una coyuntura favorable para la difusión de sus mentiras. Por un lado, una de las principales facciones del Parlamento, posteriormente denominada Whig, comandada por el conde de Shaftesbury y apoyada por los grupos protestantes disidentes, vio en el inventado complot una oportunidad para excluir al católico James, el duque de York, de la sucesión al trono. A ella se opuso otra compuesta por los partidarios de mantener el orden sucesorio, los Tories, rigurosos anglicanos o incluso cripto-católicos como el propio rey y sus consejeros más cercanos, que no veían peligrar la ortodoxia religiosa bajo el futuro reinado del duque. Por otro lado, la expiración en 1679 del *Licensing of the Press Act* de 1662, que supuso la liberación de la censura sobre la prensa más

---

<sup>2</sup> “E.K.”: Epístola al Rey (“The Epistle Dedicatory to the King”).

sediciosa, dejó el camino abierto a la difusión de todo tipo de propaganda crítica, tanto Whig como Tory. Aprovechando las altas tasas de alfabetización masculina londinense, que alcanzaban el 70% (Harris 1987: 29-30, 96), van a proliferar en estos años no solo los panfletos iconográficos, sino también sus correspondientes escritos. La propaganda Whig fue rápidamente contestada por su equivalente Tory, sobresaliendo aquellos panfletos compuestos por Roger L'Estrange, hasta el punto de iniciarse una guerra propagandística alimentada por la arraigada cultura política de la sociedad inglesa y sobre todo, londinense (Greaves 1992: 9; Harris 1987: 27-29). La expiración de esta ley supuso la salida a la luz de los debates político-religiosos que hasta el momento habían permanecido en un estado de semiclandestinidad, contribuyendo indudablemente al empeoramiento de la crisis iniciada por Oates. En otras palabras, supuso la extrapolación a las masas de un conflicto, la *Exclusion Crisis*, que en un principio había permanecido restringido a los debates parlamentarios (Goldie 1986: 79).

Tan diferente es la situación con la que se encuentra Rycaut, que pareciera que llega a Inglaterra como si se tratase de un Critilo que regresa de una isla desierta completamente ajena a lo que está sucediendo en Inglaterra. Como en el caso del protagonista de *El Criticón*, el traductor regresa a su país de origen desengañado y escéptico ante lo que está sucediendo: es como si estuviera entrando en el reino de Falimundo, encarnación del *Deceit*:

And the Prince's mother [...] who commands and governs all, which is Lie and Falsity, old and decrepit, and almost as ancient as the world [...] What great attendance is that which accompanies her [...] for there was Ignorance the grandmother, Malice the spouse, Folly the sister, Calamities, Troubles, Discontents, Shame, Repentance, Perdition, Confusion, Contempt, and the rest of the brood, and spurious offspring of so vile a parentage. Those who stand attendants at her side are the brethren and kindred of her nearest blood, and Cheats, Wheedles and Intrigues are her grandchildren, born in this present age (Rycaut 1681: 146-47).

Este fragmento de la traducción ilustra quizás como ningún otro la situación a la que se ha llegado en Inglaterra con el estallido del *Popish Plot*, una falsa intriga que se ha agrandado por efecto de la mentira alimentada por la ignorancia de la población a causa de la malicia de los propagandistas Whigs y Tories. Por un lado, los primeros mienten al afirmar que los jesuitas estuviesen conspirando para asesinar a Charles II con el objetivo de que su hermano accediera al trono y reinstaurara el catolicismo en Inglaterra apoyado por Louis XIV. En primer lugar, los oficialmente católicos constituían apenas el 1-2% de la población total inglesa (Appleby 2012: 109; Greaves 1992: 1), por lo que resulta poco probable que, aun



contando con la mejor organización, consiguieran desbancar al protestantismo como confesión oficial. En segundo lugar, aunque James fuese católico y simpatizara del absolutismo francés, nunca pretendió derrocar a su hermano, y mucho menos asesinarle, pues sabía que Charles II era un firme defensor de mantener intacto el orden sucesorio (Edie 1965: 358; Fraser 1979: 367, 371). Además, el rey estaba más próximo al catolicismo de su hermano que al radicalismo protestante Whig, por lo que no habría temido que le sucediera un reinado católico, y más teniendo en cuenta que las herederas del duque de York eran protestantes. Tampoco hay que olvidar que el asesinato del rey habría resultado contraproducente para su hermano, pues inmediatamente él habría surgido como uno de los principales sospechosos, originándose una mayor oposición a su entronización y un posible enfrentamiento violento entre Whigs y Tories, menos probable en el marco de una sucesión pacífica y segura. En tercer lugar, si bien Charles II había acordado con Louis XIV, mediante el Tratado Secreto de Dover (1670), convertirse al catolicismo y declarar la tolerancia religiosa a cambio de ayuda económica francesa, lo cierto es que esta alternativa se encontraba en 1678-81 desbancada, pues el monarca francés había perdido el interés por la restauración del catolicismo en Inglaterra a causa de las continuas trabas impuestas por el Parlamento a la extensión de la tolerancia religiosa (Appleby 2012: 102-07; Lee 1961: 58-70). Resulta improbable, por tanto, que invirtiese sus esfuerzos en apoyar al duque de York, cuya popularidad era menor que la de su hermano.

Por otro lado, los Tories tampoco decían la verdad al afirmar que los Whigs eran disidentes que, en alianza con los católicos disfrazados de presbiterianos, buscaban asesinar al rey para instaurar una república. En primer lugar, los disidentes constituían el 5% de la población inglesa, y como sucede con los católicos, resulta poco probable que con tales proporciones trataran de dar un vuelco efectivo a la religión oficial de los reinos. De hecho, durante la década de 1660 habían protagonizado diversos levantamientos fracasados contra la generalización del credo anglicano, redundando siempre en su propio perjuicio. En todo caso, abogaban por la tolerancia religiosa, y no por la supresión del anglicanismo o de un monarca, Charles II, que siempre había intentado favorecer sus condiciones mediante dos fallidas declaraciones de indulgencia (Appleby 2012: 84-90, 106, 109; Zagorin 2003: 242). En segundo lugar, resultaba igualmente improbable que estos actuaran en connivencia con los católicos, que eran las antípodas de su pensamiento religioso. Además, resultaría incongruente considerar que los católicos quisieran apoyar a una facción que precisamente quería evitar el ascenso al trono de un candidato de su misma confesión. Sin duda esta supuesta

colaboración disidentes-católicos respondía a uno más de los excesos de L'Estrange, la némesis de Oates durante la década de 1680; que parecía seguir sin descanso cualquier elemento de su narración, para subrayar todas sus contradicciones (Hinds 2010: 35). En tercer lugar, aunque es cierto que algunos Whigs, incluido Shaftesbury (presidente del *Council of State* durante el *Protectorate*), habían colaborado en su momento con el régimen anterior (Coward 2002: 11), lo cierto es que no buscaban implantar una república, sino modificar el orden sucesorio para que se mantuviese el anglicanismo oficial (Edie 1965: 351-52).

Rycaut, definido por Lord Arlington como “an ingenious observer of all things”, (Anderson 1989: 210) se da de bruces en Inglaterra con el dantesco y engañoso “Estado del Siglo” que Gracián presenta persistentemente en *El Criticón*. Al fin y al cabo, Charles II no es sino un rey que se rodea de políticos “that see not clearly, but grope in the dark, stumble against blocks [...] not knowing where they go [...] that are deaf to words, and capable of nothing but the sound of air, of noise, of flattery, vanity and falsity”, (Rycaut 1681: 222-23) pues “they have built castles and towers of wind”, (1681: 82) guiados por su interés propio y apoyados en la mentira. Estos extractos vienen a advertir a Charles II de que quienes le rodean le han involucrado en el clima engañoso fomentado por Oates y sus interesados seguidores, provocando que los Whigs y, posteriormente, los Tories en respuesta a los ataques de estos últimos, se hayan servido de una mentira para crear mediante la propaganda una perspectiva completamente engañosa de la realidad política y religiosa inglesa. Estos, y no otros, son los ya mencionados licenciosos y despreocupados autores (intelectuales y materiales) de los libelos y de panfletos sediciosos que llenan la prensa, a los que Rycaut aludía en su epístola al rey. No solo se refiere a los propagandistas propiamente dichos, sino, de forma mucho más explícita, también a los políticos que intencionadamente se creen sus mentiras y promueven su difusión para atacar a sus oponentes. Son ellos los:

censurers of others' actions, neglecting in the meantime to pry into their own: it makes them proud, high-minded and boasters, and gives them confidence to arraign princes, and their cabinet counsels of government; whilst in the meantime they are so far from ruling their own world within them, that they are not able to subdue a passion, or moderate that little, or untowardly member of their tongue (E.K. s. p.).

En este fragmento expresa su temor porque las acciones de los políticos y de los panfletistas que les siguen terminen generando un nuevo conflicto civil como el que había sacudido las islas Británicas tres décadas antes, cuando se produjo el derrocamiento de un príncipe, Charles I. Su hijo, ahora en el trono, comparte

esta preocupación con Rycaut (Greaves 1992: 20), y es por ello que este, frente a los extremismos Whig y Tory, va a ofrecer una vía alternativa de moderación, encarnada en *The Critick*: un manual de moral cuya idea prevaleciente es huir de los extremos, caracterizados por la irracionalidad y el engaño, para seguir el camino del término medio con la prudencia siempre de guía. El que esta traducción esté dirigida al rey no es casual: él es quien está amenazado de muerte y, por tanto, quien debe ser prudente y aprender que “there are many things in the world which bear a different face to what really they are” (Rycaut 1681: 66). Es cierto, sin embargo, que las enseñanzas se amplían a todos sus lectores, pues no solo el monarca, sino toda la población, debe ignorar la propaganda y proceder con prudencia para solucionar conjuntamente la crisis. Charles II debe andar con “feet as clogged with lead, moved with a slow pace towards good, but like a Mercury winged to pursue the flight of Evil”, (Rycaut 1681: 116-17) y con los ojos “over the port-holes of his ears, which should neither by day, nor night close their lids to the softness of sleep, that so they might see with whom they associate and link their sides in a friendly familiarity” (1681: 157). En otras palabras, debe desconfiar de aquellas “beasts, who only imitate and counterfeit citizens”, (Rycaut 1681: 84) y que “whispered their words not into the ears, but into the mouth of the hearers” (1681: 90). Estas referencias críticas, como otras que se han visto, son reiteradas continuamente por Gracián en *El Criticón* y reproducidas literalmente por el traductor, y podrían aplicarse sin problema a la realidad inglesa: Rycaut es el desengañado Critilo que, en este caso mediante su traducción, guía al enredado Andrenio (Charles II) por el camino de la prudencia para evitar caer en las garras de Falimundo (Oates) y de las fieras que le siguen de forma interesada (Shaftesbury, por ejemplo).

### 3. “Be the attire what it will”: la traducción inglesa de *El Criticón*

En lo que concierne a Rycaut, la difusión de *The Critick* en Inglaterra puede resultar útil, al menos idealmente, para tender puentes entre ambas facciones y evitar una potencial guerra civil. La trascendencia que debió de revestir el tratado para su traductor queda reflejada en el hecho de que no le importase publicar la obra de un jesuita en el convulso ambiente anticatólico dominante en 1681, y especialmente teniendo en cuenta la opinión que tenía de la Compañía de Jesús como una congregación de extrema ambición cuyos integrantes: “justify their inhumane persecutions of that worthy prelate [clero anglicano en Esmirna],

by making Turks and infidels the instruments of their rage” (Rycaut 1679: s. p.). Conviene matizar, en cualquier caso, que esta crítica a los jesuitas, recogida en el prólogo de su *The Present State of the Greek and Armenian Churches*, iba dirigida más contra su incondicional vinculación con el papado que contra su corpus de creencias católicas propiamente dichas (1679: s. p.). En cualquier caso, lo cierto es que la publicación de su versión de *El Criticón* vino a confirmar el talante tolerante de Rycaut en el ámbito confesional, siguiendo la máxima: “those who only read the titles of books, are seldom learned by them” (Rycaut 1681: 196). En definitiva, la obra es útil, y como él mismo aseguró en la epístola al lector, lo es partiendo de una traducción fiel al tratado original, pero al mismo tiempo, comprensible para el lector inglés. No hay que olvidar que, al fin y al cabo, el objetivo que pretende alcanzar el traductor es eminentemente práctico, es decir, contribuir a solucionar la crisis político-confesional inglesa. De esta potencial utilidad del texto deriva el hecho de que fuera traducido íntegramente, en contra de la frecuente práctica de condensar el discurso (*abridge*), empleada por el propio Rycaut en sus *Royal Commentaries of Peru* (Burke 2005: 15; Burke, Po-Chia Hsia 2007: 31). Al contrario de lo que sucedía con la obra del Inca Garcilaso, el mensaje ejemplificador que se pretende transmitir con *The Critick* aparece continuamente a lo largo de la obra original.

Además, no hay que olvidar que *El Criticón* es una obra con un estilo complejo de raigambre conceptista. En otras palabras, y especialmente en lo que concernirá a Rycaut, se trata de un texto plagado de agudezas conceptuales, esto es, de metáforas que persistentemente buscan jugar con los fonemas y los sentidos de las palabras, alejándolas de la vacuidad del mero artificio retórico y aportándolas un relieve seductor fundamentalmente mediante aliteraciones, antítesis, hipérbolos y paranomasias que, al mismo tiempo, suponen un reto para el traductor (Chevalier 2002: 110-13). Así, al condicionante impuesto por la problemática confesional, se unía la complejidad conceptista de *El Criticón*, por lo que Rycaut se vio en la necesidad de adaptar en la medida de lo posible su contenido, si quería alcanzar su fin práctico, pero sin llegar a adulterarlo. En definitiva, el producto final de *The Critick* es el reflejo del esfuerzo continuado de Rycaut por transmitir de la forma más fidedigna posible el tratado moral de un sacerdote jesuita español evitando cualquier sospecha que el potencialmente crítico lector inglés pudiera concebir sobre su confesionalidad y suavizando el complejo lenguaje conceptista que pudiera obstaculizar la comprensión del sentido global de la obra.

Con anterioridad a la traducción propiamente dicha, Rycaut prepara al lector con unos paratextos por medio de los cuales trata de desvincularse en la

medida de lo posible del contenido de *The Critick* y, por supuesto, del propio Baltasar Gracián, para evitar posibles críticas de cariz confesional. Ya en el título, la identidad del autor como sacerdote jesuita es ocultada, en tanto que, bajo el pseudónimo de Lorenzo Gracián, se le menciona como “one of the best wits of Spain”, y posteriormente, en la epístola al rey, como un “serious don”, (1681: s. p.) es decir, como un autor de gran pericia intelectual y con un discurso meditado y razonado, no motivado por los instintos irracionales e hirientes de los propagandistas. Deja abierta la interpretación del vocablo *don*, que podría entenderse como un préstamo del castellano en alusión a la partícula de cortesía “don/doña”, o bien como un término habitual en la época para referirse a un hombre de gran estima o, directamente, a un hombre español (OED 1979: 597-98). Por otra parte, estos calificativos no hacen sino reafirmar la ya mencionada tolerancia de Rycaut, que es capaz de elogiar a un jesuita a pesar de recelar genéricamente de la Compañía de Jesús como congregación acólita del papado.

En los paratextos, sorprende el espacio que Rycaut le dedica al final de su epístola al lector a resumir el argumento de *El Criticón* desde un enfoque exclusivamente moral, esto es, excluyéndolo de cualquier connotación política o confesional, y presentándolo meramente como una obra escrita por influencia de la *History of Hai Ebn Yokdhan [El filósofo autodidacta]* de “Ebn Tophail” [Abentofail] (1681: s. p.), y cuyo propósito es conducir al hombre “into rules for conservation of its own wellbeing and that of others” (1681: s. p.). Asimismo, al definir la obra, de modo un tanto hiperbólico, como una secuela de las “fashions, learning, proverbs and everything but their religion” que los españoles tomaron de los musulmanes (1681: s. p.), parece estar desvinculando directamente su contenido de la tradición cristiana, y en consecuencia, del papismo jesuita. En esta línea, conviene subrayar el constante interés de Rycaut por reiterar que la acción de la obra tiene lugar en España, pese a que Gracián en muchos casos no lo especifique, quizás para evitar que los paralelismos con la realidad inglesa parezcan demasiado evidentes, aunque en último término pretenda lo contrario. De esta forma, una vez pasados los paratextos, en todas las referencias al título de la obra, presentes tanto al inicio de la “First Crisis” como en los encabezados de cada página, se añadirá el gentilicio *Spanish (The Spanish Critick)*. Asimismo, en la “Crisi Tercera”, cuando Gracián alude a los hombres presuntuosos que no tanto por “efecto de su saber, cuanto defecto de su nación”, (1651: 45) creen que hubieran sido capaces de crear un mundo mejor que el de Dios, Rycaut prefiere especificar que esos presuntuosos son miembros de la “Spanish nation” (1681: 38). Algo parecido ocurre más adelante: cuando Andrenio y Critilo llegan de la isla de

Santa Elena, el traductor expresa que desembarcan en las “sands of Spain”, (1681: 63) aunque Gracián no especifique el lugar concreto. En definitiva, el traductor presenta *The Critick* como la versión de un tratado moral de inspiración árabe cuya acción transcurre en España, infiriendo, en consecuencia, que el contenido del discurso se verá condicionado por ello.

Incluso la narración autobiográfica que incluye a lo largo de su epístola al lector podría concebirse en esta línea de justificaciones. Como ya se ha comentado, el traductor asegura que compuso *El Criticón* durante su estancia en Alcalá (1652-53), y que tardó en publicarlo por encontrarse ocupado en otros asuntos relativos a su oficio consular. Sin embargo, convendría preguntarse si no podría tratarse de un recurso más con el que reiterar su distanciamiento con respecto a los contenidos. Resulta sin duda muy sorprendente que un estudiante extranjero, recién aprendido el castellano, se hubiese aventurado a traducir, con tal maestría, una obra formalmente tan compleja como *El Criticón*. Esto lleva a plantearse dos opciones: o bien llevaba el castellano aprendido de su ámbito familiar, en cuyo caso una traducción tan temprana seguiría resultando sorprendente; o bien la compuso más adelante, durante su etapa consular o, incluso, una vez regresado a Inglaterra. De hecho, puede que precisamente los tres años que Rycaut tardó en publicar la obra una vez regresado a Londres, los dedicara, o bien a la revisión experimentada de su supuesta temprana traducción, lo cual explicaría la gran calidad de la misma; o bien directamente a traducir *El Criticón* a partir de cero, hipótesis que cobra fuerza si se tiene en cuenta que en 1671 un amigo suyo obtuvo en Málaga un ejemplar original de esta obra y se lo envió a Rycaut por considerar que le parecería interesante (Anderson 1989: 255). Aunque no es posible saber con total seguridad si esta pudo ser la primera vez que el traductor entró en contacto con la obra de Gracián, lo cierto es que lo relatado en la epístola al lector parece tratarse más de una invención retórica intencionada que de una realidad.

En lo que se refiere a la traducción, ya en la epístola al rey Rycaut se disculpa por los errores en el estilo que pudiera haber cometido (“be the attire what it will”) (1681: s. p.), quizás teniendo en mente un pretexto para posibles malinterpretaciones del texto, pero también siendo consciente de la dificultad que entraña trasladar al inglés el lenguaje conceptista que emplea Gracián habida cuenta de que está entre sus prioridades transmitir el contenido de la forma más fidedigna posible. En este sentido, el traductor contaba con la ventaja de conocer el castellano, lo que le permitió versionar *El Criticón* directamente desde su lengua original, y no con la intermediación del francés, recurso habitual para aquellos

autores ingleses que pretendieron ejercer como intérpretes de textos españoles, italianos y griegos durante los siglos XVI y XVII (Burke, Po-Chia Hsia 2007: 27). Conviene subrayar que esta práctica fue habitual en Rycaut, que tradujo de sus lenguas originales tanto *Le vite de Pontefici* de Platina, como la biografía de Numa Pompilio de Plutarco y los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso. Este factor indudablemente contribuyó a minimizar cualquier adulteración involuntaria del texto original que pudiera haber resultado de la intervención de un autor intermedio, sobre todo con una obra como *El Criticón*, *a priori* más susceptible a ser objeto de adaptaciones debido a su complejidad estilística. Asimismo, viene a confirmar los deseos de fidelidad de Rycaut, que son claramente perceptibles a lo largo de su traducción. No obstante, aun considerando esta ventaja, para poder lograr un texto comprensible alejado de toda connotación potencialmente papista, el traductor se vio obligado, en ocasiones, a modificar el discurso original por medio de una serie de tácticas estilísticas.

A nivel de estilo, quizás la problemática más ostensible con la que se vio obligado a lidiar Rycaut esté relacionada con su incapacidad para traducir los juegos de palabras o “equivocos” que emplea Gracián, “que no se pueden pasar a otra lengua: porque como todo el artificio consiste en la palabra de dos significaciones, en la otra lengua ya es diferente, y así no tiene aquella ventaja” (Gracián 1648: 216). Así ocurre con numerosas paranomias, como es el caso de una empleada en la “Crisi Primera”, cuando Gracián afirma que el primer ser humano, “dicen que tuvo el pecho de aceros, mas yo digo que revestido de yerros”, (1651: 3) y Rycaut no pudo menos que traducir: “they say his breast was covered with steel, but I think it was doubled with iron” (1681: 2). Si bien se aprecia una reproducción bastante literal, el traductor no es capaz de plasmar en su lengua el doble sentido que el autor aragonés pretende conceder a los parónimos “aceros/aciertos” y “hierros/yerros”, quedándose con el sentido más evidente vinculado con el campo del metal. Sería imposible enumerar la multitud de pasajes en los que Rycaut se encuentra con este problema. Se podría discutir si Rycaut no podría haber intentado buscar parónimos alternativos en lengua inglesa que se ajustaran al significado que pretendía transmitir Gracián, pero lo cierto es que su tarea hubiera resultado ardua y, probablemente, contraproducente: no hay que olvidar que el objetivo principal del traductor no es presentar una versión con un estilo de gran valor literario, sino una obra comprensible en la que el lector inglés viera reflejada su propia realidad de la forma más directa posible.

En virtud de esta finalidad, Rycaut se tomará cierta libertad para modificar ligeramente algunas frases, términos o estructuras sintácticas que pudieran

suponer un obstáculo en el proceso de asimilación de los receptores. En algunas ocasiones, procede a la reelaboración de ciertas expresiones gracianas, especialmente las antitéticas y paronímicas, que, por concisas y metafóricas, podrían no ser fácilmente comprensibles. De este modo, por ejemplo, al comienzo de la “Crisi Tercera”, cuando Andrenio salió de la cueva en la que cayó sepultado, afirmó encontrarse “gustosamente perdido, cuando más hallado”, (1651: 32) es decir, “perdido” por no saber dónde estaba, pero “hallado” por haber entrado en contacto con un mundo exterior nuevo para él. El traductor inglés, incapaz probablemente de encontrar en su lengua un juego de palabras con un significado similar, explicó por extenso el mensaje que quería transmitir Gracián: “I committed myself to the mercy of my own insatiable curiosity, and to the astonishment and confusion to which any new object had power to inculcate” (1681: 28). También habrá pasajes en los que Rycout, en lugar de parafrasear, prefiera adjuntar una glosa explicativa al margen, sobre todo para aclarar vocablos con un doble sentido, como ocurre en la “Crisi Nona” cuando Critilo conversa con Andrenio sobre la anatomía humana en clave alegórica. Al llegar a las manos, el autor propone que la etimología de este miembro proviene del verbo “manar”, pues “de ellas ha de manar todo el bien, ellas manan del corazón, como ramas cargadas de frutos de famosos hechos, de hazañas inmortales; manantiales son del sudor precioso de los héroes, y de la tinta eterna de los sabios” (1651: 187). Juega de nuevo con una paranomasia cuyo paralelo en inglés es difícil de encontrar. No obstante, en este caso Rycout no se limita a emplear, como en el caso anterior, un término equivalente de “manar” (“spring”), sino que además incluye en el margen que el verbo latino “manare” significa “to flow” (1681: 166), de modo que el lector inglés comprenda más fácilmente la relación que presenta el autor aragonés entre las manos (“hands”) y la acción de “manar”. Utilizará el mismo recurso para llamar la atención sobre determinados aspectos de la geografía española criticados por Gracián, y que la generalidad de sus compatriotas no tendría por qué conocer. Por ejemplo, cuando este se queja de que Madrid nunca ha podido “perder los resabios de villa”, (1651: 199) Rycout se apresura a aclarar que la capital española era “a village, and not a city” (1681: 177).

Todos estos recursos confirman el interés de Rycout por adaptar el contenido de *El Criticón* a sus potenciales lectores sin que por ello su sentido original se viera afectado. Sin embargo, sus deseos de fidelidad no evitaron que se atreviera, en algunos pasajes, a introducir críticas veladas a la realidad político-confesional inglesa como las señaladas anteriormente y disfrazadas entre las ideas originales del autor español. Así, en ocasiones insiste en lo perniciosos que resultan los



murmullos y la propaganda, cargando contra “the impertinent discourses of the talkative”, (1681: 46) que son largos y “conclude in nothing”, (1681: 47) repletos como están “of a murmuring querulous spirit, never contented with the present Government” (1681: 113). Estas alusiones recuerdan las prolijas y falaces acusaciones de Oates ante la Justicia, así como sus largos sermones propagandísticos o, incluso, las mentiras que los Whigs emitieron en forma de panfletos desde el *Green Ribbon Club* o de discursos parlamentarios criticando al Gobierno Tory. De hecho, Rycout/Critilo parece evocar directamente a Oates haciendo uso de un ingenioso juego de palabras al avisar al rey/Andrenio de que debería “believe nothing, though urged with oaths [Oates], and protestations”, (1681: 119) cuando Gracián simplemente pone en boca de Critilo que “nada creas de cuanto te dijeren” (1651: 134). También es posible que esté aludiendo al cabecilla del complot más adelante al referirse a un “false politician, the cunning Machiavil, who gives potions of his false aphorisms, to the greedy throat and vitiated palate of the ignorant, which being plausible, appear true to them; but being well examined, are no other than painted corruption, and the gilded pills of sin, and vice, not so much the plots of State, as devices fit for the stables of beasts” (1681: 124). Si se tiene en cuenta que el “Plots of State” de Rycout proviene de la expresión “razones, no de estado, sino de establo”, (Gracián 1651: 140) queda evidenciado que, al traducir burdamente “razón” por “complot”, buscaba intencionadamente restarle veracidad al *Popish Plot* comparando a Oates con un animal cuyos panfletos y discursos no deben ser tomados como si fueran razón de estado, sino como meras mentiras maquinadas por una mente desequilibrada.

Con todo, pese a estas tácticas diversivas, las adaptaciones estilísticas y las pinceladas de crítica que introduce en ciertos pasajes de la traducción modificándolos ligeramente, Rycout pretende que su *Critick* sea fiel al original con el fin de convencer a sus lectores de que el mejor método para solucionar la crisis político-religiosa que se está viviendo no es aniquilarse mutuamente a base de panfletos sediciosos. Por el contrario, deben seguir el camino del término medio que dicta la prudencia tal como señala magistralmente *The Critick*, cuya publicación constituyó un auténtico ejercicio de diplomacia con la pluma, o si se quiere, diplomacia intelectual, en lo que supuso un despliegue ejemplar de tolerancia por parte de Paul Rycout.

#### 4. Conclusión

*The Critick*, la primera traducción inglesa de *El Criticón* de Baltasar Gracián, fue empleado por su autor, el diplomático Paul Rycaut, como un instrumento para promover la tolerancia religiosa en el marco de excepcional tensión política y confesional generada en Inglaterra por el *Popish Plot* y la subsiguiente *Exclusion Crisis*. Sin duda, su extracción familiar y su ejercicio consular en Esmirna contribuyeron a que, una vez regresado a Londres después de haber permanecido dieciocho años en el extranjero, el traductor concibiera la inestabilidad político-confesional inglesa como un reflejo del escenario que había presenciado en su lectura de la obra cumbre graciana. Rycaut pretende combatir las mentiras de Oates, engrandecidas conscientemente por los políticos Whigs y Tories y sus acólitos propagandistas para convencer a la población londinense de la necesidad de excluir de la sucesión al católico duque de York. Para ello, frente a los conflictivos extremismos potenciados por estos, el diplomático recurre a la vía de moderación que pretende inculcar Gracián a través del trasfondo moral de su obra, que considera útil pese a que el autor aragonés fuera un sacerdote jesuita español. Sin embargo, precisamente por el marco de intolerancia surgido a raíz del *Popish Plot*, Rycaut tuvo que recurrir a una serie de tácticas, sobre todo en los paratextos, para desvincularse del contenido de la traducción y, en consecuencia, evitar que el lector inglés sospechara de su confesionalidad. En lo que se refiere a la traducción propiamente dicha, el diplomático, consciente de su utilidad, la compuso de la forma más fidedigna posible dentro de las dificultades que entrañan versionar el estilo conceptista de Gracián. Por ello, al factor confesional se une el problema de la complejidad formal, que a priori habría constituido un obstáculo si Rycaut quería que el lector inglés medio comprendiese el sentido último de *El Criticón*. En definitiva, el traductor se vio obligado, para lograr el fin práctico de *The Critick*, a excluir de su versión cualquier potencial ápice de papismo y a suavizar, al mismo tiempo, cualquier inconveniente que el complejo estilo pudiera suponer al lector. Todo ello manteniéndose generalmente fiel al contenido, aunque abriendo la posibilidad de introducir ciertas alusiones de crítica a la crisis inglesa veladas entre las metáforas gracianas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

## BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

Cabañas, M. D. (ed.)

2010 *Constituciones de la Universidad de Alcalá 1510*. Alcalá de Henares: Centro Internacional de Estudios Cisneros. Universidad de Alcalá.

Gracián, B.

1648 *Agudeza y arte de ingenio*. Huesca: Juan Nogues.

1651 *El Criticón. Primera parte: en la primavera de la niñez y en el estío de la juventud*. Zaragoza: Juan Nogues.

Pepys, S.

1976 *The Diary of Samuel Pepys*. Vol. IX, Robert Latham y William Matthews (eds). Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Rycaut, P.

1679 *The Present State of the Greek and Armenian Churches, 'Anno Christi' 1678*. London: printed for John Starkey at the Mitre neat Fleet Street, near Temple-Bar.

1681 *The Critick*. London: printed by T. N. for Henry Brome at the Gun in St. Paul's Church-Yard.

## BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

Alonso, S.

1996 "Introducción". En: B. Gracián. *El Criticón*. 6ª ed. Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 9-58.

Anderson, S. P.

1989 *An English Consul in Turkey: Paul Rycaut at Smyrna, 1667-1678*. Oxford: Clarendon Press.

Appleby, D. J.

2012 "From Ejectment to Toleration in England, 1662-89". En: A. P. F. Sell (ed.) *The Great Ejectment of 1662. Its Antecedents, Aftermath, and Ecumenical Significance*. Eugene (Oregon): Pickwick Publications, pp. 67-124.

Baktir, H.

2016 "Paul Rycaut". En: D. Thomas; J. Chesworth (eds.) *Christian-Muslim Relations: a Bibliographical Study, vol. 8: Northern and Eastern Europe (1600-1700)*. Leiden: Brill, pp. 411-19.

Burke, P.

2005 *Lost (and Found) in Translation: A Cultural History of Translators and Translating in Early Modern Europe*. Wassenaar: NIAS.

Burke, P.; Po-Chia Hsia, R.

2007 *Cultural Translation in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.

Chalmers, A.

1816 *The General Biographical Dictionary*, vol. XXVI. London: Nichols, Son and Bentley.

Chevalier, M.

2002 "Conceptismo, culteranismo, agudeza", *Cuaderno gris*, Número Extraordinario (1), pp. 107-15.

Coward, B.

2002 *The Cromwellian Protectorate*. Manchester: Manchester University Press.

Eddie, C. A.

1965 "Succession and Monarchy: The Controversy of 1679-81", *The American Historical Review*, 70 (2), pp. 350-70.

Edwards, F.

1985 *The Jesuits in England. From 1580 to the present day*. Tunbridge Wells (Kent): Burns & Oates.

Fraser, A.

1979 *Royal Charles: Charles II and the Restoration*. New York: Alfred A. Knopf.

Garcés, M. A.

2006 "The Translator Translated: Inca Garcilaso and English Imperial Expansion". En: C. G. Di Biase (ed.) *Travel and Translation in the Early Modern Period*. New York: Rodopi, pp. 203-25.

2014 "Luchas imperiales: las traducciones del Inca Garcilaso (1625-1737)". En: B. Osorio de Negret; C. Alzate; D. M. Solodkow (eds.) *Sujetos múltiples: colonialidad, indigenismo y feminismo*. Bogotá: Universidad de los Andes, pp. 39-82.

Goldie, M.

1986 "Restoration and the Rise of Party". En: L. M. Smith (ed.) *The Making of Britain: The Age of Expansion*. London: Macmillan, pp. 75-88.

Greaves, R. L.

1992 *Secrets of the Kingdom. British Radicals from the Popish Plot to the Revolution of 1688-89*. Stanford (California): Stanford University Press.

Harris, T.

1987 *London Crowds in the Reign of Charles II*. Cambridge: Cambridge University Press.

Hinds, P.

2010 "*The Horrid Popish Plot*". *Roger L'Estrange and the Circulation of Political Discourse in Late Seventeenth-Century London*. Oxford: Oxford University Press for the British Academy.

Jones, J. G.

2012 "The Growth of Puritanism, c. 1559-1662". En: A. P. F. Sell (ed.) *The Great Ejection of 1662. Its Antecedents, Aftermath, and Ecumenical Significance*. Eugene (Oregon): Pickwick Publications, pp. 3-66.

Kenyon, J. P.

2000 [1972] *The Popish Plot*. London: Phoenix Press.

- Lázaro Carreter, F.  
 1986 “El género literario de «El Criticón»”. En: *Gracián y su época. Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses: ponencias y comunicaciones*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 67-88.
- Lee, M. D.  
 1961 “The Earl of Arlington and the Treaty of Dover”, *Journal of British Studies*, 1 (1), pp. 58-70.
- Macchi, F.  
 2009 *Incas ilustrados: reconstrucciones imperiales en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Murphey, R.  
 2000 “Merchants, Nations and Free-agency”. En: A. Hamilton; A. H. de Groot; M. van den Boogert (eds.) *Friends and Rivals in the East: Studies of Anglo-Dutch Relations in the Levant from the Seventeenth to the Early Nineteenth Century*. Leiden: Brill, pp. 25-58.
- Oldys, W. (ed.)  
 1760 *Biographia Britannica*, vol. V. London: printed for W. Meadows.
- Romera-Navarro, M.  
 1938 “Introducción”. En: B. Gracián. *El Criticón*, vol. I. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, pp. 1-88.  
*The Compact Edition of the Oxford English Dictionary*, vol. 1.  
 1979 Book Club Associates/Oxford University Press.
- Vaíllo, C.  
 2001 “El Criticón”. En: A. Egido, M. C. Marín (coords.) *Baltasar Gracián: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*. Zaragoza: Gobierno de Aragón/Institución Fernando el Católico, pp. 103-116.
- Zagorin, P.  
 2003 *How the Idea of Religious Tolerance Came to the West*. Princeton: Princeton University Press.

#### ALEJANDRO SELL MAESTRO

Dpto. de Historia Moderna  
 Facultad de Filosofía y Letras  
 Universidad Autónoma de Madrid  
 Campus de Cantoblanco, C/ Francisco Tomás y Valiente 1, 28049 Madrid, España.  
 ORCID code: [orcid.org/0000-0002-1554-302X](https://orcid.org/0000-0002-1554-302X)

**ANDRÉS JUÁREZ LÓPEZ**

*National Distance Education University of Madrid*

## **Tres cartas inéditas de Consuelo Berges: Insumisión, traducción y supervivencia**

### **RESUMEN**

La escritora y traductora Consuelo Berges constituye un caso singular dentro de las letras españolas del siglo XX que se muestra, entre otros aspectos, en su activo papel en el universo cultural, político y literario del primer tercio del siglo XX, en el que juega una posición extrema en la reivindicación y defensa de los derechos de la mujer en dichos ámbitos. Igualmente singular resulta el encaje de tal posición en la España de la dictadura franquista, en la que se vio obligada a vivir. A través de tres cartas inéditas y de la investigación de diferentes materiales documentales, este artículo muestra las fórmulas de adaptación y pervivencia de estos ideales de reivindicación feminista durante la posguerra y señala el papel central de la traducción en el conjunto de tales fórmulas.

**PALABRAS CLAVE:** Consuelo Berges, Editorial Aguilar, Feminismo, Masonería, Traducción, Cartas.

### **ABSTRACT**

The writer and translator Consuelo Berges presents a unique case in 20<sup>th</sup>-century Spanish literature. This is shown in a number of aspects of her life, but perhaps most importantly in her active role in the cultural, political and literary scenes at the beginning of the century as she plays an extremely important role for the defence and recognition of women's rights in those contexts. The way the writer exists in Spain while Dictator Franco ruled the country, where she was forced to live, is also unique. This article shows the adaptation and prevalence formulas of those feminist ideals during the Spanish post-war period through certain unpublished letters and various other documents, and highlights the importance of translation in that set of formulas.

**KEYWORDS:** Consuelo Berges, editorial Aguilar, feminism, Freemasonry, translation, letters.

## 1. Introducción

Nacida en 1899, Consuelo Berges vivió y defendió activamente la incorporación de la mujer a la vida cultural, profesional y política durante los años previos a la guerra civil española. Se sitúa por tanto en la denominada Edad de Plata. Son numerosas las monografías dedicadas a escritoras, artistas plásticas o investigadoras de este periodo y a las instituciones que impulsaron (entre otras, Pérez-Villanueva 2011; Vázquez Ramil 2012; Cuesta et al. 2017). Romero (2015) aborda la labor de traducción de algunas autoras de la Edad de Plata hasta 1939, desde una perspectiva de género, con apreciaciones sobre su papel “en la sombra” aplicables a Consuelo Berges, pese a que esta empezó a traducir en años posteriores y en diferente situación.

En este contexto, Consuelo Berges ha merecido atención a través de algunos estudios que han abordado sus redes relacionales con escritoras como Concha Méndez (Martínez Trufero 2011), Clara Campoamor (Samblancat 2002) o Elisabeth Mulder (Merlo 2018), los paratextos de su biblioteca personal (de la Guardia 2019), su trayectoria biográfica (Balló 2018; Gutiérrez Sebastián 2018) o su paso por la masonería (Presmanes 2012; Ortiz Albear 2012). Cuenta por tanto con estudios centrados en aspectos destacados de una biografía de sumo interés. Ante la evidencia de “una vida de novela” (Gutiérrez Sebastián 2018: 120), intentaremos por nuestra parte indagar más allá de su peripecia vital en busca de las formas culturales y literarias en que esta quedó expresada.

Porque Consuelo Berges, que participó en la lucha por el reconocimiento de la mujer en todos los ámbitos, lo hizo desde una posición literaria marginal y desde una opción política extrema. Ambos aspectos motivan su difusa percepción en el panorama literario de tales años. Pero además su figura se vio igualmente desdibujada por su reintegración forzosa a la España franquista, volcada en la traducción como medio de subsistencia.

Por otra parte, el trayecto biográfico y profesional de Consuelo Berges – y su formalización literaria – se despliega entre el momento de máximo desarrollo en la igualdad de mujeres y hombres, que culmina en la Segunda República, y el de su máximo retroceso, a partir de 1939. Supone, por ello, un adecuado espacio para observar las condiciones de pervivencia y transmisión de unos valores borrados a conciencia en la España de posguerra.

Acudiremos para ello a las fuentes documentales disponibles, medio inexcusable de la investigación filológica, con el fin de evitar construcciones críticas alejadas de la realidad histórica, tal como ha planteado recientemente

Neira (2018) a propósito de algunas formulaciones sobre la llamada generación del 27, a la que podemos adscribir cronológicamente a Consuelo Berges.

Siendo una escritora secundaria en el canon literario femenino, su peculiar posición, en un segundo plano, permite igualmente un acercamiento que la reciente historiografía ha denominado como la “historia desde abajo”, con la atención puesta en figuras o colectivos enmarcados en una cierta anonimidad y con un enfoque de las fuentes documentales en el que prima, tanto como las propias fuentes, el modo de acercarse a ellas y las preguntas que se les plantean (Hobsbawm 1998: 208-211; Sharpe 1993).

Indagaremos por ello en su aparición en los periódicos del momento, acudiremos a entrevistas de la autora, al estudio de su expediente del Tribunal de la Masonería, a su propia obra y a algunas cartas inéditas, cuya publicación ofrecemos y que consideramos representativas de su perfil como traductora.

## **2. La construcción de redes relacionales: de la libertad familiar a la insumisión política y literaria**

Consuelo Berges nace en Ucieida, Cantabria. Testimonios directos de la traductora (Benítez 2004) muestran algunos aspectos de su etapa de formación: su desarrollo en un entorno familiar atípico, su contacto temprano y sin mediación con los libros, su incorporación a la formación inspirada en la Institución Libre de Enseñanza o su temprana dedicación al periodismo.

La escritora también deja constancia de estos años en “Raíz y fruto al viento de un escritor que se fue” (Berges 1975). Se trata de una extensa rememoración de una juventud enclavada en un espacio casi legendario, el de los bosques de Cantabria y en el entorno de la familia Gutiérrez Cueto – con la que estaba emparentada por parte de padre. Este texto es igualmente homenaje y semblanza de Ramón de la Serna, escritor y traductor como Consuelo Berges e hijo de Concha Espina, con quien la traductora mantuvo continuada amistad. En él se hace visible una escritura con voluntad literaria y al tiempo se manifiestan las fórmulas de selección de las figuras morales y estéticas en que Consuelo Berges se reconoce. La expresión de la propia personalidad mediatizada por figuras familiares o literarias será un recurso constante en su práctica literaria. Volveremos sobre ello. Lo que nos interesa ahora es la dimensión de comunidad de tal entorno y su objetivación en la figura de una mujer:

Matilde de la Torre se llamaba, y era uno de los sobresalientes ejemplares de una nada corriente familia cántabra que podría dar materia, si ese modo de novelar continuara



vigente, a una de aquellas “sagas” de las que tan celebrados títulos produjo la novelística europea de finales del siglo pasado [...] Como algo me toca de esta estirpe, me inhibo de resumir aquí su historia, pero como también le toca algo a Ramón de la Serna y lo que le toca puede tener, debe tener alguna genética relación con la aventura de su vida y su obra y con su relativa frustración, voy a recoger aquí un mínimo retazo y algunos pormenores de lo que de tal familia cuenta un cronista imparcial, Rafael González Echegaray, en su libro *Capitanes de Cantabria* [...] (Berges 1975: 62)

En este mismo espacio sitúa Consuelo Berges a María Gutiérrez Blanchard, hija de Enrique Gutiérrez Cueto, pintora singular en la vanguardia parisina de los primeros años del siglo. También a Concha Espina, ya mencionada, quien le dedica sus libros llamándola “prima” (de la Guardia 2019: 36-37).

Estos son los mimbres que van tejiendo la personalidad y el temple literario de Consuelo Berges. La “saga” familiar se configura como una constelación moral y muestra, además, un poderoso y nada convencional componente femenino: el parlamentarismo pionero de Matilde de la Torre, la independencia de Concha Espina, que vive de su actividad literaria, la pasión de Blanchard por la pintura como forma de trascender una deformidad física que sin duda marcó su vida. Todo ello era material suficiente para completar con figuras de mujeres aquella semblanza estrictamente masculina de *Capitanes de Cantabria* y Consuelo Berges dedicó buena parte de sus talentos literarios a escribirla. En todo caso, una importante ramificación de la red relacional de la autora está aquí enraizada y permanecerá activa pese a las aparentes distancias ideológicas que traerá el trascurso del tiempo.

Además, durante estos años empieza a publicar. No encontramos una sola mención a poemas juveniles, a relatos imaginativos, a diarios íntimos. Su escritura entra de lleno en el debate abierto y colectivo de las ideas y con veinte años se inicia en el periodismo local:

Mientras tanto empiezo a publicar artículos en la prensa. (En casa se leía *El Sol* desde que se fundó en 1917, y *El Sol* me siguió a mí a toda América). Víctor de la Serna era inspector de primera enseñanza y fue a parar a Santander, donde fundó un periódico de la tarde, *La Región*. Yo le mandé un artículo, firmado *Yasnaia Poliana* (la finca de Tolstoi, yo estaba envenenada de novela rusa, de literatura), y me lo publicaron, y Víctor estaba encantado conmigo, aunque al principio no sabía quién era. (en Benítez 2004: 83).

Junto a la red familiar, Consuelo Berges va construyendo otra de relaciones literarias. Es bien conocida la que mantuvo con Concha Méndez en la estancia americana que ambas compartieron en los años previos a la Segunda República (Ulacia Altolaguirre 2018: 75 y ss.) así como las que estableció en el Buenos Aires de

los treinta. En estos años tenemos algunos formatos de la progresiva consolidación de su quehacer literario: periodismo, que seguirá practicando, prosa ensayística como la de su primer libro, *Escalas* (Berges 1930) y crítica literaria. A ello hay que añadir una biografía de Concepción Arenal (Berges 1931), adaptación de una conferencia pronunciada en Buenos Aires; pese a su brevedad, resulta significativa la elección de otra figura moral, de nuevo una mujer sola, al menos en un tramo de su vida que Consuelo Berges describe y analiza en esta precisa dimensión.

La Segunda República, celebrada por la autora en Buenos Aires, marcó su regreso a España. Por primera vez en Madrid, Consuelo Berges se introduce en los circuitos ya institucionalizados de la feminidad en la Edad de Plata: el Lyceum Club, la Residencia de Señoritas, las revistas literarias. Y así entran a formar parte de su constelación personal Matilde Marquina, Rosa Chacel, Carmen Conde, Gabriela Mistral, Ernestina de Champourcin, quienes generan acciones de intermediación literaria reflejadas en la prensa de aquellos años. Por ejemplo, *El Imparcial* recoge, el 3 de junio de 1932, el homenaje ofrecido en el Ateneo de Madrid a María Blanchard, con participación de Concha Espina, Federico García Lorca, Manuel Abril, Clara Campoamor y la propia Consuelo Berges. El 17 de noviembre del mismo año, en *Ahora*, se da cuenta de la participación de la escritora en un homenaje a la recién fallecida Carmen de Burgos, *Colombine*, junto a Luis Jiménez de Asúa o Gregorio Marañón; o promoviendo otro homenaje a la pintora Rosario de Velasco, junto a Concha Espina, José Gutiérrez Solana, Matilde Marquina y Manuel Abril (*Ahora*, 28 de junio de 1932).

No obstante, una expresiva carta de estos años a Carmen Conde (Berges 1932) muestra su compleja relación con el hecho literario y su distancia respecto a las instituciones femeninas más visibles:

Para mí la política, la menuda y la trascendente, es hoy más que ninguna otra cosa algo así como un caso de conciencia. Y una tentación. [...] A veces veo que se va a anegar en esta tentación política mi escasa vena literaria, y a veces veo que es precisamente esta vena literaria la que me arrastra a la política [...]

No voy casi nunca por el Liceum, y no he hecho amistad con casi nadie del grupo. Te confesaré en secreto que me carga un poco el ambiente de buena sociedad seudointelectual que impera en esa casa. Es una cosa híbrida, ni del todo frívola, ni del todo intelectual.

Consuelo Berges se decidirá durante la Segunda República por la alianza de literatura y acción e iniciará su andadura política. Entra a formar parte del Comité de Dirección de Acción Republicana Femenina, junto a Clara Campoamor. Entrevistada en el *Heraldo de Madrid* (Anónimo 1933) defiende el voto femenino,

apostando por la posición de Campoamor en el encendido debate en torno al mismo. Ingresó en la Masonería, adonde cerca de doscientos diputados habían trasladado la creciente tensión política, como cuenta la propia Campoamor (2018: 228-234). Y lleva allí también la defensa de sus ideales feministas, exigiendo la igualdad en un ámbito teóricamente cimentado en tales ideales pero con prácticas alejadas de su aplicación.

Y así, el balance de la escritora antes de estallar la guerra civil integra su marginalidad literaria, política y feminista, su elección de un lugar periférico en estos ámbitos y su defensa del feminismo en todos ellos; una marginalidad que, no obstante, nada tiene de inactiva, pues se mantiene pegada a la primera línea de la vida cultural y política, aunque en un buscado segundo plano. La propia autora ironizaba muchos años después sobre ello: “Luego llegó la guerra. Cuando estalla ‘el glorioso meneo’ estaba en el archivo haciendo fichas...” (en Benítez 2004: 86).

Y en la guerra practica del modo más radical su voluntario alejamiento de los focos y su apego a la acción anónima. Sin dejar rastro documental aparente, participa en el feminismo libertario dentro de la organización *Mujeres Libres*, con la que colaboraron Lucía Sánchez Saornil, Mercedes Camposada, Rosa Chacel, Carmen Conde o León Felipe, entre otros.

Mary Nash (1975) estudió esta organización y recopiló algunos textos de la revista homónima editada entre 1936 y 1939, señalando la escasa atención prestada por los historiadores debido a la ausencia de liderazgos o nombres destacados y subrayando la lucha múltiple a la que se enfrentaron sus integrantes. Conviene que nos detengamos en el perfil del feminismo de *Mujeres Libres*, que aunaba revolución social y emancipación femenina. En el artículo titulado “La doble lucha de la mujer”, firmado por Ilse (1975: 131-133), leemos:

El hombre revolucionario que hoy lucha por su libertad, solo combate contra el mundo exterior. Contra un mundo que se opone a sus anhelos de libertad, igualdad y justicia social. La mujer revolucionaria, en cambio, ha de luchar en dos terrenos: primero por su libertad exterior, en cuya lucha tiene al hombre de aliado por los mismos ideales, por idéntica causa; pero, además, la mujer ha de luchar por la propia libertad interior, de la que el hombre disfruta ya desde hace siglos. Y en esta lucha, la mujer está sola.

*Mujeres Libres*, con la retórica del momento, tenía como objetivo “emancipar a la mujer de la triple esclavitud a que, generalmente, ha estado y sigue estando sometida: esclavitud de la ignorancia, esclavitud de mujer y esclavitud de productora” (Nash 1975: 73).

En este espacio ideológico y vital se encontraba Consuelo Berges en aquel momento, tal como recordaba en sus últimos años:

Fui a Barcelona, al paseo de Gracia, no digo el nº para que no se entere el dueño de la casa, requisada por la CNT, y allí hacíamos “Mujeres Libres”; que no se ha hecho jamás otra revista como esa de mujeres, ¿sabes? La hacía Lobo, con unos dibujazos que quitaban el sentido, y unas colaboraciones formidables (hasta de Rosa Chacel hay una). (en Benítez, 2004: 86)

Es posible hallar aquí algunas convicciones esenciales – literarias e ideológicas – que la autora venía acumulando y en las que podremos hallar también algunas claves de sus años tras la guerra.

### 3. Los dos exilios de Consuelo Berges: Traducción y supervivencia

Al entrar las tropas franquistas en Barcelona en enero de 1939, la escritora se dirige a la frontera junto a decenas de miles de españoles. Ella misma relató su paso por los campos de refugiados del sur de Francia, su permanencia en el París de la ocupación alemana, con la ayuda de Mercedes Guillén y Baltasar Lobo. Vemos aquí que la red relacional del ala izquierda de su vida le permitió la supervivencia en la Francia de la ocupación. Allí, como tantos refugiados españoles, vivía escondida. En 1943 fue detenida por la policía alemana y puesta a disposición de las autoridades españolas. Su regreso forzado y la grave situación a la que se enfrentaba fueron suavizados gracias a la red relacional que también mantenía con quienes permanecieron en la España victoriosa. Se salvó de la cárcel gracias a Matilde Marquina, que dirigía entonces la Residencia de Señoritas, y de Luis de la Serna, el menor de los hijos de Concha Espina (en Benítez 2004: 87). Aun así, pesaban sobre Consuelo Berges los mayores estigmas ideológicos del franquismo: la masonería y el comunismo.

La *Ley de 1 de marzo de 1940 sobre la represión de la masonería y del comunismo* perseguía, con severas penas de cárcel e inhabilitación profesional, aquello que la autora había practicado con empeño:

Acaso ningún factor, entre los muchos que han contribuido a la decadencia de España, influyó tan perniciosamente en la misma y frustró con tanta frecuencia las saludables reacciones populares y el heroísmo de nuestras Armas, como las sociedades secretas de todo orden y las fuerzas internacionales de índole clandestina. Entre las primeras, ocupa el puesto más principal la masonería, y entre las que, sin constituir una sociedad secreta propiamente, se relacionan con la masonería y adoptan sus métodos al margen de la vida social, figuran las múltiples organizaciones subversivas en su mayor parte asimiladas y unificadas por el comunismo. (*Ley 1 de marzo de 1940*: 1.537).

Y es en este trance de su vida en el que ocupa un lugar central la actividad de la traducción, con el cruce de dos elementos que se suman en este preciso momento: la solución de su expediente en el Tribunal de la Masonería y la búsqueda de su supervivencia económica y profesional.

El expediente de Consuelo Berges en el Tribunal de la Masonería (1938-1961) suma una veintena de documentos a lo largo de veintitrés años. Entre ellos encontramos una primera ficha, de junio de 1938, en la que se indica: “Consuelo Berges / “Yasnaia” / Oradora de la respetable Logia de Adopción: AMOR / Firma artículo titulado: “La mujer y la masonería” (Ver Boletín de La Gran Logia Española / Agosto y Septiembre de 1932 / págs. 17, 18, 19 y 20)”. El 11 de febrero de 1944 la Dirección General de Seguridad solicita informes sobre los antecedentes masónicos de Consuelo Berges. Se incoa sumario el 16 de febrero de 1946, el 12 de marzo se aduce como prueba su inclusión como iniciada en la mencionada logia, en abril de 1946 se ordena su busca y captura y al resultar esta infructuosa se ordena la “propuesta de archivo” del expediente. Este se reabre nuevamente en 1957 con el mismo resultado y se archiva de forma definitiva en 1961.

Algunos datos del expediente resultan llamativos: el sobrenombre utilizado por la escritora en sus artículos feministas en la Masonería, *Yasnaia Poliana*, era el mismo que utilizaba ya en *La Región* cuando Víctor de la Serna dirigía este periódico; además, los documentos del expediente insisten en una extraña confusión en la grafía de su apellido – “Berges, Verges o Bergés” –, difícil de explicar cuando en el *Boletín de la Gran Logia Española*, aducido como prueba principal, se indicaba según el expediente su nombre de modo inequívoco, “Consuelo Berges”. Añadamos que la autora firmaba sus traducciones con nombre y apellido en editoriales de prestigio como Espasa Calpe y Aguilar, desde 1944. O que su carnet de la Biblioteca Nacional de España de 1947 indicaba no solo nombre y apellidos sino dirección completa. Todo ello parece confirmar que contó con protectores que propiciaron un rápido sobreseimiento de su expediente y evitaron su paso por la cárcel, aunque sin duda la existencia de tal expediente limitó de forma notable su vida profesional y personal durante unos años.

Al tiempo que salva el flanco judicial, Consuelo Berges da el paso de ganarse la vida. Tiene cuarenta y cuatro años, ha evitado la cárcel y mantiene cercana la experiencia del feminismo radical. El perfil que la escritora otorga a la labor de la traducción – facilitada también por Matilde Marquina – la convierte, a nuestro juicio, en la única actividad que permitía salvar su independencia económica, personal e intelectual. En pocas ocasiones sintetiza Consuelo Berges con mayor precisión las aristas de la labor de traducción como cuando habla de Ramón de la

Serna. Lo hace por figura interpuesta, incluyéndose de modo indirecto pero con un “nosotros” explícito en la etopeya propuesta como autorretrato:

[...] con sus treinta años trashumantes y un raro dominio del idioma alemán, se volvió a Madrid y se arrojó a este “canal de oficio o profesión” que nos recoge y nos arrastra a los pobres escritores, pobres españoles que no sabemos o no podemos o no queremos administrar la pluma enteramente propia para vivir de ella de alguna de las varias maneras, no todas honestas, que de ella se puede vivir. [...] A través de la difícil, absorbente y hermosa tarea de traducir, no dejaba Ramón de abrir algún resquicio para hacer obra literaria enteramente propia.” (Berges 1975: 65)

En otra ocasión, más directamente testimonial, habla con mayor claridad de sí misma:

En la transición del exilio exterior al interior, mi asepsia exagerada – rayana, por lo visto, en neurosis obsesiva – ante ciertos contactos, me impidió agenciarme, ni siquiera aceptar, alguno – o algunos – de los acomodos remunerados a la sombra maléfica de... “el régimen”.

“Desperdiciada mi vida dándola sin canal de oficio o profesión”, mi condición nativa de animalejo incrustado en la biosfera de la literatura me condujo al único trabajo que yo podía desempeñar con gustoso esfuerzo para cubrir las mínimas necesidades de subsistencia: traducir libros del francés. (Berges 1985: 9).

El encaje de Consuelo Berges en la editorial Aguilar merecería un estudio pormenorizado. No fue soporte, solo, de una mera supervivencia económica sino que permitió a la traductora salvar la triple independencia antes mencionada, económica, pero también personal e intelectual. Las memorias de Manuel Aguilar (1972) ofrecen muchas claves que podrían explicar su sintonía con la editorial, pues encontramos una peripecia vital con evidentes paralelismos entre ambos; vemos a Manuel Aguilar trabajando con Blasco Ibáñez, en el ambiente del anarquismo de inicios de siglo; o repartiendo periódicos en la Barcelona de esos mismos años, como periodista, profesor de sindicalistas y más tarde exiliado forzoso en Liverpool, donde fue rescatado de la miseria por otros emigrados. Cuenta su experiencia de la guerra, con la editorial requisada por los comités del Madrid revolucionario, su paso por las checas, y su vuelta a empezar una vez finalizada la contienda. Su sobrino José Aguilar, que tras la guerra asumió parte de la gestión empresarial del negocio y a quien Consuelo Berges escribe la segunda carta que presentamos, sufrió dos años de cárcel por haber permanecido en las filas del ejército leal a la República (Aguilar de Ben 2013). Solo queremos indicar con esto que, ante la incuestionable rotura del país y la labor de destrucción de los vencidos realizada con esmero por los vencedores, la editorial Aguilar formó

parte, antes y después de la guerra, de aquella España liberal que logró una precaria supervivencia a partir de 1939. Y Consuelo Berges, en este sentido, es por su radicalidad un ejemplo extremo de la permeabilidad de las varias Españas – familiares, ideológicas, literarias – que se cruzaron en aquellos años.

En Aguilar consigue la estabilidad de la traducción completa de Stendhal, con ingresos medios de mil pesetas mensuales entre 1946 y 1951. Además, en esta tarea Consuelo Berges tiene la suficiente autoridad e independencia intelectual para intervenir en el diseño de la edición y, el suficiente arranque para discutir sus condiciones económicas. Todo ello sin olvidar que traduce – por extraño que hoy parezca – a un autor prohibido por la censura, por lo que Aguilar tuvo que editar la obra en México.

Lo llamativo, como vemos, es que Consuelo Berges se aplicó a mantener vivo un hábito de insumisión y hacerlo compatible con el cuidado de su supervivencia. Y en este equilibrio casi imposible, no permaneció completamente silenciada o excluida de los circuitos culturales como parecen apuntar algunos trabajos (Gutiérrez Sebastián 2018; Balló 2018; de la Guardia 2019). Además de firmar desde el inicio sus traducciones, que incluyen prólogos de los que es plena autora, empezó a publicar en los primeros cincuenta en revistas destacadas como *Ínsula*.

Es más, en el espacio de la supervivencia, Consuelo Berges, integrada sin matices en la cultura oficial al menos en un caso concreto y único en su trayectoria, resulta ganadora en 1956 del primer Premio Nacional de Traducción “Fray Luis de León”, convocado por el Ministerio de Educación Nacional. El 4 y el 8 de julio de 1956, el diario *ABC* da cuenta del acto celebrado en la Biblioteca Nacional de España y detalla la alocución del ministro Jesús Rubio (sucesor de Joaquín Ruiz-Giménez, cesado meses antes a consecuencia de las revueltas universitarias), la dotación del premio – 25.000 pesetas – y la composición del jurado – entre otros, figuraban en el mismo Marcela de Juan, Gaspar Gómez de la Serna o Gerardo Diego, todos del círculo personal de Consuelo Berges–.

En una zona intermedia entre la supervivencia y la insumisión, en la misma década de los cincuenta Consuelo Berges colabora en la puesta en marcha de APETI, Asociación Profesional Española de Traductores e Intérpretes, proyecto impulsado por Marcela de Juan y fundada en noviembre de 1954. APETI será el germen del asociacionismo profesional de los traductores, en un momento en el que sus condiciones económicas se limitaban, en el mejor de los casos, a pactos verbales entre editorial y traductor.

Durante estos años, Consuelo Berges incrementa una red cultural conformada sobre todo por escritoras, como ha mostrado de la Guardia; además, participa

desde mediados de los cincuenta en proyectos como las enciclopedias de mujeres que serán publicadas por las editoriales Garriga (VVAA 1967) o Gili (Mazenod 1966), en las que es autora de parte de las entradas dedicadas a escritoras españolas e hispanoamericanas. Y continúa con sus traducciones, entre las que figura en la década de los sesenta la de Marcel Proust para Alianza Editorial, con Jaime Salinas como director editorial.

Un hito de este recorrido es la publicación de su biografía de Stendhal (Berges 1962), primer volumen que firma como autora desde su regreso a España. Y tras veinte años de exilio interior, lejos de cualquier acomodo, Consuelo Berges no se desapega de la provocación y abre su biografía con una intencionada cita del biografiado. Recordemos que el libro se publica casi veinticinco años después de la entrada del ejército de Franco en la Barcelona de *Mujeres Libres*. De nuevo aquí, por persona interpuesta, podemos escuchar a la propia Consuelo Berges a través de la cita de Stendhal:

Siento una inclinación natural hacia la nación española...Estas gentes se baten desde hace veinticinco años por conseguir cierta cosa que desean. No se baten sabiamente; solo pelea una décima parte de la nación, pero esta décima parte lucha no por un salario, sino por lograr una ventaja moral. En los otros pueblos vemos gentes que combaten por conseguir gajes o condecoraciones. Me gusta también el español porque es un tipo. No es copia de nadie. Será el último tipo que exista en Europa...STENDHAL: *Memorias de un turista* (1838). (Berges, 1962: 9, 338)

Ante semejante cita se hace evidente que Consuelo Berges no escribía solo (en este caso) la biografía de Stendhal.

#### **4. Herencia y transmisión: Fundación Consuelo Berges y Premio de Traducción Stendhal**

Como hemos visto, tras su vuelta forzada a la España franquista Consuelo Berges garantizó su libertad y su independencia gracias a la red relacional que le permitió sortear la cárcel y traducir en Aguilar. Lejos de un silencio absoluto, la autora se mantuvo activa en los limitados círculos que la posguerra permitía a un perfil intelectual como el suyo. En este sentido, creemos que “la artesanía de la traducción” resultó el espacio imprescindible para su supervivencia material pero también para la supervivencia y la defensa, a través de años de dictadura, de los principios que en *Mujeres Libres* – y aun antes – había defendido: aquella emancipación de “la triple esclavitud de la ignorancia, esclavitud de mujer y esclavitud de productora” (Nash 1975: 73).



Más que una profesión impuesta, la traducción le permitió defender ese segundo plano en la “biosfera de las letras” que desde sus inicios caracterizó su quehacer de escritora. Aquí, creemos, entra en juego su peculiar relación con la propia autoría literaria, mencionada acertadamente por de la Guarida y relacionada con esa zona de sombra que Romero (2015: 201) señala en las traductoras de la Edad de Plata. Solo podemos apuntar, como propuesta de indagación crítica, que Consuelo Berges tiende a la expresión de un mundo propio mediante la interposición de la obra ajena. En este cruce entre literatura y mediación, entre traducción y activismo cultural, entre expresión propia y defensa de un canon de escritoras aún en construcción, fue donde Consuelo Berges se entregó como escritora y pensadora.

Frente a otras fórmulas literarias en el territorio de la ficción, es posible que esta zona de paso le fuera imprescindible a una escritora que no se hacía más ilusiones que aquellas que podía cumplir. En una de las ocasiones en las que asoma por entre las costuras de la biografía de su admirado Stendhal, habla de él y habla de sí misma, de nuevo:

Y no cabe, entre la sociedad y el individuo demasiado diferente, una tercera posición además de las dos extremas de la sumisión previa y absoluta o la lucha de previsto final contra el individuo: la de quedarse al margen, desentendido de la sociedad. La sociedad no tolera cuerpos errantes al margen de su contorno. Cuando alguno deambula descuidado por las afueras de sus límites, la sociedad, como la amiba que hemos estudiado en los cursos elementales de biología, alarga una especie de tentáculos elásticos e implacables, agarra al corpúsculo – al individuo cimarrón –, lo engulle y lo disuelve en su amorfo protoplasma. (Berges 1962: 411)

Consuelo Berges, además de defender su independencia individual, se aplicó, frente a “la esclavitud del intelecto y la esclavitud de mujer”, a la exigencia colectiva de esa misma independencia mediante la reivindicación de decenas de figuras individuales de escritoras. También, frente a “la esclavitud productora” (Nash 1975: 73), a la defensa de los derechos profesionales para los traductores. La primera no dejó de practicarla. La segunda la culminó, a escasos años de su muerte, con la creación de la Fundación Consuelo Berges y el Premio de Traducción Stendhal – al que iban destinados los derechos generados por sus traducciones – cuya última edición se entregó en 2011.

## 5. Nota al Apéndice. Tres cartas inéditas de Consuelo Berges

Tras el incremento notable en el estudio y edición de cartas de escritores durante los últimos años, estas han mostrado la riqueza de un género que transita entre lo privado y lo público, lo documental y lo literario, la oralidad y la escritura, lo autobiográfico y lo ensayístico. Si esto sucede en las cartas intercambiadas entre escritores, las cruzadas entre una traductora y sus editores tensan más si cabe la relación de los extremos mencionados al añadir la dimensión profesional y económica.

Como muestra de las complejas y múltiples dimensiones de su labor de traductora, presentamos en apéndice tres cartas inéditas de Consuelo Berges. La primera, de 1945, está dirigida a Gabriela Mistral, a quien trató en la década de los treinta, y es una muestra de la red relacional de la traductora en los años de preguerra, de su labor de intermediación cultural efectuada para la editorial Aguilar, al tiempo que ofrece un significativo autorretrato de la dimensión biográfica e intelectual de su trabajo de traductora casi recién llegada de París.

La segunda, de 1949, enviada a José Aguilar, la escribe ya “instalada” en la España franquista y muestra su inmersión en la traducción de Stendhal y la defensa de sus condiciones económicas en tal proyecto.

Finalmente, la tercera, de 1988, escrita a escasos meses de su fallecimiento, está dirigida a Jaime Salinas a propósito de la reedición de su traducción de Stendhal en la editorial Aguilar una vez adquirida esta por Jesús de Polanco (a quien Berges llama aquí “nuestro Jesús del Gran Poder”) y nos permite asomarnos - además de a un mundo editorial completamente transformado por los grandes entramados empresariales - a la voluntad de transmisión no de su obra, sino de sus derechos de traductora y con ellos de sus propios valores, a través de la Fundación que lleva su nombre y del Premio de Traducción Stendhal.

La carta a Gabriela Mistral se encuentra en la Biblioteca Nacional Digital de Chile<sup>1</sup>. Las dos restantes se encuentran en el archivo personal de la autora, en la Fundación Consuelo Berges.

Agradezco la ayuda de las personas tanto del Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver como de la Fundación Consuelo Berges que han facilitado el acceso a los fondos de la escritora y han hecho posible este trabajo.

---

<sup>1</sup> <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-146258.html>. Accedido en 18/6/2020.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

Aguilar, M.

1972 *Una experiencia editorial*. Madrid: Aguilar.

Anónimo

1932a "Ateneo de Madrid. Una velada en memoria de la pintora María Blancahrd". *El Imparcial*, 3 de junio, 2.

Anónimo

1932b "Homenaje a una pintora". *Ahora*, 28 de junio, 29.

Anónimo

1932c "En memoria de Colombine". *Ahora*, 17 de noviembre, 25.

Anónimo

1933 "La mujer ante la próxima contienda electoral". *Heraldo de Madrid*, 20 de octubre, 16.

Anónimo

1956a "Premio de traducción a doña Consuelo Berges". *ABC*, 4 de julio, 49.

Anónimo

1956b "Entrega del Premio Fray Luis de León". *ABC*, 8 de julio, 74-75.

Benítez, E.

2004 "Entrevista – truncada – con Consuelo Berges", *Vasos comunicantes*, otoño 2004, 81-89.

Berges, C.

1930 *Escalas*. [¿Buenos Aires?]: [s.n.] (Gráficas L. J. Rosso)

Berges, C.

1931 *Concepción Arenal. Algunas noticias de su vida y obra...* Rosario: T. Gráf. Maxera y Cia.

Berges, C.

1932 "Carta a Carmen Conde, 26 de abril de 1932". Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver, sig. 011-01013.

Berges, C.

1962 *Stendhal. Su vida. Su mundo. Su obra*. Madrid: Aguilar.

Berges, C.

1975 "Raíz y fruto al viento de un escritor que se fue". *Triunfo*, 665, 19 de abril de 1975, 62-65.

Berges, C.

1985 "Introducción". En L. de R., Duque de Saint-Simon, *Retratos proustianos de cortesanas y otros personajes de sus memorias*. Barcelona: Tusquets, 9-25.

Campoamor, C.

2018 *La revolución española vista por una republicana*. Sevilla: Ediciones Espuela de Plata.

- 1940 *Ley de 1 de marzo de 1940 sobre represión de la masonería y del comunismo*. Boletín Oficial de Estado, 62, 2 de marzo de 1940, 1537-1539.
- Ilse
- 1975 “La doble lucha de la mujer”. En: M. Nash *Mujeres Libres*. Barcelona: Tusquets, 131-133.
- Mazenod, L. (dir.)
- 1966 *Las mujeres célebres*. 2 vol. Barcelona: Gustavo Gili.
- Tribunal de la Masonería
- 1938-1961 “Sumario 122-46 contra Consuelo Berges por delito de masonería”, signatura TERMC, 17072, Centro Documental de la Memoria Histórica.
- VVAA.
- 1967 *Enciclopedia biográfica de la mujer*. Barcelona: Editorial Garriga.
- BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA**
- Aguilar de Ben, J. M.
- 2013 “José Aguilar, el editor”. En <https://antiguaeditorialaguilar.wordpress.com/2013/02/11/jose-aguilar-el-editor/> , consultado el 16/06/2020
- Balló, T.
- 2018 *Las sinsombrero 2. Ocultas e impecables*. Madrid: Espasa.
- Cuesta J. – M. J. Turrión – R. M. Merino (eds.)
- 2017 *La residencia de señoritas y otras redes culturales femeninas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca
- de la Guardia, C.
- 2019 “Dedicatorias de afecto y resistencia en la biblioteca de Consuelo Berges”, *Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali*, 3, 32-48.
- Gutiérrez Sebastián, R.
- 2018 “A la sombra de las traducciones francesas. Consuelo Berges, escritora”. En: Romano, Y. – S. Velázquez (coords.) *Las inéditas: voces femeninas más allá del silencio*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 119-129.
- Hobsbawm, E.J.
- 1998 “Sobre la historia desde abajo”, en: E.J. Hobsbawm *Sobre la historia*. Barcelona: Crítica, 205-219.
- Martínez Trufero, B.
- 2011 *La construcción identitaria de una poeta del 27: Concha Méndez Cuesta (1898-1986)*. (Tesis doctoral), Madrid: UNED. <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Filologia-Bmartinez/Documento.pdf> , consultado el 7/6/2020
- Merlo, P.
- 2018 “Después de la tormenta, el silencio. A propósito de Elisabeth Mulder” En: Martos Pérez, M. – J. Neira Jiménez (coords) *Identidad autorial femenina y comunicación epistolar*. Madrid: UNED, 433-445.

- Nash, M. (ed.)  
1975 *Mujeres libres*. Barcelona: Tusquets.
- Neira, J.  
2018 "Construcción crítica y realidad histórica de la generación del 27". *EPOS*, XXX-IV, 191-209
- Ortiz Albear, N.  
2012 "Las mujeres en la Masonería Española (1868-1939)". *REHMLAC, Revista de Estudios Históricos de la Masonería*. Vol. 4, nº2, 76-88.
- Pérez-Villanueva I.  
2011 *La Residencia de Estudiantes, 1910-1936: Grupo universitario y Residencia de Señoritas*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Presmanes, R.  
2012 *La masonería femenina en España. Dos siglos de historia por la igualdad*. Madrid: Los libros de la catarata.
- Romero, D.  
2015 "Mujeres traductoras en la Edad de Plata (1868-1939): Identidad moderna y *afidamento*". *Hermeneus*, 17, 179-207
- Samblancat, N.  
2002 "Clara Campoamor en busca de la igualdad". Introducción a *La revolución española vista por una republicana*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 1-42.
- Sharpe, J.  
1993 "Historia desde abajo". En: *Formas de hacer historia* P. Burke (ed.). Madrid: Alianza Editorial, 38-58.
- Ulacia Altolaquirre, P.  
2018 *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*. Sevilla: Renacimiento.
- Vázquez Ramil, R.  
2012 *Mujeres y educación en la España contemporánea. La Institución Libre de Enseñanza y la Residencia de Señoritas de Madrid*. Madrid: Akal.

## APÉNDICE 1. TRES CARTAS INÉDITAS DE CONSUELO BERGES

[1. Carta de Consuelo Berges a Gabriela Mistral. Mecanografiada]

Madrid, 19 noviembre 1945

A Gabriela Mistral

Este magnífico acontecimiento del Nobel me da un motivo gozoso para reanudar con usted, Gabriela querida, una comunicación interrumpida durante seis tremendos años. Le aseguro que en el transcurso de ellos es ésta la primera alegría sana y entera que la vida me ofrece. Toda mi devoción personal y literaria, que es entrañable y absoluta, se me esponjó anteaer en un entusiasmo casi olvidado desde los viejos tiempos, al ver en *ABC* su retrato con una enteca gacetilla incapaz de disimular esta espléndida realidad hispánica.

En casa de Aguilar, el editor, lo celebramos ayer sin restricciones, y me dieron un encargo que me pone muy hueca. Dice que hace ya tiempo le escribieron a usted solicitando su autorización para recoger su obra completa en la colección “Joya”, pulcros volúmenes en papel biblia y encuadernados en piel, que usted conocerá. Figuran en esa serie el *Quijote*, el *Romancero Español*, Horacio y Virgilio, Unamuno, Dante, Rubén Darío, Rosalía de Castro, Góngora, Unamuno, San Agustín y otros autores contemporáneos de no tanta enjundia. Como las ediciones son copiosas y el precio de 50 pesetas, parece que las condiciones para el autor son bastante aceptables. Aguilar me ha encargado que le reitere de su parte y le recomiende de la mía esta petición y de paso me ha tentado con la esperanza de que podría ser yo quien preparara la edición y le pusiera ese estudio preliminar que llevan siempre estos volúmenes. Claro es que este detalle no tiene importancia más que para mí. Me doy perfecta cuenta de mi falta de categoría para tan alto menester, pero, por otra parte, se me ocurre pensar que no siempre ha de ser el prologuista el que dé rango al prologado: ¿por qué no ha de ocurrir alguna vez lo contrario? Si hay muchos que lo harían con mucha más autoridad, ninguno con mayor fervor. De todos modos, lo esencial, y lo que yo deseo con toda mi alma, es que usted acceda a esta proposición de Aguilar, pues él encargaría la edición y el prólogo a quien usted indicara sin sentirse coartada en absoluto por este interés mío, pues yo me daría por muy contenta con el papel de mediadora triunfante.

Llevo aquí algo más de dos años, repatriada *a fortiori*. Vivo, en una apartada penumbra, de la humilde artesanía de la traducción, sólo para la casa Aguilar, que es una especie de estación de convalecientes y realiza, dentro de las diversas limitaciones actuales, una espléndida labor editorial. En este tiempo llevo “traicionados” ocho o nueve voluminosos tomos: *Los Caracteres*, de La Bruyère; un plan de cuatro volúmenes entresacados, lo más orgánicamente posible, de las Memorias de Saint-Simon; una copiosa selección de los *Ensayos* de Montaigne – cuando me puse a hacerla recordaba que era éste uno de sus autores –, que se publicará cuando Dios quiera. Ahora estoy recogiendo y traduciendo la obra completa de Stendhal, para editarla, también cuando Dios quiera, en uno de esos tomos gordos de la serie Cervantes, Santa Teresa, Goethe, Quevedo, etc.

Aparte de cumplir así la elemental obligación de ganar el pan – este pobre pan negro y escaso –, esta breña a destajo y medio mecánica está siendo para mí como una cura de

reposo, saludablemente embrutecedora, renunciativa y egoísta: trabajo quita pasión...

Si me diera –si nos diera– la gran alegría de aceptar la proposición de Aguilar –que no es incompatible, por parte de él, con cualquier otro compromiso editorial que usted tuviera –, háganos el favor de decírnoslo, a él o a mí o a los dos, para que especifiquen en seguida entre ustedes las condiciones y se pueda comenzar la recopilación de sus trabajos. Todo esto lleva mucho tiempo, y la impresión y la tirada, con las actuales dificultades materiales, mucho más. Yo tengo la suerte de poseer un ejemplar de *Tala*, única cosa que traje de París.

Nuestra amiga Carmen Conde vive en Madrid y trabaja en todos los géneros con su espléndida furia productora. Publica libros, colabora en la prensa, hace teatro infantil, es un caso asombroso de fertilidad y superabundancia vital y literaria, de resistencia a todos los virus y a todos los climas esterilizantes. Tiene, en su despacho, un retrato de usted que yo le envidio.

Espero con impaciencia y con ilusión sus noticias. Y la acompaño con un hondo cariño y una admiración de toda la vida en esta coyuntura de su gloria.

Consuelo

[2. Carta de Consuelo Berges a José Aguilar. Mecanografiada]

Madrid, 7 abril 1949

Sr. D. José Aguilar

Mi querido amigo:

La advertencia que me hace en su carta de ayer sobre el magro saldo de Ptas. 930.30 que quedan a mi favor en mi cuenta me obliga a abordar una discusión de orden pecuniario que he venido aplazando desde enero porque, aunque siempre amistosa, es siempre muy desagradable para mí.

En enero recibí en efecto un sintético estado de cuenta que, sin especificar la masa traducida ni la tarifa aplicada, me sorprendió en cuanto a la cantidad global que se me abonaba, a primera vista muy inferior a lo que, según noticias no solicitadas, sabía yo que habían abonado por trabajos análogos.

Más tarde recibí una lista de todos los títulos traducidos, con los correspondientes cómputos de matrices, que suman en esa lista un total de 16.850.442 en el estado de enero se habían omitido las 317.700 matrices correspondientes a *Lamiel* –. Añadiendo 26.000 matrices de un capítulo saltado en *Vida de Rossini*, y que he enviado hoy, y unas 53.000 computadas de menos en *Vida de Mozart*, lo traducido y entregado hasta hoy – o sea los retazos que faltan por traducir, la introducción general y los prólogos– asciende a 17.260. [000] matrices.

Ahora bien: aparte de las noticas anteriores sobre la retribución asignada por ustedes al millar de matrices en esta clase de obras – y sin referirme a muy respetables excepciones distinguidas como “nación más favorecida” por razones de alto rango literario o de amistad especial –, acabo de saber por casualidad, pero con seguridad, que recientemente han

ofrecido ustedes a alguien 3.50 pesetas el millar de matrices por una traducción del francés para un tomo de Joya, que implica, guardadas las proporciones de volumen, un trabajo de mucha menos responsabilidad y complicación que el que representa reunir penosamente – y costosamente – en las actuales circunstancias todas las obras de Stendhal, difícilísimas de encontrar aun en París, fuera de los títulos más conocidos, traducirla, organizarla y preparar y escribir un libro como introducción general y veinte prólogos que he de hacer aún.

Aparte el grave problema económico que esta inesperada diferencia de trato me plantea, no puede menos de apenarme. Y me apenaría más si no supusiera que ello se debe a que, no habiendo hasta ahora intervenido usted ni don Manuel en la valoración de mi trabajo, quedó ésta encomendada a la fría mecánica de la sección de contabilidad, la cual ha tendido, como es su misión, a aplicarme el mínimum más mínimum posible, sin que usted haya entrado a examinar numéricamente la cuestión.

Yo intentaré, querido amigo, conmover sus fibras sentimentales recordándole que, desde el primer momento, primero a través del trato con don Manuel y luego con usted, me sentí ligada a la casa por un interés que rebasaba las simples relaciones de trabajo y comerciales. Le ruego solamente que examine las razones y las cifras anteriores y decida si se me debe tratar, ya que no como amiga, tampoco como enemiga, sino simplemente como una colaboradora de buena voluntad y de no ínfima capacidad que lleva más de cinco años trabajando continuamente para la casa con interés – diría con pasión, si la cosa no pareciera un poco desproporcionada –, con decoro y con esfuerzo constante, salvado el bache de estos meses de máxima depresión física.

Le saluda, a V. y a don Manuel, con el afecto de siempre.

Llevo en efecto algún tiempo – dos meses escasos – de gran mejoría en mi salud, gracias a lo cual he podido emprender seriamente mi estudio general de Stendhal.

Ya que hasta ahora se me ha venido olvidando, aprovecho la ocasión para decirle que pueden, cuando quieran, mandar a recoger la copia de las obras ya corregidas definitivamente, o sea todas las del primer tomo más *La Cartuja de Parma*.

[3. Carta de Consuelo Berges a Jaime Salinas. Autógrafo manuscrito y copia mecanografiada]

[Madrid, 17 de febrero de 1988]

Querido Jaime: no te he llamado – lo intentaré – porque ya no se me entiende por teléfono. Y no te he escrito antes porque mi desastroso estado físico se agravó más aún el 5 de este mes. Al levantarme de la cama a las 10 ½ de la mañana para intentar abrir la puerta al cartero se [ilegible] el andador que tengo hace meses, me caí y por lo visto en la clínica Loreto, a donde me llevaron (y me trajeron en una ambulancia), se me fracturó una prolongación del fémur derecho, “el trocánter”, cuya existencia y cuyo nombre desconocía yo que tanto sé de mi viejísimo y maltrecho cuerpo en capilla.

No puedo aceptar lo que me ofrece, no tú, sino el “Departamento económico financiero” que, como todo, es nuevo en la casa y no tiene ni idea de quién soy yo.



Esa firma de hace 35 años vendiendo todos mis derechos de autor a la antigua Editorial Aguilar, que tu buen juicio no tuvo en cuenta para el Rossini, es absolutamente inválida, no sólo porque, pese al nombre, no es la misma editorial, sino que aunque lo fuera, sería nula (lo fue siempre), estaría caducada desde el momento en que transcurrieron años desde que se agotó la 2ª edición.

Lamento mucho tener que aceptar una reedición fotografiada sin posible corrección. Las ediciones de mis siete títulos de Stendhal en Alianza están muy corregidas y mejorados los prólogos (por más que diga Rafael Conte que esa mi traducción de obras completas es “asombrosa”).

En resumen:

1º. Para la reedición, hay que hacer un contrato nuevo, porque “aquello” no era un contrato, sino una imposición unilateral.

2º. Aceptaré las míseras 300.[000] pesetas a título de anticipo del 5% del precio que sea. Aclaro que esas 300.000 pesetas, unidas a las 33.600 que me pagan este año como escritora jubilada, más lo muy poco que me paga anualmente Alianza Editorial, cubren dos meses de mis gastos actuales. Y si exijo ese 5% permanente, aunque yo forzosamente puedo permanecer muy poco, es porque, hace años, hice una horrible e inevitable escritura notarial, legando mis derechos de autor, tan pobrecitos, a un “Premio Stendhal” para una traducción del francés.

Si le explicas todo esto a nuestro “Jesús del Gran Poder”, estoy segura de que lo aprobará.

No te he escrito esto antes porque hoy es el primer día, desde el accidente, que me levantan de la cama para sentarme en un sillón.

Lamento mucho que te hayan quitado (que *nos* hayan quitado) a Luis Suñén para llevarlo a tu Alfaguara.

Un abrazo debilísimo, pero muy cariñoso.

Consuelo Berges

17-II-88

## ANDRÉS JUÁREZ LÓPEZ

Dpto. de Filología y Literatura Española

Facultad de Filología

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Senda del Rey 7, 28040 Madrid, España.

ORCID code: [orcid.org/0000-0003-4466-0951](https://orcid.org/0000-0003-4466-0951)

ANA MARTÍNEZ GARCÍA

*University of Cádiz*

## Entre el recuerdo y la historia: la España en guerra de María Teresa León en *Juego limpio*

### RESUMEN

Resumen: Dentro de la narrativa del exilio español encontramos un nutrido conjunto de obras centradas en la guerra civil española de carácter autobiográfico, escritas por personalidades que vivieron el conflicto en primera persona. Entre ellas situamos *Juego limpio* (1959) de María Teresa León, que retrata las vivencias del grupo de teatro llamado “Las Guerrillas de Teatro”, afincado en el Madrid sitiado, que ella misma dirigió, a través de varios personajes de diferentes bandos políticos, basados en personalidades reales, que nos cuentan en primera persona su visión del conflicto. Se nutre de su experiencia durante la guerra y adelanta muchas anécdotas que luego fueron recogidas en su autobiografía *Memoria de la melancolía* (1970). En esta ocasión nos centraremos en el contenido histórico que vierten los personajes sobre el avance del conflicto y las circunstancias en las que se hallaban inmersos, para poner de relieve su valor documental.

**PALABRAS CLAVE:** María Teresa León, narrativa del exilio español de 1939, guerra civil española, *Juego limpio*.

### ABSTRACT

Within the narrative of the Spanish exile, we encounter a vast amount of autobiographical work focused on the Spanish Civil War that was authored by personalities who experienced the conflict first-hand. Among these writings, we find the novel *Juego limpio* (1959) by María Teresa León. In the novel, she portrays the experiences of the theatre group called “Las Guerrillas de Teatro”, which was based in besieged Madrid. María Teresa León herself directed the group through various characters, based on real personalities from different political parties, who give us their personal vision of the conflict. She draws on her wartime experiences and includes many stories that were later compiled in her autobiography *Memoria de la melancolía* (1970). Here, we will focus on the historical content given by the characters as regards the progress of the conflict and the circumstances in which they were immersed, thus highlighting the novel’s documentary value.

**KEYWORDS:** María Teresa León, Narrative of the Spanish exile of 1939, Spanish Civil War, *Juego limpio*.

## 1. María Teresa León: narrativa, teatro y guerra

Como otros narradores del exilio noveló sus vivencias durante la guerra en diversas obras. Si bien comenzó su andadura narrativa con colecciones de relatos como *Cuentos para soñar* (1928) o *Rosa fría, patinadora de la luna* (1934) con un tono fantástico, ingenuo y poético, que apenas se quebró en *Bella del mal amor* (1930); *Cuentos de la España actual* (1935) supuso un gran giro en su trayectoria: se erigió como una crítica social, presente ya antes en su obra, enfocada en la defensa de proletariado. Desde el exilio siguió la línea marcada por su último volumen. Publicó *Morirás lejos* (1942), reedición de *Cuentos de la España actual* al que añadió ocho relatos más. Años más tarde publicó *Las peregrinaciones de Teresa* (1950), donde su experiencia y memoria hilaban diferentes historias, tristes y amargas, protagonizadas por mujeres llamadas Teresa. Finalmente, con *Fábulas del tiempo amargo* (1962), se adentró en otros lugares y tiempos a través de cinco relatos, de gran lirismo y estética surrealista.

En el destierro aparecieron sus primeras novelas, que pueden agruparse en novelas o biografías noveladas, de personajes tan reconocidos como Gustavo Adolfo Bécquer, Jimena Díaz de Vivar o Miguel de Cervantes; y novelas ambientadas en la guerra civil española, como *Contra viento y marea* (1941) y *Juego limpio* (1959), que aquí nos ocupa (Torres, 1996: 150-151). En ellas la experiencia y la historia vivida durante los años de la guerra se presentan a través de la ficción, expuestas como realidad fingida, luego convertidas en fragmentos de anécdotas reales en su libro de recuerdos *Memoria de la melancolía* (1970). Así, sus vivencias nos llevan a ver que León durante la guerra no fue una civil más. Se centró en una de sus grandes pasiones, el teatro, en el que había trabajado con anterioridad, aunque fugazmente. Cuando estalló el conflicto, desde la retaguardia fue donde destacó realmente. Fundó “Nueva Escena”, la sección teatral de la Alianza de Intelectuales; fue vicepresidenta del Consejo Central del Teatro; directora del Teatro de Arte y propaganda, afincado en el Teatro de la Zarzuela; y fue directora de las conocidas como “Guerrillas de Teatro”, actividad que nos lleva a *Juego limpio*.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Para saber más sobre su labor relacionada con el género dramático, consúltese, entre otros: Manuel Aznar Soler, “María Teresa León y el teatro español durante la guerra civil”, *Revista STICHOMYTHIA*, 5, 2007, pp. 37-54; Gregorio Torres Nebrera, “María Teresa León y la Guerra Civil española (De teatro y otros textos)”, *ADE-Teatro*, 97, septiembre-octubre, 2003. <http://www.revistas culturales.com/articulos/47/adeteatro/1/1/maria-teresa-leon-y-la-guerra-civil-esp-a-ola-de-teatro-y-otros-textos.html>, accessed June 2020.

Junto a ella participaron un sinfín de grandes nombres, recordados y olvidados, que también plasmaron su experiencia en el ámbito teatral durante la guerra. Entre ellos llamaba la atención la presencia de nombres femeninos como los de María de la O Lejárraga o Concha Méndez, en cuyas memorias el género dramático tuvo una gran presencia. (Nieva 2004: 433-461)

Respecto a las Guerrillas de Teatro, siguieron la estela de grupos anteriores a la guerra como “La Barraca” de Federico García Lorca, “El Teatro del Pueblo” de Alejandro Casona o “Retablo de Fantoques” de Rafael Dieste. Su objetivo era continuar la labor cultural de los grupos anteriores: llevar por España, pueblo a pueblo, un mensaje y unas ideas afines a la República, además de ánimo a quienes luchaban tanto desde el frente como desde la retaguardia. Recuperaron obras clásicas en consonancia con su espíritu, como *El cerco de Numancia* de Miguel de Cervantes o *El dragoncillo* de Calderón de la Barca; y promovieron la creación de un nuevo teatro comprometido y de urgencia, donde no faltaron firmas como las de Rafael Alberti, Max Aub, Ramón J. Sender, Manuel Altolaguirre o Miguel Hernández. (Torres 1999: 144-145)

## 2. Notas para la lectura de *Juego limpio* (1959)

León escribe esta obra inspirada por la visita de la actriz española Juana Cárceles durante su exilio en Argentina, quien también formó parte del grupo de cómicos, tanto de las guerrillas vivenciadas como las noveladas. Parte de dos temas esenciales: la condena a la quinta columna y el retrato de las Guerrillas de Teatro y sus circunstancias durante la guerra. Así, aboga desde el título por un “juego limpio” que sí ofrecían las guerrillas y, por ejemplo, recuerda en la primeras páginas al personaje Pepe Castaño, antiguo componente de las Guerrillas noveladas, apresado y ajusticiado por traición antes de la llegada de Camilo y Juanito Monje. Con este precedente, uno sigue la misma estela del desertor y el otro sucumbe al “juego limpio” (Torres 1996: 142, 153).

*Juego limpio* se presenta con más de treinta secuencias distintas, sin encabezamientos, que nos cuentan una misma historia, la de las Guerrillas de Teatro en los últimos años de la guerra civil española, desde diferentes perspectivas. León escoge a diferentes narradores, a personajes que conviven en la misma trama para ofrecer mayor realismo y fidelidad a un momento histórico plagado de voces discordantes. Por ello, cuando se inicia una nueva parte, hasta que no nos adentramos un poco en la lectura, no descubrimos con quién estamos

viviendo el momento. Solo cuando participa un personaje, Xavier Mora, nos percatamos de que se trata de él porque la letra pasa de redonda a cursiva.

La historia comienza con Camilo, personaje inspirado en un religioso agustino que estuvo un tiempo con los cómicos. A priori, su presencia nos puede parecer contradictoria, pero no es novedoso que en nuestra literatura aparezcan religiosos con una actitud reaccionaria. Es más, junto a esta novela, hay varias más dentro de la narrativa del exilio protagonizadas por personajes pertenecientes al bajo clero que, como Camilo, forman parte de una élite intelectual que censura algunos aspectos de la Iglesia, como Ceferino Guadalmecí en *Cruces sin Cristo* (1959) de José Gomís Soler o Mosén Jacinto en *El cura de Almuniaced* de José Ramon Arana. (Esteve 1998: 100-105)

Mientras el personaje real deja los hábitos para alistarse en las milicias republicanas en julio de 1936, el Camilo novelado encuentra la sede de las guerrillas de la Alianza de Intelectuales Antifascistas a través de Angelines, a quien casualmente ve mientras busca refugio durante un bombardeo en las calles de Madrid. Al finalizar la guerra, el monje agustino regresa a su celda, al igual que nuestro personaje y, desde este punto, se inicia la novela: desde el monasterio de El Escorial en 1939 (Torres 1996: 149-150).

Durante los primeros años de la guerra Camilo se dedica a leer a los enfermos, actividad que deja tras enrolarse en las guerrillas. El contacto con los soldados y las nuevas lecturas afines ideológicamente a sus odores, como las del escritor y político ruso Máximo Gorki (León 2000: 40-42), le dan otra perspectiva a su visión política y vital, de carácter conservador, que comparte con su cuñada, doña Panchita, y su sobrino y espía en las guerrillas, Juanito Monje. Este, aunque con menor grueso en la novela, también es uno de los narradores de la historia, al igual que el falangista Xavier Mora, cuyo objetivo es recabar información del otro bando. Cuando Camilo llega a las Guerrillas ya está allí Mora. Juanito, en cambio, se une después de Camilo y su presencia le hace temer por su estancia con los cómicos, pues realmente le gusta estar con ellos (León 2000: 85). A pesar de ello, como su sobrino que era, cuando hace falta se ausenta y le acompaña a un encuentro con sus superiores, momento en el que comprende en qué bando desea quedarse (León 2000: 175-181, 188). Así, Mora y Monje representan la derrota moral de quienes intentaron pasar al bando fascista a los que luchaban en el frente contrario cuando la guerra se sabía perdida y acabada. Lo intentan con Camilo, pero no pueden. El religioso, como muchos españoles, prefiere experimentar con la cabeza alta la suerte que le corresponda. Monje muere antes de cumplir su objetivo y Mora logra llegar -aunque solo- a donde desea. Apenas regresa al

antiguo palacete para acompañar a Camilo de vuelta al convento cuando todo está perdido.

Del mismo bando de Mora, del azul, también surgen otros dos narradores, aunque con apenas un par de intervenciones. Se trata del coronel loco y emboscado, jubiloso ante la suma de victorias de su bando; y el antiguo portero del palacete de los Heredia Spínola, convertido en quintacolumnista.

Otro de los personajes principales es Claudio, quien lucha en el frente José Díaz antes de formar parte de las Guerrillas. Es su director de escena y en él resuenan ecos de diversas figuras próximas a León. Por un lado, nos lleva a Edmundo Barbero cuando nos cuenta su experiencia en el frente, especialmente en el bando contrario, inspirándose en los datos que el actor y director español exiliado en El Salvador dejó en un artículo publicado en *El Mono Azul* (Torres 1996: 148-149). Por otro, parte de su mano derecha en las Guerrillas de Teatro, del director español Felipe Lluch Garín, quien continuó con su labor en el mundo del teatro en España durante la dictadura franquista (Monleón 1990: 522-523). Además, pone voz a los recuerdos de León, pues las vivencias que narra se apoyan en anécdotas recogidas posteriormente en sus memorias (Torres 1996: 152). A lo largo de la obra es quien más datos históricos ofrece en sus largos parlamentos, mientras que Camilo hace de buen oidor la mayoría de las veces.

En cuanto a Angelines, es una joven e inocente actriz de las guerrillas, angelical como su nombre, que protagoniza una fugaz historia de amor con Camilo. Tiene cierto carácter alegórico, que adelanta el mismo Claudio cuando la escoge para representar a España, como realmente hizo León, en la *Cantata de los héroes y fraternidad de los pueblos* albertiana (León 2000: 171). Su juventud, su belleza, su fuerza y sus ganas personifican a la España republicana y a su futuro. Fallece durante un viaje a Sagunto para una actuación, decorada por una ciudad desolada y en ruinas. A su muerte, es Juana quien desempeña su papel. Ella, mucho mayor, de aspecto triste y envejecido, es la imagen de la nueva y derrotada España que nos queda.

Estos personajes protagonistas también son los narradores de la novela. Nos introducen en el relato a través de una focalización interna, pues asumen la historia desde su punto de vista personal, dado que en cada pasaje la información se reduce al conocimiento de los narradores. Así, con un mosaico de voces, se aparta a la novela de las obras partidistas, maniqueístas, que se habían escrito sobre la guerra civil, pues introduce también a personajes y voces de ambos bandos. Así, la focalización se convierte en múltiple, “cuestionando el discurso oficial monológico” (Costa 2013: 59), es dirigida por un grupo de narradores que en ocasiones incluso relatan la misma escena desde su perspectiva. Entre ellos

destaca Camilo por ocupar el grueso mayor de las páginas y ser el único que narra desde el presente, un presente en el que los demás ya no están de algún modo (Costa 2013: 75-76).

La situación de estas voces en la historia es más difícil de discernir, pues son protagonistas, es decir, autodiegéticos, pero al mismo tiempo el predominio de intervenciones de Camilo deja a los demás personajes/narradores integrados en la historia como homodiegéticos, es decir, como secundarios.

Su discurso varía en algunos casos, aunque la mayoría utiliza un discurso directo para introducirnos en los diferentes momentos vivenciados por las Guerrillas. Por ejemplo, Angelines en ocasiones relata las historias con un discurso indirecto libre, transformando la historia con sus palabras, sin introducir los parlamentos de sus compañeros de aventuras en discurso directo; y Mora interviene en alguna ocasión con un monólogo interior que nos muestra sus diatribas personales (Costa 2013: 77, 124). Y, en cuanto al registro de su discurso, en todos ellos es subjetivo por su modo de organizar el espacio y el tiempo. Además es modalizante, pues el conocimiento de los hechos es limitado, al ser la focalización interna, creando con ella un efecto de verosimilitud psicológica. Lo vemos, por ejemplo, cuando Camilo nos cuenta cómo fue aquel beso con Angelines tras el telón del teatro, quien desconoce que fue Pepa, como recuerda Claudio, quien al ver los pies bajo la cortina decide desvelar la escena secreta.

El discurso evaluativo y connotativo aparece cuando los personajes/narradores intervienen en diálogos o debates sobre cuestiones políticas. Entre ellos, Angelines es quien se desvincula más de este tipo de discurso, primando en ella el personal.

Respecto al tiempo histórico o referencial externo, como adelantamos, es la guerra civil española. Mientras, el tiempo interno narrativo, la duración de los acontecimientos, es de apenas unos meses y acaba durante la Defensa de Madrid. A lo largo de las páginas, los personajes nos informan en ocasiones del mes en el que están: Mora, en una de sus citas con sus superiores, nos lleva hasta abril de 1938 (León 2000: 212); con Camilo descubrimos que es mayo, mes en el que pierden a Angelines (León 2000: 242); y que aún sigue con ellos en noviembre de ese mismo año, cuando llegan provisiones para la navidad (León 2000: 254).

En torno a la ordenación de los acontecimientos, el tiempo básico de la novela, puede valorarse desde diferentes perspectivas. Desde el punto de vista de Camilo, la novela comienza *in medias res*, pues aunque la historia de las Guerrillas de Teatro ha acabado, la suya no y es por medio de su relato por el que conocemos su situación actual. Además, este introduce en ocasiones intervenciones, monólogos

interiores, con su opinión desde el presente, narrando así unos hechos volcados hacia el pasado y observados desde el presente, a diferencia de sus compañeros de relato. Ellos, en cambio, ordenan los acontecimientos de forma lineal, cronológica, comienzan por el principio y su relato acaba con su vida o con su contacto con Camilo, de ahí la importancia de este en la novela.

En cuanto al espacio, posee gran simbolismo. Por un lado encontramos el escenario principal, Madrid, que para León supuso la libertad, el cambio. Ella se crió en Burgos, ciudad que menciona y describe Mora en un parlamento que la autora tiñe de sus vivencias como hija y esposa de un militar, convirtiéndola así en una capital conservadora, de estirpe castellana (León 2000: 129, 212-213). Madrid, en cambio, supuso en su vida un renacer, se realiza como escritora y participa de forma activa en política. Así, por los buenos recuerdos que le trae a la memoria, escoge un lugar real, un palacete en el que realmente se estableció la Alianza de Intelectuales Antifascista y las Guerrillas de Teatro, para ubicar un relato que tiene mucho de verdad (León 2000: 34-35). Entonces, bajo la mirada de Claudio y Camilo, se convierte en un lugar que irradiaba esperanza y futuro (León 2000: 130, 149).

Las calles desoladas por la guerra aparecen en diversas escenas retratando historias de gran crudeza (León 2000: 113). Dentro de la trama de nuestros personajes, cobran un significado especial. Por ejemplo, Angelines muere durante un ataque en Sagunto y es amortajada con su uniforme, su traje de guardainfantes, poniendo de relieve la importancia de las Guerrillas. La coincidencia de esta despedida entre ella y Camilo, está en que ambos se conocieron en el mismo contexto: en un bombardeo. En este ataque también fallece Juanito Monje, donde la muerte igualadora entra en escena y, a modo de “justicia poética”, libra a las Guerrillas del “juego sucio” de este personaje infiltrado. La ciudad valenciana quizá también tiene cierto simbolismo o su presencia es un homenaje. Se trata de una ciudad heroica, como recuerda Camilo, con un gran pasado bélico, desde el Sitio de Sagunto con Aníbal hasta la Ofensiva de Levante en 1938, sin olvidar la Batalla de Sagunto en el siglo XIX (León 2000: 231-233; Torres 1996: 160-162)

El monasterio del que sale Camilo en las primeras páginas y al que regresa tras el final de la guerra también cobra un significado distinto con el retorno. Vuelve al que era su hogar, ahora convertido en su exilio interior.

Sobre la trama, aunque en estas páginas nos detendremos en su valor documental, no olvidamos que todo parte de la experiencia y memoria de María Teresa León en el grupo de teatro protagonista y en otras actividades que se trataron en la novela, como la salvaguarda y recuperación del tesoro artístico. Por



esta razón, hay mucho de León en todas las páginas, lugares comunes con otras de sus novelas y sobre todo con su obra autobiográfica *Memoria de la melancolía*.

### 3. El valor documental de *Juego limpio* (1959)

Esta obra ha sido estudiada desde diferentes perspectivas, especialmente atendiendo al carácter de los personajes. En esta ocasión, nuestro objeto de estudio es el contenido histórico que en ella se vierte, teniendo en cuenta qué personajes nos traen a la memoria esos datos y qué opinión se ofrece de ellos por parte de estos personajes/narradores. Nuestro propósito es, por un lado, mostrar como apuntaba Fernández Delgado (1999: 303-304), que se trata también de una novela de carácter documental, además de histórica y autobiográfica. Y, por otro, resaltar a través de estos datos y de su tratamiento la objetividad con la que escribe esta novela León al introducir múltiples voces narradoras con ideologías enfrentadas para dotarla de mayor veracidad. Para ello, haremos una lectura de los datos históricos que se ofrecen desgajados a lo largo de los diálogos y el tipo de discurso del que van acompañados.

Como adelantamos, Claudio es el personaje construido con mayor afinidad ideológica con León, por lo que es en él en quien encontramos opiniones que podemos imaginar firmadas por la escritora en otro contexto. De hecho, da pie a la participación de esta como personaje en la historia, marcando así cierta distancia entre ambos. A pesar de ello, recuerda por ejemplo la pérdida de Gerda Taro y el encuentro con su perro Niebla que luego se recogen en *Memoria de la melancolía* (León 2000: 124-125, 172-175); incluye escenas en las que aparecen datos de Cervantes, del que después escribe la biografía novelada *Cervantes, el soldado que nos enseñó a hablar* (León 2000: 157-158); menciones a su ciudad natal, Burgos, y El Cid, a quien conoce gracias a sus tíos, Ramón Menéndez Pidal y María Goyri, y estudia para escribir *Doña Jimena Díaz de Vivar: gran señora de todos los deberes* (León 2000: 212-213).

Para trazar el contexto histórico, no se ciñe solamente a relatar sucesos ocurridos durante la guerra, sino también otros anteriores. Uno de los más antiguos parte de los años 20s y 30s, haciendo un recorrido por la evolución del ejército, algo que conoce de primera mano ya que su padre y su primer esposo eran militares de profesión. Nos trae a la memoria algunos aspectos durante la Dictadura de Primo de Rivera, también de los años que gestiona el Ministerio de Guerra Dámaso Berenguer y, sobre todo, los cambios que la Segunda República establece con los

decretos derivados del discurso que Manuel Azaña —quizá ese señor de cuyo nombre no quiere acordarse el narrador del siguiente fragmento— pronuncia en Cortes el 2 de diciembre de 1931. En él se hace referencia, al contrario de lo que dice el general loco, a un ejército con más oficiales que soldados, e incluso a regimientos de caballería sin caballos. Es más, parece ser que las diferentes reformas derivadas de este discurso y los Decretos de “retiros” no fueron tan mal acogidos como presenta (Roldán 2016: 406-414). Así, con un discurso evaluativo y modalizante deja ver su postura en torno a lo sucedido sin que otro personaje o la voz de la autora intervengan para contradecirle. Al final de su discurso, con desprecio, valora el uso excesivo e innecesario que se le da a esos fondos y en un sector como el de la educación, como vemos en el siguiente fragmento:

[...]Figúrate que estábamos muy bien con Primo de Rivera, aunque era algo fante, y en el año 23, cuando se sublevó en Barcelona, no contó conmigo para el directorio. Se lo perdono porque trajo la calma y los militares recobramos el respeto. ¡Ay, es que si en España se pierde el respeto a los militares! Tampoco estuvimos desamparados con Dámaso, [...] Pero llegó ese señor republicano, que no recuerdo el nombre, que quiso meter la milicia en cintura. En esa reforma salté yo, aunque otros que ahora presumen se quedaron. ¡Vaya decreto el del día dos de diciembre de 1931! Pareció que el propio Satanás agarraba el mandoble y zas, zas de 21.000 oficiales, dejaba 8.000 contando hasta con los de oficina. ¿Y generales? ¿Pues no quitó 67 y dejó 21? Los de brigada salieron peor, pues eran más de 100 y dejó apenas 40. ¡Pobres, después de haberse sacrificado tanto en Marruecos! [...] Con decirte que han hecho escuelas con el dinero que ahorran en Guerra, está dicho todo.[...] (León 2000: 163)

Más tarde, en la década de los 30s, se sitúa una anécdota de Claudio, en la que cuenta con un discurso personal y modalizante, con cariño y alegría, cómo es el cambio en la política de España, recordando el día de la victoria del Frente Popular en 1936. Cree vivir en una sociedad en la que solo los obreros están situados en el presente, en la que únicamente ellos ven la importancia de luchar por la sociedad a través de un cambio de gobierno y de política. Para ello, no duda en ofrecer con detalle un momento seguro vivenciado por León, en el que unos jóvenes pertenecientes a la revista *Octubre* pasean jubilosos por las calles de Madrid celebrando el cambio político camino al encuentro de un familiar de Alberti (León 2000: 65).

Dentro del conflicto, se narran anécdotas de los primeros momentos de lo que llama sublevación con mucho cuidado, pues aún tardaría en conocerse como guerra civil española. Así se recupera entre las intervenciones de los personajes una labor en la que participa León activamente y que fue muy criticada: la evacuación y preservación de los bienes artísticos españoles amenazados por

parte de la Junta de Defensa y Protección del Tesoro Artístico Nacional. Ella, concretamente, colabora en el traslado del patrimonio del Museo del Prado. En la anécdota de *Juego limpio*, algunos cómicos van a guardar los tesoros de un convento. Durante su estancia, Claudio le cuenta a Camilo cómo reubicaron a las religiosas que antes lo regentaban. A través de sus palabras nos muestra, por un lado, el enfrentamiento con ellas y con su postura, que según plantea es errónea y, por otro, cómo resultó la evacuación. Conforme nos narra, en contra de la popular idea de los republicanos arrasando conventos, localizaron a las familias de las hermanas e incluso, en uno de los casos, se hizo mucho más tras contar la historia de una monja concreta que, según sabemos, pudo tener mucho de cierta:<sup>2</sup>

[...] Tratamos de explicarles que no éramos nosotros los crueles, los sinvergüenzas que les queríamos mal, sino Franco. [...] La que salió de aquí era una viejecita que había entrado sin cumplir los quince años. [...] Fue imposible encontrarle alojamiento, porque en este Madrid de hoy nadie quiere recibir el regalo de una vieja y además monja. ¿A quién íbamos a dárselo? Todo se solucionó genialmente. Acudimos a ver a *Pasionaria*, quien la miró con toda su gran belleza revolucionaria y dijo, tomándola de la mano, con su maravillosa voz de mitin: ‘Venga por aquí, madre’. Se la llevó y al poco momento, instalada en un coche, tapadas las piernas por una manta de cuadros, salía hacia Alcalá, donde Dolores tiene un convento que reúne a estas infelices. Eh, ¿qué te parece? ¿A qué de esto no hablará Radio Sevilla, que sigue confundiéndonos con Lerroux, llamándonos jóvenes bárbaros, violadores de monjas?’ Muchas cosas torturadoras y tristes me miraron desde el pasado en aquel convento, mucha España quieta con la que tú te habías quedado, algo nuestro que se nos enreda continuamente al caminar... (León 2000: 155-156)

El tema de la Iglesia fue muy controvertido durante la Segunda República y la guerra civil, por lo que los demás personajes también tuvieron mucho que decir. Por ello, cuando Claudio le habla a Camilo de forma encendida sobre la alianza de la Iglesia con Franco y la participación de esta, sin denuncia alguna, en las confesiones de múltiples fusilamientos, Camilo queda conmocionado. Nada pudo distraer su mente de aquellas palabras, ni tan siquiera Angelines (León 2000: 96). También opina sobre temas religiosos el portero de la sede de las Guerrillas, quien relata cómo su esposa colabora en el casamiento, bautismo y ayuda de múltiples familias del bando contrario antes de la guerra y que, en ocasiones, como agradecimiento le devuelven injurias y blasfemias (León 2000: 107-108). Así, León hila un variopinto

<sup>2</sup> Como vemos en la siguiente “Carta al director”, el historiador Juan M. Riesgo cuenta en primera persona la historia de un familiar que fue protegido en similares circunstancias por la política comunista. [https://elpais.com/diario/2008/11/21/opinion/1227222009\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/11/21/opinion/1227222009_850215.html), consultado en junio 2020.

conjunto de opiniones, todas basadas no solo en la verdad de los personajes, sino en la realidad histórica, pues su suma nos cuenta lo que realmente sucedió.

Si la evacuación del tesoro artístico le es próxima a nuestra autora, también el trabajo desde la retaguardia. Por ello, este se menciona en la visita a Sagunto, donde actuaron para los trabajadores de un taller de los Altos Hornos del Mediterráneo. A través de uno de ellos se muestra la aceptación que este grupo de actores tiene para sus espectadores y, al mismo tiempo, introduce dos temas muy polémicos relacionados con la guerra civil española: la división de las izquierdas y la intervención de otros países en el conflicto, dejando ver el creciente fascismo internacional y la próxima lucha.

La planta siderúrgica había resistido bombardeos innumerables. [...] Los obreros de los altos hornos eran el orgullo de la clase proletaria, nuestro propio orgullo. Seguían en sus puestos. [...] Después de más de un año, el único alto en su trabajo fue el día de nuestra llegada. ¡Hora y media de asueto! Las Guerrillas de Teatro tenían el honor de un público excepcional. [...] Un jovencito que habló agradeciendo el espectáculo al contestar a mis palabras de gratitud, ya que ellos eran los héroes de la retaguardia industrial que abastecía a los frentes, nos dijo: “Gracias, camaradas artistas, porque cuando nos sentimos entre estos hierros y este ruido creemos a veces que estamos solos. Hoy nos habéis dado un día feliz. A los que pregunten por nosotros contestarles que si la guerra la tenemos que ganar los obreros con disciplina y trabajo prometemos ganarla, que ellos hagan lo mismo y no nos saboteen nuestro trabajo con discusiones, con diferencias indignas de los que han de presentar un frente unido contra el fascismo —y añadió después de una vacilación— contra el fascismo internacional”.[...] (León 2000: 173)

Sobre la división de la izquierda española durante la guerra, por todos es sabido que esta mermó sus esfuerzos y acabó minando muchas de las acciones llevadas a cabo por el frente republicano. Por esta razón, León introduce en su novela referencias de cómo aprovechaba el bando sublevado para socavar las ya debilitadas fuerzas del contrario, aumentando así sus diferencias:

El problema fundamental es aumentar las disensiones internas: el derrotismo entre la población civil, las denuncias falsas, la inquietud en las colas, etc. Aprovechar las grietas en las dos centrales sindicales. En una, por lo menos, tenemos amigos. Y recuerde méritos contraídos por los que están a mi cargo: campaña contra la formación del ejército popular, financiación de algunos diarios, campaña de rumores contra los privilegios de las Brigadas Internacionales, contra los instructores rusos, contra el pago en oro del armamento comprado por la República, discordias entre los jefes, promesas de algunos militares. Conseguir que en algunos pasquines se llamase al presidente Azaña, el asesino de Casas Viejas; a Largo Caballero, consejero de la feroz dictadura de Primo de Rivera; a Indalecio Prieto, millonario vasco con la sangre del pobre; a Marcelino Domingo, el negociante; a Negrín, el megalómano, insistiendo en que le gusta la buena carne. (León 2000: 186-187)

Y, al mismo tiempo, nos deja ver que este bando no era un frente tan unido, además a través de personajes pertenecientes a este. Por ejemplo, cuando Monje habla con el portero recuerda sus palabras, su exceso de halago, con cierto desprecio, revelándonos así una postura intermedia (León 2000: 107-108). O, cuando Claudio habla con un conocido suyo, llamado E. de R., quien cree que es falangista y en cambio le revela no estar a favor de la formación de un partido único por parte de Franco y defender la presencia de la monarquía en el futuro gobierno (León 2000: 150). Así, nos alejamos del típico discurso en el que los rojos se saboteaban a sí mismos y los azules luchaban unidos, ofreciendo otras opciones y opiniones en su discurso.

Sobre el apoyo internacional durante la guerra, aparecen diversos fragmentos que abordan la situación desde ambos frentes. Desde el bando republicano, la participación de las Brigadas Internacionales es una de las actividades más recordadas. Sobre esta, habla Claudio azorado, pues no comprende por qué razón los países que después formaron parte de la Alianza dejaban de colaborar con el frente republicano y, entretanto, los países que luego formaron las Potencias del Eje no interrumpían su apoyo al frente fascista:

[...] Los armamentos llegan angustiosamente, diseminados; han echado a pique más de ochenta cargueros los submarinos de Mussolini, y nadie dice nada. Si nos llegan aviones, están descuartizados; los motores por un lado, el fuselaje, las alas, por otro. Las hélices han encallado cerca de Marsella y el Frente Popular francés no las devuelve porque ¡qué dirían internacionalmente! Está preparada una operación que desarrolla como estuvo prevista, si no llegan las municiones porque intrigamos para que la política militar vaya de los socialistas a los republicanos, y los suministros, de los republicanos a la CNT. Yo sé que los comunistas mueren como valientes, sé que los socialistas se dejan la vida en los frentes y los anarquistas son heroicos, que allí hay una tierra sin microbios políticos recibéndolos a todos en la gran verdad de la muerte [...]. (León 2000: 169)

Monje, por su parte, muestra la visión más conocida sobre esa ayuda internacional y el Comité o Pacto de No Intervención. Como respuesta, los compañeros de las Guerrillas de Teatro le ofrecen diversos datos reales, como la participación del fascista Corpo Truppe Volontarie en la Batalla de Guadalajara (1937); el Bombardeo de Almería (1937) efectuado por el acorazado Deutschland; la presencia de la alemana Legión Cóndor y la italiana Cuarta División de Infantería "Littorio", que ayudaron a vencer al bando sublevado en múltiples ocasiones. Apenas erró León en el dato del rompehielos ruso Sibiryakov, que no intervino en la guerra civil, pero lo recordaría por las circunstancias en las que desapareció: su hundimiento lo ejecutó Alemania tras recibir desde este una señal de socorro. Sea como fuere, estos datos bien respaldaban que ambos bandos contaron con ayuda internacional y solo cesó para uno:

Juanito Monje abrió un ojo, despertó de su sueño y aclaró:

- La no intervención tiene por origen la ayuda extranjera a la República.

- ¿Cómo? ¿Y los alemanes? ¿Y los italianos? ¿Y el avión que cayó en Ciudad Real? ¿Y los prisioneros de Guadalajara? ¿Y la división Cándor y la Littorio, y los submarinos, y el hundimiento del *Sibiriakov*, y el bombardeo de Almería por los alemanes?

¡Cómo chillamos todos!

- Y el Alto Mando franquista felicitó al *Deutschland* por la hazaña de bombardear Almería, ciudad al parecer situada en el Congo y habitada por hotentones y no por españoles de la misma sangre que el Caudillo, la misma raza, a misma religión, el mismo idioma.

- ¡Protesto! Ni la misma sangre, ni la misma religión, ni el mismo idioma. Ellos son bárbaros de origen, mahometanos y protestantes de religión, alemanes, árabes e italianos de lengua.

- ¡*Tovarich!* -graznó Juanito levantándose, fingiéndose oso.

- ¡*Aus Rauch!* -parodió Monsell dentro del estrecho pasillo imitando el paso de ganso. (León 2000: 194)

Además, se incide en la influencia de la participación internacional en la guerra, más allá de lo bélico, introduciéndose en términos de política y comercio. Por ello, quizá con el deseo de hacer pensar a los lectores, hace referencia a otras razones por las que cree que estos países se han acogido a la No Intervención durante la guerra y, posteriormente, para no poner fin a la dictadura:

[...] ¿Tú crees que España es nuestra? Pues te equivocas; se la reparten las compañías inglesas y las belgas y las francesas y las alemanas. Somos el decimoquinto lugar entre los productores de acero, pero el hierro se nos va hacia otras manos más listas. Para que esto pueda suceder, compran unos cuantos señores respetables y ellos apoyan, ante gobiernos dispuestos a vender trozos de riqueza nacional, las pretensiones de los capitalistas extranjeros. ¿Nombres de compañías extranjeras que recuerdo? “Société Générale de Belgique”, camuflada detrás de “La Real Compañía Asturiana de Minas”. La “Riotinto”, que es inglesa, y la “San Telmo Ibérica Minera S.A.”, que es alemana, y la “Chade-Barcelona” con las potasas, que es catalano-franco-alemana, y la “Hispano Suiza”, que es francesa, suiza y alemana, y la “International Telegraph and Telephone”, y no sé cuántas más. Los negociantes no descansan y ahora están como buitres, pues ven cómo llegan los alemanes de cara sonrosada a echar a los ingleses, de cara sonrosada también, de los negocios que en la zona de Franco planean para el día de nuestra derrota. No creas que no están los yanquis. A esas citas sobre la muerte y la carroña no falta ninguno. (León 2000: 168-169)

Además, en el largo parlamento anterior, se hace referencia a esas personas que, como Monje, Mora o el portero del palacio, actúan desde dentro del bando contrario como espías: a la quintacolumna. Camilo los defiende, quizá porque entre ellos estaba su sobrino, quizá porque sabe que a muchos solamente les ha tocado estar en aquella parte y simplemente intentan resistir.

En este último fragmento Claudio ya ha vislumbrado el fin al igual que el general loco, quien entretanto suma triunfos. Nos los recuerda al coger un calendario y recitar todas las fechas que anota, correspondientes a batallas que ha ganado su bando. Aunque no dice el año, al investigar sobre ellas, con facilidad vemos que se trata de 1938, pues León con gran exactitud en la mayoría de los casos indicaba el mes en el que sucedió cada una de aquellas batallas que él celebra como victorias y ella siente como derrotas:

[...] Fíjate lo que han hecho este año: ¡Málaga! Se han tragado Málaga, ¡como si fuese un boquerón! ¿9 de enero? Sí, 9 de enero, aquí lo tengo en el registro. [...] Precisamente aquí ¡marqué el mes de marzo con una gallinita: Guadalajara! ¡Lo que debió de sudar ese día Mussolini! [...] En abril nos fuimos para el norte con gente más seria, dejando a la división Littorio los trabajos de rutina y a los alemanes los bombardeos psicológicos. [...] El 19 de junio, caída de Bilbao, en azul, y aquí, en rojo, julio y Brunete. [...] Aquí tengo otra fecha: 24 de agosto, Santander. Se acaba, se acaba el norte, ya no les quedan más que cuatro breñas. Se lo tienen merecido los asturianos. ¿No empezaron ellos? ¿No cantaron ¡Viva el Nalón, viva la dinamita!? ¿No mandaron contra las pobres fuerzas Regulares de África burros con explosivos para hacerlos saltar? [...] (León 2000: 161)

Con el final de la guerra llegó un largo exilio que, como bien señaló el profesor Torres Nebrera (1996: 161), se retrató en las páginas de esta novela de un modo sumamente gráfico. Leyendo a León podemos visualizar en nuestra mente esta estampa de un modo tan veraz que nos retrotrae a las escenas filmadas y fotografiadas que se conservan de millares de españoles caminando hacia la frontera francesa (León 2000: 256).

Como hemos visto, *Juego limpio* se inserta dentro de la narrativa del exilio español, concretamente en un nutrido grupo de obras relacionadas con la guerra civil escritas por protagonistas y testigos del conflicto. Fue escrita por un personaje esencial de las letras españolas, que trabajó no solo con su palabra, sino también con acciones, a favor de la Segunda República durante el conflicto. Desde el destierro quiso, con esta y con otra novela, mostrar su perspectiva sobre lo sucedido. Para ello rescató una de sus facetas más destacadas durante la guerra, la del teatro, y rememoró a varios compañeros de fatigas, de sus Guerrillas de Teatro, convertidos en narradores en primera persona: así construyó una novela, un relato fingido, trasunto de la realidad. Como indicaba Torres (1996: 148, 155) la suma de anécdotas personales de esta novela, junto a las que aparecen en muchas otras obras de León, forma un juego de cajas chinas: todas las vivencias adelantadas a lo largo de su vida como escritora, al final, acabaron recogidas en *Memoria de la melancolía*. Quizá incluso que *Juego limpio* se presente como

un diario en las partes en las que interviene Camilo era un avance del modelo narrativo que seguiría para sus memorias. Es más, en ellas aparecía una técnica presente en *Juego limpio*: los saltos del presente al pasado durante su escritura (León 2000: 198).

Por último, en esta novela también introdujo un nutrido conjunto de datos históricos que dotaban a la obra de carácter documental. Deseaba contar lo sucedido y que su obra tuviera bastante peso en sus lectores. Necesitaba ofrecer objetividad y decidió introducir a un grupo de narradores basados en personalidades reales que formaban parte de ese personaje colectivo. Cada uno, como en realidad fue, tenía ideas y opiniones distintas que desgajaba poco a poco en su relato. Estos a través de su intervención como narradores, vertían una serie de datos históricos certeros, muchos de ellos desconocidos en la península cuando esta obra que fue publicada por primera vez, en 1959.

Cada voz narrativa relataba los hechos desde el bando al que pertenecía con un discurso en primera persona, evaluativo y modalizante, que nadie desmitificaba. Cada uno contaba su verdad y la suma de todas ellas, por un lado, dejaban ver al lector la realidad que fue; y, por otro, se apartaba del maniqueísmo presente en la novelística coetánea —en ambos lados del Atlántico— sobre la guerra civil dotándole de un carácter distintivo. El tiempo, veinte años, y la distancia, el Océano Atlántico, no dejaron que su visión de los hechos ensombreciera su pluma y convirtiera a *Juego limpio* en la típica historia escrita por vencedores o vencidos. Es más, irradiaba algo de luz en un momento en el que en España solo se conocía la historia de los vencedores. Escogió a Claudio para dejar sus opiniones e impresiones, con el deseo de esclarecer su visión de los hechos, de hacer las cosas con un honor que ya no quedaba, explicándonos que el título de la obra era exactamente aquello que no había en parte de los protagonistas de la historia que narraba:

[...] Mira, se entra por ese portón de hierro negro al cementerio civil. [...] Allí los tienden y los cubren con tierra de España de color profundo, [...] y si conocen el nombre lo colocan sobre la tierra que cubre su frente: Carlos, o Charles, o Karl o André o Michael... Llega luego el lugar de la acción: Jarama, Puente de los Franceses, Usera, Brihuega, Casa de Campo... y la fecha. “MUERTOS POR EL HONOR Y LA LIBERTAD DEL MUNDO”. ¿Dónde nacieron? Puede ser que lo importante solo sea dónde morimos. Somos el preludio de algo espantoso, porque la guerra ya no tiene nada de caballeresco ni es cortesía, ni siquiera juego limpio y bárbaro, la guerra es únicamente la pelea de dos perros rabiosos. (León 2000: 95)



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### REFERENCIAS PRIMARIAS

León Goyri, M. T.

2000 *Juego limpio*. Madrid: Consejería de Educación, Comunidad de Madrid.

### REFERENCIAS SECUNDARIAS

Aznar Soler, M.

2007 “María Teresa León y el teatro español durante la guerra civil”, *Revista STICHOMYTHIA* 5, 37-54.

Costa Silva, G. A. da

2013 “*Desarreglando el mundo para arreglar los sueños*”: A obra de María Teresa León e suas relações com os anos da Guerra Civil Espanhola” Uma lectura de *Juego limpio*. Universidade de São Paulo: Dissertação (Mestrado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Esteve Juárez, L. A.

1998 “La Iglesia que no fue: algunas imágenes del sacerdote en la narrativa del exilio”, in M. Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939: Actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre- 1 de diciembre de 1995)*, Vol. 2. Bellaterra: GEXEL, 95-105.

Fernández Delgado, J. J.

1999 “María Teresa León: la narrativa de una escritora silenciada”, en M. Llusia and A. Altet Vigil (coords.), *La cultura del exilio republicano español de 1939, Actas del Congreso internacional celebrado en el marco del Congreso plural: Sesenta años después (Madrid-Alcalá-Toledo, 1999)*. Madrid: UNED, 295-306.

Monleón, J.

1990 *Tiempo y teatro de Rafael Alberti*. Madrid: Ediciones Primer Acto.

Nieva de La Paz, P.

2004 “La memoria del teatro en la narrativa de las escritoras españolas exiliadas”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea (ALEC)* 29, 433-461.

Riesgo, J. M.

2008 “Carta al director”, [https://elpais.com/diario/2008/11/21/opinion/1227222009\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/11/21/opinion/1227222009_850215.html), consultado en junio 2020.

Roldán Cañizares, E.

2016 “Las reformas militares durante la II República: un asunto político”, *Revista Internacional de Pensamiento Político* 11, 403-419.

Torres Nebrera, G.

1996 *Los espacios de la memoria (La obra literaria de María Teresa León)*. Madrid: Ediciones de la Torre.

1999 “Las guerrillas del teatro”, *ADE-Teatro* 77, 144-156.

2003 "María Teresa León y la Guerra Civil española (De teatro y otros textos)",  
*ADE-Teatro* 97, 16-24.

**ANA MARTÍNEZ GARCÍA**

Dpto. De Filología

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Cádiz, Colegio Mayor

Avda. Dr. Gómez Ulla s/n, 11003 Cádiz, España.

ORCID code: [orcid.org/0000-0003-1722-9736](https://orcid.org/0000-0003-1722-9736)

ÁLVARO GALÁN CASTRO

*University of Málaga*

## Imágenes polisémicas en *Le Chant des morts* (1945-1948) de Reverdy y Picasso: una doble reacción frente a la *imitatio*

### RESUMEN

En 1948, la publicación de *Le Chant des morts* marca un antes y un después en la historia del libro ilustrado. Los trabajos paralelos de Picasso y Reverdy consiguen dotar al libro de una unidad raramente alcanzada, un sobresaliente equilibrio entre texto y pintura, en el que los dibujos de Picasso no ilustran los textos ni los poemas de Reverdy comentan las imágenes. Además de la amistad que los unía, desde 1911, y de su mutua admiración, uno de los principales motivos de este logro de armonía es que ambos lenguajes, el pictórico y el literario, surgen en esta obra conjunta como reacción frente a los postulados estéticos del realismo soviético y de la poesía comprometida, tan en boga en la inmediata posguerra.

**PALABRAS CLAVE:** signo, imagen, polisemia, realismo, abstracción, compromiso.

### ABSTRACT

In 1948, the publication of *Le Chant des morts* marked a turning point in the history of illustrated books. The works of Picasso and Reverdy succeeded in giving the book a rarely achieved unity, an outstanding balance between text and painting, in which Picasso's drawings do not illustrate Reverdy's texts, nor do Reverdy's poems comment on the images. Besides the friendship that had united them since 1911, and their mutual admiration, one of the main reasons for this harmonious relationship is that both languages, the pictorial and the literary, emerged in this joint work as a reaction to the aesthetic postulates of socialist realism and socially engaged poetry, which were so much in vogue during the post-war period.

**KEYWORDS:** sign, image, polysemy, realism, abstraction, commitment.

### 1. Simbiosis entre pintura y poesía

Dice Roland Barthes, a propósito de la tradicional comunión entre poesía y pintura japonesas:

El texto no «comenta» las imágenes. Las imágenes no «ilustran» el texto: tan solo cada una ha sido para mí la salida de una especie de oscilación visual, análoga quizá a esa «pérdida de sentido» que el zen llama un «satori»; texto e imágenes, en sus trazos, quieren asegurar la circulación, el intercambio de estos significantes: el cuerpo, el rostro, la escritura, y leer ahí la distancia de los signos (Barthes 2007: 5).

Aunque estas palabras de Barthes no se refieran al libro que ahora nos ocupa, podrían aplicársele casi punto por punto, tal es el grado de conjunción entre la mano del pintor y la del poeta.

Similar es lo que viene a decir François Cheng sobre la costumbre de insertar poemas en la pintura china:

El poema inscrito en el espacio en blanco de un cuadro (el cielo) no es un simple comentario agregado artificialmente; habita verdaderamente el espacio (no hay discontinuidad entre los signos caligrafiados y los elementos pintados —ambos son obra del mismo pincel—), e introduce en él una dimensión viviente, la del tiempo (Cheng 2016: 181).

La diferencia estriba en que, en *Le Chant des morts*, no son «obra del mismo pincel» y en que, en principio, son las iluminaciones picassianas las que se agregan al texto y no al contrario. Pero el resultado es este: bien podría parecer que ambos trabajos han sido realizados por la misma persona, y ello, además, de forma perfectamente simultánea, de manera que ni las imágenes *ilustran* el texto ni el texto *comenta* las imágenes, sino que se establece entre ellos una *circulación*, un continuo *intercambio*. Es por ello por lo que nos encontramos ante un libro diferente, extraordinario, cargado de un aura que trasciende, que va más allá, que supera las dificultades anunciadas por Benjamin en la era de la reproductibilidad técnica (Benjamin 2012).

Simbiosis perfecta, comunión íntima cuyo vasto *poder incantatorio* reside precisamente en que estamos ante la obra de dos grandes personalidades, tal y como explica François Chapon en el prólogo a la edición de bolsillo de 2016:

*Le Chant des morts* no solo nos conmueve por la potencia incantatoria de sus dos registros y por su igual poder de enunciar la infinita renovación de una condición perecedera. Nos ofrece la presencia codo con codo de dos encarnaciones de nuestra modernidad. Gracias a los recursos de su prestigiosa experiencia, Reverdy y Picasso logran el culmen de la sencillez. Están aquí, podríamos decir, «a manos desnudas», uno con sus palabras despojadas de toda inflación retórica [...], el otro con las formas de una gestación plástica que brota sin fin (Reverdy – Picasso 2016: XVIII).

El editor Tériade dirá de esta colaboración en una entrevista de 1973: «Se trata de una especie de diálogo improvisado, casi una conversación amistosa entre el poeta

y Picasso [...]. Es como si se hablaran entre ellos» (Hubert 2017: 87). Aunque se ha de estar de acuerdo con É.-A. Hubert en descartar la idea de *improvisación*, las palabras de Tériade son certeras en cuanto a, en expresión de Hubert, la «entente affective, spirituelle et plastique» (Hubert 2017: 88) lograda en la creación de *Le Chant des morts*.

Por ello, con toda la razón, se ha visto en los trazos de Picasso la primera lectura, genial e intuitiva, de los poemas de Reverdy (Gallet 1994: 121). Intuitiva porque, al parecer, Picasso no leyó los poemas antes de ilustrarlos: «Picasso no procedió a una lectura atenta de este encantamiento, larga oración dolorosa dirigida a las víctimas de la guerra. Considerando con humildad la belleza de la escritura del poeta, que agranda la palabra, fragmenta el verso para amplificar la fuerza expresiva de las iluminaciones» (Gutierrez 2018: 184).

También Hattendorf hará hincapié en la condición conjunta de este trabajo, denominándolo «ensemble concertant» y señalando, por un lado, su dualidad y, por otro, su concierto, el hecho de tratarse de una «obra de arte total», en la que se da un equilibrio raramente logrado entre la poesía y la pintura:

La yuxtaposición de signos visuales y verbales en los libros de artista de Pierre Reverdy ofrece al crítico dos modos de expresión humana tradicionalmente en disputa, que en la época moderna fueron a menudo combinados hasta el punto de crear una aparente *Gesamtkunstwerk* en la que todas las formas artísticas se unieron para presentar una obra total en la que no predomina ningún arte particular. No puede decirse que semejante ideal se haya alcanzado de forma consistente en todos los libros de artista (Hattendorf 1992: 126).

Aunque, evidentemente, siempre haya quien prefiera desmarcarse de la opinión mayoritaria —probablemente en pos de la originalidad del juicio y con el propósito de añadir algo nuevo a lo ya dicho por otros— (Linarès 2007), la crítica ha sido casi unánime a la hora de calificar el trabajo conjunto de *Le Chant des morts*, destacando el efecto de unidad y de armonía que consigue esta yuxtaposición de textos e ilustraciones, «donde poesía y pintura son una misma cosa: unión perfecta de dos identidades artísticas, hecha posible por un lazo de amistad indefectible» (Gutierrez 2018: 184).

## 2. Fin del pacto de silencio

En la segunda mitad de 1944, finalizada la ocupación nazi, que llega hasta la humillante invasión parcial por parte del ejército alemán de su vivienda en Solesmes, Pierre Reverdy, que no ha escrito poesía durante la guerra, porque

el horror de la realidad bélica le supera y siempre se ha resistido a la poesía de circunstancia y porque rechaza una literatura llamada comprometida (*engagée*), al servicio del momento histórico, vuelve a escribir.

De hecho, entre 1939 y 1944, habían sido reiteradas sus negativas ante las peticiones de colaboración que recibe de revistas de la Resistencia (Hubert 2009b: 231-232), en las que otros muchos escritores sí se mostraron muy activos, convencidos de la utilidad social y política de la poesía, en línea con el lema de Gabriel Celaya: «La poesía es un arma cargada de futuro», cuyo tono optimista resulta completamente ajeno a la poesía de Reverdy. Incluso se indignaba con sus amigos escritores por el hecho de que estos siguieran escribiendo en pleno conflicto. Según cuentan, tenía la costumbre de increpar a sus colegas con palabras como estas: «Comment ! Les Allemands sont là et vous pouvez écrire ?» (Gallet 1994: 121).

Lo cierto es que, anteriormente, Reverdy ya había permanecido grandes lapsos de tiempo sin escribir apenas poesía (por ejemplo, entre 1930 y 1937 no publicó ningún libro de poemas). Sin embargo, esta crisis creativa durante la guerra, que tiene que ver con un fuerte posicionamiento moral en cuanto a la utilidad de la poesía, es más profunda, hasta el punto de llevarle a pensar que ya nunca volverá a escribir poesía, tal y como anota en un *carnet* de enero-marzo de 1942:

Siento claramente que no escribiré nunca más una línea con la intención de hacer un poema — la aventura poética se ha acabado para mí — porque no se es poeta por ocasión — todos los poemas de circunstancia son pésimos, ninguno vale nada [...]. La aventura poética se ha acabado; me quedan, en los repliegues más íntimos de mi ser, ecos de un imperecedero sabor (*apud* Gallet 1994: 121).

Sobre las repercusiones que esta guerra tuvo en la literatura se ha escrito mucho. Recordemos la célebre frase de Theodor W. Adorno en *Kulturkritik und Gesellschaft* (1951): «Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie», que, por supuesto, no debe ser tomada al pie de la letra (Fernández López 2006). Muy conocida es también la *Todesfuge* [*Fuga de la muerte*] de Paul Celan, en la que se ha querido ver una contestación, *ante litteram*, a la sentencia de Adorno (Celan 2013: 63).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Celan sintió que el aforismo de Adorno iba dirigido personalmente contra él. Desde el punto de vista estrictamente cronológico, el paralelismo entre el poema de Celan y *Le Chant des morts* es bastante revelador: ambos textos fueron escritos en 1945 y publicados en 1948, aunque la publicación en libro de *Todesfuge* data de 1952 (aparece en *Amapola y memoria*). Más allá de esta coincidencia temporal, es evidente a primera vista que cabría comparar con fructíferos resultados ambos textos también en los aspectos formales (podría

Por su parte, Julia Kristeva explica así el cambio en el decir poético que supuso el conflicto bélico:

Desde ahora, la dificultad de nombrar desemboca, ya no en la «música de las letras» (Mallarmé y Joyce fueron creyentes y estetas), sino en la irracionalidad del silencio. Después del paréntesis más bien lúdico, aunque siempre políticamente comprometido, del surrealismo, la actualidad de la Segunda Guerra Mundial brutalizó las conciencias con la explosión de la muerte y de la locura que ya ningún dique, ideológico o estético, parecía poder contener. Se trataba de una presión que encontró en el dolor psíquico su repercusión íntima e inevitable (Kristeva 2017: 241).

También George Steiner señala que la literatura se escribe ahora (y en parte desde la Gran Guerra de 1914) «al filo del silencio»:

Los desastres de la Guerra Mundial, la sobria aceptación de que los extremos de locura y barbarie a que se llegó en los años 1914-1918 y durante el holocausto nazi no se dejaban aprehender ni describir por las palabras —¿qué puede *decirse* sobre Belsen?—, multiplicaron las tentaciones del mutismo. De Kafka a Pinter, buena parte de lo que es representativo en la literatura moderna parece funcionar deliberadamente al filo del silencio (Steiner 2013: 197).

Reverdy, que, aunque no ha escrito poesía, sí ha tomado notas durante este tiempo, habla en una de ellas de «pacte avec le silence» (Hubert 2017: 88). Ahora que concluye ese pacto de silencio —o «con el silencio»—, puede Reverdy dar salida a «les chants conservés dans la gorge» («los cantos retenidos en la garganta»), tal como reza un verso del primer poema del libro. A finales de ese año de 1944 —hasta el 5 de enero de 1945, fecha de puño y letra del poeta—, Reverdy manuscibe los 43 poemas —o fragmentos de un gran poema—, que serán después reproducidos en litografía de gran formato, para que Picasso trabaje sobre planchas de cinc en las que Fernand Mourlot le ha señalado los espacios ocupados por el texto, acto que se consumará en marzo de 1948. Finalmente, el 30 de septiembre de ese año, según reza el colofón, se acabó de imprimir *Le Chant des morts*, a cargo de Tériade.<sup>2</sup>

---

ponerse en relación su léxico o, por ejemplo, el recurso que ambos hacen a una desbocada parataxis).

<sup>2</sup> Esta es la descripción bibliográfica del ejemplar de la Fundación Picasso de Málaga consultado: Reverdy, Pierre, y Picasso, Pablo (1948): *Le Chant des morts*, Tériade Editeur / Éditions Verve, París. 125 litografías tiradas en el taller Mourlot Frères. Texto y tipografía a cargo de Draeger Frères. 435 × 336 mm. Ejemplar 245 de una tirada de 270 en papel vitela Arches, firmados a lápiz por ambos autores. Col. Fundación Pablo Ruiz Picasso. Museo Casa Natal. Ayuntamiento de Málaga. Donación Christine Ruiz-Picasso, 1992. 132 Álvaro Galán Castro

### 3. Circunstancias de la poesía

Sobre las ideas de Reverdy en torno a la política y su relación con las artes, su gran amigo Stanislas Fumet, poeta y crítico de arte adscrito al catolicismo social, compañero de Reverdy en el *Intransigent*, donde, en 1919, ambos trabajaron como correctores de pruebas, nos ofrece un testimonio que tiene la ventaja de referirse al momento concreto de escritura de *Le Chant des morts*:

Pierre detestaba la política. Le sorprendió, en 1938, verme dirigir *Temps Présent* [semanario político]. Él nunca se habría atrevido —me confiaba— a asumir responsabilidades de ese tipo. «¡En fin, es asunto tuyo!», me decía. En 1944, en cambio, tuve su absoluta aprobación. Era tan gaullista como nosotros. Incluso llegó a hacer una afirmación categórica que no se me olvida: «La Resistencia es De Gaulle. Todo lo demás es episódico» (Fumet 1962: 332).

Es ineludible detenerse en tres textos críticos escritos por Reverdy en los años inmediatamente posteriores a la redacción de *Le Chant des morts*, ya que es a la luz de estos ensayos que han de ser leídos los poemas de 1945 y en realidad la entera obra poética de Reverdy, dada la coherencia de su poética a lo largo de toda su trayectoria. De hecho, muchas de las ideas expresadas en estos textos remiten directamente a sus ensayos de 1916-1918. Se trata de *Circonstances de la poésie* (1946), *Cette émotion appelée poésie* (1950) y *La Fonction poétique* (1950).

Baste para empezar, a título de ejemplo de esta coherencia, el siguiente pasaje de *La Fonction poétique* (1950), que no es sino una revisita de su célebre teoría de la imagen (*L'Image*, 1918), en el que podemos constatar hasta qué punto se mantiene fiel a su visión inicial, tres décadas después de enunciarla por vez primera en las páginas de su revista *Nord-Sud*:

Lo propio del poeta es pensar y pensarse en imágenes — considerar las cosas en la medida en que estas pueden prestarse a la formación de las imágenes que constituyen su particular medio de expresión. Su principal facultad es discernir, en las cosas, relaciones justas pero no evidentes que, en una aproximación violenta, serán susceptibles de producir, por un acuerdo imprevisto, una emoción que el espectáculo de las cosas mismas sería incapaz de ofrecernos. Y es gracias a esta revelación de un vínculo secreto entre las cosas que constatamos que hasta ahora no teníamos más que un conocimiento imperfecto, y así es como se consigue la emoción específicamente poética (Reverdy 2003: 122).

Pero, al margen de su concepción de la imagen como sustrato último de la creación poética, lo que ahora nos interesa es su concepción del compromiso



del artista con la realidad histórica en la que le ha tocado vivir. En este sentido, ya desde el propio título del ensayo *Circunstancias de la poesía*, en el que, no sin una buena dosis de ironía, le da la vuelta a la etiqueta «poesía de circunstancias», es posible intuir, somera y superficialmente, su posicionamiento en esta secular polémica entre el poeta políticamente comprometido y el vate torremarfileño. En coherencia con sus postulados artísticos y con su aspiración a una poesía pura y alejada al máximo de la anécdota, su obra se sitúa en las antípodas del panfletarismo y de la consigna política y es en ese sentido contraria a la llamada «poesía social» o «poésie engagée», que en esos años cultivaran poetas como Paul Eluard (*Au rendez-vous allemand*, 1945) o Louis Aragon (*Les Yeux d'Elsa*, 1942), con excelentes resultados, por cierto.

Así lo expresa Reverdy, sin ambages ni rodeos y en contra del ejemplo de Apollinaire (*Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916*, 1918) y tantos otros, en *Circonstances de la poésie*:

No, un hombre realmente en peligro no reacciona como escritor [...]. Que el poeta vaya a la barricada está bien —está mejor que bien—, pero no puede ir a la barricada y cantar la barricada al mismo tiempo. Tiene que cantarla antes o después. Antes es más prudente, lo que equivale a decir que el hombre está tanto más comprometido cuando el poeta lo está menos (Reverdy 2003: 118-119).

Recordemos que Reverdy se había alistado en el ejército al comenzar la Gran Guerra, como afirma Hubert «movido por un instinto de solidaridad a pesar de su anarquismo inherente» (Reverdy 2010, I: XXVI), aunque no llegó a participar activamente en ella, puesto que, tras unos meses de acuartelamiento, fue licenciado y reintegrado en la vida civil en una París entonces desolada y sin vida cultural.

No obstante, si más arriba hemos tildado de somera y superficial esa primera intuición que nos puede sugerir el título del ensayo de 1946 es porque su rechazo de una poesía comprometida no excluye en absoluto lo humano, de manera que la cuestión es mucho más compleja de lo que *a priori* pudiera parecer y de ningún modo puede liquidarse encasillando a nuestro poeta entre los artistas inscritos bajo el equívoco marbete del «arte por el arte», cuyo alcance es ya de por sí discutible incluso en los poetas más *parnasianos*, esos que reivindican a viva voz su apoliticidad. Es decir, que todo acto artístico constituye, aunque sea de forma tácita, una toma de posición política. Pero es que además la suya es una poesía profundamente ética, cimentada en un honesto y estable compromiso con la realidad. En definitiva, nada hay más disparatado que acusar a *Le Chant des morts* de ser un libro de poesía «deshumanizada».

Otro pasaje, en este caso de *Cette émotion appelée poésie*, ensayo que retoma y madura su artículo «L'Émotion» (*Nord-Sud*, octubre de 1917), nos ayudará también a clarificar la postura de Reverdy en cuanto al papel del poeta en la sociedad, la utilidad civil de la poesía y la inconveniencia de un arte anclado en lo real cotidiano. Así, según él mismo manifiesta en contra de la concepción de Baudelaire (*Fusées*, 1867), según la cual la belleza en el arte es inconcebible «sin la idea de desgracia, de morbilidad, de sufrimiento»:

Al contrario, creo que la meta del arte, el rol del arte no es hundir aún más al hombre en su miseria, en su sufrimiento o su tristeza — sino liberarlo, darle una clave de salida elevándolo del plano real, pesadamente cotidiano, hacia el libre plano estético donde el artista se alza a sí mismo para vivir y respirar (Reverdy 2003: 101-102).

Estas palabras de Reverdy no nos deben llevar a engaño. De ningún modo se trata de una huida de lo real, sino de una búsqueda, una persecución de esa otra realidad situada en un plano superior, que aquí es calificada de *estética*. El lector de *Le Chant de morts* se apercebirá enseguida de lo que puede parecer una contradicción entre la teoría reverdiana y su poesía, que —como es evidente en el libro que nos ocupa, cargado de sangre y de sufrimiento— en ningún momento elude hablar del dolor del ser humano, ya sea este de índole metafísica, como *spleen* o tedio vital, o de naturaleza material y corpórea. Superar esta contradicción supone leer el párrafo anterior entendiendo que Reverdy no propone tratar solo temas agradables y hermosos, sino que lo que reivindica es que también para el tema del sufrimiento y la fealdad de la vida el tratamiento ha de ser artístico, que hay que hacerlo de modo estético, poetizarlo, y, por tanto, evitar la literalidad, la *imitatio* clásica. En consecuencia, no están tan alejadas aquí sus ideas de las del propio Baudelaire, en quien lo grotesco es abordado desde una perspectiva eminentemente estética, lo que, como es obvio, no excluye en modo alguno lo moral.

*Le Chant des morts* es un libro saturado de fisicidad, de huesos y de sangre, en el que no se evita ni siquiera el tabú de lo genital, pero en el que la realidad histórica aparece mediada por el lenguaje literario, donde la anécdota se desdibuja para casi desaparecer, hasta el punto de que se hace necesario rastrearla, porque, más allá de esta guerra concreta, se refiere a todas las guerras que ha habido y habrá, y al sufrimiento humano en general.

Volviendo a los textos teóricos de esta época que estamos leyendo en paralelo a *Le Chant des morts*, todavía en relación con el compromiso del poeta con la realidad, cabe traer aquí una cita más de Reverdy, en este caso perteneciente de nuevo a *La Fonction poétique*, que apuntala lo hasta ahora dicho en torno a la

cuestión de la *circunstancialidad* de la poesía y añade la opinión de nuestro poeta en lo que toca a su utilidad:

Es en esta lucha contra lo real tal cual es, en la que se halla comprometida la consciencia humana, donde se afirma la utilidad del poeta y donde la poesía nace. Es en este sentido que sirve —no para tal o tal otra cosa particular a la que se la querría forzar o encadenar firmemente, sino como manifestación de la necesidad irreprimitible de libertad que hay en el hombre—, es ella la que más eficazmente le sirve para liberarse (Reverdy 2003: 125-126).

Como vemos, lejos de sostener su inutilidad, de afirmar que no sirve para nada, Reverdy defiende que la poesía tiene la función esencial de liberar al hombre de su servidumbre para con lo real. El punto de partida del debate se debe situar por tanto en qué es lo que se entiende exactamente por utilidad —y, claro está, qué se entiende por real, además de distinguir, dentro de este, lo «real superficial» de lo «real profundo», según una visión fenomenológica—.

Además de los tres textos ensayísticos vistos hasta ahora, conviene acudir también a las notas que tomó entre el 9 de septiembre 1945 y el 12 de abril 1946, publicadas por vez primera en un libro colectivo de homenaje a nuestro autor que apareció en 1989 bajo el título *Pour Reverdy* (Chapon – Peyré 1989: 15-46). Estas notas son un precioso documento con el que acompañar la lectura de *Le Chant des morts*, dada su proximidad en el tiempo con el libro de poemas y puesto que tratan sobre los aspectos por los que ahora nos estamos interesando. Igualmente reveladoras, por los mismos motivos, son las notas del cuaderno de 1942-1944 (Reverdy 2010, II: 1.085-1.124).

A lo largo del cuaderno de 1945-1946, algunas de cuyas notas el autor recupera, con variantes —ya hemos hablado de este procedimiento tan habitual en su obra—, para el libro de aforismos ensayísticos *En vrac* (*A granel*, 1956), Reverdy reflexiona, entre otros asuntos, acerca de las repercusiones que la toma de conciencia sobre la capacidad de autoaniquilación total de la humanidad que supuso la contienda, debida especialmente a la bomba nuclear, puede tener sobre la escritura. Recordemos que Reverdy empieza a redactar las notas de este cuaderno el 9 de septiembre de 1945, apenas un mes después de que el ejército estadounidense arrojara las llamadas *Little Boy* y *Fat Man* sobre las ciudades de Hiroshima (6 de agosto) y Nagasaki (9 de agosto), respectivamente. De manera que el poeta está tratando asuntos que pueden ser calificados como de «rabiosa actualidad»:

Es un golpe sucio esta bomba atómica —las perspectivas que abre sobre el futuro del mundo— para aquellos que pretendían no escribir sino para la posteridad, y, como

bien dice Sartre, ganar su juicio en apelación. No habrá apelación, no habrá posteridad, de modo que han hecho bien aquellos que, como Gide por ejemplo, han sabido, al fin y al cabo, sacar partido del presente (Reverdy 1989: 16).

Al tratarse de un cuaderno de notas y no haber sido escrito para su divulgación, como lo demuestra el hecho de que un breve pasaje fuera retirado por Chapon y Hubert, encargados de la fijación del texto en 1989, según ellos mismos confiesan, por «mettre en cause [poner en tela de juicio, comprometer]» a una persona que aún vivía en el año de la publicación, podemos acceder más directamente al pensamiento de Reverdy, sin que medien melindres ni razones de cortesía para con sus colegas. La referencia a André Gide, con quien tuvo sus más y sus menos,<sup>3</sup> es con toda probabilidad irónica.

En línea con estas palabras de Reverdy acerca de la toma de conciencia sobre la posibilidad efectiva de autodestrucción, cabe recordar que ya el 18 de agosto de 1945 Bertrand Russell había publicado un artículo en las páginas del *Glasgow Forward* en el que llamaba a la desnuclearización y que diez años más tarde se convertiría en el conocido como Manifiesto Russell-Einstein, firmado por diversas personalidades de los campos la filosofía y la ciencia. En dicho artículo, Russell se expresaba de la siguiente forma:

La perspectiva de la raza humana se ha oscurecido más allá de cualquier precedente. La humanidad se enfrenta a una clara alternativa: o bien morimos todos o bien adquirimos un ligero grado de sentido común. Un nuevo pensamiento político será necesario si se quiere evitar el desastre final (Prego 2018).

Ya en 1967, con más de veinte años de perspectiva, Octavio Paz insiste en el cambio de mentalidad, de visión del mundo (*Weltanschauung*) y, por tanto, de actitud ética y estética ante él, que supuso la bomba atómica:

Es verdad que hasta ahora hemos logrado conjurar la hecatombe. No importa: basta con que exista esa posibilidad para que nuestra idea del tiempo pierda su consistencia.

---

<sup>3</sup> El cuento «Médaille neuve», incluido en *La Guitarre endormie* (1919), es una invectiva encubierta contra Gide. De esta y otras enemistades (Breton, Aragon, Huidobro, etc.) da buena cuenta un artículo de É.-A. Hubert (Hubert 1994). El Gide así retratado por Reverdy nos recuerda al novelista Passavant, antihéroe de *Les faux-monnayeurs* (1925): «Para Passavant, la obra de arte no es tanto un fin como un medio [...]. El porvenir le tiene sin cuidado. A quien él se dirige es a la generación de hoy (lo que, sin embargo, siempre es mejor que dirigirse a la de ayer); pero como se dirige a ella exclusivamente, corre el peligro de pasar con ella»; frente al protagonista, Edouard: «¿Qué problemas inquietarán a los que vengan mañana? Es para ellos para los que quiero escribir» (Gide 2003: 89 y 112).

Si la bomba no ha destruido al mundo, ha destruido a nuestra idea del mundo [...]. El tiempo puede consumirse en una llamarada [...]. La técnica comienza por ser una negación de la imagen del mundo y termina por ser una imagen de la destrucción del mundo (Paz 1975: 14).

Otra nota del cuaderno que nos interesa aquí, por referirse a cómo afectan a la poesía las circunstancias sociales en las que escribe el poeta, es la siguiente. En ella se revela el carácter eminentemente moral del ciudadano Reverdy y su ácida misantropía, así como algunas de las claves de su poética:

He anotado más arriba que el gran poeta es aquel al que sus medios de expresión le permiten trasladar al plano universal su drama personal. Pero, evidentemente, hace falta que para empezar haya drama, o tragedia, interiores. Este drama, esta tragedia es siempre la falta de adaptación de las facultades excepcionales, sensibles e intelectuales, a lo real — y singularmente la facultad de percibir los defectos, los vicios del hombre y de la sociedad en la que vive, la injusticia, la mentira, la maldad, la cobardía y la bajeza, la hipocresía flanqueadas por todas las pasiones ridículas. Y es quizás en la relación entre esas facultades intensas y desastrosas y la potencia de los medios que él pone en práctica para descargarse del malestar excesivo que estas le provocan que el poeta encuentra la verdadera grandeza.

Y es en la relación entre la intensidad de este drama y la potencia de los medios de expresión donde reside la verdadera grandeza poética (Reverdy 1989: 25).

Para dar por zanjada la cuestión del deber político del poeta en la época en que se escribe *Le Chant des morts*, leamos aún una nota más del cuaderno de 1945-1946 en la que Reverdy rechaza de nuevo una poesía de compromiso y, de paso, ataca a aquellos escritores y críticos que la defienden:

¿Con qué quieren pues que el poeta se comprometa en este frenesí social que conduce al mundo hacia el caos? Los que hablan son gente de pluma. Lo único que pueden hacer es criticar. Se meten en política criticando. ¿Qué aspecto ofrece un innumerable ejército de críticos que nunca podrá edificar nada en el orden de lo real? La crítica tiene todo el campo de lo imaginario a su disposición, pero al pasar a la acción es raro que un hombre de la oposición actúe en el sentido de su oposición. Una vez al timón está obligado a seguir la corriente y a tener en cuenta el viento y la adversidad de las olas. Sigo creyendo que Platón no se equivocaba del todo cuando pedía que los poetas dejen los asuntos del Estado en paz (Reverdy 1989: 33).

#### 4. Contra el realismo soviético

Pablo Picasso, por su parte, también se niega a plegarse a los dictados del realismo socialista, a copiar lo real, sufriendo por ello la crítica de Louis Aragon y de muchos otros miembros del Partido Comunista Francés (más encarnizada aún),

al que se había afiliado en octubre de 1944 de la mano del mismo Aragon y de Paul Eluard, y en el que seguirá militando hasta su muerte.

Por cierto, sobre la doctrina comunista, anota lo siguiente Pierre Reverdy en el ya citado cuaderno:

El comunismo es el nombre del nuevo bozal, pero el pueblo —el que se ve obligado a trabajar para vivir— siempre tendrá puesto un bozal. Solo hay unos pocos, lo suficientemente hábiles para situarse al otro extremo de la correa, que siempre han tenido cierta cuota de libertad (Reverdy 1989: 27).

Ya en junio de 1945, durante el X Congreso Nacional del Partido Comunista Francés, Picasso recibe la crítica del filósofo Roger Garaudy en un informe titulado *Les Intellectuels et la renaissance française*. Garaudy invita a Picasso y al resto de artistas a adherirse a los postulados estéticos del realismo, que el filósofo considera la única corriente auténtica del arte francés, y a que su pintura sea un reflejo de la historia, evitando el esteticismo, el individualismo y la evasión.

Pero Picasso también cuenta con defensores en el Partido, entre los cuales destacan el crítico y editor Christian Zervos y el poeta e íntimo amigo Paul Eluard, que en el número 100 de *Les Lettres françaises*, revista del partido, del 22 de marzo de 1946, escribe una apología del pintor que concluye de la siguiente manera:

La pintura de Picasso es auténticamente, tal y como él mismo dice a Simone Téry, un instrumento de guerra — un instrumento de guerra contra el obscurantismo. El artista da del mundo una imagen inteligente. Desvela ciertos aspectos (plásticos). Sin embargo, desvelar da a veces la impresión de oscurecer, porque no se está habituado a tanta luz. Es por eso que la pintura actual parece incomprensible. Y, entonces, desvelar complica los problemas. Y al hombre le horroriza esforzarse... (Eluard 1946: 4).

Otros textos de Eluard en defensa de Picasso son el publicado, como el precedente de Garaudy, en el número 9 de la revista *Arts de France*, número especial dedicado a la ya mencionada exposición *Art et Résistance*, donde el poeta celebra la «libertad absoluta de expresión» desplegada en la muestra, y el artículo «Picasso, bon maître de la liberté», que le costará el puesto al jefe de la sección de Arte de la publicación, Léon Degand, y en el que se dicen cosas como estas en favor del arte *no realista* del pintor malagueño:

Tú les enseñas que es hermoso ir por la utopía feliz, por el sueño infantil de las vacaciones sin fin, pero tú también les das ganas de comprender todo y de ver todo, tú les das el valor cotidiano para rechazar verse sometidos a las mortales apariencias [...]. Tú rechazas entrar en el refugio idiota. Tú vas siguiendo siempre el contorno extenuante de las formas vagabundas, la cuerda de los nacimientos precipitados, de las razones

imprevistas, la corona del mar humano, corona del cuerpo, del corazón y del cerebro. El cuerpo humano se te impone por su hogar, y por sus alas (Eluard 1947: 1).

En noviembre de 1946, Garaudy parece suavizar sus invectivas y retractarse en parte en su artículo «Artistes sans uniforme»:

No hay una estética del Partido Comunista. ¡He dicho! [...] Un pintor comunista tiene el derecho de pintar como Picasso. Y también de pintar de manera distinta. Y un comunista tiene derecho de que le guste bien la obra de Picasso, o bien la del anti-Picasso. La pintura de Picasso no es la estética del comunismo. La de Tzaltzisky tampoco. Ni ninguna otra (*apud* Orozco 2016: 101).

Como contrapartida al apoyo de Eluard, tenemos a Louis Aragon, que fuera también amigo de Picasso y que es en este momento el mayor exponente de la ortodoxia entre los intelectuales del partido. El 29 de noviembre de 1946 publica Aragon en *Les Lettres françaises* un artículo titulado «L'art, "zone libre"?» como mordiente respuesta a la relajación que días antes había mostrado Garaudy, y que merece la pena ser citado en extenso:

Lamento que Garaudy les dé de este modo (en realidad solo por su cuenta y riesgo) una aprobación que esta gente va enseguida a considerar como la del partido mismo para legitimar la evasión en el arte, la intangibilidad del arte, la cultura de todos los venenos y de las ideologías de la clase dominante, bajo el manto del eclecticismo [...].

Este liberalismo, este eclecticismo estéticos manifiestan en realidad una enfermedad muy extendida y que parece ganar en Garaudy justamente a aquellos que aparentaban ser los más alejados [...].

El realismo puede en Balzac mezclarse con ideas místicas, con el monarquismo; también puede mezclarse en Hugo o en Picasso con otros principios. Lo importante es reconocerlo, y saber qué es lo que se admira. Picasso, por detenerme aquí, hace no tanto tiempo criticado de forma bastante superficial por Roger Garaudy, se convierte hoy en una pieza clave de su argumentación para probar la libertad de elección para de los comunistas, entre formalismo y realismo [...].

Eso de que, si a un comunista no le gusta la pintura de Picasso, no comete ningún crimen. No es necesario echarlas abajo, pues las puertas están abiertas. Pero si a un comunista le gusta la pintura de Picasso, espero que sepa por qué; y también está en su derecho de escoger en Picasso [...].

[...] y, obviamente, que, si hay que evitar darle a la palabra realismo el sentido fotográfico que mucha gente le otorga, si yo defiendo a menudo por mi parte a artistas, a escritores, que solo pueden ser llamados realistas por esa parte de realidad que precisamente se refleja en sus obras, quiero decir aquí, hablando solamente en mi nombre, que considero que el partido comunista tiene una estética, y que esta se llama realismo (Aragon 1946: 1 y 3).

La historia del vínculo entre Picasso y Aragon es la historia de una amistad, con encuentros y desencuentros, que se prolonga durante más de cincuenta años,

media centuria cargada de avatares en el corazón del turbulento siglo xx. A ambos les unía, además de una mutua admiración estética, su militancia política común, con la afiliación de Picasso al Partido Comunista Francés, decisión del pintor en la que jugaron un papel muy importante el propio Aragon y Paul Eluard.

Según una versión de Aragon, los dos artistas se conocieron en 1918, aunque algunos críticos señalan la fecha de 1919 como la de su primer encuentro. Enseguida comenzaron a colaborar, de manera que la primera obra de Picasso para Aragon fue el dibujo para el frontispicio de *Feu de joie* (1919), primer libro de poemas de Aragon. En este libro, Aragon incluye el poema «La Belle Italienne», dedicado a Pablo Picasso. Además, en su primera novela, *Anicet ou le panorama, roman* (1921), Picasso aparece como uno de los *personnages masqués*, bajo el alias de Bleu, en clara referencia al periodo azul del pintor malagueño.

Dando un gran salto en el tiempo, su último encuentro se produjo en septiembre de 1972, en Mougins, habiendo sido propiciado por Pierre Daix, autor del *Diccionario Picasso*. No habían vuelto a verse desde su ruptura en 1955.

El 8 de abril de 1973, día de la muerte del pintor malagueño, Aragon escribe el poema «Les mots de la fin», donde afirma:

Il est parti le peintre de la toile où je demeure  
 À la façon de l'araignée  
 À la façon d'un repentir  
 Que peint-il que peint-il Sans doute la jeunesse  
 Et les pays hereux et les gens pour qui j'ai  
 Si peur qu'un jour les jours aux miens ressemblent

De unos meses antes a este poema de Aragon es un *gouache* de Picasso, dedicado al poeta y fechado el 1 de octubre de 1972, para la despedida de *Les Lettres françaises*, revista hasta entonces dirigida por Aragon (desde 1953). Entre medias, se sucede un gran número de poemas de Aragon para Picasso (Babilas 2006) y de obras de Picasso para Aragon. E incluso un poema de Pablo Picasso dedicado a Aragon, de 1940, escrito en francés, cuyo primer verso se inicia con las palabras «Au bucher en feu...» («Ardiendo en la hoguera...») (Picasso 1989: 240).

Pero los escritos de Aragon sobre Picasso no se reducen al verso, sino que son cuantiosos sus textos críticos en prosa. En los *Écrits sur l'art moderne* (Aragon 2003), el nombre de Picasso es el más citado (88 veces). Entre estos textos, destacan su defensa, en 1924, del arte picassiano frente a la incomprensión de público y de una parte de la crítica, que desaprobaba los decorados y el vestuario del *ballet Mercure*, o, posteriormente, el que escribe en torno a la polémica



suscitada sobre el retrato de Stalin, en 1953, publicado en *Les Lettres françaises* y de cuya reproducción Aragon se acusó públicamente, renegando por tanto de Picasso (Daspre 1987).

Detengámonos en estos dos textos. El primero de ellos, «Homenaje a Pablo Picasso», firmado por catorce integrantes del grupo surrealista, entre los que destacan, además del propio Aragon, André Breton, Robert Desnos, Max Ernst, Benjamin Péret y Philippe Soupault, se publicó en el número 9 de *Le Journal littéraire*, el 21 de junio de 1924. Se trata de un brevísimo texto que concluye con las siguientes palabras:

Y ahora, con *Mercurio*, provoca de nuevo la general incomprensión, mostrando toda la audacia y el genio de que es capaz. A la luz de este acontecimiento, que reviste un carácter excepcional, Picasso, *que va mucho más lejos que todos los que le rodean*, sigue revelándose en la actualidad como la eterna personificación de la juventud y el indiscutible dueño de la situación (Aragon 2003: 41-42).

En realidad, nos interesa mucho más ahora el segundo de los textos mencionados, «Acerca de un retrato de Stalin» (*Les Lettres françaises*, n.º 459, 2 de abril de 1953), puesto que tiene que ver con el encarnizado debate sobre el realismo existente en aquellos años en el seno del partido. En concreto, hace referencia al retrato de Stalin por Picasso aparecido en portada del número del 12 de marzo de esa misma publicación, a la sazón dirigida por Aragon y que fue por tanto quien decidió incluirlo. Este retrato, que en modo alguno sigue las directrices del realismo soviético —y podría discutirse si esta estética es verdaderamente realista, cuando lo que pretende a todas luces es idealizar la realidad—, fue sentido por muchos como una ridiculización del dictador, hasta el punto de que la redacción del semanario se llenó de cartas de enfurecida protesta. Recordemos que Stalin había fallecido el 5 de marzo —de hecho, el número del 12 de marzo está dedicado íntegramente a la figura del Zar Rojo—, por lo que la sensibilidad de los lectores de este medio comunista debía de estar a flor de piel. Algunas de estas misivas fueron publicadas en el número que media entre la publicación del polémico retrato y la del texto de retractación —parcial cuando menos— de Aragon:

La gran mayoría de las cartas expresa el pesar por la publicación en nuestro diario de una imagen que no está a la altura de los sentimientos que la grandeza de Stalin inspira en nuestros lectores. Todo esto, sin dudar ni por un momento de los sentimientos de ese gran artista que es Picasso: por lo que a mí se refiere, no los he puesto en duda ni un solo instante [...].

En lo sucesivo, queda claro que la discusión, en el punto al que ha llegado, va más allá que el dibujo de Picasso, que debe superarlo con mucho e incluso, de forma más global,

que los problemas que puede plantear el modo de pintar de Picasso, para abordar el auténtico problema. Este problema es el de todos los creadores, incluidos los pintores, que deben adoptar decididamente las posiciones de la clase obrera si quieren compartir por entero su gran combate, guiando al pueblo de Francia en favor de las libertades democráticas, de la independencia nacional, de la paz, del socialismo. Aquí de lo que se trata es de la renovada exigencia de todos los trabajadores, dirigida especialmente hacia sus camaradas pintores, para que tanto en el contenido como en la forma sus obras se impregnen de las luchas, las esperanzas, la confianza en la victoria de la clase obrera (Aragon 2003: 89-90).

Ya desde los años anteriores a la elaboración de las ilustraciones de *Le Chant des morts*, Picasso encuentra en el realismo socialista que tratan de imponerle Aragon y otros camaradas de partido un «nuevo academicismo contra el que luchar»:

A Picasso le irrita el debate en el que se han enzarzado sus camaradas y trata de mantenerse alejado de él. De hecho, en esos años 1946-1948 pasa muy poco tiempo en París y mucho en Golfe-Juan, a pesar de la incomodidad que supone tener que residir en la pequeña villa «Pour Toi» de su amigo Louis Fort, el impresor de Vollard, ahora retirado [...]. Allí [en Antibes] se aposenta hasta finales de noviembre [de 1947], realizando numerosas obras festivas que incluyen *La joie de vivre*, faunos y bodegones mediterráneos. Pero hay en sus obras de este periodo turbulento una clara respuesta a la intransigencia del PCF: de hecho, practica una sorprendente vuelta al cubismo más abstracto, dando así libre camino a su creatividad en la línea de lo que el partido denostaba como «formalismo» (Orozco 2016: 103-104).

Este es el contexto histórico en el que surgen las litografías de *Le Chant des morts*, a través de las cuales Picasso demuestra una vez más su rebeldía frente a cualquier tipo de dogmatismo estético —y es esta rebeldía la que late en el corazón de toda su obra—.

## 5. Múltiples interpretaciones y diálogo intersemiótico

Sin duda, tanto en las búsquedas plásticas de Picasso como en las textuales de Reverdy se persigue captar la realidad más allá de la *imitatio* clásica, pero lejos de la pura abstracción. Al contrario, se trata de alcanzar esa «grande réalité»<sup>4</sup> de la que ya hablaba Reverdy en sus ensayos de 1917 sobre el cubismo.

<sup>4</sup> Además de «gran realidad», estas son otras expresiones empleadas por Reverdy para referirse a esa meta tanto del arte de Picasso como del suyo propio (algunas, huelga decirlo, muy próximas al término *surrealismo*): «réalité poétique», «réalité supérieure», «réalité audessus du réel», etc. (Hubert 2009a).

No obstante, las ilustraciones de *Le Chant des morts* están entre los trabajos de Picasso más próximos al arte no figurativo, mientras que en los poemas de Reverdy se ha señalado su carácter cuasi surrealista y tendente a lo abstracto (Gallet 1994: 125), el hecho de ser uno de los textos más oscuros del poeta, que ya es oscuro de por sí en el resto de su obra, en este libro en el que todos los poemas se escriben, en expresión del propio Reverdy, desde «Le souci macabre de tenir le secret» (del poema «À voix plus basse»).

En 1955, en una conversación con F. Chapon, dirá Reverdy al respecto: «Al aceptar hacer este trabajo, mucho más abstracto que todas las pinturas actuales pretendidamente tales, Picasso me hizo un gran honor» (Reverdy – Picasso 2016: IX).

En todo caso, el *estilo* de estas ilustraciones, esa especie de signos enigmáticos que en ciertos momentos pudieran rozar lo decorativo, puede rastrearse en la obra posterior —y anterior— del pintor malagueño, tarea de la que ya se ha encargado muy satisfactoriamente Miguel Orozco en el capítulo «La rebelión contra la estética comunista. *Le Chant des morts* y su estética» de su *Picasso litógrafo y militante* (Orozco 2016: 99-156).

Pero, dejando ahora de lado la obra anterior y posterior de Picasso, muchas son las interpretaciones a las que, con mayor o menor rigor crítico, han dado lugar estos signos picassianos de 1948. A las ya citadas lecturas de Chapon, Hubert o Hattendorf, hay que sumar las de Donna Stein (2001: 30 y 138), Yves Peyré (2002: 141) e Isabelle Chol (2009: 206), y el relato de Françoise Gilot (Gilot – Lake 2017: 300-303), que resulta clarificador en parte, porque no puede ser tomado al pie de la letra, pues las memorias de Françoise, madre de Claude y Paloma, «única mujer que abandonó a Picasso», son también una especie de *vendetta* personal contra el pintor y una reivindicación de su papel protagonista en esta historia.

Sintetizando tal vez en exceso, se han visto en las ilustraciones de Picasso el *rubedo* alquímico, el incipit de los antifonarios medievales, un atlas de constelaciones fantásticas, las osamentas de la *vanitas* barroca, la sangre de los caídos en la guerra —o propia—, la caligrafía oriental, los *puntemas* que faltan en la escritura reverdiana, un arcano alfabeto, etc. No obstante, si nos permitimos resumir de tal forma todas estas valiosas interpretaciones es porque lo que nos interesa aquí es, por un lado, justamente la cualidad polisémica de las iluminaciones picassianas, que responde en nuestra opinión a su reacción contra la estética comunista, y, por otro, el hecho de que dicha ambigüedad significativa case a la perfección con los poemas de Reverdy, que juegan asimismo con la anfibología léxica y la apertura semántica, lo que entendemos que tiene que ver, a su vez, con un rechazo de la poesía políticamente comprometida,

tal y como esta era entendida en aquellos años. En definitiva, si los textos y las ilustraciones funcionan en este libro de forma tan equilibrada, ello se debe también a que ambos autores reaccionan contra el realismo superficial que trataba de imponérselos.

Ya hemos apuntado que los poemas de *Le Chant des morts* pueden entenderse como los textos de Reverdy que probablemente más cerca se encuentran del surrealismo, dada su apresurada escritura, aunque el poeta siempre se mostró contrario a aceptar los términos de la escritura automática y otros —en opinión de Reverdy— desmanes de los superrealistas, como, sin ir más lejos, refleja en el cuaderno de notas de 1945-1946:

Son los surrealistas los que le dieron al sueño una reputación que no merecía. Poco soñadores, tan poco como poetas, por cierto, Breton el que más, buscaron en el sueño una coartada. Descarriados en un terreno que no era el suyo, recorriendo los campos a contratiempo, aparentaron ser innovadores, allá por donde pasaban se veía un sendero nuevo, y sin embargo el lugar era siempre de los más trillados. Pero le ponían tanta necesidad e impudicia, sus clientes eran ellos mismos, tan ávidos y tan vacíos (Reverdy 1989: 43-44).

Recordemos que Breton, en su manifiesto de 1924, en el que Reverdy es tratado junto a otros autores como superrealista *avant-la-lettre* («Reverdy est surréaliste chez lui»), había afirmado a propósito de esta espontaneidad absoluta —, obviamente, la mera posibilidad de una supuesta *espontaneidad absoluta* es de por sí muy discutible— lo siguiente:

SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral (Breton 2009: 309).

Esa falta de «*préoccupation esthétique ou morale*» con la que concluye el párrafo no casa en absoluto con el talante y la poética de Reverdy, ni en lo tocante a lo estético ni por lo que respecta a la moral, aspectos ambos que él siente que le atañen sobremanera en tanto que escritor:

Si la valía del hombre compromete absolutamente la valía del artista y los vínculos consubstanciales que los unen, esta cuestión, que algunos evitan o juzgan absurda, era realmente crucial para Reverdy. Las exigencias morales le parecían inseparables de las exigencias estéticas, si no más imperiosas, pues la obra no se hacía auténtica sin renuncia, y lo mismo la vida sin mortificación (Leymarie 1962: 299).

Sin embargo, sí que puede hablarse en su obra, y particularmente en *Le Chant des morts*, de cierta espontaneidad controlada, hecho que se aprecia en algunos rasgos

de estilo presentes en el libro, como el *jeu des mots*, el *calembour*, la paronomasia y hasta la rima, que en ocasiones parecieran responder a asociaciones libres. Someros ejemplos de estos procedimientos, de los que el libro está saturado, pueden ser los siguientes:

– *Sang/songes* en «Thermomètre de sang dressé / Thermomètre de songes gelés» (*Los altos grados de la hambruna*), donde se dan anáfora, paronomasia y rima.

– *Ancre/encre*, en «La main tordue à l'ancre / Et l'encre de l'esprit» (*Los pies fijos en el suelo...*).

– *Bordée/brodée* en «La frisure de l'oeil bordée sur la paupière / La main brodée sur la coquille lisse et nue» (*Danza de la tierra*).

– *Boules gonflées*, genital reminiscencia de *voiles gonflées*, en «Et les boules gonflées dans la tempête du miroir» (*El silencio infernal*).

Por otro lado, frente a quien propone no buscar referentes figurativos en los signos picassianos, creemos que es nuestra obligación hacer un ejercicio de lectura imaginativa, aunque este recurso a la imaginación —e incluso a la colaboración creativa— la convierta en falible. En definitiva: que algo —un signo— pueda significar muchas cosas no quiere decir en absoluto que no signifique nada. Sin embargo, esta afirmación tampoco quiere negar la mayor: efectivamente, estas ilustraciones están entre los trabajos más abstractos de Picasso, como el propio Reverdy reconocía ante Chapon. Tampoco creemos que sea este el lugar para debatir sobre los límites de la abstracción, por lo que nos limitaremos a plantear la siguiente cuestión: ¿hasta qué punto es viable una total ausencia de referente, una abstracción pura?

Lo contrario es simplificar mucho y supone un indolente abandono de la labor de la crítica. Es en nuestra opinión el caso de Serge Linarès, que, como ya se ha señalado, ataca a Chapon por fabular en torno a las *sangraduras* picassianas:

En nuestra opinión, ver en las imágenes de Picasso un osario, al modo de François Chapon [...], es llevarlas a una figuración de la que han desertado de manera deliberada para situarse más allá del sentido referencial. Por otro lado, cabe preguntarse si la ausencia de mimesis no constituye una respuesta a la crisis de la imagen evocada por Reverdy («Imágenes imágenes / Sin ninguna realidad con que nutrirse») (Linarès 2007: 197).

Como es obvio, Chapon es consciente, y además de primera mano, del carácter abstracto de las ilustraciones, pero —insistimos— no creemos que ello sea óbice para poder interpretarlas de la manera en que él, y tantos otros críticos, lo hace.

Desde este punto de vista, es posible hablar, dentro de la unidad de las 125 litografías, de una variedad de diseños que van desde los trazos más

indeterminados, a los que es más delicado atribuirles una significación más allá de la puramente pictórica y autotélica, tales como puntos y rayas (páginas 14 y 15 del manuscrito), hasta aquellos signos más fácilmente subsumibles en las categorías del pictograma o del más esquemático ideograma. De entre estos últimos, cabe destacar como figuras más o menos reconocibles el disco solar (pág. 6) y, especialmente, la escalera (págs. 46-47), que puede ser considerado el signo más figurativo de todo el conjunto, aunque también podría verse en él una vía férrea.

En paralelo a esta multiplicidad dentro de la unidad, la escritura de Reverdy abunda en la ambigüedad signifiante a través de procedimientos fonológicos como los ya mencionados; semánticos, como la plurisignificación consciente de muchos de los términos empleados en el libro, o sintácticos, como la ausencia de puntuación, procedimientos que conducen a una superposición de imágenes poéticas que no solo permite, sino que promueve de forma intencionada diversas lecturas simultáneas.

En cuanto a la polisemia, sería prácticamente imposible —y acabaría resultando farragoso— agotar las múltiples vías de interpretación que se abren al abordar un análisis pormenorizado del vocabulario. Una imagen que nos parece particularmente afortunada para describir este espesor semántico de *Le Chant des morts* es la del caleidoscopio, que se emparenta obviamente con la poesía plástica afín al cubismo, difractoria,<sup>5</sup> imagen empleada por el propio Reverdy en uno de los aforismos de *Le Livre de mon bord*, de 1948, año de publicación de *Le Chant des morts*, para definir al poeta: «El poeta es un caleidoscopio. Pocas cosas caben en la infinita diversidad de sus combinaciones» (Reverdy 2010, II: 686).

Esta metáfora del caleidoscopio es aplicable a la poesía moderna en su conjunto, tal y como hace, indirectamente, Octavio Paz al hablar de los «signos en rotación»:

Escritura en un espacio cambiante, palabra en el aire o en la página, ceremonia: el poema es un conjunto de signos que buscan un significado, un ideograma que gira sobre sí mismo y alrededor de un sol que todavía no nace (Paz 2004: 282).

Poema: ideograma de un mundo que busca su sentido, su orientación, no en un punto fijo sino en la rotación de los puntos y en la movilidad de los signos (Paz 1975: 11).

<sup>5</sup> Jean-Michel Maulpoix habla de los poemas de Reverdy como textos que «prennent volontiers l'allure de kaléidoscopes : ils fragmentent et diffractent des paysages mentaux» (Maulpoix 1989: 14).

Ya en la poesía francesa moderna, tenemos el precedente de Verlaine en este empleo de la metáfora, en el poema de *Jadis et Naguère* (1884) titulado «Kaléidoscope»,<sup>6</sup> en el que Verlaine «juega con percepciones y sensaciones» y «crea una gama de imágenes incoherentes» (Raguet 2014: 47-48).

En el caso de *Le Chant des morts*, existen no pocas capas de significación, que además se enriquecen poniéndolas en contacto con el resto —tan coherente— de la obra de Reverdy (y con sus ideas acerca de las artes plásticas). Las piecitas que son los signos, al hacer rotar el caleidoscopio, se combinan entre ellas para dar lugar a diferentes imágenes.

Anne-Hélène Suárez Giraud, al hablar de los pormenores de su traducción del *Tao te king*, hace precisamente mención a su construcción caleidoscópica, y apunta algunas ideas que se podrían acomodar sin esfuerzo a este libro:

A menudo se juega, a modo de calidoscopio, con la abundancia de acepciones que puede llegar a contener la palabra china, y resulta ciertamente difícil decidirse por uno u otro fragmento de cristal a la hora de reflejar plenamente su sentido en nuestros idiomas occidentales y modernos (Suárez Giraud 2004: 17).

Aunque en el caso del francés estamos lejos de la polisemia que permite el chino del siglo III a. C., también en *Le Chant des morts* encontramos dificultades del tipo de las señaladas por Suárez. Por poner un ejemplo de entre los muchos posibles, en el poema *Las ventanas desnudas del exilio*, tenemos los siguientes dos versos: «Et sur les portées du navire / notes pures de l'agonie». Pues bien, entre las múltiples acepciones que tiene el término *portée*, hay dos con las que se juega en el contexto concreto en que aparece la palabra: la de carga máxima de un buque y, simultáneamente, la de partitura musical. La intención de que el vocablo funcione en ambos sentidos por parte de Reverdy es aquí evidente. Pero, también más allá de la polisemia de muchas palabras, todo el libro está construido empleando esta técnica del caleidoscopio, y así sucede también en cuanto al funcionamiento de las imágenes, que son retomadas, reestructuradas una y otra vez, sobre las que se dan vueltas sin cesar, sin progresión discursiva, como en una «carrera a contracorriente / Por el circuito sin fin de las venas» (del poema *Ni fuego ni llama*).

<sup>6</sup> «Dans une rue, au cœur d'une ville de rêve, / Ce sera comme quand on a déjà vécu : / Un instant à la fois très vague et très aigu... / Ô ce soleil parmi la brume qui se lève ! [...]» (Verlaine 2007: 321-322).

En paralelo a la del caleidoscopio, otra imagen válida para representar el funcionamiento significativa de *Le Chant des morts* sería la del laberinto («en el laberinto de las tumbas», *Él tiene la cabeza llena de oro...*). La lectura de la obra provoca el efecto desasosegante de hallarse perdido («Tantos hombres perdidos en el camino», *El peso de los hombres*), de andar dando vueltas en círculo («Daba vueltas sin comprender en torno de la casa / Sentado de pie perdido en el delirio», *Prisión*), de haber pasado antes por este lugar. A cada paso que damos nos asalta un recodo (palabra empleada cuatro veces en el libro: «Todos los ecos maltrechos en el recodo de las callejas», *Paisaje negro*), un meandro («Y en los meandros del tiempo», *Cabeza desierta*), un rincón («En los oscuros rincones del rezo», *Rebasa el tiempo*), un cruce («Al cruce plagado de números», *Subsuelo*), etc.

Por todo ello, cabe hablar en *Le Chant des morts* de diálogo intersemiótico entre el trabajo de Reverdy y el de Picasso, pues las imágenes picassianas también se construyen a partir de la ambigüedad y la superposición y, por ende, se erigen, junto a los poemas, como un laberinto de signos caleidoscópicos en infinita rotación, como una *mise en abyme* que cuestiona la posibilidad misma del significado, pues, en este libro, como en el mundo, «el signo es una fractura que no se abre nunca sino sobre el rostro de otro signo» (Barthes 2007: 68). Podríamos decir entonces que Reverdy y Picasso se sienten en este libro «A merced de los signos sin rigor de la presencia» (del poema *El amor del mundo*).

En definitiva, en *Le Chant des morts*, Picasso y Reverdy, por medio de la polisemia, en perfecto régimen de coautoría, actúan como cómplices de atentar contra los euclidianos pilares del realismo comunista.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aragon, L.

1946 «L'art, " zone libre "», en *Les Lettres françaises*, 179, 29 de noviembre de 1946, 1 y 3. Disponible en línea: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4745456w/f1.item> [consultado el 26 de marzo de 2020].

2003 *Escritos de arte moderno*, Madrid: Síntesis.

2007 *Œuvres poétiques complètes*, I, II, París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Babilas, W.

2006 «Les poèmes d'Aragon sur Picasso», en *Les Annales de la Société des Amis de Louis Aragon et Elsa Triolet*, 8, 2006, 158-192.

Barthes, R.

2007 *El imperio de los signos*, Barcelona: Seix Barral.



Benjamin, W.

2012 *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Madrid: Casimiro.

Breton, A.

2009 «Primer manifiesto del surrealismo», en González García, Á., Calvo Serraller, F., y Marchán Fiz, S.: *Escritos de arte de vanguardia (1900-1945)*, Madrid: Akal, 392-410.

Celan, P.

2013 *Obras completas*, Madrid: Trotta.

Cheng, F.

2016 *Vacío y plenitud. El lenguaje de la pintura china*, Madrid: Siruela.

Chol, I.

2009 «Cela fait dess(e)in : Pierre Reverdy, poète typographe et calligraphe», en Dürrenmatt, J. (coord.), *Typographie/Calligraphie*, París: L'Improviste, 191-208.

Daspre, A.

1987 «Écrits d'Aragon sur Picasso», en Faisant, C. (ed.): *Hommage à Claude Digeon*, París: Les Belles Lettres, 233-247.

Eluard, P.

1946 Colaboración en la sección «L'art et le public» de *Les Lettres françaises*, 100, 22 de marzo de 1946, 4. Disponible en línea: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k47454208/f4.image> [consultado el 26 de marzo de 2020].

1947 «Picasso, bon maître de la liberté», en *Les Lettres françaises*, 179, 23 de octubre de 1947, 1. Disponible en línea: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4745499n/f1.item> [consultado el 26 de marzo de 2020].

Fernández López, J. A.

2006 «En los límites de lo indecible. Representación artística y catástrofe», en *A parte rei. Revista de filosofía*, 48, noviembre de 2006, 1-12.

Fumet, S.

1962 «Histoire d'une amitié», en *Pierre Reverdy (1889-1960)*, *Mercur*, 1.181, enero-abril, 1962, 313-334.

Gallet, O.

1994 «Pierre Reverdy d'outre-tombe», en *Pierre Reverdy, Europe*, n.º 777-778, janvier-février, 120-133.

Gide, A.

2003 *Los monederos falsos*, Madrid: El País.

Gilot, F., y Lake, C.

2017 *Vida con Picasso*, Barcelona: Elba.

Gutierrez, J.

2018 «Picasso à Vallauris. " Au rendez-vous des poètes " », en Dopffer, A., y Lindskog, J. (dirs.): *Picasso, les années Vallauris*, París: Réunion de Musées Nationaux, 177-185.

Hattendorf, R. L.

1992 «The “Ensemble Concertant” of Reverdy and Picasso’s *Le Chant des morts*», en *The Comparatist*, 16, mayo de 1992, 123-139.

Hubert, É.-A.

1994 «Pierre Reverdy au vent contraire de 1919. Le conte “Médaille neuve”», en *Pierre Reverdy, Europe*, 777-778, janvier-février 1994, 108-119.

2009a «La “ grande réalité ”», en *Circonstances de la poésie. Reverdy, Apollinaire, sur-réalisme*, París: Librairie Klincksieck, 33-47.

2009b «Le “Bois vert” de Pierre Reverdy», en *Circonstances de la poésie. Reverdy, Apollinaire, surréalisme*, París: Librairie Klincksieck, 231-232.

2017 «Dans les marges du *Chant des morts*», en *CCP (Cahier critique de poésie)*, 34, *Dossier Pierre Reverdy*, Marsella, Centre International de Poésie Marseille, 87-91.

Kristeva, J.

2017 *Sol negro. Depresión y melancolía*, Girona: Wunderkammer.

Leymarie, J.

1962 «Évocation de Reverdy. Auprès de Braque et de Picasso», en *Pierre Reverdy (1889-1960)*, *Mercur*, 1.181, enero-abril de 1962, 299.

Linarès, S.

2007 «Images de la poésie : Les recueils illustrés de Pierre Reverdy», en *Revue d’histoire littéraire de la France*, 2007/1, vol. 107, 181-200.

Maulpoix, J.-M.

1989 «Pierre Reverdy, poète cubiste ?», en *La Quinzaine littéraire*, n.º 542, del 1 al 15 de noviembre de 1989, 13-14.

Orozco, M.

2016 *Picasso litógrafo y militante*, Málaga: Fundación Picasso Museo Casa Natal.

Paz, O.

1975 *El signo y el garabato*, México D. F.: Joaquín Mortiz.

2004 «Los signos en rotación», en *El arco y la lira*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 253-284.

Peyré, Y.

2002 *Peinture et Poésie, le dialogue par le livre, 1874-2000*, París: Gallimard.

Picasso, P.

1989 *Écrits*, París: Gallimard.

Prego, C.

2018 «El Manifiesto Russell-Einstein: cuando la ciencia quiso frenar el apocalipsis», en *Hipertextual*, 26 de agosto de 2018. Disponible en línea: <https://hipertextual.com/2018/08/manifiesto-russell-einstein> [consultado el 26 de marzo de 2020].

Raguet, C.

2014 «A “Flavor of Diversity”: Intercreation and the Making of a Mosaic-Whole», en Bandia, P. F., *Writing and Translating Francophone Discourse: “Africa, The Caribbean, Diaspora”*, Amstérdam-Nueva York: Rodopi, 37-62.

Reverdy, P.

1989 «Notes 1945-1946», en Chapon, F., y Peyré, Y., (eds.): *Pour Reverdy*, Cognac: Le temps qu'il fait, 15-46.

2003 *Sable mouvant. Au soleil du plafond. La Liberté des mers. Suivi de Cette émotion appelée poésie*, París: Gallimard, NRF.

2010 *Oeuvres complètes*, I y II, París: Flammarion. Edición preparada, presentada y anotada por É.-A. Hubert.

Reverdy, P., y Picasso, P.

1948 *Le Chant des morts*, París: Tériade Editeur / Éditions Verve.

2016 *Le Chant des morts*, París: Gallimard.

Stein, D.

2001 *Artists' Books in the Modern Era 1870-2000*, San Francisco: Fine Arts Museums of San Francisco.

Steiner, G.

2013 *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, México: FCE.

Suárez Giraud, A.-H.

2004 *Lao zi. Tao te king. Libro del curso y de la virtud*, Madrid: Siruela.

Verlaine, P.

2007 «Kaléidoscope», en *Oeuvres poétiques complètes*, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 321-322.

ÁLVARO GALÁN CASTRO

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Málaga

Campus de Teatinos, s/n, 29071 Málaga, España.

ORCID code: [orcid.org/0000-0002-7490-5377](https://orcid.org/0000-0002-7490-5377)

InScriptum

BOOK  
REVIEWS

**Juan José Lanz, *Poesía, ideología e historia. Siglo XX y XXI.***

**Madrid: Visor, 2019, 490 pp.**

(Revisado por Luis Bagué Quílez, *University of Murcia*, Spain)

### **De la poesía como documento histórico**

Bajo el rótulo de *Poesía, ideología e historia* (2019), la nueva aportación de Juan José Lanz recoge diecisiete trabajos sustentados en una misma premisa: la equiparación de la poesía con un documento histórico susceptible de registrar la sensibilidad estética y las mutaciones ideológicas de los siglos XX y XXI. Lejos de una visión restrictiva del discurso lírico, que lo identificaría reductivamente con el realismo testimonial, Lanz aboga por una perspectiva dinámica y abarcadora. Así, el sintagma “documento histórico” se inserta con naturalidad en las frondosidades teóricas del campo literario, se vincula a las condiciones materiales de producción y deja constancia de una dimensión performativa que se proyecta en el entramado lingüístico. De estas tensiones da cuenta la compendiosa introducción de un ensayo recopilatorio que, sin embargo, no se concibe como un acarreo aluvial de materiales heterogéneos, sino como un volumen de ambición dialéctica y pretensión orgánica.

*Poesía, ideología e historia* se articula alrededor de tres ejes que justifican otros tantos acercamientos críticos. En primer lugar, estas páginas abordan las peculiaridades de algunos nombres propios, tanto de aquellos incorporados al canon de su tiempo (Miguel de Unamuno, Gabriel Celaya, Blas de Otero, Claudio Rodríguez) como de aquellos otros depuestos de las hornacinas generacionales o restituidos tardíamente en el panteón epocal (Antonio Gamoneda, Carlos Sahagún, Félix Grande, Diego Jesús Jiménez, Antonio Hernández). En segundo lugar, en este estudio no solo tienen cabida las singularidades creativas, sino también determinadas tendencias que ilustran un cambio de paradigma con respecto a los modelos vigentes (la escuela de Barcelona, la otra sentimentalidad y las recientes poéticas del fragmento). Finalmente, se analizan constelaciones temáticas o inquietudes socioliterarias recurrentes en el último siglo, como los

sempiternos debates sobre la función de la palabra, el antagonismo entre pureza y revolución o las distintas maneras de transcribir la palabra *compromiso*.

Tras el apartado introductorio, y siguiendo un esquema diacrónico, los primeros capítulos reflejan el giro rehumanizador experimentado a comienzos del siglo XX. Así, se consigna el tránsito desde el popularismo cancioneril del 27 a la gramática de urgencia dictada por las circunstancias de la contienda bélica. La integración de la alta cultura y de las formas tradicionales ligadas a la comunicación inmediata (el romance, la copla y la canción) será una de las señas distintivas de la poesía española que afronta la violencia fratricida y que manifiesta el anhelo de fusión con el pueblo. Por su parte, la siguiente sección se centra en *De Fuerteventura a París* (1925), de Miguel de Unamuno, en cuyos sonetos se destila la peripecia vital del autor mediante una tonalidad que oscila entre el diario íntimo y el yo histórico, la confidencia lírica y la biografía moral, la poesía histórica y la poesía de combate. Los tres apartados incluidos a continuación atienden a las encrucijadas del medio siglo. En ellos, Lanz profundiza en las contradicciones del realismo social basándose en el cuadro clínico esbozado por las antologías del periodo, en el papel tutelar desempeñado por la figura de Antonio Machado y en la recepción de Blas de Otero a lo largo de los años cincuenta, quintaesenciada en la admiración que le profesó el crítico catalán Juan Ramón Masoliver. De cariz transversal es la siguiente sección, consagrada a las relaciones hispanoitalianas que fructificaron bajo el franquismo, y de la que darían prueba traducciones, colaboraciones e influencias más o menos evidentes, como la impronta de la antología *I novissimi* (1965) en la génesis de los *Nueve novísimos* que Castellet lanzaría al ruedo editorial cinco años después.

Este recorrido panorámico se concreta en la singladura particular de ciertos autores. A Gamoneda están dedicadas dos contribuciones que resaltan el talante introspectivo y la retórica de la escasez perceptibles desde *Arden las pérdidas* (2003) hasta *La prisión transparente* (2016). La incertidumbre gnoseológica que guía la andadura de Gamoneda se desplaza al comentario ecrástico de “Hilando” (*El vuelo de la celebración*, 1976), de Claudio Rodríguez, que compara el relato mitológico plasmado en el lienzo *Las hilanderas*, de Velázquez, con el retrato dramático sugerido por Claudio Rodríguez en uno de los poemas más representativos de su acendramiento verbal y de su contemplación trascendente. La indagación en la polifonía histórica (*La cabellera de la Shoá*, 2010) y en la biografía coral (*Libro de familia*, 2011) de Félix Grande, en cuyos versos se advierte una constante apelación a la conciencia de los lectores, puede conectarse con el itinerario de otro autor situado a horcajadas entre dos tramos generacionales:

Carlos Sahagún, que en *Primer y último oficio* (1979) combina una evocación elegíaca sin un preciso anclaje temporal y un desencanto político que va de la mano del desamparo existencial. La solidaridad recíproca entre las tribulaciones del mundo interior y las grietas de la realidad exterior se rubrican en el ensayo sobre la trayectoria disidente de Agustín Delgado, desde el “realismo dialéctico” del equipo *Claraboya* – en el que militó – hasta la aspereza crítica de su obra de madurez, regida por el vaciado referencial, la desarticulación burlesca y el cuestionamiento de un discurso en permanente transformación. En la misma senda se inscriben los textos centrados en la poesía de Diego Jesús Jiménez, en la que se observa una aleación entre misterio y compromiso; y de Antonio Hernández, que en *Nueva York después de muerto* (2013) despliega un proyecto de “poesía total” cimentado en el mestizaje discursivo, la memoria histórica y el coloquio intertextual con Luis Rosales y Federico García Lorca.

Los dos últimos capítulos inciden en la fortuna de sendas corrientes surgidas en los años ochenta y noventa: el momento formativo (1978-1984) del grupo granadino de la otra sentimentalidad, fermento de la posterior poesía de la experiencia y precursor de sus rasgos definitorios (el retorno a la Historia en el contexto de la normalización democrática), y la actual poética del fragmento (1992-2014), entendida como una estética de la sospecha que traduce las sucesivas crisis de fe que ha atravesado la posmodernidad, y que opone la dispersión subjetiva y la ruptura de la secuencialidad a la razón legitimadora de los metarrelatos.

En definitiva, los tres términos que aglutina el título de este ensayo – *poesía, ideología, historia* – permiten trazar un amplio arco temporal desde un enfoque que concilia erudición crítica y claridad expositiva. He aquí el retrato robot de una poesía que quiso acompañar el latido de la vida privada con la herida abierta del devenir colectivo.

LUIS BAGUÉ QUÍLEZ

Dpto. de Literatura Española

Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

Facultad de Letras, Universidad de Murcia

Campus de La Merced, C/ Santo Cristo 1, 30001 Murcia, España.

ORCID code: [orcid.org/0000-0001-5244-8278](https://orcid.org/0000-0001-5244-8278)

**I. Polland, M. Basseler, A. Nünning and S. M. Moraldo (eds.).**

***Europe's Crises and Cultural Resources of Resilience.***

**Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2020, 332 pp.**

(Reviewed by Anna Tabouratzidis, *Justus-Liebig-Universität Giessen*, Germany)

Crisis has, again, become a buzzword which pops up in headlines of major news outlets across the globe, covers the screens of our small and large digital devices wherever we go and is being reiterated multiple times a day by news anchors and talk show hosts. Or, rather, it has been with us for what seems like decades now. The current pandemic has not only caused a global health but also several economic, social, environmental, and cultural crises. In an edited volume published in 2020 with Wissenschaftlicher Verlag Trier entitled *Europe's Crises and Cultural Resources of Resilience*, Imke Polland, Michael Basseler, Ansgar Nünning, Sandro Moraldo and their contributors tackle the questions of which resources of resilience the current European crises have brought to the fore and what potential the concept of resilience holds as a transdisciplinary research field.

Over 332 pages, the 19 contributions in both English and German, which are divided into three sections (I. Resources of Resilience: Transdisciplinary and Trans-European Perspectives; II. Literary Resources of Resilience; III. Imaginative Spaces and European Entangled (Hi)Stories), grapple with the cultural resources of resilience Europeans and Europe have at their disposal to cope with the several crises at hand. Each article considers a specific aspect, an organizing principle, or a literary or artistic form that either functions as a cultural resource of resilience or sheds light on the scope of the predicaments which trigger creative forms of resilience. The combination of theoretical considerations coupled with illustrative analyses of European literary texts and explorations of transnational imaginative spaces demonstrates the diversity and richness of the buzzword 'resilience' as well as the manifold ways of theorizing and reading it – within the European context and beyond.

In their "Introduction: Europe's Crises and Cultural Resources of Resilience", Basseler, Polland, and Nünning set the volume's aim: "to explore these interwoven



European narratives and understand them as cultural techniques and strategies for the productive handling of manifold crisis experiences” (2020: 2). Overall, most articles rely on an inclusive definition of resilience, like the one provided by the Stockholm Resilience Center as “the capacity of a system, be it an individual, a forest, a city or an economy, to deal with change and continue to develop” (2015: n.p.). Michael Basseler’s discussion of the emerging but fuzzy concept of resilience within the study of culture lays an important groundwork on which the other contributions build. He introduces, among other things, the notion of resilience *as* a fiction, and cultural productions like the novel as fictions *about* resilience (2020: 25). The first section thus provides discussions of terminological and conceptual differences of resilience across disciplines and plays them out by examining the diverse dilemmas Europe has been facing: an erosion of values and common frames of reference (V. Nünning), the refugee crisis as experienced and mediated in and beyond Germany and Italy (S.M. Moraldo), faltering financial institutions and the resulting economic consequences as experienced in Portugal (A.M. Abrantes), and, finally, democracy (O. Malatesta) and Europe (F. Farina) in crisis. Ana Abrantes summarizes the value of narratives as a cultural resource of resilience as follows: “But what makes these works in image and word resources of a reflexive resilience is that they offer both the opportunity to reflect and interpret what has been experienced and to think further about possible alternatives, about counterfactual realities that might be realized under different circumstances” (2020: 88).<sup>1</sup>

Narratives form the central object of study in the second section, which provides case studies of the European predicament in form of or negotiated in literary and cultural productions and asks in how far these can function as cultural resources of resilience. Raul Calzoni’s reading of Robert Menasse’s *Die Hauptstadt* (2017; trans. into English as *The Capital* by J. Bulloch) focuses on the historical, social, and political dimensions of the European peace project (i.e. the EU) and the need for new forms of democracy which counter nationalistic sentiments within Europe to ensure a (re)constitution of a unified Europe. Calzoni and the following contributor, Eleonora Ravizza, agree that fear of foreignness or otherness – in the former’s analysis embodied by (mainly) Syrian refugees,

---

<sup>1</sup> „Was aber diese Werke in Bild und Wort zu Ressourcen einer reflexiven Resilienz macht (vgl. Bonß 2016) ist, dass sie sowohl zur Widerspiegelung und Deutung des Erlebten Anlass bieten als auch zum Weiterdenken möglicher Alternativen, über kontrafaktische Realitäten, die sich unter anderen Umständen eventuell verwirklichen könnten“ (translated into English by the reviewer).

in the latter's figuring as immigrants of Caribbean descent – and undisguised xenophobia destabilize democratic structures and the very utopian foundations of a unified Europe. However, Ravizza insists that literature or narratives in general can fuel resilience building (2020: 157), which she shows with the help of British-Barbadian author George Lemming's *The Emigrants* (1954). Ravizza's and Angela Locatelli's subsequent essay converge in their understanding of literature as offering "unique tools to convey resilient thinking" (2020: 167). Through her examination of two contemporary works of realism, Julian Barnes' *Pulse* (2020: 2011) and Chris Cleave's *Incendiary* (2005), Locatelli arrives at the conclusion "that literature can be an effective [and affective, I might add] instrument of sanity and resilience in troubled times, gives its provocative power of articulating polyphonic perspectives and of highlighting the complexities of historical conjunctures through a special use of language" (2020: 180).

The narration of complex social and political aspects of crises takes center stage in Friedrich von Borries' novel *1WTC* (2011), examined by Lorenzo Licciardi with particular emphasis on the mechanisms of adaptation and plans of resistance or subversion deployed by the characters as tactics of resilience. Licciardi abstracts this observation to a meta-level and concludes that literature finds itself in an area of tension – between resistance and adaptation. Circling back to Basseler's essay from section I and adding a third layer to his conceptualization of resilience, the novel, Licciardi argues, is not only a fiction *about* resilience and resilience *is* not only a fiction, but fiction is also a *form* of resilience (2020: 195).

Peter Hanenberg's contribution on translation as a key cultural resource for Europe and beyond opens the third section of the edited volume. His essay focuses on 'secondarity', a concept which denotes "that European culture is consequently built upon the shoulders of precursors whose heritage is 'seasoned' by their successors. [...] Or in other words, the precursory culture is projected, carried out, and denied in the successive culture" (2020: 223). Building on this concept, Hanenberg explores the long chain of cultural precursors and successors who have (been) translated and transformed over time and space into a contemporary Europe – a Europe no longer built on Greco-Roman ancestors or origins but informed by a network of cultures culminating in "an ever-new 'secondarity'" (2020: 227). Although the title of the following article has raised hopes for a discussion of the concept of a culture of resilience (*Resilienzkultur*), the reader will be disappointed to find that Andrea D'Onofrio deals primarily with the historical development of Europe and a common culture of remembrance (*Erinnerungskultur*) and less with implications for a resilient Europe of the future.

Even though Vera Herold also works with (post)memory, she investigates how far music can foster (cultural) resilience as demonstrated in the case of *Lissabonner Deutsche* (2020: 255) and explores the relationship and mutual entanglement of resilience and vulnerability. To her, resilience is not only the acceptance of and adaptation to shocks and their consequences but also the resistance against and fight for change (2020: 265). In her essay on the feeling of shock and disruption experienced by East Germans in the process of unification, Cecilia Molesini puts her finger on the janus-facedness of the concept of resilience: on the one hand, it has been identified as the ability of bouncing back to a state prior to a shock or disturbance but, on the other, also as the capability of an individual, community, or system to adapt to changes and new circumstances “without having to dissociate themselves from their former beliefs and practices” (2020: 313). Molesini thus emphasizes the reactive and defensive nature of resilience but also points towards the ever more resilient being of individuals and communities which have faced and overcome cultural shocks in the past, which are aspects central to the various approaches to resilience provided in the articles.

The broad range of theoretical considerations and cultural products examined in *Europe's Crises and Cultural Resources of Resilience* make for a fascinating and compelling read. It is the diversity of texts and approaches that contributes to the understanding of Europe's crises and of resilience as a potential transdisciplinary research field that the volume would like to emphasize. It certainly meets its goals of identifying and assessing emerging approaches, showcasing creative responses to trans-European challenges which foster resilience, and charting new roads for scholarly research. The varied considerations of the concept of resilience add to its understanding as a travelling concept (*sensu* Mieke Bal) and its theorization on an individual, communal, systems- and state-level provide a perfect entry point for anyone interested in resources of cultural resilience in and beyond the European context. Even though resilience is examined from various perspectives, resource and Europe remain undertheorized and elusive concepts hardly defined within the contributions. Europe, at times, is even being used interchangeably with the European Union, without making the necessary distinction between Europe as a geographical space and Europe as a community of shared values, a union of states, and a political actor.

## REFERENCES

Bal, Mieke

2002 *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press

Stockholm Resilience Center.

2015 "What is Resilience? An Introduction to a Popular Yet Often Misunderstood Concept." <https://stockholmresilience.org/research/research-news/2015-02-19-what-is-resilience.html>, accessed November 2020

**ANNA TABOURATZIDIS**

English Department

Justus-Liebig-University Giessen

Otto-Behaghel-Str. 10 B, 35394 Giessen, Germany.

ORCID code: [orcid.org/0000-0001-6253-1083](https://orcid.org/0000-0001-6253-1083)

## ARTICLES

- 7** **Angela Locatelli**  
“They [...] Who, moving others, are themselves as stone”:  
Instances of moving and being unmoved in English  
Renaissance rhetoric and Shakespeare
- 29** **Valeria Gennero**  
La rivolta dei Boxer e le missioni americane in *God’s Men*  
di Pearl S. Buck
- 49** **Anna Wileczek**  
Applications supporting Polish language acquisition  
by children: An outline of current issues
- 67** **Alejandro Sell Maestro**  
El traductor como mediador político: el caso de Paul Rycout  
y *The Critick* (1681)
- 89** **Andrés Juárez López**  
Tres cartas inéditas de Consuelo Berges: Insumisión,  
traducción y supervivencia
- 109** **Ana Martínez García**  
Entre el recuerdo y la historia: la España en guerra  
de María Teresa León en *Juego limpio*
- 127** **Álvaro Galán Castro**  
Imágenes polisémicas en *Le Chant des morts* (1945-1948)  
de Reverdy y Picasso: una doble reacción frente a la *imitatio*

## BOOK REVIEWS

- 155** **Revisado por Luis Bagué Quílez**  
Juan José Lanz, *Poesía, ideología e historia. Siglo XX y XXI*.  
Madrid: Visor, 2019, 490 pp.
- 159** **Reviewed by Anna Tabouratzidis**  
I. Polland, M. Basseler, A. Nünning and S. M. Moraldo (eds.).  
*Europe’s crises and cultural resources of resilience*.  
Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2020, 332 pp.