



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale Interclasse in
Lingue, Letterature e Mediazione culturale (LTLLM)
Classe LT-12

Esperpento e sperimentalismo dialettico: l'innovazione stilistica come strumento di denuncia sociale in Ramón del Valle-Inclán e Luis Martín-Santos

Relatrice
Prof.ssa Maura Rossi

Laureanda
Beatrice De Grandi
n° matr.1163844 / LTLLM

Anno Accademico 2021 / 2022

INDICE

INTRODUZIONE	pag. 1
CAPITOLO PRIMO – CONTESTO STORICO SPAGNOLO DAGLI INIZI ALLA METÀ DEL ‘900	pag. 5
1.1 I due decenni del Novecento in <i>Luces de Bohemia</i>	pag. 6
1.2 La dittatura franchista in <i>Tiempo de silencio</i>	pag. 10
1.3 Due visioni della stessa città: la Madrid ‘storica’ di <i>Luces de Bohemia</i> e la Madrid del dopoguerra di <i>Tiempo de silencio</i>	pag. 17
CAPITOLO SECONDO – <i>ESPERPENTO</i> E SPERIMENTALISMO DIALETTICO: DUE MODI PER RACCONTARE LA CIRCOSTANZA SPAGNOLA	pag. 23
2.1 <i>Esperpento: una nueva maquinaria de la aventura artística</i>	pag. 25
2.2 Lo sperimentalismo dialettico di Martín-Santos	pag. 29
2.3 <i>Luces de Bohemia</i> e <i>Tiempo de silencio</i> : un andamento circolare e una discesa agli inferi	pag. 34
CAPITOLO TERZO – <i>LUCES DE SILENCIO</i> : LA VOCE DEGLI ULTIMI	pag. 37
3.1 <i>Luces de Bohemia</i> : uno specchio della società spagnola	pag. 38
3.2 <i>Tiempo de silencio</i> : “il tempo dell’anestesia”	pag. 42
3.3 Max Estrella e Pedro: l’opposizione al sistema	pag. 44
RIASSUNTO	pag. 49
BIBLIOGRAFIA	pag. 53

INTRODUZIONE

Si tratta di un tema ampiamente dibattuto quello della denuncia sociale e l'ingiustizia compiuta, dalla letteratura all'arte e alla fotografia, ognuna di queste forme di rappresentazione sceglie di manifestare per far emergere la giustizia e la verità. È un modo per combattere e rendere più consapevoli i cittadini tutti degli orrori che vengono compiuti, soprattutto in quei regimi totalitari laddove la libertà di stampa, pensiero e parola è limitata, per non dire assente; come si vedrà del resto poi con la prosecuzione della lettura dell'elaborato.

In particolare, riferendosi al contesto spagnolo, fulcro della mia ricerca, due autori della letteratura del Novecento, Valle-Inclán e Martín-Santos, portano con la loro letteratura, una vera e propria ventata di novità ed uno spirito nuovo in un paese lacerato e diviso; due autori con lo stesso obiettivo comune: fare della loro letteratura un mezzo di denuncia e manifestazione di contrarietà. Si tratta di due figure che riescono ad essere interpreti e si fanno carico della circostanza, della realtà in cui vivono loro e i loro compatrioti.

Nel perseguire questo scopo, si assiste pertanto ad una rivoluzione del testo, sia nella forma che nello stile: cominciando dall'opera teatrale di Valle-Inclán *Luces de bohemia*, nella quale dapprima saltano completamente i principi aristotelici di unità di luogo, tempo e azione. Secondo Valle-Inclán il rinnovamento linguistico sta nella creazione di un nuovo genere letterario *el esperpento*, che rappresenta la massima espressione del mondo spagnolo dei primi anni del XX secolo: una società frammentata e corrotta. Secondo l'autore, infatti, la realtà per essere capita e compresa nella sua complessità, deve essere filtrata attraverso *l'esperpento*; l'immagine simbolica che racchiude il concetto sono gli specchi concavi che, per natura, riflettono un'immagine deformata, tanto quanto lo è la Spagna in quel periodo. Crea quindi una sorta di strumento per decodificare la nuova realtà che gli si presenta davanti.

Per la descrizione di personaggi e situazioni si serve dell'ironia ma specialmente abbonda con scene e rappresentazioni di soggetti grotteschi, stile Goya, sua fonte di ispirazione; viene dato spazio all'esposizione delle classi sociali più svantaggiate come operai malfamati costretti a scioperare per le condizioni di vita lavorativa ed artisti dalle scarse capacità. Vengono utilizzati alcuni registri lessicali che riprendono l'uso che si fa quotidiano della lingua spagnola, elementi che hanno la capacità di accentuare la dimensione grottesca propria dell'*esperpento* e dei personaggi descritti, tramite l'uso volgare e basso della lingua.

Infine, quindi, si delinea una realtà dettata dall'immoralità ed il malcostume ed una politica clientelista, dove Max Estrella personaggio principale della vicenda nel suo vagabondare per le strade di Madrid, incappa in situazioni strane e grottesche che mettono ancor più in evidenza lo stato di degrado in cui versa la città ed i suoi cittadini, governati da politici che di interesse fanno solo il loro e non il bene comune.

Circa quarant'anni dopo, nel 1962 viene pubblicato per la prima volta *Tiempo de silencio* un romanzo fortemente non in linea con il pensiero dell'epoca, che dirompe portando anche sconcerto in un periodo per la Spagna fra i più delicati, essendo sotto la morsa del regime franchista.

Tiempo de silencio lo potrei definire il 'libro del popolo' a rappresentazione di tutte quelle persone che tacciono per gli orrori commessi dal regime nel quale aleggia fin dalla sua instaurazione, un clima di omertà ed estrema paura. Il romanzo è travolgente nei termini in cui, sempre con velata ironia, Martín-Santos porta a galla verità sconvolgenti sulle condizioni di vita dei più poveri nelle *chabolas*, per esempio, il tutto l'autore lo fa utilizzando lo sperimentalismo dialettico, una combinazione tra ricerca ed innovazione. L'uso del discorso indiretto libero e dello *stream of consciousness* sono solo alcune delle tecniche utilizzate da Martín-Santos, tutte peraltro una perfetta sintesi di una Spagna distrutta e lacerata: si dà il via ad un flusso di pensieri incontrollati e alla rinfusa, come lo è la realtà del tempo, caotica. C'è bisogno anche di un narratore onnisciente pronto a giudicare ed intervenire sul comportamento dei personaggi e di come essi si muovono nella vicenda. Quello che più preme al narratore ed il focus del suo narrare è mostrare la realtà così come è, come si presenta, documentare alla vecchia maniera del romanzo sociale e fotografare ciò che ostacola la libertà degli individui.

Come ribadirò nel capitolo terzo, il romanzo è la voce degli ultimi e degli oppressi perché se anche chi apparentemente sembra avere più potere o più diritti, tutti espressione della stessa società.

In tutto ciò viene posto anche l'accento sul *background* culturale nel quale si interfacciano queste due figure di spicco, troviamo infatti una visione nuova del mondo che viene in contatto con nuovi studi sulla psicologia e sulla medicina, dei quali si trovano riferimenti in *Tiempo de silencio*.

Per mettere in evidenza quindi, quanto il testo e la circostanza spagnola siano intrinsecamente legati e anche per capire ed approfondire il tema della denuncia sociale, ho voluto dedicare un intero capitolo alla storia della Spagna ed alle vicissitudini che, nell'arco di mezzo secolo, accadono: Valle-Inclán e Martín-Santos nel loro profondo e coraggioso atto di denuncia sociale, partono proprio da delle circostanze storiche e socio politiche che portano la Spagna a slegarsi: come *el desastre del '98* che ha delle ripercussioni estreme nella percezione del paese e di quel sentimento che unisce gli spagnoli alla propria terra, l'eco della Rivoluzione Russa del 1917 e degli ideali comunisti che

iniziano ad avere piede nel paese: il tutto ripercorrendo circa un primo ventennio di storia spagnola, che interessa l'artista Valle-Inclán e che concentra utilizzando la tecnica del tempo condensato.

Giungendo infine ad uno dei periodi più convulsi per la Spagna: la guerra civile e l'insediamento del governo di Franco, che pone fine a quel minimo di umanità, per lasciare spazio alle diseguaglianze sociali, in tutto ciò Martín-Santos prende coraggio e scrive, mettendosi contro anche il rigidissimo sistema di censura instaurato dal governo, non a caso è stato pubblicato in più riprese e sempre più con una decurtazione di pagine e fatti narrati.

Tramite il mio studio, quindi, è emerso quanto la circostanza e le vicissitudini storiche che attraversano un paese possono influenzare la letteratura del paese stesso ed allo stesso tempo come artisti di questo calibro si fanno portavoce della situazione riuscendo a creare una letteratura *ad hoc* che possa tradurre questo malcontento. Valle-Inclán e Martín-Santos plasmano un linguaggio nuovo ed inusuale, due forme espressive mai proposte prima.

CAPITOLO 1

CONTESTO STORICO SPAGNOLO DAGLI INIZI ALLA METÀ DEL '900

L'intento primario di questo primo capitolo è quello di illustrare un *excursus* storico dei principali eventi successi durante 'Il secolo breve', allo stesso tempo presentare un'analisi, tramite le opere scelte: *Luces de Bohemia* e *Tiempo de silencio* riguardo a come ciascun autore interiorizza, interpreta e descrive il periodo storico vissuto. Anzitutto si comincia con un breve resoconto delle tappe storiche accadute durante il Novecento (come segue), poi si proseguirà con la presa in esame dei testi succitati. L'inizio del XX secolo rappresenta un momento per la Spagna di grande sconvolgimento, dovuto al disastro militare di Cuba, passato alla storia con il nome di *desastre del '98* (accaduto nel 1898), che porta la Spagna alla perdita delle ultime colonie d'oltremare; questo accadimento disseta l'equilibrio (già precario) economico, politico e sociale del paese, come spiegano Manera-Morelli (2007: 1). Parallelamente con esso termina il periodo di grande splendore che ha accompagnato il paese iberico dal XVI secolo, data che corrisponde alla nascita del *Siglo de Oro*, fino al suo completo declino. Come un'eco, il fatto si riflette nel paese con l'affermarsi di pesanti critiche contro la politica dell'epoca. È solo nel 1902 con la nomina di un giovanissimo re Alfonso XIII come capo dello Stato, accolta con grande clamore dal popolo, che suscita forti aspettative di rinnovamento sociale. Ben presto però, la politica spagnola si vede condizionata da due partiti politici antagonisti, come spiegato da Manera-Morelli (2007: 1), da una parte José Canalejas di stampo liberale, dall'altra il conservatore Antonio Maura; tra i due a primeggiare è il conservatorismo, questo porta infatti il paese a rimanere nell'immobilismo più totale, come del resto avevano già fatto i governi precedenti: la Spagna continua a vivere uno squilibrio economico tra le città del nord molto più industrializzate ed un centro-sud radicalizzato alle vecchie tradizioni agricole. Oltretutto, si continua ad avere un inefficiente apparato burocratico ed in secondo luogo, l'alleanza tra Chiesa e destra nazionale, alimenta ancora di più un clima d'odio e di violenza che culmina con continui scioperi, organizzati dal movimento sindacale ed insurrezioni da parte del popolo. In questo ambiente scoppia a Barcellona nel 1909 una dura ribellione popolare passata alla storia come la *Semana Trágica* che peraltro, coincide con l'inizio della guerra marocchina, dove si vedono impegnate le truppe spagnole sul fronte nordafricano intimidite dall'espansionismo francese ed inglese.

Da questo momento in poi fino allo scoppio della Grande Guerra nel 1918 è un susseguirsi di scioperi, che portano i lavoratori delle classi più fragili ad organizzarsi in gruppi per far sentire la loro voce, come illustrato da Lombardi (2013: 26), si tratta del CNT (*Confederación nacional del trabajo*) e il

PSOE (*Partido socialista obrero español*): i lavoratori insorgono per il repentino aumento di prezzi e le disparità salariali. Con la fine della Guerra però la Spagna non ha tregua, tanto che a pochissimi anni di distanza, il *golpe* del generale Primo de Rivera del 1923 sancisce per il paese l'avvio di una prima dittatura (la seconda sarà con Franco nel 1939). Negli anni a venire ci si trova davanti ad un avvicinarsi di fatti che sconquassano ancora di più un paese già fortemente debilitato, infatti come spiegano Manera-Morelli, (2007: 3) il 17 luglio 1936 una parte dell'esercito spagnolo insorge a Melilla in Africa contro il governo centrale decretando così l'inizio della Guerra Civile, finirà tre anni più tardi nel 1939 con l'occupazione franchista del territorio: è un periodo di durissimi scontri armati, assassini e violenze tra la destra del partito di Franco con la Falange e la Chiesa, dall'altra le forze della Repubblica. Uno dei tanti episodi drammatici che si ricordano è il bombardamento di Guernica, cittadina basca, ripreso come denuncia sociale da Picasso. Il secondo regime dittatoriale spagnolo termina con la morte del 'Generalissimo' Franco nel 1975.

1.1) I DUE DECENNI DEL NOVECENTO IN *LUCES DE BOHEMIA*

Come illustrato da Lombardi (2013: 23), il contesto storico in cui è ambientato *Luces de Bohemia* è il periodo della 'Restaurazione', che comincia con il colpo di stato, il cosiddetto *pronunciamento* del generale Martínez Campos il 29 dicembre del 1874 e termina con lo stesso evento: il *golpe* di Primo de Rivera il 13 settembre del 1923; questo periodo risulta essere per la Spagna il regime più longevo della sua storia, tanto che complessivamente la sua durata è di cinquant'anni. Complessivamente, seppur Valle-Inclán prende in esame un ampio periodo della storia del paese, servendosi di una speciale tecnica narrativa: il tempo condensato; tuttavia, l'azione si sviluppa nel frangente finale della *Restauración*.

Secondo quanto spiegato da Lombardi (2013: 24), in realtà quando si parla di 'Restaurazione', quella che viene ripristinata è la dinastia dei Borbone la quale, dopo la 'Gloriosa Rivoluzione' del 1868, detronizza la regina Isabella II (nella Scena VII c'è un riferimento, quando don Latino dice "Yo fui a París con la Reina Doña Isabel" Valle-Inclán 1924: 78); chi poi ritorna nel paese ristabilisce la monarchia, grazie al politico Antonio Cánovas del Castillo, è il figlio della regina, Alfonso XII. Secondo lo statista, infatti, l'unica forma di governo possibile per il paese è appunto la monarchia in quanto radicata nella cultura, nelle usanze e nella storia del paese iberico; non a caso, la Costituzione del 1876 è costruita interamente intorno alla figura del re, attribuendogli la massima importanza, potere di cui Alfonso XIII (nominato capo dello stato nel 1902) ne abusa a dismisura (definito da Dorio de Gadex "nuestro primer humorista" Valle Inclán 1924: 78, Scena VII). Anche se esiste un

sistema bicamerale diviso tra *Cortes* e *Senado*, il diritto al voto è stabilito per censo e vota solo chi è un possidente terriero. Così strutturato il regime continua a perdurare per cinque decenni probabilmente a causa della passività o della scarsa coscienza politica del popolo.

È proprio ripercorrendo questi fatti storici che Ramón del Valle-Inclán, attraverso il protagonista Max Estrella, conduce con ferocia una critica nei confronti del sistema politico, fortemente corrotto, del paese.

Come riporta Alonso Zamora Vicente (1969: 77), per l'autore assieme ad altri suoi colleghi appartenenti alla stessa generazione, è molto sentita la preoccupazione verso le sorti della Spagna; infatti, Zamora Vicente spiega che il contorno sociale in cui vive Valle-Inclán si delinea come un paese fermo e quasi caduco; ed è proprio questo quello che vuole rappresentare l'autore, senza filtri e senza giochi di parole, al grido di “¡España es una deformación grotesca de la civilización europea!” (Valle-Inclán, 1924: 110); peraltro, all'interno dell'opera sono numerose le allusioni alla deformità sociale del paese: “En España el mérito no se premia. Se premia el robar y el ser sinvergüenza. En España se premia todo lo malo.” (Valle-Inclán, 1924: 131), oppure “España, en su concepción religiosa, es una tribu del Centro de África.” (Valle-Inclán, 1924: 16), un altro esempio “¿Qué sería de este corral nublado? ¿Qué seríamos los españoles? Acaso más tristes y menos coléricos... Quizá un poco más tontos... Aunque no lo creo.” (Valle-Inclán, 1924: 20). Invero, per riuscire a rappresentare al meglio la Spagna dei suoi giorni, il drammaturgo inserisce nella sua tragicommedia personaggi che appartengono alla rosa politica, tra i quali il Ministro dell'Interno, al quale Max Estrella si rivolge per denunciare la cattiva condotta dei poliziotti nei suoi confronti al momento del suo arresto, per lo più, secondo il protagonista, ingiustificato.

Su Excelencia abre la puerta de su despacho y asoma en mangas de camisa, la bragueta desabrochada, el chaleco suelto, y los quevedos pendientes de un cordón, como dos ojos absurdos bailándole sobre la panza. (Valle-Inclán, 1924: 75)

La citazione fa riferimento alla scena ottava, in particolare ad una *acotación*, che descrive come si presenta il Ministro nel momento in cui riceve Max Estrella; la sua rappresentazione è essenzialmente importante, dal momento in cui delinea una persona non distinta, una persona non raffigurante la carica che personifica.

Su Excelencia se hunde en una poltrona, ante la chimenea que aventa sobre la alfombra una claridad trémula. Enciende un cigarro con sortija, y pide La Gaceta. Cabálgase los lentes, le pasa la vista, se hace un gorro, y se duerme. (Valle-Inclán, 1924: 84)

Oltremodo, scrive Zamora Vicente (1969: 80), che questo personaggio è emblema della rappresentazione della Spagna degli anni '20 del '900, attenta solamente alle apparenze.

Entrando poi nella direzione de *El Popular* (scena settima), si dice essere probabilmente la controfigura de *La Mañana*, come spiega sempre l'ispano Zamora Vicente (1969: 80), si ritrovano i poeti modernisti, colleghi e grandi sostenitori di Max Estrella, per esporre tante altre questioni sulla vita nazionale del paese; si devono quindi sottolineare alcune affermazioni che il cronista della testata giornalistica rivolge al suo direttore.

¡Válgame un santo de palo! El Señor Director, cuando a esta hora falta, ya no viene... Ustedes conocen cómo se hace un periódico. ¡El Director es siempre un tirano!... Yo, sin consultarle, no me decido a recoger en nuestras columnas la protesta de ustedes. Desconozco la política del periódico con la Dirección de Seguridad... Y el relato de ustedes, francamente, me parece un poco exagerado. (Valle-Inclán, 1924: 60)

Con questa citazione è ben nota l'allusione a certi modi dell'amministrazione spagnola, aggiungendo inoltre:

Amigo Dorio, tengo alguna costumbre de estas cañas y lanzas del ingenio. Son las justas del periodismo. No me refiero al periodismo de ahora. Con Silvela he discreteado en un banquete, cuando me premiaron en los Juegos Florales de Málaga la Bella. Narciso Díaz aún recordaba poco hace aquel torneo en una crónica suya de El Heraldo. Una crónica deliciosa como todas las suyas, y reconocía que no había yo llevado la peor parte. Citaba mi definición del periodismo. ¿Ustedes la conocen? Se la diré, sin embargo. El periodista es el plumífero parlamentario. El Congreso es una gran redacción, y cada redacción, un pequeño Congreso. El periodismo es travesura, lo mismo que la política. Son el mismo círculo en diferentes espacios. Teosóficamente podría explicárselo a ustedes, si estuviesen ustedes iniciados en la noble Doctrina del Karma. (Valle-Inclán, 1924: 62)

Don Filiberto cronista della testata giornalistica, nel suo acceso discorso, senza remore, descrive sé stesso e la sua figura come il *plumífero parlamentario* ossia il portapenne del Parlamento, così facendo Valle-Inclán attacca liberamente giornalismo e politica, affermando che il primo elemento è sempre al servizio del secondo. Inoltre, con l'esclamazione di Dorio de Gadex "un yerno más" (Valle-Inclán 1924: 69) riferito a García Prieto (altro esponente corrotto della politica), l'autore svela il sistema di parentela che sta alla base della classe dirigente: per far sì che venisse mantenuto lo stesso potere politico fino al 1907, quindi l'alternanza tra conservatori e liberali, continuano ad esistere brogli elettorali retti dai *caciques* che amministrano il potere in ciascuna regione spagnola, come si legge in Lombardi (2013: 25). Tra i politici che godono di questi sostegni c'è don Antonio Maura: dopo avere concluso i suoi studi in legge a Madrid, trova lavoro presso lo studio legale di un *caciques* e ne sposa la figlia, da qui inizia la sua carriera politica. L'autore per questo ed altri motivi, cosparsa in tutta l'opera, gli rivolge numerose critiche: "¡Maura es un charlatán!" (Valle-Inclán, 1924: 68) o "¡El Rey del Camelo!", "Muera Maura!" (Valle-Inclán, 1924: 38), questi sono solo alcuni degli epiteti che utilizza, nella realtà sono giudizi ben fondati e non si tratta di una mera antipatia dell'autore nei confronti del personaggio.

Difatti questa è una figura molto controversa ed al centro di uno dei principali eventi catastrofici per la Spagna, la cosiddetta *Semana Trágica* del 1909, nata anche per protestare contro l'imbarco delle truppe dirette in Marocco, impegnate nella guerra, come spiega Lombardi (2013: 25). A questo

proposito, nella scena settima, si riporta il dialogo tra il protagonista Max Estrella e un prigioniero catalano suo compagno di cella, che si definisce *paria*.

Es cuento largo. Soy tachado de rebelde... No quise dejar el telar por ir a la guerra y levanté un motín en la fábrica. Me denunció el patrón, cumplí condena, recorrí el mundo buscando trabajo, y ahora voy por tránsitos, reclamado de no sé qué jueces. Conozco la suerte que me espera: Cuatro tiros por intento de fuga. Bueno. Si no es más que eso... (Valle-Inclán: 1924, 55)

In questi anni, come spiega Lombardi (2013: 25) chi parte per la guerra è solamente chi non può permettersi di pagare la *cuota*, con la quale ci si sottrae dal prestare servizio militare, chi dà questa somma però sono solo coloro che appartengono alla classe borghese, per gli operai invece il destino è la guerra, motivo per il quale *el preso* si oppone alle regole, boicotta la fabbrica e viene denunciato dal suo datore di lavoro; da allora, spiega il detenuto, gira di città in città in cerca di lavoro. Oltretutto, nel suo racconto sviscera un altro dei gravi problemi che continuano a persistere nel Paese: l'abuso di potere da parte delle forze dell'ordine, questa triste vicenda prende il nome di *Ley de Fugas*: "Conozco la suerte que me espera: Cuatro tiros por intento de fuga. Bueno. Si no es más que eso..." (Valle-Inclán: 1924, 55). Come spiega Campese in Valle-Inclán (2015: 125), la legge promulgata ed approvata nel 1921, permette alle forze dell'ordine di fucilare qualsiasi prigioniero che si suppone voglia provare a fuggire, dopo essere stato sottoposto all'arresto: si simula la fuga di prigionieri politici e gli si spara, chi compie l'omicidio è un ceccchino in "servizio segreto".

Come di nuovo illustra Lombardi, lo scopo dell'insurrezione di Barcellona è quello di provocare una reazione sulla monarchia e sulla Chiesa che dichiari la Repubblica solo nella regione della Catalogna; tuttavia, sia il movimento sindacale che anarchico (di cui fa parte il *preso*) non riescono nell'intento di amministrarla al meglio.

Ciononostante, il sistema di alternanza politico portato avanti anche grazie all'aiuto dei *caciques*, non dura a lungo: nel 1917 si ha una profonda crisi che porta alla completa soppressione di questo apparato. Parallelamente si continua ad avere un paese profondamente sferzato da lotte intestine e continui scioperi, il tutto alimentato dal grande credito che la Rivoluzione Russa ha sugli operai rivoltosi spagnoli: una forte spinta morale alla difesa dei propri diritti.

No basta. El ideal revolucionario tiene que ser la destrucción de la riqueza, como en Rusia. No es suficiente la degollación de todos los ricos. Siempre aparecerá un heredero, y aun cuando se suprima la herencia, no podrá evitarse que los despojados conspiren para recobrarla. Hay que hacer imposible el orden anterior, y eso sólo se consigue destruyendo la riqueza. Barcelona industrial tiene que hundirse para renacer de sus escombros con otro concepto de la propiedad y del trabajo. En Europa, el patrono de más negra entraña es el catalán, y no digo del mundo porque existen las Colonias Españolas de América. ¡Barcelona solamente se salva pereciendo! (Valle-Inclán: 1924, 53)

La forte critica che conduce Valle-Inclán per far emergere i problemi di fondo in cui perversa la politica spagnola e la società tutta è anche un modo per denunciare le condizioni di miseria e povertà

in cui vivono i letterati, la cui categoria non viene riconosciuta: “¡Las letras son colorín, pingajo y hambre!” (Valle-Inclán: 1924, 76)

1.2) LA DITTATURA FRANCHISTA IN *TIEMPO DE SILENCIO*

Prima di saltare a piè pari nel testo e sviscerare come Luis Martín-Santos nel suo romanzo rappresenta e descrive il duro periodo di repressione franchista, è bene fare un'introduzione su che cosa sia la dittatura e chi sia il fondatore e leader del regime autoritario a capo della Spagna per 39 anni, convintissimo sostenitore del fascismo e nazismo europei.

Come spiega Tuñón de Lara in Luciano Casali (1990: 77) il tutto inizia con la fine della guerra civile spagnola nel 1939 che porta i militari e le classi sociali dominanti ad insorgere al fine di riconquistare il potere politico ed eliminare definitivamente quello democratico, in modo parallelo Franco si insedia nella vita politica spagnola ponendo le radici del suo potere personale ed agendo anche sulla formazione politica: organizza gruppi serrati come la Falange nata ad imitazione del fascismo e nazismo in Italia e Germania, l'estrema destra spagnola (Tradizionalismo carlista e monarchici di *Renovación*) e la CEDA il gruppo social-cristiano. Formalmente *el caudillo de España* sale al potere il 1° aprile 1939 dando ordine a tutte le sue truppe militari di occupare i territori fino ad allora repubblicani, come le città di Barcellona e Madrid, con l'obiettivo di ristabilire l'ordine, ovvero non cambiare le strutture economiche già esistenti, ma al contrario, introdurre nuove strutture giuridico-politiche; non per ultimo Franco distrugge le organizzazioni sindacali e i gruppi operai. Così facendo il paese, come si legge in Tuñón de Lara in Luciano Casali (1990: 80-87), vive una profonda crisi economica: la manodopera è soggetta a disciplina coercitiva e sulla carestia che stanno vivendo moltissimi lavoratori, il governo continua ad arricchirsi. Si tratta di una dittatura spietata che, servendosi della legge sulle responsabilità politiche¹ comincia a schedare *los Rojos*: i prigionieri politici, stilando una sorta di resoconto sul loro profilo professionale. Anche alle donne è stata rivolta una particolare ribellione: si vedono infatti forzatamente relegate alla sfera domestica. Insomma, ciascuna di queste identità è sconfitta ed è anche distrutto ogni diritto di espressione.

Come spiegato, il governo del 'Generalissimo' fin da subito è caratterizzato da isolamento e autarchia: politica, economica, ideologica e culturale; è una Spagna segregata e chiusa ad ogni tipo di scambio e dialogo, tutto ciò che riguarda la Seconda Repubblica (1931-39) è l'antitesi di tutto quello che la Spagna di Franco deve essere.

¹ Avvalendosi di questa legge Francisco Franco perseguita, incarcera e condanna tutti gli oppositori del *Alzamiento*. Tomasoni Matteo, «Reprimere e detenere: l'altra faccia del *conservadurismo español*»

Allo stesso modo anche il mondo letterario spagnolo subisce le stesse sorti: si ha una presenza concreta dei sostenitori di Franco sia con l'entrata in vigore della censura, che con la partecipazione di autori vicini al potere ma con un discutibile valore letterario. Tutto ciò determina, nel decennio dal 1940 al 1950, l'instaurarsi di una letteratura che viaggia su due linee parallele: la prima denominata dell'esilio o *exterior* di cui fanno parte quegli intellettuali che da sempre seguono la linea pro Repubblica, dall'altra quella al servizio dei nazionalisti di forte impronta cattolica, come spiega Ghignoli (2015: 74-75).

Passando ora al romanzo, anzitutto bisogna fare una distinzione fra i due testi analizzati nel capitolo, nella misura in cui la denuncia nei confronti della politica ed amministrazione spagnola è intrinseca nel testo; ricordiamo intanto che si tratta di due testi strutturalmente diversi, dal momento in cui il primo analizzato *Luces de Bohemia* è un'opera teatrale mentre il secondo per l'appunto si tratta di un romanzo. Tornando però al discorso iniziale: se da una parte è facilmente riconoscibile l'intento di Valle-Inclán di colpire le istituzioni, dall'altra parte con Martín-Santos, tutto questo risulta molto più difficile da fare, quasi criptico; non per ultimo perché il testo è tenuto a sottoporsi al facoltosissimo sistema di censura instaurato da Franco, dove ad abilissimi uomini viene dato l'ordine di controllare qualsiasi testo scritto per constatare che rispetti o meno la linea di rigore del *caudillo*.

Nell'opera in particolar modo, l'autore delinea l'immagine di una Spagna smarrita, mostrando una riflessione sul paese e sulla sua situazione: un territorio che sta via via morendo spiega Gil-Albarellos Pérez-Pedrero (2008: 147-148). La realtà spagnola appare cruda e questa circostanza è rappresentata attraverso approcci diversi: da un lato, il contrasto tra le classi superiori, intellettuali come Matías e la sua famiglia o Pedro; la classe media, nel mondo della pensione con Dorita

La tercera generación no se parecía en nada a sus antecesoras, sino en el lenguaje, en los modismos, en el vocabulario que, necesariamente, había tomado de ellas a lo largo de una convivencia de diecinueve años. La tercera generación tenía al natural todo lo que su madre había intentado fingir a lo largo de una vida. Habitar en una atmósfera tan femenina (a pesar de las veleidades de energía o de pantomima negociante de sus mayores) la había ido llenando de una esencia difícil de contener y pronta a derramarse, hecha de ternura, de desencanto y de sorpresa. Era muy bella. Por secuencia de la afectación de su madre ella también se movía, hablaba y actuaba como si tuviera unos divinos catorce años imprecisos, en lugar de sus ya demasiado cárpales y rotundos diecinueve. (Martín-Santos: 2013, 42)

sua madre

La segunda generación estaba gravemente oscurecida por la madre prepotente y por la conciencia de su historia anterior. Subyugada o vencida, a pesar de su físico también imponente, tenía carácter de gata, de animal cariñoso y ficticio. Se había pasado la vida haciendo la comedia de la niña mimada, de la niña pequeña, de la niña engañada, de la niña a la que mamá le dice lo que tiene que hacer. Este papel no brotaba directamente de su naturaleza hombruna ni de los robustos huesos de su arquitectura, sino que le había sido impuesto por la madre más fuerte. Y aún seguía rechinando al esfuerzo necesario para un reajuste cuyo fundamento y cuya utilidad habían sido, hacía mucho tiempo, dejados atrás. Tenía una coquetería diez años más joven que ella, envuelta en ropa a la moda de diez años antes.. (Martín-Santos: 2013, 41).

e sua nonna

La primera generación era una vieja solemne, fuerte, emprendedora, casi bulliciosa si tal epíteto pudiera ser aplicado a una anciana de natural monárquico y legitimista. La primera generación conservaba una soberbia planta y a pesar de su edad era ordeno y mando. Tenía una ducha inteligencia para juzgar a los hombres. Podía todavía derretirse en una sonrisa. Utilizaba sostenes que dieran clara muestra de su pecho y corsé que diera buena horma de su talle. Se tenía muy tiesa y a diferencia de su hija, siendo tan fuerte, no tenía sombra de bigote en su labio superior. (Martín-Santos: 2013, 41)

e gli altri personaggi: Amador, *El Muecas*, sua moglie, le figlie e Cartucho.

Un particolare accento viene posto sul *background* sociale in cui si svolge l'azione: la Madrid degli anni '40. Sono descritti infatti locali di ozio come bordelli e caffè, le *chabolas* (baraccopoli), localizzate nella periferia sud di Madrid tra macerie e discariche. Costruite dagli abitanti stessi con materiali di recupero, questi luoghi si caratterizzano per la scarsa o quasi nulla igiene e violenza, come spiega accuratamente Galán-Font (1987: 30) e, non a caso, Martín-Santos descrive questo posto come fosse una specie di inferno.

¡Allí estaban las chabolas! Sobre un pequeño montículo en que concluía la carretera derruida, Amador se había alzado -como muchos siglos antes Moisés sobre un monte más alto- y señalaba con ademán solemne y con el estallido de la sonrisa de sus bellos gloriosos el vallizuelo escondido entre dos montañas altivas, una de escombrera y cascote, de ya vieja y expoliada basura ciudadana la otra (de la que la busca de los indígenas colindantes había extraído toda sustancia aprovechable valiosa o nutritiva) en el que florecían, pegados los unos a los otros, los soberbios alcázares de la miseria. La limitada llanura aparecía completamente ocupada por aquellas oníricas construcciones confeccionadas con maderas de embalaje de naranjas y latas de leche condensada, con láminas metálicas provenientes de envases de petróleo o de alquitrán, con onduladas uralitas recortadas irregularmente, con alguna que otra teja dispareja, con palos torcidos llegados de bosques muy lejanos, con trozos de manta que utilizó en su día el ejército de ocupación, con ciertas piedras graníticas redondeadas en refuerzo de cimientos que un glaciar cuaternario aportó a las morrenas gastadas de la estepa, con ladrillos de «gafa» uno a uno robados en la obra y traídos en el bolsillo de la gabardina, con adobes en que la frágil paja hace al barro lo que las barras de hierro al cemento hidráulico, con trozos redondeados de vasijas rotas en litúrgicas tabernas arruinadas, con redondeles de mimbre que antes fueron sombreros, con cabeceras de cama estilo imperio de las que se han desprendido ya en el Rastro los latones, con fragmentos de la barrera de una plaza de toros pintados todavía de color de herrumbre o sangre, con latas amarillas escritas en negro del queso de la ayuda americana, con piel humana y con sudor y lágrimas humanas congeladas. (Martín-Santos: 2013, 36)

Come si legge in Gil-Albarellos Pérez-Pedrero (2008: 148), nell'addentrarsi nella lettura del romanzo, il lettore scopre molto presto che gli 'istinti primari' dell'essere umano, come l'incesto o l'omicidio, non sono prerogative assolute delle classi più basse e che la moralità, non è un valore assoluto, al quale si dà pochissima importanza, come dimostrano la nonna e la madre di Dorita, che non esitano a consegnarla al medico.

No. No es el amor. Sabe que no es amor. Junto a todo ese fenómeno nocturno acumulado y grotesco, junto a toda esa magia de objetos familiares y atmósfera caliente, junto a toda esta embriaguez de vino y de erotismo insatisfecho, sólo camina una porción congrua de sí mismo que es la más baja y la más cálidamente poética, con la impudicia de las plantas que muestran sus partes sexuales enriquecidas por una obscena estetificación, haciendo parecer bello lo que de sobra sabemos -nosotros animales- que es feo. Queda aparte la construcción de una vida más importante, el proyecto de ir más lejos, la pretensión de no ser idéntico a la chata realidad de la ciudad, del país y de la hora. Él es distinto y nada tiene que ver con el rebrote, jugoso sí pero vacío, de las clases pasivas consentidoras. Él vive en otro mundo en el que no entra una muchacha solamente por ser lánguida y jugosa. Ha elegido un camino más difícil a cuyo extremo está otra clase de mujer, de la que lo importante no será ya la exuberancia elemental y cíclica, sino la lucidez libre y decidida. No debe caer en esta flor entreabierto como una mosca ay pringarse lo patitas. No obstante, en el momento en que la mano diestra -que empuñará un mundo- quiere abrir la puerta de su alcoba ascética de sabia., es la mano siniestra la que con fruición acariciadora, entreabre el cáliz deseado. Dorita se sorprende apenas cuando siente sobre su cuerpo las manos dudadoras. Tras su

estremecimiento, dice susurrante: -¿Eres tú...? ¡Cariño! Pedro se hunde sin poder apenas distinguir lo que es cuerpo de lo que es tibieza acogedora. Pero la conciencia de la mujer (siempre vigilante, aun en la hora de la violación en la alta madrugada a manos de un borracho irresoluto) le hiere exigiendo contestación a la pregunta esencial y previa: -¿Me quieres? «Te quiero.» «Te quiero.» «Te quiero.» «Te quiero.» «Te quiero», siente Pedro que va su boca pronunciando, prometiendo, deslizando mientras que lejos de sí mismo y lejos de ella, desde algún resquicio lúcido del espíritu, contempla lejanas, abandonados, solos o automáticos, no poseídos por él sino por algún demonio, los: dos cuerpos que se estremecen incubo-sucubinalmente tan lejanos, tan ajenos y perdidos sin que no por eso el placer más violento al hombre concedido no irradie y no le quemé, a través de la distancia, allí mismo donde se refugia, en el pequeño espacio donde lo más libre de su espíritu se defiende todavía un momento para entregar luego -como una hostia a un perro negro inevitablemente la libertad y caer rendido. (Martín-Santos: 2013, 74-75)

Ciononostante, per quanto riguarda la *clase alta*, si osserva come Matías è descritto come un uomo senza interessi né aspirazioni, che vaga da un luogo all' altro senza sapere cosa fare e trovando una leggera consolazione nell'alcol “Lo está -dijo Matías encaramándose y sentándose triunfalmente ante el gesto de disgusto, no exento de admiración, de la muchedumbre letrada de nivel alcohólico moderado o nulo.” (Martín-Santos: 2013, 55). Nientemeno, il riflesso che traspare di una società malata è perfettamente esposto nel devastante monologo finale del dottore, dopo la morte di Dorita.

No, no, no, no es así. La vida no es así, en la vida no ocurre así. El que la hace no la paga. El que a hierro muere no a hierro mata. El que da primero no da dos veces. Ojo por ojo. Ojo de vidrio para rojo cuévano hueco. Diente por diente. Prótesis de oro y celuloide para el mellado abyecto. La furia de los dioses vengadores. Los envenenados dardos de su ira. No siete sino setenta veces siete. (...) y el verdugo le dio la vuelta por una simple cuestión de simetría. (Martín-Santos: 2013, 183-190)

Come si può ben vedere, Martín-Santos non fa una critica mirata alle istituzioni o alla rosa dei politici, come in *Luces de Bohemia*, bensì denuncia la politica tutta in modo molto più profondo: la dittatura di Franco è ormai così tanto radicata nella società, nella cultura del popolo che ormai tutte le classi, dalla più alta alla più bassa, sono corrotte.

L'autore quando nel testo fa riferimento: all'incesto, l'omicidio, *el burdel de Doña Luisa* etc, è tutto una perfetta caricatura della Spagna franchista. Nell'opera come afferma giustamente Tena (2001: 235-241) si smascherano i falsi valori apparenti della Spagna: della borghesia, della religione, della cultura, del progresso.

Vista questa prima sfumatura dell'opera, che riguarda la contestualizzazione sociale, se si può dire, del testo, si può passare ad osservare un aspetto caratterizzante i personaggi ovvero il valore che l'autore attribuisce a ciascun personaggio quasi come se ciascuno di essi costituisse un mezzo di espressione della personalissima visione che l'autore ha della vita spagnola nei suoi aspetti storici, psicologici e ideologici, come racconta Fiddian (1989: 221).

Per riuscire nel suo intento Martín-Santos ricorre molto spesso all'uso della parodia e della satira, come si può notare con la caratterizzazione del *Muecas* che l'autore presenta per la prima volta come un *campesino*, *terrateniente*, *patriarca biblico*, in realtà per come agisce all'interno dell'azione è un uomo violento e barbaro.

“Porqué aunque le aprecio comprendo que es muy burro. Es exactamente un animal. Y siempre con la navaja encima a todas partes.” (Martín-Santos: 2013, 25) si tratta di un’altra descrizione dello stesso personaggio dove è curioso sottolineare questa volta la simbologia che si cela dietro al rasoio *navaja*: da un lato come illustra Fiddian (1989: 223) è simbolo del “dominio fallico”, quindi un uomo che con violenza relega la donna ad una condizione di inferiorità; dall’altra parte questo termine si riferisce anche, in senso lato, alla superiorità di qualsiasi elemento forte nella società rispetto agli esseri più deboli, palese quindi l’allusione a Franco e al suo governo.

Tuttavia, nella comprensione del romanzo, uno dei simboli particolarmente significativi sono *los ratones* (già metafora dell’animale parassita e veicolare di malattia) e la loro provenienza (USA) “Esa cepa cancerosa comprada con divisas otorgadas por el Instituto de la Moneda. Traída desde el Illinois nativo.” (Martín-Santos: 2013, 5) a livello allegorico, si può pensare che l’autore faccia riferimento agli accordi politici USA-Spagna e, conforme con questo punto di vista, il *Muecas* sarebbe una caricatura del capo di Stato spagnolo che approva l’installazione di basi militari nordamericane in Spagna in cambio di una serie di prestiti e investimenti.

In senso più ampio, il tema della malattia fa da filo conduttore a tutto il testo: non solo si parla dello studio che conduce Pedro sulla trasmissione del cancro, addirittura nel romanzo ci sono riferimenti alla sifilide di cui ne è affetto il nonno di Dorita ma anche all’infertilità “un vientre sin hijos, todavía concupiscente” (Martín-Santos: 2013, 224) così viene descritta la moglie di Amador. Dietro questo ricorrente tema dell’infermità secondo quanto riporta Fiddian (1989: 224), esiste una stretta relazione tra la malattia, il ruolo della donna e della famiglia: messi insieme creano un’immagine allegorica per definire le classi sociali spagnole e le istituzioni del paese.

Come ultimo discorso che verrà affrontato, ma non meno importante, è d’obbligo ricordare le vicissitudini editoriali del romanzo sotto la dittatura franchista: *el Caudillo*, infatti durante i suoi anni di governo nel paese, istituisce un sistema censorio per mantenere il governo ben saldo nelle sue mani, in quanto il controllo dell’informazione è un’arma a doppio taglio: permette di condizionare l’opinione pubblica e veicolare le idee in una direzione piuttosto che in un’altra.

Come scrivono Melloni-Zagolin (1981: 705) e, facendo anche una brevissima introduzione sull’ideologia politica del ‘Generalissimo’, si può affermare che quest’ultimo cresce convinto che la persona colta, palesi una serie di caratteristiche che perturbano i governi di stampo tradizionale. Ecco che fin da subito si forma un gruppo di letterati che manifesta una certa diffidenza nei confronti del Regime ed è per questo motivo che *el Caudillo* decide di mettere in atto diverse forme di controllo

sugli scrittori dell'epoca, ritrovandosi fortemente limitati nella possibilità di esprimere il loro punto di vista.

Proseguono Melloni-Zagolin (1981: 707) descrivendo come nel mese di gennaio del 1937, Franco arriva alla creazione della *Delegación para Prensa y Propaganda* con lo scopo di stimolare e favorire la diffusione ideologica e propagandistica delle idee del Franchismo, purtroppo questa è solo uno delle misure prese dal nuovo Governo per quanto riguarda il controllo dell'informazione, un'altra che si può citare è la famosa legge del 22 aprile del 1938: la *Ley de Prensa* promulgata da J. A. Giménez Arnau² che rimane in vigore fino al 1966. Un altro atto che è bene ricordare in questa annosa vicenda è l'inaugurazione della *Vicesecretaría de Educación Popular*, istituita al termine della Guerra Civile nel '39. L'organo, affermano Ponce Ortiz- Román (2005: 99), in realtà è una machera per nascondere la sua vera identità: il corpo di propaganda franchista e la sua controparte, il braccio di controllo e censura. Dopo ventidue anni dalla sua creazione nel 1961, l'istituzione tripartita: *Sección de Información y Censura, Censura de Libros, Departamento de Teatro y Cinematografía*, si impadronisce di tutti gli ambiti della vita sociale spagnola, ed è proprio in questa situazione che *Tiempo de silencio* (1961) fa la sua apparizione nelle librerie spagnole già fortemente mutilate dalla censura. Spiegano Ponce Ortiz- Román (2005: 100) il libro fin dalla sua pubblicazione è sottoposto ad una vera e propria operazione chirurgica: gli addetti al decurtamento del testo hanno operato tagli ben visibili nel corpo testuale del romanzo, nel quale Pedro, protagonista, allo stesso modo di Ulisse compie un viaggio, attraversando i lati più oscuri della città per sviscerare il vero cancro che affetta la società, ed è per questo che la visione che Martín-Santos rende a noi lettori di una comunità malata, di corpi mutilati, è il risultato di leggi imposte dagli organi di Stato e Chiesa motivo per il quale il sistema censorio decurta gran parte del testo. L'attività di censura, operante dal 1939, sottopone il testo ad alcune domande: 1) Attacca i dogmi? 2) La morale? 3) La Chiesa o i suoi ministri? 4) Il regime e le sue istituzioni? 3) Attacca le persone che collaborano o hanno collaborato con il regime? Illustrano Ponce Ortiz- Román (2005: 100) che le armi di questo corpo meccanico repressivo si vedono tuttavia ostacolate di fronte la sinuosità dell'arte narrativa di Martín-Santos; il quale evita con astuzia la lama del regime, ma rimprovera in maniera molto sottile il franchismo, l'immobilità tecnologica della Spagna (il cui corpo scientifico era nelle mani dell'Opus Dei) e, più in generale, l'oppressione e il silenzio a cui il regime si sottomette.

² Braccio destro del Capo di Stato e direttore del *Servicio Nacional de Prensa* (1938), Real Academia de la Historia 2018, Gobierno de España Ministerio de Ciencia e Innovación, <http://www.rah.es>

Per fortuna direi, grazie ai giochi di parole e alla satira, che già è stata analizzata precedentemente e che mette in campo il romanziere, l'occhio critico ed i passaggi quelli più scabrosi, riescono ad essere nascosti a chi è incaricato di eliminare gli 'eccessi'. In questo modo come si legge in Ponce Ortiz-Román (2005: 101) la scena dell'aborto descritta magistralmente

Es preciso primero colocarla en la adecuada posición ginecológica dilatar luego el cuello de la matriz agarrotado por la naturaleza previsor y finalmente limpiar con un instrumento de aspecto de cuchara el interior del recóndito nido. Al rozar con el instrumento este tejido hace un ruido rugoso, rasposo, dentero que parece querer indicar que la materia desgarrada no es viva sino correosa, leñosa, pedregosa. Este no-ser-viva la materia, para el inquieto don Pedro se le hacía un no-estar-viva que, en cualquier momento, podía producirse. La cesación de la hemorragia podía ser tanto éxito de la terapéutica como agotamiento de las venas vaciadas. Querría poder estar mirando mientras trabajaba la cara de la casi-muerta y preguntaba a Amador: «¿Tiene pulso?». Amador sostenía la mano de la chica y aplicaba sus cuatro dedos gordos, amaestradores de perros y ratones, en la muñeca de la frágil muerta. No sentía latido alguno, pero dejaba caer la gruesa cabeza benévola y los grandes labios en un signo afirmativo cauteloso al que la mirada de don Pedro se agarraba para poder seguir realizando su trabajo. «Los ángulos tubáricos» se repetía, sabiendo que es en estos ángulos —como en su día había estudiado— donde puede ocultarse algún fragmento de materia viva (no de la misma vida de la madre) y desde allí (...) continuaría oprimiéndola como un aro de hierro contra el suelo. (Martín-Santos: 2013, 180-182).

Si trasforma in uno strumento di denuncia con una doppia valenza: ad una prima lettura si sanziona l'atto, in realtà lo si porta alla luce traducendolo in una denuncia all'aristocrazia, quella stessa che nel bel mezzo di una *tertulia flosófica*

Pero cuando, una vez levantados los manteles y poco a poco suspendidas las tertulias, se hizo evidente que el sueño del muchacho competía de modo poco conveniente con la también ineludible necesidad de aportar alimentos a un cuerpo joven de metabolismo vivaz y existencia relativamente agitada, planteándose la posibilidad de enviar a la criada con una bandeja cuajada de vituallas para que en el mismo lecho pudiera satisfacer una de esas necesidades sin interrumpir completamente la satisfacción de la otra, esta decisión precipitose por la llegada a la pensión de otro mancebo, ya conocido aunque no todavía estimado, de nombre Matías, elegantemente fardado y que pretendía ser introducido a la cámara de reposo de su amigo. Aunque tal vez fuera este joven -según sospechó inmediatamente la alta dirección de todos los acontecimientos- quien arrastraba por malos pasos al investigador extinto y recién-nacido practición quirurgo, el agradable tufillo social que se desprendía del bien planchado traje, de la corbata de seda y del excelente corte de pelo de Matías, así como de las cultivadas inflexiones de su voz y rico léxico utilizado, fueron motivos determinantes para que no se impidiera el encuentro con especiosos recursos, velando así por la posible buena sociedad que tan necesaria habría de ser a los recién casados en cuanto hubieran pasado las embriagueces de la luna de miel y la conveniente ubicación en un universo social adecuado facilitara el camino hacia un consultorio lujoso de la clientela que -ya antes hemos dicho- aguardaba decidida de antemano a entregarse a los expertos cuidados del todavía durmiente, pero ya a punto de ser traído al difícil mundo de la vigilia. (Martín-Santos: 2013, 190)

discute *las categorías del ser*. Allo stesso modo, come analizzano Ponce Ortiz- Román (2005: 101), se si vuole mettere su un secondo livello la narrazione, questo stesso corpo martoriato permette di strutturare un discorso su ciò non può essere verbalizzato.

Soltanto nel 1981 l'opera è restituita alla sua integrità dopo 20 anni di tagli e correzioni subite dal 1961, si può affermare però che già dalla nona edizione del '72 il libro può essere letto quasi nella sua interezza, con l'unica eccezione di 4 paragrafi ancora quasi nella loro totalità censurati, il tutto perché alludono all'istituzione della Chiesa. Sebbene già nella prima edizione sono soppressi due

episodi completi dedicati alla descrizione del bordello e un lungo paragrafo sulla castrazione, tutti queste decurtazioni sono già incluse nell'edizione del 1969.

Se si considera invece, come illustrato da Ponce Ortiz-Román (2005: 102) che il romanzo di Martín-Santos racchiude una critica devastante a tutte le classi sociali, si vede allora come la censura è stata lanciata sul testo e limitata a solo ciò che allude alla Chiesa.

Il primo dei quattro frammenti corrisponde all'episodio del Café Gijón, quando Pedro e Matías chiacchierano con il pittore tedesco.

Allá abajo estaban las tres o cuatro mujeres extrañas vestidas de terciopelo negro y con trenzas y las dos o tres actrices con los ojos pintados sonriendo y pensando que era tonto. Esta breve ruptura de lo habitual, conseguida a tan bajo precio, le llenó de una convicción de infalibilidad *semejante a la de otros ocupantes de sillas gestatorias más trabajosamente conquistadas a lo largo de los siglos y gracias a ritos tradicionalmente estipulados entre los que la castidad con mantenimiento de integridad glandular no le parecía en aquel momento el menos molesto*. A su descenso, el todavía-no-loco-pintor seguía aplicando el método constataorio a materialidades de gran importancia social (Martín-Santos: 2013, 155) (frammento in corsivo censurato)

Il gesto ironico con cui il narratore fa riferimento alla gerarchia ecclesiastica è evidente, cosa un po' meno evidente è l'appunto dello stesso quando si riferisce ad alcune donne vestite di nero, allusione dell'abito episcopale, quindi alle suore.

Ricordano Ponce Ortiz- Román (2005: 103) che il secondo frammento censurato riguarda la prima visita al *burdel*, questo pezzo inizialmente tagliato nella sua interezza, riappare solo nell'edizione del '71 senza però il frammento citato

Así pues, rompiendo el religioso silencio en que el salón estaba - como es debido -, lanzó el flujo de su oratoria inadecuada en un burdel barato. - ¡Vírgenes de Jerusalén, no lloréis por mí, llorad más bien por vosotras y por vuestros hijos! Como azucena entre lirios así a ti te busco, oh desconocida de la noche. ¿Dónde está la elegida de mi corazón? ¿Dónde está el cálido pecho en que pueda reclinar mi fatigada cabeza? Preguntas a las que una chupada anciana [...] (Martín-Santos: 2013, 167)

Il discorso viene pronunciato di nuovo dal teatrale Matías e la citazione evangelica (Lc 23:28) ora è un'imprecazione nascosta nella maschera del Matías ubriaco-inadeguato, la quale cerca di evidenziare il binomio vergine / prostituta.

In conclusione, *Tiempo de silencio* nonostante tutti i meccanismi censori, il testo riesce nel suo intento di critica feroce al rigore, l'ipocrisia e la morale imposte dal regime, schivando abilmente il controllo sulla parola e il mutismo obbligato.

1.3) DUE VISIONI DELLA STESSA CITTÀ: LA MADRID 'STORICA' DI *LUCES DE BOHEMIA* E LA MADRID DEL DOPOGUERRA DI *TIEMPO DE SILENCIO*

Madrid, capitale di Spagna, glorioso paese che vede il suo massimo apogeo nel XV e XVI secolo, chiamato anche *el reino donde nunca se ponía el sol*; eppure forse qualcosa è cambiato, nel XX secolo, da quel lontano tempo magnifico: due facce della stessa medaglia si può dire. La Madrid

‘storica’ e letteraria descritta dai due autori appare una città stanca, il riflesso di una società corrotta, di scelte politiche e amministrative sbagliate, sebbene la critica sia molto più evidente in *Luces de Bohemia* e mascherata in *Tiempo de silencio*, dove un clima omertoso e di ingiustizia sociale fa da padrone. Tutto ciò traspare nei due testi, venendo a creare, come si vedrà del resto anche più avanti, una sorta di viaggio per tappe in questa Madrid esperpentica.

Iniziando però a piccoli passi, tutto quello che c’è da sapere sul *background* storico e sociale della Madrid degli anni ’20, Valle-Inclán lo fa “dire” direttamente al testo tramite le *acotaciones*: particolari didascalie del testo che Fernández Roca (1997: 204), fa rientrare nella categoria *acotaciones narrativas*: si tratta perciò di una descrizione (o narrazione) di un personaggio o di una situazione mettendo in luce una particolare caratteristica, il tutto Valle-Inclán lo fa accompagnato da una tecnica narrativa: l’uso del presente indicativo, che indica una simultaneità. In questo caso simultaneità tra l’azione che si sta narrando che ha come protagonista Max Estrella e il contorno sociale in cui si sta svolgendo quest’ultima.

Gli esempi riportati fanno riferimento alla situazione di instabilità politica (ampiamente criticata dallo stesso autore), di cui si è parlato abbondantemente nella prima parte del capitolo.

SCENA TERZA, ambientata nella taverna di *Pica Lagartos*

Grupos vocingleros corren por el centro de la calle, con banderas enarboladas. Entran en la taberna obreros golfantes -blusa, bufanda y alpargata-, y mujeronas encendidas, de arañada greña. (Valle-Inclán, 1924: 30)

Corren por la calle tropeles de obreros. Resuena el golpe de muchos cierres metálicos. (Valle-Inclán, 1924: 31)

SCENA QUARTA

Faroles rotos, cerradas todas, ventanas y puertas. En la llama de los faroles un igual temblor verde y macilento. La luna sobre el alero de las casas, partiendo la calle por medio. De tarde en tarde, el asfalto sonoro. Un trote épico. Soldados Romanos. Sombras de Guardias: Se extingue el eco de la patrulla. La Buñolería Modernista entreabre su puerta, y una banda de luz parte la acera. (Valle-Inclán, 1924: 33)

SCENA SESTA

Se abrazan. EL CARCELERO y el esposado salen. Vuelve a cerrarse la puerta. MAX ESTRELLA tantea buscando la pared, y se sienta con las piernas cruzadas, en una actitud religiosa, de meditación asiática. Exprime un gran dolor taciturno el bulto del poeta ciego. Llega de fuera tumulto de voces y galopar de caballos. (Valle-Inclán, 1924: 57)

SCENA UNDICESIMA

Una calle del Madrid austriaco. Las tapias de un convento. Un casón de nobles. Las luces de una taberna. Un grupo consternado de vecinas, en la acera. Una mujer, despechugada y ronca, tiene en los brazos a su niño muerto, la sien traspasada por el agujero de una bala. MAX ESTRELLA y DON LATINO hacen un alto. (Valle-Inclán, 1924: 102)

Llega un tableteo de fusilada. El grupo se mueve en confusa y medrosa alerta. Descuella el grito ronco de la mujer, que al ruido de las descargas aprieta a su niño muerto en los brazos. (Valle-Inclán, 1924: 105)

El farol, el chuzo, la caperuza del sereno, bajan con un trote de madreñas por la acera. (Valle-Inclán, 1924: 105)

SCENA DODICESIMA

DON LATINO DE HISPALIS, volviéndose de espaldas, comienza a cocear en la puerta. El eco de los golpes tolondrea por el ámbito lívido de la costanilla, y como en respuesta a una provocación, el reloj de la iglesia da cinco campanadas bajo el gallo de la veleta. (Valle-Inclán, 1924: 112)

In modo diametralmente opposto, viene raccontato da Martín-Santos la circostanza spagnola. Come già detto, bisogna ricordare che essendo il testo sottoposto ad una continua analisi da parte del sistema censorio, lo spirito inquisitorio dell'autore riecheggia all'interno della storia tramite una sorta di simbologia: questo suo criticare e condannare, viene racchiuso in luoghi "simbolo", studiati *ad hoc* per mettere in risalto le diverse classi sociali che abitano la città in una situazione in cui la corruzione fa da collante per Madrid, la società e la Spagna tutta.

È proprio da questa riflessione che Galán Font (2013: 30) afferma che i personaggi che si muovono per la città, cercano di creare ed identificare allo stesso tempo, uno spazio urbano ed un sentimento che legghi loro a questa stessa circostanza; va infatti ricordato, come riporta Galán Font (2013: 30), che la prima descrizione che offre l'autore di Madrid ha tratti molto negativi

Hay ciudades tan descabadas, tan faltas de sustancia histórica, tan traídas y llevadas por gobernantes arbitrarios, tan caprichosamente edificadas en desiertos, tan parcamente pobladas por una continuidad aprehensible de familias, tan lejanas de un mar o de un río, tan ostentosas en el reparto de su menguada pobreza, tan favorecidas por un cielo espléndido que hace olvidar casi todos sus defectos, tan ingenuamente contentas de sí mismas al modo de las mozas quinceñas, tan globalmente adquiridas para el prestigio de una dinastía, tan dotadas de tesoros -por otra parte- que puedan ser olvidados los no realizados a su tiempo, tan proyectadas sin pasión pero con concupiscencia hacia el futuro, tan desasidas de una auténtica nobleza, tan pobladas de un pueblo achulapad (...). (Martín-Santos, 2013: 10)

Una città caotica, che determina il comportamento dell'uomo ed allo stesso tempo è responsabile del fallimento di quest'ultimo.

Nella descrizione dei vari luoghi, scrive Galán Font (2013: 30), Martín-Santos pone la maggior attenzione agli ambienti in cui vivono i personaggi: dalla miseria delle *chabolas* alla lussuosa casa di Mattia, mentre nel mezzo si trova la casa di Pedro, la pensione.

Partendo con la descrizione della prima zona menzionata, l'autore usa aggettivi che si riferiscono al campo semantico della violenza, della non igiene: il freddo, l'umidità e la fame regnano sovrani; non manca l'ironia e la satira con un'ottica che ricorda la deformazione di Valle-Inclán, dove viene racchiusa una forte denuncia contro la società, diretta responsabile di questa miseria, tanto che lo stesso Martín-Santos le denomina *soberbios alcázares de la miseria*.

Sólo podían vivir de lo que la ciudad arroja: basuras, detritus, limosnas, conferencias de san Vicente de Paúl, cascotes de derribo, latas de conserva vacías, salarios mínimos de peonaje no calificado, ahorros de criadas-hijas fidelísimas. Hacia aquella otra realidad debían encaminarse no obstante todos los días (como sus homólogos aborígenes hacia los campos de caza) y colocándose en los lugares estratégicos cobrar mínimos botines en las

escaleras del Metro, en las mercancías desechadas del mercado, en la sopa boba del Auxilio, en la especulación en piedras de mechero. (Martín-Santos, 2013: 45)

Estas chabolas marginales y sucias no pretendían ya como las otras tener siquiera apariencia de casitas, sino que se resignaban a su naturaleza de agujero maloliente sin pretensiones de dignidad ni de amor propio en estricta correlación con la vida de sus habitantes. (...) La ocupada por Cartucho era una formación de un único espacio y los objetos robados no podían ser trasladados a un departamento especial, sino enterrados bajo una piedra redonda (que sirve también para sentarse) o confiados al perista o arrojados al estanque del Retiro. (Martín-Santos, 2013: 92-93)

In completa opposizione è la descrizione della casa di Matías che, come afferma Galán Font (2013: 32), vive nel centro della città nel *barrio de Salamanca*: una rappresentazione molto realistica dell'appartamento

En aquel portal olía a un ozonopino perfeccionado distinto del de los cines de barrio. El ascensor subía muy lentamente sin ruido y en tres de sus lados había espejos. También tenía una gruesa alfombra roja. En un extremo de la cabina una pequeña banqueta forrada de terciopelo ofrecía un descanso a los fatigados aeronautas. Alertado por algún misterioso mecanismo no sonoro, la puerta del ascensor fue abierta por un criado vestido con chaqueta gris, estrecha, de botones metálicos. (...) Incluso para Matías -cuya la casa era- tenía que resultar el pasillo demasiado ancho y el criado demasiado ubicuo. Pedro se movía difícilmente envuelto por la magnificencia. Los grandes cortinones parecían arropar un aire específico impidiendo que se introdujera el vulgar aire de la calle impurificado por miasmas. Las lámparas indirectas daban su luz refleja tras haberla hecho chocar contra unos viejos óleos de los que su intensidad parecía levantar la pátina y craquearla más rápidamente que el paso del tiempo ordinario. Al final del largo corredor se abrían unos salones semejantes por sus dimensiones al refectorio de un convento, pero que en lugar de mostrar la larga escualidez de las mesas de mármol blanco, ostentaban unos sillones de cuero aptos para recibir cómodamente los cuerpos de gigantes sobrevivientes de la edad del hierro, ante los que mesas ridículamente pequeñas, bajas, chatas, patiocortas acumulaban objetos de difícil descripción y revistas ilustradas en lengua inglesa. (Martín-Santos, 2013: 96)

Per ultima, la pensione, qualificata inizialmente da Pedro come “Tugurio habitacional” (Martín-Santos, 2013: 21): si tratta di ambiente di classe media-bassa

Pedro bajó los tres pisos de oscura escalera iluminada apenas por anémicas bombillas. Los escalones de madera vieja olían a polvo, algunos crujían. En el descansillo de abajo una pareja de novios se apretaba en un rincón. La criada del piso de abajo y un soldado de paisano del mismo pueblo. Salió a la pequeña calle. Andando con paso rápido pasó ante una taberna con cabeza de toro. Llegó a la plazuela de Tirso de Molina. En la entrada del cabaret barato había ya algunos con aspecto de chulos, esperando que llegaran los primeros clientes. Siguió por una calle oblicua de escasa pendiente. El comercio de segunda orden de la calle tenía en su casi totalidad apagadas las luces. Alguna tienda solamente gastaba kilowatios. En un almacén confuso se acumulaban máquinas de hacer café de segunda mano y veladores viejos con silloncitos de mimbre. (Martín-Santos, 2013: 47)

Altri due luoghi simbolo scelti dall'autore, commenta Galán Font (2013: 34), per la sua critica sono *El laboratorio del Consejo Superior de Investigaciones Científicas* ed in secondo luogo la cella. In quanto al primo ambiente descritto, sempre con tono ironico ed inquisitorio, Martín-Santos mette in luce tutte le difficoltà dell'investigazione in Spagna. Per l'episodio della cella invece, l'autore pone un accento particolare, del resto è un fatto autobiografico quello descritto, in quanto proprio in gioventù è stato arrestato con l'accusa di attività illecite politiche contro il regime di Franco. La cella viene delineata nei minimi particolari, uno spazio angusto e di oppressione; è in questi momenti che sente Pedro il peso del suo fallimento come medico e come uomo, scrive Galán Font (2013: 34)

La celda es más bien pequeña. No tiene forma perfectamente prismática cuadrangular a causa del techo. Éste, en efecto, ofrece una superficie alabeada cuya parte más alta se encuentra en uno de los ángulos del cuadrilátero

superior. Aparentemente, cada dos células componen una de las semicúpulas sobre las que reposa el empuje de la enorme masa del gran edificio suprayacente. Estas cúpulas y paredes son de granito. Todas ellas están blanqueadas recientemente. Sólo algunos graffiti realizados apresuradamente en las últimas semanas pueden significar restos de la producción artística de los anteriores ocupantes. Las dimensiones de la celda son más o menos las siguientes. Dos metros cincuenta de altura hasta la parte más alta de la semicúpula; un metro diez desde la puerta hasta la pared opuesta; un metro sesenta en sentido perpendicular al vector anteriormente medido. Dadas estas dimensiones, un hombre de envergadura normal sólo puede estirar a la vez los dos brazos -sin tropezar con materia opaca- en el sentido de las diagonales. Por el contrario, ni un hombre muy .alto podría llegar a tocar el techo. La cama no está orientada en el sentido de la diagonal, sino paralela al plano normal de la puerta y apoyada en la pared opuesta a ésta, por lo que un hombre de buena estatura al dormir debe recoger ligeramente sus piernas aproximándose a la llamada posición fetal sin necesidad de alcanzarla totalmente (...). (Martín-Santos, 2013: 135)

Per finire, Galán Font (2013: 35) scrive che gli ultimi ambienti segnalati nel testo sono quelli legati alla cultura: luoghi di ozio e di diversione. Come si vede, Martín-Santos ha un occhio ben critico nei confronti del mondo letterario ed artistico del suo tempo. Si tratta del *Café Gijón*, *el cine Barceló* ed il bordello di *doña Luisa*

Como en una ondarreta promiscua y delectable, acumulando sus cuerpos en el momento más vivaz de la marea en zonas inverosímilmente restringidas, invadiendo unos de otros los espacios vitales, molestos pero satisfechos, aspirando a pesar de la escasez del ámbito a una máxima ocupación de lo ocupable, cada individuo ávido de recepción-emisión mostrando con análoga impudicia la desnudez, ya que no de carnes recalentadas y cocidas si de teorías, poemas o ingeniosidades críticas, la muchedumbre culta se derrama por aquella restringida playa y más felices que los bañistas que de un único y lejano sol con la intensidad posible gozan, cada uno de ellos era sol para sí y para el resto de los circunrodeantes que ininterrumpidamente a sí mismos se admiraban sintiendo un calor muy próximo al del solarío cuando la gama ultravioleta penetra hasta una profundidad de cuatrocientas micras de interioridad corpórea activando provitaminas, capilares y melanóforos dormidos. Pero a diferencia de aquella morfina solar que dulcemente atonta y va incorporando el hombre a la materialidad inerte, la nocturna droga del café literario más bien produce ebullición y estímulo en la maquinaria oculta cuyas ideas un día inquietarán las mentes de los mejores en aulas, colegios, seminarios (...). (Martín-Santos, 2013: 50)

Un commento di Galán Font (2013: 34) riguarda il fatto che Martín-Santos salta a pié pari con la descrizione del luogo, mettendo a confronto il *Café* con una semplice spiaggia invasa da bagnanti, qui il concetto che si vuole esprimere è sostanzialmente questo: la spiaggia come il *Café literario* hanno una mera funzione ricreativa, le *tertulias* che si svolgono all'interno di questo ambiente sono delle pure conversazioni senza sostanza, un po' come avviene nella *Buñolería Modernista* in *Luces de Bohemia*.

Con la stessa vena di ironia della scena precedente, Martín-Santos condanna senza mezza misura il *Cine Barceló*, dove ha luogo una conferenza del filosofo Ortega y Gasset, nel romanzo soprannominato (sempre ironicamente) *el Maestro*.

Galán Font (2013: 36), afferma che la descrizione del locale secondo una divisione "a strati" è la perfetta riproduzione in chiave metaforica della società.

De este modo, la esfera inferior del cosmos a que nos referimos, en la que con las dos superiores ninguna concomitancia ni relación (aparente) se descubría, estaba ocupada por un baile de criadas. En ella, indiferente a que más arriba el Maestro hablara (con perfecta simultaneidad en el tiempo y rigurosa superposición en el espacio) la turba sudadora se estremecía ya girando, ya contoneándose al son de un chunchún de pretendida stirpe afrocubana. En esta esfera inferior se producían sonidos y olores que apenas si habrían impregnado las esferas media y superior en el caso de haber estado éstas vacías. Pero no era así, sino que la esfera media almacenaba una

muchedumbre casi comparable en número a la de la inferior, aunque muy diversamente compuesta. Antes de que el acto comenzara, esta multitud se disponía con un desorden browniano en los no muy lujosos acomodos de la sala y en los bullidores pasillos produciendo un murmullo perceptible en el que sólo a través de una ventana abierta al patio se deslizaba subrepticio algún acorde de corneta o solo de batería enérgicamente interpretado. Por lo que hace al olor, el que la esfera media poseía era una mezcla de diversos perfumes caros (algunos importados directamente de París a despecho de las dificultades de la balanza de pagos), lociones medicinales y crecepelos masculinos, abundante profusión de humo de tabaco rubio quemado y ciertos matices, apenas perceptibles pero inevitables, de sudor axilar y cuello de estudiante aficionado a la filosofía pero escasamente adicto al agua ya desde antes de la boga existencial. Finalmente, y para concluir este sumario repaso de nuestra teogonía, la tercera esfera superior y culminante —en varios sentidos- del conjunto, estaba constituida por el escenario del cine, donde junto con un pupitre sobre el que aparecían una luz, una jarra de agua, un vaso y una manzana, se establecía la presencia ominosa de un tableau noir de nada escrito. Esta tercera esfera no tenía una existencia sino virtual o alegórica hasta el momento preciso en que el Maestro ocupara su docente picota y el acto diera así comienzo. (Martín-Santos, 2013: 103)

Infine Galán Font (2013: 37), commenta la descrizione della vita notturna di Madrid relativa ai bordelli ed in particolare facendo riferimento al bordello di *doña Luisa*: luogo sacro, addirittura il lavoro delle prostitute sembra essere un lavoro più che nobile e dignitoso; lo spazio descritto nella citazione sottostante, è un insieme di metafore che richiamano l'organo sessuale femminile: *laguna estigia, calabozo*.

Esferoidal, fosforescente, retumbante, oscura-luminosa, fibrosa-táctil, recogida en pliegues, acariciadora, amansante, paralizadora recubierta de pliegues protectores, olorosa, .materna, impregnada de alcohol derramado por la boca, capitoné azulada, dorada a veces por una bombilla anémica cuyo resplandor hieren los ojos noctámbulos, arrulladora, sólo apta para el murmullo, denigrante, copa del desprecio de la prostituta para el borracho, lugar donde la patrona vuelve a ser un reverendo padre que confiesa dando claras y rectas normas mediante las que el pecado de la carne es evitable, longitudinal, túnel donde la náusea sube, color tierra cuando el gusano-cuerpo entra en contacto con las masas que aprisionadoramente lo rodean, carente de fuerza gravitatoria como en un experimento todavía no logrado, giroscópica, orientada hacia un norte, elegida para una travesía secreta, laguna estigia, dotada de un banco metálico desde la que el cuerpo alargado y lánguido cae a una blandura apenas inferior, cabina de un vagón-lit a ciento treinta kilómetros por hora a través de las landas bordelesas, cabin-log de un faruest donde ya no quedan cabelleras, camarote agitada por la tempestad del índico cuando los tifones llegan a impedir el vuelo del amarillo cormorán, barquilla hecha de mimbres que montgolfiera, ascensor lanzado hacia la altura de un rascacielos de goma dilatada, calabozo inmóvil donde la soledad del hombre se demuestra, cesto de inmundicia, poso en que reducido a excremento espera el ocupante la llegada del agua negra que le llevará hasta el mar a través de ratas grises y cloacas, calabozo otra vez donde con un clavo lentamente se dibuja con trabajo arrancando trocitos de cal la figura de una sirena con su cola asombrosa de pez hembra, vigilada por una figura gruesa de mujer que la briza, acariciada por una figura blanda de mujer que amamanta, cuna, placenta, mecoriño, deciduas, matriz, oviducto, ovario .puro vacío, aniquilación inversa en que el huevo en un universo antiprotónico se escinde en sus dos entidades previas y Matías ha desempeñado a no existir, así la sala de retirada, sala de visitas, sala -para los detritus, sala para los borrachos de buena familia que en una noche anegada llegan y encallan en la única puta que no ha podido trabajar y que con mirada incomprensiva los mira mientras que revueltos en las cáscaras de naranjas y en las peladuras de patatas se reconcilian y salvan. (Martín-Santos, 2013: 67-68)

CAPITOLO 2

ESPERPENTO E SPERIMETALISMO DIALETTICO: DUE MODI DI RACCONTARE LA CIRCOSTANZA SPAGNOLA

Credo fermamente che la parola abbia sempre avuto una doppia valenza ed il termine greco che meglio racchiude questo concetto è la parola *φάρμακον* che tradotto in latino diventa *phàrmakon*: veleno ed antidoto; perché la forza potentissima che ha la parola è proprio questa, fare tanto bene tanto quanto male.³

Fin dall'inizio ho voluto evidenziare in che misura i due artisti Valle-Inclán e Martín-Santos, con le loro rispettive opere, sono coinvolti nella fitta rete di episodi storici accaduti nel corso del Novecento e, come di riflesso, il loro tormento verso questa situazione venga poi messo nero su bianco e trasmesso ai lettori, proprio perché tramite la loro scrittura essi riescono ad essere interpreti del vivere spagnolo, come afferma Ortega López (1976: 303). Tuttavia, il “salto di qualità”, se così può essere definito, che compiono i due è proprio la creazione di due narrative: da una parte il genere letterario del *esperpento* ad opera del maestro Valle-Inclán, dall'altra lo sperimentalismo dialettico di Martín-Santos. Continua Ortega López (1976: 303) raccontando che ambedue i testi, seppur così diversi tra loro e appartenenti a periodi storici distinti, raccontano del contesto spagnolo portando a galla una comune preoccupazione per la perdita di valore della vita e del senso di comunità proprio della Spagna, questa perdita tuttavia si traduce nelle opere prese in esame, attraverso la creazione di un linguaggio nuovo.

Scrivo per esempio Campese in Valle-Inclán (2015: 26) che la scelta delle parole usate nel testo rispondono ad un'esigenza, da parte dell'autore, di ritrarre la vera vita di una fetta specifica di società nella quale si sviluppano i fatti. Le scelte lessicali sono state fatte *ad hoc* in modo tale da poter raccontare di un ambiente e di personaggi appartenenti alle classi sociali più svantaggiate e di un livello inferiore rispetto alla borghesia: si dà voce alle storie di operai affamati e senza lavoro, artisti dalle scarse capacità. Campese (2015: 26) scrive che Valle-Inclán in tutto ciò si serve di diversi registri lessicali aventi un'altissima eco comunicativa ed essi, infatti sono ritenuti indispensabili per ricreare quel senso di comunità spagnola che si sta via via sgretolando.

L'enorme creazione linguistica che fa Valle-Inclán viene riscontrata da Lombardi (2013: 34) nell'uso di neologismi come per esempio: “Zaratustra abichado y giboso” la *acotación* che precede la

³ Per maggiori approfondimenti sul tema si veda Derrida “La farmacia di Platone”.

narrazione della seconda scena (Valle-Inclán, 1924: 56). Alcuni invece sono basati su forme lessicali provenienti dal galiziano come *cañotas* (osso) nella scena XIII: “Don Latino... y el perrillo sin rabo y sin orejas, entre las cañotas” (Valle-Inclán, 1924: 220). Si trovano anche galeghismi che, scrive Lombardi (2015: 35), sono presenti fin dalle sue prime opere, ma assumono un’importanza rilevante solo con la pubblicazione di *Luces de Bohemia*, tra questi si sottolineano: *cachiza* nella scena IV “No ha hecho mala cachiza el honrado pueblo” (Valle-Inclán, 1924: 90); dove il suo significato originale sarebbe “cocci”, ma nell’opera assume un’altra connotazione, ovvero “danno, distruzione”.

Infine, spiega Lombardi (2013: 36) un grandissimo valore viene dato alla lingua popolare, con le espressioni provenienti dal lessico gitano come *gachó* e *mulé*, rispettivamente: “Gachó, vas a salir en viaje de recreo” (Valle-Inclán, 1924: 126) con il significato di “uomo, individuo” e “A alguno le hemos dado mulé” (Valle-Inclán, 1924: 94) con il significato di “ucciso, ammazzato”. Inoltre, emergono anche volgarismi come *dilustrado*, *sus*, *cuála*, usati rispettivamente in: “¡Tienes el hablar muy dilustrado!” (Valle-Inclán, 1924: 188) nell’accezione di “colto”; “Sus lo entrego” (Valle-Inclán, 1924: 106) si tratta del volgarismo di *os*, con il significato di “vi, ve, a voi”. Viene poi spesso impiegata la lingua madrilená, come scrive Lombardi (2013: 36) che compare attraverso il processo di apocope, alcuni esempi sono: *poli* (al posto di *policia*), *pipi* per *pipolo* (babbeo).

La creazione di un linguaggio tutto nuovo per Valle-Inclán, spiega Lombardi (2013: 36) diventa quasi un’esigenza: per stare al passo con i tempi che trasformano la letteratura e trasformano la lingua ma che allo stesso tempo la tengono ancorata al passato; in questo modo l’autore cerca nuovi termini, li recupera dal passato o inventandone di nuovi, riuscendo a costruire quindi una nuova forma linguistica e una nuova forma di pensiero, tutto questo per ritrovare quel senso di collettività ed un suo desiderio di esprimere il suo dolore per la situazione spagnola.

Dall’altra parte Martín-Santos, seppur con molte differenze rispetto al collega Valle-Inclán, compie lo stesso processo di creazione di un linguaggio nuovo che pesca anche dalle sue conoscenze mediche (in quanto, va ricordato, che prima di essere scrittore, Martín-Santos è un medico psichiatra).

Anzitutto la lingua di *Tiempo de silencio*, Pittarello (1976: 15) la definisce “la lingua del silenzio”, una definizione abbastanza ossimorica, nella quale vengono contrapposte la parola, il linguaggio con il silenzio assordante, che è metafora nel romanzo, della pressione schiacciante che il governo del *Caudillo* ha sull’intera società; proprio per questo motivo nel linguaggio utilizzato si percepiscono i sintomi del disagio provato, di qui devono essere citati tutti i termini medico-scientifici usati nei discorsi di Pedro e del narratore: *binocular* (Martín-Santos: 2013, 7) “«Claro, cancerosa». Pero, tras

la mitosis, la mancha azul se iba extinguendo” (Martín-Santos: 2013, 7), “Las mitosis anormales, coaguladas en su cristalito, inmóviles...” (Martín-Santos: 2013, 7).

È un testo oltretutto, come afferma Manera (1970: 39), che si serve del discorso indiretto libero e dello *stream of consciousness* di Joyce e Woolf

En aquella tierra, apenas modificada que ocupaba el hueco de su craneo, aparecia ella misma llorando ante su hija, ella misma llorando ante su primitiva madre muerta, ella misma bailando delante de la procesion del Corpus en su pueblo, muy tiesa aunque chiquita, con una vara en la mano y un mono alto, ella misma rodeada de amigas que dicen pelo como el de la Encarna nadie, ella misma solicitada por el tisico de su marido que tiene sonrisa de ratan cuando todavia es j oven y que abusa y la domina en una tapia de era, a la caida de la tarde, cuando ella misma se siente parte de la tierra caliente como un pan bajo el sol de julio, tan lejos de toda agua, siendo ella la única cosa fresca de la tierra y lo que él necesita para calmar la sed del cuerpo; ella misma tan gruesa ya cuando se casaba [...] (Martín-Santos: 2013, 245)

per creare un discorso caotico che è sinonimo di una Spagna distrutta. Si tratta anche di un linguaggio, come scrive Juan Luis Suárez Granda (1987: 343-344) costellato da neologismi come “abrepuestas” (Martín-Santos: 2013, 64) o “abretaxi” (Martín-Santos: 2013, 150), espressioni gergali soprattutto da parte dello Smorfia, *argot* ed espressioni che riprendono fatti storici “Acordes centroeuropeos de una vieja canción de guerra sentimental” (Martín-Santos: 2013, 152) o latinismi “A frigore” (Martín-Santos: 2013, 40), infine un narratore onnisciente che interviene con giudizi, commenti, riflessioni e descrizioni molto critiche su ciò che sta narrando.

La inmediata proximidad de los lugares sagrados, templos de celebración de los nocturnales ritos órficos se adivina en ciertos signos inequívocos. La organización municipal provee al buen orden en la zona al mismo tiempo con una prudente reducción de la potencia del alumbrado público y con un no menos prudente aumento de los funcionarios abrepuestas que, desprovistos hace ya años de su ombligo luminoso, no por eso dejan de ostentar con orgullo un manajo de llaves relucientes y un impávido rostro al que nada espanta cabalgando sobre la bufanda espesa [...] (Martín-Santos: 2013, 64)

2.1) UN NUOVO GENERE LETTERARIO: L'ESPERPENTO

“Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento” (Valle-Inclán, 1924: 206), ed ancora “Las imágenes más bellas, en un espejo cóncavo, son absurdas” (Valle-Inclán, 1924: 206); gli specchi concavi come fonte di deformazione commenta Zamora Vicente (1969: 15). È in effetti questo l'intento del nostro maestro Valle-Inclán: riuscire a costruire un nuovo genere letterario che sia la perfetta traduzione di una Spagna di inizio secolo che ha perso ogni valore, l'identità di popolo e nazione, una Spagna perduta.

Dalle parole su citate nell'introduzione al capitolo, ho voluto far emergere anzitutto quanto per l'autore fosse importante l'uso della parola, in tutte le sue sfumature, quanto anche l'accostamento di queste ultime sia realmente fondamentale per lanciare un messaggio efficace; basti pensare semplicemente al fatto che *Lucas de Bohemia* sia l'opera culmine dell'autore, il testo che maggiormente raggiunge il suo apice di maturità stilistico, come scrive Motta (2003: 57).

Tuttavia, tornando invece alla definizione di *Esperpento*, che nel dizionario della *Real Academia Española* viene elaborato come “persona o cosa notevole per la sua bruttezza, trascuratezza o cattivo aspetto” l’elemento che risalta agli occhi dei lettori è l’accostamento dell’immagine della “vita spagnola”, considerata in tutte le sue sfaccettature e ambiti: dalla gestione della politica all’organizzazione della società, con l’immagine che riflettono gli specchi concavi: un’immagine deformata. Giustamente, come si può osservare, la caratteristica del *Esperpento* è proprio questa: un’estetica come scrive Valle-Inclán deformata, che allo stesso tempo storce la realtà, un esempio ne è la citazione: “El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada” (Valle-Inclán, 1924: 206). Per l’autore oltretutto, il termine viene accollato di nuove espressioni definendo una nuova visione del mondo, afferma Campese (1924:14); quindi si tratta di un’unione tra espressione ricercata, tragedia e burla fondendo ciò che è reale e ciò che fa parte della *fabula* al fine di rappresentare gli aspetti più tragici della circostanza spagnola, molto antitetica. Secondo il maestro, infatti, prosegue Campese (1924:14) il mondo deve essere osservato *desde arriba*, quindi da una posizione dall’alto ma anche di allontanamento, solo così si apprezza realmente ciò che si sta osservando.

Procedendo poi con calma con l’analisi, è giusto porre l’accento come ha fatto Zamora Vicente su alcune questioni che stanno a monte, proprio riguardo l’evoluzione del genere letterario. Anzitutto come spiega Zamora Vicente (1969: 17), è utile ricordare la relazione strettissima che esiste tra l’autore e il pittore spagnolo Goya, sua fonte ispiratrice del *Esperpento*: “El esperpentismo lo ha inventado Goya” (Valle-Inclán, 1924: 204), sbiaccia il nostro protagonista Max Estrella nella scena dodicesima poco prima di morire. Continua a questo proposito Zamora Vicente (1969: 17), facendo riferimento al pittore cinquecentesco Goya e ad alcuni dei motivi goyeschi che aiutano a comprendere a fondo il processo di animalizzazione proprio del *Esperpento*, lo stesso processo secondo il quale per esempio Zaratustra il grottesco personaggio che compare nella scena II, è descritto in maniera animalesca

ZARATUSTRAS - abichado y giboso la cara de tocino rancio y la bufanda de verde serpiente -promueve, con su caracterización de fanteche, una aguda y dolorosa disonancia muy emotiva y muy moderna Encogido en el roto pelote de una silla enana, con los pies entrapados y cepones en la tarima del brasero, guarda la tienda. (Valle-Inclán, 1924: 56)

Allo stesso modo questa visione così distorta degli esseri viventi è perfettamente rappresentata da Goya in alcuni suoi più celebri disegni, come il damerino che nello specchiarsi vede la propria immagine cambiare in quella di una scimmia⁴ come scrive Campese in Valle-Inclán (1924: 15).

⁴ L’opera citata si tratta di un’incisione *Daddy-Mono*, esposta al Museo del Prado

Dunque, lo specchio diventa lo strumento principale della deformazione che permette a Goya prima e Valle-Inclán poi di raggiungere l'obiettivo di quello che realmente vede l'artista. Tutta la realtà quindi, come si diceva prima, viene deformata, non viene data tregua nemmeno alla geografia di Madrid dove, spiega Campese (1924: 16), ogni angolo della città ha una sua propria scenografia infernale.

Si pensa poi, come ricorda Campese (1924:12), che gli specchi situati nel *callejón del Gato* ed esposti da un vetraio con il mero intento di far divertire i passanti, assumano invece per l'artista un significato molto più ampio, simbolico e metaforico: “Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España” (Valle-Inclán, 1924: 206). L'autore in questo caso richiama il lettore alla necessità di rivedere la situazione spagnola per rileggerla sotto la chiave della deformazione della realtà.

Sempre in riferimento al maestro, a seguire lascio un pezzo della sua celebre intervista condotta da Gregorio Martínez Sierra nel 1928 il quale fornisce, come spiega Campese (1924: 13), una propria motivazione sul perché ha inventato questo nuovo genere e da cosa scaturisce questa sua voglia di attuare un cambiamento nella sua letteratura. Da quest'ultima emerge anche poi che l'autore, come scrive Lombardi (2013:19), fa pronunciare al suo protagonista nel libro solo alcune delle caratteristiche del nuovo genere letterario, mentre riserba a lui stesso in questo dialogo il privilegio di definire in maniera chiara ed esaustiva tutte le proprietà.

⁵—Comenzaré por decirle a usted que creo hay tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire.

Cuando se mira de rodillas —y ésta es la posición más antigua en literatura—, se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana, cuando menos a la condición del narrador o del poeta. Así, Homero atribuye a sus héroes condiciones que en modo alguno tienen los hombres. Se crean, por decirlo así, seres superiores a la naturaleza humana: dioses, semidioses y héroes.

Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza, como si fuesen nuestros hermanos, como si fuesen ellos nosotros mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos. Ésta es, indudablemente, la manera más prospera. Esto es Shakespeare, todo Shakespeare. Los celos de Otelo son los celos que podría haber sufrido el autor, y las dudas de Hamlet, las dudas que podría haber sentido el autor. Los personajes, en este caso, son de la misma naturaleza humana, ni más ni menos, que el que los crea: son una realidad, la máxima verdad.

Y hay otra tercera manera, que es mirar al mundo desde un plano superior, y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Ésta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esta manera. Cervantes, también. A pesar de la grandeza de don Quijote, Cervantes se cree más cabal y más cuerdo que él, y jamás se emociona con él.

Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los esperpentos, el género literario que yo bautizo con el nombre de esperpentos.

El mundo de los esperpentos —explica uno de los personajes en *Luces de bohemia*— es como si los héroes antiguos se hubiesen deformado en los espejos cóncavos de la calle, con un transporte grotesco, pero rigurosamente geométrico. Y estos seres deformados son los héroes llamados a representar una fábula clásica no deformada. Son

⁵ *Entrevistas, conferencias y cartas*, Valencia, Pre-Textos, 1994, págs. 393-397.

enanos y patizambos, que juegan una tragedia. Y con este sentido los he llevado a Tirano Banderas y a El ruedo ibérico. (Valle-Inclán, 1928: 393-97)

Andando invece a concentrarsi sul protagonista della vicenda e propriamente sull'opera teatrale, c'è da definire in primo luogo che Max Estrella viene definito una figura grottesca ed irresponsabile come la caratterizza Lombardi (2013: 17) che porta nel vortice della disperazione più totale anche moglie e figlia; tuttavia è un personaggio che in qualche modo nel corso della sua nottata passata a vagabondare, filosofeggiare ed ubriacarsi, ha una sua evoluzione, come racconta Lombardi (2013:17), in quanto giunge ad una sorta di consapevolezza sociale e nuova concezione dell'intellettuale e del suo ruolo, una nuova idea di letteratura impegnata, che si allinea con i problemi della situazione spagnola.

L'episodio che fa scaturire tutto ciò è proprio l'incontro con *el preso* ed in particolar modo il passaggio in cui egli stesso preannuncia la sua morte imminente: si tratta di un episodio chiave che farà poi chiarire a Max Estrella l'estetica *esperpéntica*.

Latino, ya no puedo gritar... ¡Me muero de rabia!... Estoy mascando ortigas. Ese muerto sabía su fin... No le asustaba, pero temía el tormento... La Leyenda Negra, en estos días menguados, es la Historia de España. Nuestra vida es un círculo dantesco. Rabia y vergüenza. Me muero de hambre, satisfecho de no haber llevado una triste velilla en la trágica mojiganga. ¿Has oído los comentarios de esa gente, viejo canalla? Tú eres como ellos. Peor que ellos, porque no tienes una peseta y propagas la mala literatura, por entregas. Latino, vil corredor de aventuras insulsas, llévame al

Viaducto. Te invito a regenerarte con un vuelo (Valle-Inclán, 1924: 198)

Questo passaggio è riferito alla scena XI, in modo evidente possiamo vedere dei chiari campanelli d'allarme che richiamano al grottesco e ad una situazione tragica per la Spagna: *Historia de España*, *círculo dantesco*, *mala literatura*, automaticamente questi concetti possono essere traslati alla scena XII, al dialogo tra Max e Don Latino

MAX: ¡Don Latino de Hispalis, grotesco personaje, te immortalizaré en una novela!

DON LATINO: Una tragedia, Max.

MAX: La tragedia nuestra no es tragedia.

DON LATINO: ¡Pues algo será!

MAX: El Esperpento.

(Valle-Inclán, 1924: 204)

Lombardi (2013: 18) spiega questo dialogo evidenziando che l'aggettivo possessivo *nuestra* pronunciato da Max Estrella, implicitamente sta a significare che il protagonista ed il suo *alter ego* Don Latino vengono collocati all'interno della categoria della nuova estetica ed Estrella si autodefinisce un *esperpento*. Secondariamente una volta avvenuta la deformazione tramite gli specchi concavi del *Callejón del Gato*, solo allora si può realmente vedere la realtà spagnola per come si presenta, addirittura Lombardi accosta la rappresentazione grottesca alla caduta di una maschera, perché solo così si può vedere il vero volto del paese, come afferma in ultima istanza Max: "Latino,

deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España” (Valle-Inclán, 1924: 206).

Per concludere, scrive Lombardi (2013: 29), un'altra caratteristica peculiare che va ad intensificare il significato del *esperpento*, riguarda la scena XIII, quella del funerale di Max Estrella, morto per congelamento davanti agli occhi del suo amico/nemico Don Latino; la figura che si presenta agli occhi dei partecipanti alla veglia funebre è Basilio Soulinake e dalla *acotación* è rappresentato come

Aparece en la puerta un hombre alto, abotonado, escueto, grandes barbas rojas de judío anarquista y ojos envidiosos, bajo el testuz de bisonte obstinado. Es un fripón periodista alemán, fichado en los registros policíacos como anarquista ruso y conocido por el falso nombre de BASILIO SOULINAKE (Valle-Inclán, 1924: 224)

È accorso alla veglia per dimostrare che non si tratta di morte per Max Estrella, ma solo di uno stato di catalessi; la scena sconfinava nel comico e nella burla tipici dell'estetica, quando per dimostrare la sua tesi, Basilio Soulinake decide di condurre dei piccoli esperimenti per constatare quanto precedentemente affermato.

Tutta la scena per Lombardi (2013: 29), è costruita sull'impianto *esperpéntico*: a partire dal grottesco personaggio appena citato, il falso rattristamento per la perdita dell'amico di Don Latino, la *acotación* che annuncia l'arrivo del cocchiere “Aparece en el marco de la puerta el cochero de la carroza fúnebre: narices de borracho, chisterón viejo con escarapela, casaca de un luto raído, peluca de estopa y canillejas negras” (Valle-Inclán, 1924: 230).

2.2) LO SPERIMENTALISMO DIALETTICO DI MARTÍN-SANTOS

L'altra faccia della stessa medaglia per quanto riguarda ricerca ed innovazione linguistica è Martín-Santos con il suo sperimentalismo dialettico.

Come premessa prima di iniziare la analisi vera e propria sullo sperimentalismo, credo sia giusto ricordare da dove l'autore prende ispirazione e si fa influenzare per la sua nuova scrittura: il tutto parte da James Joyce (come qualche pagina indietro avevo già anticipato) ed in particolare dalla formula narrativa impiegata in *Ulysses* sua celebre opera, come scrive nell'introduzione di *Tiempo de silencio* Alfonso Rey (2005: 22) ed allo stesso modo di Joyce, *Martín-Santos*, utilizza un linguaggio molto sfaccettato e ricco per descrivere il contesto storico e sociale della Spagna degli anni '40. Così sulla stessa scia di Joyce, l'autore impiega parodie, alterna differenti tecnicismi linguistici come soliloqui, dialoghi etc... più di tutto però Martín-Santos a detta di Rey (2015: 23), “ruba” dallo scrittore irlandese e fa suo il concetto di realtà: ricollocato alla sua realtà (quella propria dell'autore) dove passato e presente si fondono; arricchendo soprattutto il racconto con diverse fonti prese dalle più disparate origini: Sacra Bibbia, letteratura latina, *Quijote*, filosofi alla portata di Sartre

etc. Tutto questo riesce ad essere convertito in critica sociale ed anche a proporre una propria dimensione morale e filosofica che si discosta da Joyce.

A livello strutturale argomenta Rey (2015: 23), l'opera presenta ancora delle peculiarità tecniche tipiche del romanzo tradizionale del sette-ottocento, ora riscoperte con Martín-Santos ed impiegate nel romanzo, risultano avere un respiro diverso, più innovatore dal momento in cui mettono in luce dei processi narrativi quasi dimenticati con il passare degli anni. In quanto alla struttura della storia invece si può dire essere molto lineare commenta Rey (2015: 24): senza nessun inizio in *medias res* e nessuna anticipazione o digressione

Sonaba el teléfono y he oído el timbre. He cogido el aparato. No me he enterado bien. He dejado el teléfono. He dicho: «Amador». Ha venido con sus gruesos labios y ha cogido el teléfono. Yo miraba por el binocular y la preparación no parecía poder ser entendida (...) (Martín-Santos, 2013: 7)

Gli episodi raccontati sono concatenati l'uno all'altro ma, nonostante questo, l'interesse ed il *focus* dell'autore non è solamente nella mera narrazione di eventi, quanto più nella descrizione dettagliata degli ambienti e di come i personaggi si muovono all'interno di essi, facendo diventare *Tiempo de silencio* “una novela de espacio, en una triple dimensión”, come scrive Rey (2015: 24); dove le dimensioni sono: sociale (si tratta della narrazione di varie classi sociali e di come queste reagiscono di fronte all'avvicinarsi di vari momenti; un esempio potrebbe essere la nonna di Dorita che spinge la nipote a sedurre Pedro), storica (si intende il passato della Spagna quindi *franquismo* e guerra civile: il background nel quale si sviluppa la storia, mai citato esplicitamente ma sempre presente tramite rimandi) e culturale (tutti i cenni all'interno del testo relativi agli studi sulla psichiatria, le influenze filosofiche di Camus o altre correnti di pensiero; nella dimensione culturale quindi sono raggruppate tutte le sue conoscenze e i suoi apprendimenti).

Soffermandoci invece al primo aspetto ovvero la tecnica narrativa messa a punto dal romanziere ed entrando nel vivo della spiegazione sullo sperimentalismo, è la configurazione del narratore come afferma Rey (2015: 25) il primo punto da analizzare, in quanto secondo le ferree regole del romanzo neorealista spagnolo, la narrativa nordamericana degli anni '20, si vede una riduzione vera e propria delle facoltà del narratore che diventa via via sempre più imparziale: un narratore che si limita ad osservare, ritenendo oltretutto questo nuovo modo di fare narrativa molto più proficuo per raccontare il tempo in cui vive l'autore. Tuttavia, di questa tecnica certamente se ne serve Martín-Santos, ma viene caricata di ancora più significato, diventando un narratore onnisciente *editorial*⁶ che interviene con giudizi, commentando (una caratteristica che Rey (2005: 25) ci tiene particolarmente a sottolineare) gli aneddoti più svariati come: la *corrida*,

⁶ Come riporta Alfonso Rey (2005: 24) il termine è stato coniato da Norman Friedman

El gran ojo acusador (que ocupa durante el día el vértice de la cúpula astronómica y que proyecta su insidiosa luz no sólo en las superficies planas que a su mirar se exponen cándidamente en las fachadas de las casas pintadas de blanco, en los tejados apenas resistentes de las chabolas, en los ruedos arenosos de las plazas de toros, sino también en los lugares de penumbra donde las almas sensibles se recogen y mediante esa misma luz consigue llevar hasta el límite su actividad engañosa porfiando tercamente ante cada espectador sorprendido para hacer constar, de un modo al parecer indudable, que es real solamente la superficie opaca de las cosas, su forma, su medida, la disposición de sus miembros en el espacio y que, por el contrario, carece de toda verdad su esencia, el significado hondo y simbólico que tales entes alcanzan durante la noche). (Martí-Santos, 2013: 174)

Madrid

Hasta que llegue ese día, con el juicio suspendido, nos limitaremos a penetrar en las oscuras tabernas donde asoma sobre las botellas una cabeza de toro disecado con los ojos de vidrio, a pasear hasta muy entrada la madrugada por la calle del Nuncio o de la Bola donde se tropieza con las raíces cortadas de lo que pudo haber sido una ciudad completamente diferente, a contemplar en una plaza grande el rodar ingenuo de los soldados los domingos mientras los pájaros se suicidan uno a uno en el gran vientre vacío del caballo, a seguir los pasos precipitados como si fuera a alguna parte de una mujer pequeña y nerviosa por la noche, a abrazar a los borrachos que dimiten de la realidad, a contemplar la airosa apostura de un guardia cuando pasa una mujer (...). (Martín-Santos, 2013: 16-17)

o la scienza spagnola

Pero hay en él un cierto estupor ante los recursos maravillosos por medio de los que la ciencia llega a ser constituida y por los que, como subproducto apenas atendido pero importante, los investigadores pueden contraer matrimonio y habitar en pisos construidos por el Estado y hasta él -Amador- vivir con la parva adición de propinas de los susodichos investigadores al sueldo mezquino (Martín-Santos, 2013: 13)

Un'altra caratteristica imprescindibile del narratore proposto dal maestro è il fatto di avere un narratore polivalente: alcune volte si presenta come impersonale, altre volte vicino al lettore, oppure giocoso); così facendo si dà vita ad un vero e proprio personaggio che è parte integrante del racconto. Completamente diversa invece è la seconda tecnica narrativa che riguarda la caratterizzazione dei personaggi: fin dalle prime pagine infatti, commenta Rey (2005: 26), Martín-Santos cerca di definirli, dotandoli di caratteristiche e personalità; tuttavia un tratto che differenzia il romanzo dagli altri è la possibilità che un personaggio pur appartenendo alla stessa categoria sociale, non per forza equivalga ad avere lo stesso tipo di personalità, un esempio sono: Amador e Mueca, Pedro e Matías. Questo allontanamento si dice essere dovuto ad un interesse per la libertà dell'individuo, visto come centro decisionale della propria personalità.

D'altra parte invece, se ci si vuole riferire al contenuto ideologico dell'opera, Rey (2005: 27), scrive che quello che preme di più a Martín-Santos è mostrare, documentare la circostanza storica e sociale, che rappresenta in questo preciso momento un ostacolo per la libertà degli individui; sullo stesso piano vengono messe le correnti di pensiero e filosofiche in voga in questo frangente, ovvero l'esistenzialismo ed il marxismo: così intrinsecamente radicate nell'autore.

È vero anche che analizzando la figura dell'autore sotto un punto di vista politico, non si può non dire essere un uomo che abbraccia gli ideali di sinistra e che della letteratura, in quanto uomo impegnato, riesce a vederla come un compromesso con il periodo storico turbolento che sta attraversando; al

punto che fa di *Tiempo de silencio* una critica velata della società sotto il regime di Franco cercando di trovare nel passato delle spiegazioni su quello che accade nel presente, quelli che vengono chiamati da Rey (2005: 27) *los males del presente*.

Il linguaggio quindi e, di riflesso, lo sperimentalismo dialettico, assumono grazie all'autore una funzione ideologica e narrativa, diversa oltretutto dal periodo novellistico precedente, propendendo per la scelta di un linguaggio artistico ed alcune volte ermetico.

Facendo un paragone con *Ulysses* di Joyce analizza Rey (2005: 31), si riconoscono più stili linguistici che vengono ricondotti alla condizione del personaggio o all'ambiente; per questo Martín-Santos opta per la scelta di soliloqui ed uno stile più basso quando intervengono Cartucho o Amador,

Como si porque una mujer esté camelada va uno a decir a todo que sí amén Jesús. Cuando tuve el corte estuve esperando hasta que se vino para mí tan seguro. Iba de vino hasta allá y se creía que el mundo era suyo. Lo que menos le perdoné fue lo de Cartucho. Me cago en la tumba de su padre. Le pinché por detrás y allá quedó en el fango. Y qué palabras salían de su boca. Que si el Pilar de Zaragoza y Alicante. Que si el de más arriba que son tres. Hecho una plasta entre la sangre y el barro. Ahuequé. Limpié bien el corte y lo encalomé en el jergón. Vino la pasma y a preguntar. "Derrótate Cartucho." Y palo va palo viene: Pero yo nanay. "Te hemos encontrado el corte." "Enseña los bastes." "Tiene tus huellas." Pero yo ya sabía que lo de las huellas es camelo. Total que salí con la negativa y al jardín. Arresto menor por tenencia. (Martín-Santos, 2013: 36)

uno stile medio per i dialoghi di personaggi più colti mentre uno stile elevato per moltissime descrizioni che fa il narratore

Y tras haber contemplado el impresionante espectáculo de la ciudad prohibida con los picos ganchudos de sus tejados para protección contra los demonios voladores, descendieron Amador y don Pedro desde las colinas circundantes y tanteando prudentemente su camino entre los diversos obstáculos, perros ladradores, niños desnudos, montones de estiércol, latas llenas de agua de lluvia, llegaron hasta la misma puerta principal de la residencia del Muecas. Allí estaba el digno propietario volviéndoles la espalda ocupado en ordenar en el suelo de su chabola una serie de objetos heteróclitos que debía haber logrado extraer -como presuntamente valiosos- del montón de basura con el que desde hacía unos meses tenía concertado un acuerdo económico de aprovechamiento (Martín-Santos, 2013: 37)

Prendendo in esame invece singole porzioni di testo ed analizzando la semantica e la costruzione delle frasi, fin dall'inizio del romanzo si può avere il sentore di sentirsi già catapultati in qualcosa al quale un normale lettore non è abituato a leggere

Sonaba el teléfono y he oído el timbre. He cogido el aparato. No me he enterado bien. He dejado el teléfono. He dicho: «Amador». Ha venido con sus gruesos labios y ha cogido el teléfono. Yo miraba por el binocular y la preparación no parecía poder ser entendida. He mirado otra vez: «Claro, cancerosa». Pero, tras la mitosis, la mancha azul se iba extinguiendo (Martín-Santos, 2013: 7)

Pittarello (1986: 8) trova che in questo punto si crei subito una doppia sequenza temporale indicata dai 2 tempi verbali che vengono usati: *imperfecto* e *pretérito perfecto*. Un altro esempio adatto da fare è la descrizione della città di Madrid

De este modo podremos llegar a comprender que un hombre es la imagen de una ciudad y una ciudad las vísceras puestas al revés de un hombre, que un hombre encuentra en su ciudad no sólo su determinación como persona y su razón de ser, sino también los impedimentos múltiples y los obstáculos invencibles que le impiden llegar a ser, que un hombre y una ciudad tienen relaciones que no se explican por las personas a las que el hombre ama, ni por las personas a las que el hombre hace sufrir (...) (Martín-Santos, 2013: 18)

que el hombre nunca está perdido. Porque para eso está la ciudad (para que el hombre no esté nunca perdido), que el hombre puede sufrir o morir pero no perderse en esta ciudad, cada uno de cuyos rincones es un recogeperdidos perfeccionado, donde el hombre no puede perderse aunque lo quiera porque mil, diez mil, cien mil pares de ojos lo clasifican y disponen, lo reconocen y abrazan, lo identifican y salvan, le permiten encontrarse cuando más perdido se creía en su lugar natural: en la cárcel, en el orfanato, en la comisaría, en el manicomio, en el quirófano de urgencia, que el hombre -aquí -ya no es de pueblo, que ya no pareces de pueblo, hombre, que cualquiera diría que eres de pueblo y que más valía que nunca hubieras venido del pueblo porque eres como de pueblo, hombre. (Martín-Santos, 2013: 19)

Sebbene questa lunga sequenza narrativa sia impostata a pg. 18 alla prima persona plurale, quindi *nosotros*, nella seconda sequenza (pg. 19) invece, si assiste ad un cambio repentino di soggetti che passa ad essere un *él*.

Un terzo esempio che si può citare sono tutti gli interventi ascrivibili al narratore onnisciente: l'autore infatti spazia tra discorso indiretto ed indiretto libero che si fa spazio quando a parlare sono i personaggi

Volvió a echarse agua a la cara. Agradable esta agua al amanecer. Despeja la cabeza. Todo lo que estaba dilatado se contrae. La borrachera desaparece. La frente vuelve a ser frente y no ariete-arma-teztuz que ataca. Agua [...] [...] Viaducto para borrachos cogidos en una trampa. Yo también, puesto en celo, calentado prodigamente como las ratonas del Muecas, [...] [...] pueblo elegido, ciudad aséptica, sin huerta, donde el hombre se alimenta de espíritu y aire puro por los siglos de los siglos. Amén. Más agua, más para borrar la huella de la boca. Agua traída desde la lejana sierra [...] [...] Agua que no bañe, agua solo para beber, agua que no envuelva como una niebla o nube próxima, sino que se introduzca por los poros finos del cuerpo, que desópile pero no empape, que no hinche, que no engorde la piel, que no embastezca el perfil duro, casi corneo del imperio de secano. Y la bebía como si él también fuera un águila que hubiera de volar muy lejos. (Martín- Santos, 2013: 120-121)

Infine, Martín-Santos per elevare e rinnovare la lingua, si affida ai modelli classici, per avviare un processo di latinizzazione della lingua di scrittura; questo processo si vede particolarmente evidente nella composizione sintattica della frase e più nello specifico nei singoli gruppi di parole, come afferma Rey (2005: 32). Nei suoi lunghi periodi si riscontra l'utilizzo di protasi e apodosi: nel famoso inciso della descrizione di Madrid, si rilevano perfino 27 protasi, in maniera tale che si vada a creare una sostanziale orazione nel quale il verbo principale appare alla fine; succede più o meno lo stesso processo con la descrizione del bordello

Cuando la grata y envolvedora tiniebla hubo con el nuevo crepúsculo restablecido el predominio de la verdad y de la exactitud en la cocina de la casa, cuando las cosas volvieron a proclamar su naturaleza simbólica de seres dejando aparte la inexactitud espacialmente declarada de sus formas, de sus ángulos y de sus dimensiones, cuando doña Luisa tomó de nuevo el aspecto providente y confidencial de gran madre fálica que convida a beber la copa de la vida a cuantos -venciendo el natural respeto- hasta la misma fimbria de su vestido llegan arrastrándose y -postrados de modo respetuoso- besan aquellas cintas violetas, aquellos encajes de color de albaricoque, aquellos ligeros pudorosamente rosados y nunca -a su edad- lúbricamente negros, cuando los ojos batracios pudieron abrirse plenamente desplegando el abanico rizado (...) (Martín-Santos, 2005: 119)

2.3) *LUCES DE BOHEMIA* E *TIEMPO DE SILENCIO*: UN ANDAMENTO CIRCOLARE E UNA DISCESA AGLI INFERI

Cosa significa “andamento circolare”? Cosa “discesa agli inferi”? Apparentemente questi due concetti sembrano antitetici, eppure all’interno di ambedue le opere essi non stridono se vengono accostati. In effetti può essere definita anche una caratteristica a livello proprio di struttura del testo; tanto che queste peculiarità sono intrinsecamente collegati tra loro e quasi dipendono una dall’altra. Si tratta infatti come scrive María Eugenia March (in Ortega-López 1976: 307) di due testi che, nella costruzione della *fabula*, presentano un andamento interno pressoché uguale: il compimento di un circolo che da una parte porta Max fino alla sua morte incappando in una serie di eventi che racchiudono la stupidità e la miseria umana, questi ultimi in *Luces de Bohemia*, si organizzano intorno al tritico casa-strada-casa per le scene I-XII e casa-cimitero-taverna per le restanti 3 scene; dall’altra invece l’itinerario di Pedro si costruisce intorno alla pensione-la casa di Florita-il carcere.

Ambedue le storie presentano un inizio ed una fine piuttosto drammatici, proprio per questo motivo il percorso narrato viene presentato come un viaggio verso gli inferi, qui dove Madrid simboleggia l’inferno, metafora di una società ingiusta, come del resto sottolineato più volte, una società corrotta: un viaggio angustioso e di sofferenza che inizia con un fallimento editoriale di Max ed in *Tiempo de silencio* con la mancanza di materiale scientifico per gli esperimenti di Pedro, chiudendosi con una sconfitta da entrambe le parti.

A sostegno di questa tesi, come scrive María Eugenia March (in Ortega-López, 1976: 308), all’interno dei due testi si contano un numero cospicuo di esempi e motivi che ricordano l’idea della circolarità e parallelamente questo viaggio infernale: in *Luces de Bohemia*, per esempio, quella misteriosa *puerta* che Madame Collet spera che si aprirà a Max “Otra puerta se abrirá” (Valle-Inclán, 1924: 44) per arrivare alla via finalmente del successo, si chiuderà tuttavia con la sua morte secondo la predizione di Don Latino “Te habían cerrado todas las puertas, y te has vengado muriéndote de hambre” scena XIII (Valle-Inclán, 1924: 220), da questo si può dedurre che la *puerta* fin dall’inizio della lettura del testo ha una duplice valenza e solo lo scrittore riserva al lettore la possibilità di dare una sua prima interpretazione (quindi se si tratta di una porta che effettivamente apre alla via del successo o se, al contrario, porta al fallimento); questo ultimo punto si chiarirà proseguendo con la lettura, essendo il testo costellato di chiari riferimenti alla morte, si veda scena XI “Te invito a regenerarte con un vuelo” (Valle-Inclán, 1924: 200). La circolarità di *Tiempo de silencio* la si trova propriamente nelle scelte stilistiche adottate dall’autore, come commenta Galán-Font (2008: 19-20), l’opera si apre e si chiude

con il monologo interiore di Pedro, indicando nel primo una sorta di preoccupazione e angoscia ma allo stesso tempo ottimismo per lo svolgimento delle sue indagini

Sonaba el teléfono y he oído el timbre. He cogido el aparato. No me he enterado bien. He dejado el teléfono. He dicho: «Amador». Ha venido con sus gruesos labios y ha cogido el teléfono. Yo miraba por el binocular y la preparación no parecía poder ser entendida. (...) La cepa MNA tan prometedora. Suena otra vez el teléfono. Lo olvido. «¿Por qué se ríe, Amador? ~De qué se ríe usted?» Sí, ya sé, ya. Se acabaron los ratones. Nunca, nunca, a pesar del hombre del cuadro y de los ríos que se pierden en la mar. Hay posibilidad de construir unas presas que detengan la carrera de las aguas. ¿Pero, y el espíritu libre? El venero de la inventiva. El terebrante husmeador de la realidad viva con ceñido escalpelo que penetra en lo que se agita y descubre allí algo que nunca vieron ojos no ibéricos. Como si fuera una lidia. (Martín-Santos, 2013: 7-8)

nell'ultimo si percepisce un sentimento di frustrazione dovuti agli episodi che sono avvenuti durante il suo viaggio per Madrid

Si no encuentro taxi no llego. ¿Quién sería el Príncipe Pío? Príncipe, príncipe, principio del fin, principio del mal. Ya estoy en el principio, ya acabó, he acabado y me voy. Voy a principiar otra cosa. No puedo acabar lo que había principiado. ¡Taxi! ¿Qué más da? El que me vea así. Bueno, a mí qué. Matías, qué Matías ni qué. Cómo voy a encontrar taxi. No hay verdaderos amigos. Adiós amigos. ¡Taxi! Por fin. A Príncipe Pío. Por ahí empecé también. Llegué por Príncipe Pío, me voy por Príncipe Pío. Llegué solo, me voy solo. Llegué sin dinero, me voy sin... ¡Qué bonito día, qué cielo más hermoso! No hace frío todavía. ¡Esa mujer! Parece como si hubiera sido, por un momento, estoy obsesionado. (...) y el verdugo le dio la vuelta por una simple cuestión de simetría. (Martín-Santos, 2013: 278-286)

si tratta perciò dell'inizio e della fine, di due poli che vanno dalla speranza al fallimento, all'interno dei quali si svolge la vicenda, come scrive Galán-Font (2008: 19). Infine, un'altra peculiarità rilevante, è il carattere matematico del cerchio: un'organizzazione simmetrica afferma María Eugenia March (in Ortega-López 1976: 308); nella celebre frase che pronuncia Max per definire l'*esperpento*, si trova l'idea di una ricerca disperata dell'ordine "el sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada": i personaggi esperpentici infatti si muovono secondo leggi matematiche precise e ferree, dettate dal loro creatore Valle-Inclán, una cosa diversa accade per *Tiempo de silencio*, dove l'aspetto matematico, rigido e rigoroso viene dato dal caos della società ma soprattutto dalla repressione.

CAPITOLO 3

LUCES DE SILENCIO: LA VOCE DEGLI ULTIMI

Rappresentante la tappa definitiva di questo “viaggio” sul e della letteratura spagnola, un capitolo che vuole “tirare le fila” su quanto detto fino ad ora: sulla storia di Spagna e come questa sia intrinsecamente legata e correlata con gli autori e le opere analizzate, quasi mi permetterei di dire che i due oggetti della mia ricerca sono interdipendenti tra di loro, in un rapporto di causa-conseguenza; perché, a mio parere, (ed è anche quello che vorrei evidenziare): non c'è letteratura senza storia.

Come conclusione, dopo essermi soffermata su quanto più di importante delle due opere ci fosse da dire: la ventata di novità che porta ciascuna con le loro rispettive differenze, in questo capitolo il mio intento è quello di metterle sullo stesso piano, al fine di mostrare che sì, si tratta di generi e argomenti diversi e quindi apparentemente diametralmente opposte, ma in fin dei conti raccontano una verità comune. Tramite l'accostamento dei due termini che fanno da padrone: *luces* e *silencio*, che sono esplicativi del messaggio che le due opere vogliono trasmettere. *Luces* rappresenta la parodia grottesca della società spagnola: una società che apparentemente cerca di mantenere quell'antico bagliore di magnificenza ma che poi fondamentalmente si rivela essere tutt'altro che brillante; con il termine *silencio* invece si vuole evidenziare il silenzio assordante, quello stesso silenzio, in realtà un grido disperato di aiuto di uomini e donne, gli “ultimi” della società, in un vano tentativo di “ribellione” verso il sistema dominante e contro gli orrori della dittatura franchista. Grazie a Martín-Santos, finalmente, il silenzio non fa più paura ed è con immenso coraggio che inizia la sua denuncia sociale.

Oltremodo ci tengo a sottolineare che il termine luce, utilizzato da Valle-Inclán, è anche un effetto scenico all'interno di tutta l'opera per far familiarizzare il lettore con la grandissima novità letteraria messa in atto, l'*esperpento*; per dare vita al nuovo genere letterario, accentuandone il suo valore grottesco con la descrizione distorta di personaggi e ambienti.

Come si può notare quindi è un titolo ossimorico, eppure le parole che lo compongono, così apparentemente in contrasto, sono invece profondamente legate. È un titolo quindi che fa da collante tra due realtà, accomunate, come già detto fin troppe volte, da un denominatore comune: una società ormai allo sbando governata da inutili politici che di interesse fanno solo il proprio e non lavorano per il bene della comunità.

È qui che entra in gioco il ruolo che riveste la letteratura, da sempre a parer mio, portatrice di verità, e l'importanza di scegliere certe parole per esprimere determinati concetti: essi infatti si vestono da eroi, degli “ultimi”. È da precisare che per “ultimi” si intende la società tutta: dagli abitanti delle

chabolas, Clarinita, Madama Collet, *el preso*, al Ministro, chi dirige la redazione di *El Popular*, Matias e Pedro, vorrei definirli “ultimi psicologici” perché peccano tutti in qualcosa e tutti a modo loro sono corrotti, figli e quindi il riflesso di una società immorale.

3.1) *LUCES DE BOHEMIA* UNO SPECCHIO DELLA SOCIETÀ SPAGNOLA

Il titolo che viene dato all’opera non è casuale, infatti il mondo della *bohemia literaria* è il perfetto riflesso della società spagnola degli inizi del XX secolo ed il sostantivo che meglio descrive questa condizione di precarietà perenne potrebbe essere instabilità: politica, sociale ed economica, che è poi la stessa instabilità che regna sovrana nel mondo dello stralunato e a suo modo sovversivo Max Estrella. Infatti, come anche si legge nella definizione del vocabolario Treccani, il mondo *bohémien* si caratterizza per uno stile di vita anticonformista, un mondo che viene definito da Treviño-García (2018: 2) *contracultural*; un modo di vivere, uno stile di vita di certi personaggi che parlano di arte e discutono su questioni ideologiche nelle taverne umide.

Tuttavia, se si scompone ulteriormente il titolo, prendendo in esame questa volta il termine *Luces*, ecco che si definisce un mondo brillante, di immagini dato dal gioco scenico della luce tanto che, senza questo elemento, è pressoché difficile determinare la distorsione dei personaggi. Tutto questo infine scrive Treviño-García (2018: 2) è un fenomeno che si relaziona intrinsecamente con *l’esperpento*.

Se tuttavia la caratteristica della luce è di per sé la sua brillantezza, il suo bagliore, ci troviamo di fronte fin da subito a scene in cui si ha una scarsa illuminazione: aleggia una luce fioca, di colore giallognolo. Un “esempio figurato” riguardo a questo è la definizione che il *preso* dà a Max Estrella nella scena sesta “hombre de luces” (Valle-Inclán, 1924: 52) con un significato figurato che va scomposto: il protagonista, di fatto un “uomo di luce”, un uomo che di brillante e colto non ne rispecchia i canoni, anzi assomiglia più ad uno scapestrato, tutto questo quasi a presa in giro.

I personaggi, l’azione, le scene e la struttura dell’opera si basano su una combinazione di elementi che producono un contrasto tra luce e ombra, due polarità opposte connesse però tramite due sequenze che danno una sorta di circolarità al testo: la prima di queste scrive Treviño-García (2018: 3), ripercorre il viaggio del protagonista dalla prima scena alla dodicesima in una “Madrid absurdo, brillante y hambriento”.

Fin dalla prima scena si percepisce l’elemento luminoso, dove la *acotación* definisce l’ambiente in cui si svolge l’azione

Hora crepuscular. Un guardillón con ventano angosto, lleno de sol. Retratos, grabados, autógrafos repartidos por las paredes, sujetos con chinchas de dibujante. Conversación lánguida de un hombre ciego y una mujer pelirrubia, triste y fatigada. El hombre ciego es un hiperbólico andaluz, poeta de odas y madrigales, Máximo Estrella. A la pelirrubia, por ser francesa, le dicen en la vecindad Madama Collet. (Valle-Inclán, 1924: 3)

Da questa scena in poi, le altre vengono ambientate in luoghi poco raccomandabili e sempre descritti tramite il ‘vettore luce’, come la *cueva de Zaratustra*

La cueva de ZARATUSTRA en el Pretel de los Consejos. Rimeros de libros hacen escombros y cubren las paredes. Empapelan los cuatro vidrios de una puerta cuatro cromos espeluznantes de un novelón por entregas. En la cueva hacen tertulia el gato, el loro, el can y el librero. ZARATUSTRA, abichado y giboso -la cara de tocino rancio y la bufanda de verde serpiente-, promueve, con su caracterización de fantoche, una aguda y dolorosa disonancia muy emotiva y muy moderna. Encogido en el roto pelote de una silla enana, con los pies entrapados y cepones en la tarima del brasero, guarda la tienda. Un ratón saca el hocico intrigante por un agujero. (Valle-Inclán, 1924: 11)

O la *Taberna de Pica Lagartos*

La Taberna de PICA LAGARTOS: Luz de acetileno: Mostrador de cinc: Zaguán oscuro con mesas y banquillos: Jugadores de mus: Borrosos diálogos. - MÁXIMO ESTRELLA y DON LATINO DE HISPALIS, sombras en las sombras de un rincón, se regalan con sendos quince de morapio. (Valle-Inclán, 1924: 21)

Nella scena sesta invece, racconta Treviño-García (2018: 4) l’elemento dell’oscurità raggiunge il suo massimo apice, complice anche la descrizione dell’ambiente che enfatizza la mancanza di luce

El calabozo. Sótano mal alumbrado por una candileja. En la sombra se mueve el bulto de un hombre. Blusa, tapabocas y alpargatas. Pasea hablando solo. Repentinamente se abre la puerta. MAX ESTRELLA, empujado y trompicando, rueda al fondo del calabozo. Se cierra de golpe la puerta. (Valle-Inclán, 1924: 51)

Questo luogo poco illuminato e la sua relativa descrizione, assumono un grandissimo valore metaforico e simbolico perché, spiega Treviño-García (2018: 4), da un primo momento rappresenta la speranza nulla del *preso* di salvarsi, quasi a premonizione del destino del prigioniero: con la morte avviene la fine della luce della vita, è un presagio la quasi mancanza di illuminazione della cella. Secondo motivo allude alla ‘Spagna degli ultimi’, dei dimenticati come l’operaio ribelle; infine terzo motivo la mancanza di luce quindi la non possibilità di vedere colloca tanto Max quanto Mateo in una posizione di parità, tanto che Estrella afferma “Pertenece a la misma Iglesia” (Valle-Inclán, 1924: 52), si tratta quindi di un processo di identificazione tra pari, una comunione di idee politiche, primo tra queste l’anarchismo.

Inoltre, gli ambienti lugubri esposti nelle prime scene seguono una certa linearità con la descrizione della redazione de *El Popular*, nella scena settima

La Redacción de «El Popular»: Sala baja con piso de baldosas: En el centro, una mesa larga y negra, rodeada de sillas vacías, que marcan los puestos, ante roídas carpetas, y rimeros de cuartillas que destacan su blancura en el círculo luminoso y verdoso de una lámpara con enaguillas. Al extremo, fuma y escribe un hombre calvo, el eterno redactor del perfil triste, el gabán con flecos, los dedos de gancho y las uñas entintadas. El hombre lógico y mítico enciende el cigarro apagado. Se abre la mampara, y el grillo de un timbre rasga el silencio. Asoma EL CONSERJE, vejete renegado, bigotudo, tripón, parejo de aquellos bizarros coroneles que en las procesiones se caen del caballo. Un enorme parecido que extravaga. (Valle-Inclán, 1924: 58)

È qui un altro esempio di non chiarezza, di un luogo un po' angusto infatti, gli aggettivi che vengono usati per questa rappresentazione ne sono un modello: *vacías, roídas, perfil triste*; sono tutti attributi che Vall-Inclán utilizza per uno scopo ben preciso, ovvero la critica verso l'informazione manipolata e censurata dai giornali.

Proseguendo, nella scena nona, la *acotación* suggerisce

Un café que prolongan empañados espejos. Mesas de mármol. Divanes rojos. El mostrador en el fondo, y detrás un vejete rubiales, destacado el busto sobre la diversa botillería. El Café tiene piano y violín. Las sombras y la música flotan en el vaho de humo, y en el lívido temblor de los arcos voltaicos. Los espejos multiplicadores están llenos de un interés folletinesco. En su fondo, con una geometría absurda, extravaga el Café. El compás canalla de la música, las luces en el fondo de los espejos, el vaho de humo penetrado del temblor de los arcos voltaicos cifran su diversidad en una sola expresión. Entran extraños, y son de repente transfigurados en aquel triple ritmo, MALA-ESTRELLA y DON LATINO. (Valle-Inclán, 1924: 84)

In questo caso, come già visto precedentemente nel capitolo secondo relativo alla spiegazione del *esperpento*, Valle-Inclán allude alla manifestazione degli specchi che in combinazione con luce e ombra creano la distorsione, incrementando la dimensione drammatica, come scrive Treviño-García (2018: 5); un episodio analogo accade quando Don Latino, Max Estrella e Rubén Darío discutono sull'epoca di splendore del periodo boemo parigino

Después de beber, los tres desterrados confunden sus voces hablando en francés. Recuerdan y proyectan las luces de la fiesta divina y mortal. ¡París! ¡Cabaretes! ¡Ilusión! (Valle-Inclán, 1924: 94)

Si suggerisce oltretutto un parallelismo tra gli aggettivi utilizzati nella citazione sopra *divina y mortal* con il chiaroscuro dell'ambientazione il tutto in maniera sinestetica; invece è rilevante come l'oscurità domini la caratterizzazione del luogo, come ad indicare una nostalgia verso la vita *bohémien* in estinzione, non a caso Rubén Darío esclama “¡Max, es preciso huir de la bohemia!” (Valle-Inclán, 1924: 87); si ricorda a questo proposito che la vita *bohémien* ha una duplice faccia: se da una parte permette agli artisti di cui ne fanno parte di conciliare e connettere la propria vita con l'arte, dall'altra questo insolito stile di vita porta inevitabilmente alla rovina, un chiaro esempio infatti è Max Estrella. Si conclude infine la prima sequenza di scene uno-dodici del periplo notturno del protagonista con

Rinconada en costanilla y una iglesia barroca por fondo. Sobre las campanas negras, la luna clara. DON LATINO y MAX ESTRELLA filosofan sentados en el quicio de una puerta. A lo largo de su coloquio, se torna lívido el cielo. En el alero de la iglesia pían algunos pájaros. Remotos albores de amanecida. Ya se han ido los serenos, pero aún están las puertas cerradas. Despiertan las porteras. (Valle-Inclán, 1924: 108)

Una volta finito il girovagare di Max Estrella, torna la luce perché è mattina, questi sono i suoi ultimi istanti di vita, ma sembra molto lucido nel voler esporre la sua teoria del *esperpento*: è infatti questa l'ultima volta in cui il poeta “brillará con luz extraordinaria en la formulación lúcida de su nueva estética” come scrive Freund in Treviño-García (2018: 7).

È certo che il gioco luce-ombra che si crea, è riconducibile interamente alla teoria del *esperpento*: per cui una scena ambientata prevalentemente nella penombra acuirà il suo carattere esperpéntico.

Con la scena tredicesima si apre il secondo ciclo, le ultime tre, nelle quali l'effetto cromatico di luminosità si inverte: dall'oscurità ad una condizione di semi-luminosità terminando con la luce quando arriva sera. In questi ultimi tre episodi l'elemento luminoso si presenta come un elemento drammatico

Velorio en un sotabanco. MADAMA COLLET Y CLAUDINITA, desgreadadas y macilentas, lloran al muerto, ya tendido en la angostura de la caja, amortajado con una sábana, entre cuatro velas. Astillando una tabla, el brillo de un clavo aguza su punta sobre la sien inerme. La caja, embetunada de luto por fuera, y por dentro de tablas de pino sin labrar ni pintar, tiene una sórdida esterilla que amarillea. Está posada sobre las baldosas, de esquina a esquina, y las dos mujeres, que lloran en los ángulos, tienen en las manos cruzadas el reflejo de las velas. DORIO DE GADEX, CLARINITO y PÉREZ, arrimados a la pared, son tres fúnebres fantoches en hilera. Repentinamente, entrometiéndose en el duelo, cloquea un rajado repique, la campanilla de la escalera. (Valle-Inclán, 1924: 117)

Per la scena quattordicesima, ambientata nel cimitero, la luce del sole illumina le tombe

Un patio en el cementerio del Este. La tarde fría. El viento adusto. La luz de la tarde, sobre los muros de lápidas, tiene una aridez agresiva. Dos sepultureros apisonan la tierra de una fosa. Un momento suspenden la tarea: Sacan lumbre del yesquero, y las colillas de tras la oreja. Fuman sentados al pie del hoyo. (Valle-Inclán, 1924: 130)

E due figure Rubén Darío e il Marqués de Bradomín spiccano tra le altre perché accompagnate da effetti luminosi: “Su mano de marfil” (Valle-Inclán, 1924: 139), in contrasto con altre figure tipo *los sepulteros* che vengono delineate come “Sombras negras” (Valle-Inclán, 1924: 138).

L'opera si conclude con la scena quindicesima, ambientata nella *Taberna de Pica Lagartos*, e come ci racconta Treviño-García (2018: 9) gli ultimi riferimenti ad elementi luminosi arrivano dal protagonista e dalla sua famiglia in due occasioni: la prima con la lampada tramite la quale Don Latino si serve per leggere sul giornale la morte della figlia e moglie di Max Estrella

DON LATINO rompe el grupo y se acerca al mostrador, huraño y enigmático. En el círculo luminoso de la lámpara, con el periódico abierto a dos manos, tartamudea la lectura de los títulos con que adereza el reportero el suceso de la calle de Bastardillos. Y le miran los otros con extrañeza burlona, como a un viejo chiflado. (Valle-Inclán, 1924: 150)

Il secondo riferimento si ha quando, nel riflettere sul presunto suicidio delle due povere donne, sempre Don Latino allude a Max chiamandolo *astro* “¡El dolor por la pérdida de aquel astro!” (Valle-Inclán, 1924: 151), secondo quanto afferma Treviño-García (2018: 9), non è casuale questo appellativo, visto che proprio il cognome del poeta è Estrella; ecco qui ancora una volta il gioco di polarità e chiaro-scuro che permane in tutta l'opera: non a caso le stelle sono quei corpi celesti che ricoprono il cielo durante la notte, una prima interpretazione sembra significare che *in primis* in Max Estrella convivano queste due polarità.

3.2) TIEMPO DE SILENCIO: “IL TEMPO DELL’ANESTESIA”

Pero mejor esto de ahora en que -efectivamente- no sólo no se grita, sino que ni siquiera se siente dolor y por tanto no se puede servir de faro acústico a los incautos navegantes. Pero ahora no, estamos en el tiempo de la anestesia, estamos en el tiempo en que las cosas hacen poco ruido. La bomba no mata con el ruido sino con la radiación alfa que es (en sí) silenciosa, o con los rayos de deuterones, o con los rayos gamma o con los rayos cósmicos, todos los cuales son más silenciosos que un garrotazo. También castran como los rayos X. Pero yo, ya, total, para qué. Es un tiempo de silencio. La mejor máquina eficaz es la que no hace ruido. Este tren hace ruido. Va traqueteando y no es un avión supersónico, de los que van por la estratosfera, en los que se hace un castillo de naipes sin vibraciones a veinte mil metros de altura. Por aquí abajo nos arrastramos y nos vamos yendo hacia el sitio donde tenemos que ponernos silenciosamente a esperar silenciosamente que los años vayan pasando y que silenciosamente nos vayamos hacia donde se van todas las florecillas del mundo. (Martín Santos, 2013: 282-283)

Di questa parte di monologo voglio sottolineare il passaggio in cui il protagonista descrive il tempo in cui vive e lo definisce “el tiempo de la anestesia, en el tiempo en el que las cosas hacen poco ruido”. A pensarci bene è una descrizione tragica perché si parla di un momento di “non-vita” in cui automaticamente il volere di ciascuno è determinato da quello di altri, è quindi un’anestesia dei valori: in una società mediocre ed ipocrita dove ciascun personaggio è sia vittima che “carnefice” della propria particolare situazione ma che allo stesso tempo è frustrante e nessuno è capace di una ribellione etica.

Queste parole infatti riassumono il “tempo di silenzio” a cui allude l’autore e che allo stesso tempo denuncia: una metafora quella che utilizza, volta a raccontare il senso di addormentamento volontario ed il senso di completa dipendenza da qualcuno. Questo “qualcuno” è un treno, lo definisce Pedro, o un aereo e, in una posizione di superiorità controlla, manovra e decide su tutto e per tutto. Sono parole di grido disperato, urlate da persone impotenti, perché il regime dittatoriale “sopprime” tutti indistintamente, da chi appartiene al “popolo” alla classe più abbiente.

A rendere queste parole ancora più convincenti e tormentate, è la ripetizione nel monologo interiore, dell’avverbio *silenciosamente*, accompagnato da due verbi di stato come *poner* e *esperar*: in quanto chi spera viene sempre messo in una condizione di silenzio ed incapacità di agire.

Secondo Gemma Roberts in Romera Castillo (2000: 4), Martín-Santos sceglie il silenzio, come unica via di comunicazione per un bene superiore che arriverà

Por aquí abajo nos arrastramos y nos vamos yendo hacia el sitio donde tenemos que ponernos silenciosamente a esperar silenciosamente que los años vayan pasando y que silenciosamente nos vayamos hacia donde se van todas las florecillas del mundo. (Martín-Santos, 2013: 283)

In aggiunta, Morales Ladrón (2005: 180) commenta questo passaggio facendo un parallelismo tra la sensazione di paralisi e anestesia e l’investigazione sul cancro che conduce Pedro: afferma che entrambe le situazioni portano alla morte e che *el sitio*, di cui parla il protagonista, potrebbe essere

un'allusione ad un possibile luogo di morte. Ecco una papabile spiegazione del perché i personaggi vivono in uno stato di angoscia e di dolore “y sentía una angustia liger mientras iba cediendo poco a poco a la tentación” (Martín-Santos, 2013: 48)

Mentre si osserva silenzio e si aspetta, è possibile “hacer como que hablamos y no decir nada” (Martín-Santos, 2013: 17), pur sapendo che parole dette in determinate situazioni non dicono nulla; perché “palabras vacías” (Martín-Santos, 2013: 78) pronunciate in conversazioni rese solo possibili dall'altro tasso alcolico “estado intermedio en que tanto la conversación como el ingenio son posibles” (Martín-Santos, 2013: 80). Non c'è quindi una reale comunicazione termina Romera Castillo (2000: 5), perché per ovvie circostanze non la si può esercitare. L'attitudine di Pedro è di attesa silenziosa.

D'altra parte, quello a cui maggiormente aspira Martín-Santos, afferma Puebla-Pedrosa (1999: 145), è una rigenerazione della società e della cultura di Spagna. Pedro è visto come colui che incarna in tutto e per tutto il popolo spagnolo: dopo tutti i suoi insuccessi, partendo dalla sua vita lavorativa, deve trovare il modo di costruirsi una nuova vita, allo stesso modo anche in Spagna c'è la necessità di ricostruire la cultura, la scienza, l'arte, la letteratura. Continua Puebla-Pedrosa (1999: 146), c'è bisogno sostanzialmente di un nuovo assetto socio-politico e culturale per la Spagna.

Nosotros no somos negros, ni indios, ni países subdesarrollados. Somos rnojamas tendidas al aire purísimo de la meseta que están colgadas de un alambre oxidado, hasta que hagan su pequeño éxtasis silencioso. (Martín-Santos, 2013: 283)

Un'altra chiave interpretativa del silenzio che pervade, metaforicamente, l'opera è data da Manuel Pulido Azpíroz (2008: 46), che nella sua dissertazione spiega come l'immagine simbolo per la caratterizzazione del *silencio*, è l'elemento della castrazione

Comprensión femenina, asimilación, digestión del infeliz varón en el seno pitónico. Osado el que penetra en la carne femenina, ¿cómo podrá permanecer entero tras la cópula? Vagina dentata, castración afectiva, emasculación posesiva, mío, mío, tú eres mío, ¿quién quiere quitármelo? Ajjj... Pero qué guapa, un bombón.» (Martín-Santos, 2013: 192)

Tutto questo, infatti trova una spiegazione se vogliamo anche psicologica, dal momento che l'atto della castrazione viene relazionato ad una perdita, una mancanza, allo stesso modo durante il regime *franquista*, si perde totalmente la possibilità e libertà di espressione e pensiero.

Hay algo que explica por qué me estoy dejando capar y por qué ni siquiera grito mientras me capan. Cuando castraban los turcos a sus esclavos en las playas de Anatolia para fabricar eunucos de serrallo, es cosa sabida que se les dejaba enterrados en la arena de la playa y que a muchas millas de distancia, los navegantes en alta mar podían oír ininterrumpidamente, tanto de día como de noche, sus gritos de dolor o más bien quizá gritos de protesta o despedida de su virilidad. (Martín-Santos, 2013: 282)

Es cómodo ser eunuco, es tranquilo, estar desprovisto de testículos, es agradable a pesar de estar castrado tomar el aire y el sol mientras uno se amojama en silencio. ¿Por qué desesperarse si uno sigue amojamándose silenciosamente y las rosas siguen sien... las rosas?... ajjj. (Martín-Santos, 2013: 284)

Tuttavia, l'unico personaggio della vicenda, che in maniera allusiva, scrive sempre Manuel Pulido Azpíroz (2008: 47), rompe il silenzio compiendo un atto di ribellione è Encarna, la moglie del *Muecas*. Essa, in primo luogo, contraddice la volontà del marito oppressore e salva Pedro, dopo esser stato accusato ingiustamente: in un contesto di omertà e di silenzio Encarna compie un gesto di solidarietà.

Inoltre, un'altra forma che viene data al *silencio* riguarda l'episodio del carcere, in quanto l'attitudine ad isolarsi e chiudersi maggiormente in sé stesso si accentua: è in questa circostanza che si calca il profilo paralizzatore della società spagnola dell'epoca ed è anche il momento in cui Pedro è più fragile perché mette a nudo le sue paure, la sua "inattività" e la sua volontà di non parlare per non voler difendersi

El destino fatal. La resignación. Estar aquí quieto el tiempo que sea necesario. No moverse. Aprender a estar mirando un punto de la pared hasta ir, poco a poco, concentrándose en un vacío sin pensamiento. Relajación autógena. Yoga. Estar tendido quieto. Tocar la pared despacio con una mano. Relax. Dominar la angustia. Pensar despacio. Saber que no pasa nada grave, que no hay más que esperar en silencio, que no puede pasar nada grave, hasta que el nudo se deshaga igual que se ha hecho. Estar tranquilo. Sentirse tranquilo. Llegar a encontrar refugio en la soledad, en la protección de las paredes. En la misma inmovilidad. No se está mal. No se está tan mal. Para qué pensar. No hay más que estar quieto. No pensar en nada. Llegar a hacer como si fuera un deseo propio estar quieto. Como si el estar aquí quieto, escondido, fuera un deseo o un juego. Estar escondido todo el tiempo que quiera. Estar quieto todo el tiempo necesario. Aquí mientras estoy quieto, no me pasa nada. No puedo hacer nada por mí mismo. Tranquilidad. No puedo hacer nada; luego no puedo equivocarme. No puedo tomar ninguna resolución errónea. (Martín-Santos, 2013: 208)

Infine, il silenzio stesso per Martín-Santos diventa un mezzo di comunicazione, nella sua visione di rinnovamento stilistico: al prospettivismo lungamente marcato dal narratore, afferma Manuel Pulido Azpíroz (2008: 47), si unisce la sfera del "non detto", ovvero tutto quello che il lettore percepisce mediante l'utilizzo degli strumenti di cui si serve per creare lo sperimentalismo dialettico: l'ironia, i lunghi monologhi interiori e i soliloqui, tutto questo equivale ad un silenzio nella comunicazione in quanto manca quasi del tutto il dialogo tra personaggi.

3.3) MAX ESTRELLA E PEDRO: L'OPPOSIZIONE AL SISTEMA

Nella lunga riflessione sulle condizioni della Spagna e su quanto le due opere analizzate si pongano in un atteggiamento di critica nei confronti di quest'ultima, si devono oltretutto esaminare i due personaggi principali: Max Estrella e Pedro, al fine di chiarire in che misura queste due figure vengono presentate come dissidenti ed in cosa consiste il loro atto di protesta rispetto alla circostanza vissuta. A questo proposito spero sia giusto definirli personaggi 'impegnati', nel condividere e riportare alla memoria certi valori che sembrano – data la situazione – essere andati perduti.

È partendo proprio dalla definizione che viene data dell'*esperpento* che parte la mia analisi su *Luces de bohemia*

Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada [...]. España es una deformación grotesca de la civilización europea [...]. Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas. (Valle-Inclán, 1920: 206)

È lo stesso Valle-Inclán che avverte che bisogna avere nuovi occhi per guardare la realtà. Così quindi, Ferracuti (2019: 112) spiega come sia impensabile parlare di eroi come personaggi ideali perché costoro nel campo politico, economico e sociale sono dei mistificatori la cui immagine, deve essere smascherata e riflessa tramite *los espejos cóncavos*.

Il protagonista anzitutto, come spiega Lombardi (2013: 30) si connota come rappresentante del mondo *bohémien* che in Spagna ha avuto una degradazione graduale, come è degradato del resto anche il mondo dei modernisti “La Buñolería entreabre su puerta y del antro apestoso de aceite van saliendo deshilados, uno a uno, en fila india, los Epígonos del Parnaso Modernista” (Valle-Inclán, 1924: 94)

Fin dalle prime pagine esso si presenta in netta opposizione contro il sistema, è reso però ridicolo dalla qualità delle portate che fa, in quanto sempre ubriaco. Tuttavia, ci sono dei passaggi veramente significativi all'interno del testo che esemplificano il suo tono dissidente. Come prima cosa però, ci tengo a sottolineare come Max Estrella presenti un senso di fratellanza e comunione con gli ‘ultimi’ del popolo, manifestando quindi la sua volontà di cambiare il sistema dominante al grido di “Yo me siento pueblo. Yo había nacido para ser tribuno de la plebe.” (Valle-Inclán, 1920: 96); e questo suo atteggiamento di forte umanità e sensibilità, lo si ritrova nel dialogo con il prigioniero nella scena sesta:

EL PRESO: Van a matarme... ¿Qué dirá mañana esa Prensa canalla?

MAX: Lo que le manden.

EL PRESO: ¿Está usted llorando?

MAX: De impotencia y de rabia. Abracémonos, hermano.

(Valle-Inclán, 1920: 126)

Il protagonista, continua Lombardi (2013: 31), è del resto l'unica figura nobile dell'opera ed è al tempo stesso anche l'unica figura che riesce a vedere la realtà così com'è, proprio per questo motivo la sua critica è particolarmente potente “¿Mateo, dónde está la bomba que destripe el terrón maldito de España?” (Valle-Inclán, 1920: 124).

Tra le sue invettive si ricorda la critica alla RAE, chiamata nel testo *la Academia*, (scena IV); Max usa termini come *prensa miserable* e *cabrones del cotarro académico* e aggiunge:

Odian mi rebeldía y odian mi talento. Para medrar hay que ser agradador de todos los Segismundos. ¡El Buey Apis me despide como a un criado! ¡La Academia me ignora! ¡Y soy el primer poeta de España! ¡El primero! ¡El

primero! ¡Y ayuno! ¡Y no me humillo pidiendo limosna! ¡Y no me parte un rayo! ¡Yo soy el verdadero inmortal.
(Valle-Inclán, 1920: 96)

Qui penso la critica sia rivolta a come viene gestito *el mundo de las letras*; quindi, chi in Spagna vive di letteratura come poeti e letterati e chi collabora con le istituzioni come la RAE quindi anche linguisti. Dal racconto di Max emerge che solo chi lavora per queste autorità ha una vita degna mentre non è tutelato chi decide di vivere della propria arte come fa il protagonista ed è anche per questo che non amarezza scrive “¡Vivo olvidado! (...) Paco, las letras no dan para comer. ¡Las letras son colorín, pingajo y hambre!” (Valle-Inclán, 1920: 154)

Allo stesso tempo, fiero della sua arte, rivolge una critica ai modernisti: “(...) y me acanallé perpetrando traducciones y haciendo versos. ¡Eso sí, mejores que los hacéis los modernistas!”, la loro arte e il loro poetare sono effimeri gesti che non portano ad alcun risultato, oltretutto nella scena IX nell’incontro con Rubén Darío, Max Estrella rivede in lui un ereditiere del suo talento; perciò è bene che smettano di produrre testi sterili e seguano le orme del protagonista.

Dall’altra parte in Pedro si ha un personaggio un po’ ambivalente: descrive e documenta nei minimi dettagli la situazione di decadenza spagnola, dalle *chabolas* a *el Muecas* e i suoi allevamenti di topi, alla Madrid “da bene” ed in questo si delinea una forza al cambiamento, in quanto Pedro non permette alla situazione che lo circonda di schiacciarlo ed in qualche modo reagisce al non-vivere generale spagnolo.

Come scrive Saffo (2011: 30) i passaggi esemplificativi sono due: il suo impegno nella ricerca scientifica e medica e la venerazione del Premio Nobel, “El retrato del hombre de la barba, frente a mi, que lo vio todo y que libró al pueblo ibero de su inferioridad nativa ante la ciencia” (Martín-Santos, 2013: 12). Qui Pedro attribuisce un valore enorme alla scienza ed alla conoscenza, agli studi; in un regime totalitarista come quello di Franco, l’unica arma per sconfiggere tutto ciò sarebbe la cultura. Mentre il secondo episodio con la sua pretesa nel tentare il tutto per tutto per salvare la povera Florita. La stessa Saffo (2011: 29) assicura che Pedro è un uomo diverso ed aspira ad una vita diversa “el proyecto de ir más lejos, la pretensión de no ser idéntico a la chata realidad de la ciudad, del país y de la hora” (Martín-Santos, 2013: 113)

Per capire però in che modo il protagonista si pone in toni duri ed ha quindi un atteggiamento di protesta, è bene analizzare due dei luoghi più significativi per il personaggio stesso, che hanno un impatto assolutamente negativo sulla sua stessa vita: da un lato la prigione, dall’altro la *chabola* (dei quali se ne è già parlato precedentemente).

Per quanto riguarda il primo ambiente, Martín-Santos dedica alla sua descrizione 3 intere sequenze: nella prima Pedro racconta il suo percorso che lo porta alla cella, nella seconda sequenza fa una

descrizione minuziosa del luogo angusto in cui si trova, mentre nell'ultima, grazie alla tecnica del *stream of consciousness*, esprime le sue emozioni; un misto di rassegnazione, impotenza, rabbia e speranza.

Tienes libertad para elegir el dibujo que tú quieres hacer porque tu libertad sigue existiendo también ahora. Eres un ser libre para dibujar cualquier dibujo o bien hacer una raya cada día que vaya pasando como han hecho otros, y cada siete días una raya más larga, porque eres libre de hacer las rayas todo lo largas que quieras y nadie te lo puede impedir... (Martín-Santos, 2013: 214)

Senza dubbio Pedro in questo paragrafo rivendica la sua voglia di libertà, una condizione necessaria e di cui si ha diritto in quanto cittadini, ma che nella sua condizione di prigioniero e come carcerato e in quanto cittadino di un sistema totalitario ed oppressore. Con l'esclamazione "La luz ed eterna. No se apaga ni de día ni de noche." (Martín-Santos, 2013:205) si potrebbe intuire da un lato un sentimento di speranza dettato dalla luce che non si spegne mai, dall'altro ottimismo, in quanto parlando al tempo presente, indica un'azione che si sta svolgendo in questo momento.

Passando alla prima parte del testo ora, nella quale si menzionano le *chabalas*, si vede come la descrizione è particolarmente sui toni ironici

Qué maravilloso modo allí quedaba patente la capacidad para la improvisación y la original fuerza constructiva del hombre ibero! (...) Los valores espirituales que otros pueblos nos envidian eran palpablemente demostrados en la manera como de la nada y del detritus toda una armoniosa ciudad había surgido a impulso de su sopro vivificador! (Martín-Santos, 2013: 50)

Pedro, di fronte a queste costruzioni fatiscanti si trova senza parole, chiedendosi anche in tono ironico, a cosa servissero ingegneri ed architetti nella realizzazione di abitazioni se c'è poi chi costruisce certi fabbricati "Arquitecto-aparejador-contratista de chabolas, en feliz ignorancia de planes de ordenación y normas municipales construían como pocos pueden (...)" (Martín-Santos, 2013: 64)

Con molto realismo quasi cinico, denuncia le condizioni di vita nelle *chabolas* e quasi come un giornalista viene documentata l'esperienza che fa in questi luoghi: passando da come vengono allevati i topi per gli esperimenti alle condizioni igienico-sanitarie in cui tenta il tutto per tutto per salvare la figlia del *Muecas* dall'aborto.

Cada ratón estaba metido en una jaula de pájaro de alambre oxidado. Estas jaulas habían sido obtenidas en los montones de chatarra y rudamente reparadas per el propio Muecas con ayuda de su hija, la pequeña, que tenía dedos hábiles. Las jaulas colgadas por las paredes de la estancia. (Martín-Santos, 2013: 63)

La consorte, por el contrario, tuvo a bien autorizar la colocación entre las piernas de una ramita verde de hinojo que atrae al nene el olor. (...) también fue tolerado el Rosario y cierta oración a Santa Apolonia (...). Fuera de estos restos de medicina primitiva característica de los estadios animistas, el resto de la actividad terapéutica indicaba más bien una weltanschauung activista-empírica. (Martín-Santos, 2013: 218)

Eppure, l'aspettativa e la speranza che un solo individuo possa scuotere gli animi di tutti, in un complesso sociale pressoché immobile è quasi nulla; perciò, il romanzo di *Tiempo de silencio* è costellato da personaggi in qualche modo negativi. Lo stesso Pedro, come già detto, la sua vita è

disseminata di episodi a lui avversi. Proprio per questo, sostiene Saffo (2011: 36) che in ultima istanza, il protagonista cerca di identificarsi con le vittime perseguitate e maltrattate, come una “sardinitas pobres y humildes” (Martín-Santos, 2013: 286)

RIASSUNTO

Ramón del Valle-Inclán y Luis Martín-Santos son dos autores que se afirman y producen sus óperas literarias durante el siglo XX. Es gracias a ellos cómo nacen dos nuevos géneros literarios que, de la misma manera, producen una revolución de estilo y también de formas lingüísticas: se trata del *esperpento* creado por Valle-Inclán y de lo que conocemos como experimentalismo dialéctico, por Martín-Santos. Los dos están también fuertemente relacionados con dos obras que son el objeto principal de mi análisis: *Luces de bohemia* y *Tiempo de silencio*.

Ambos tienen el objetivo de denunciar, es decir crear un nuevo espíritu y una nueva consciencia en todos los hombres de España, asimismo alimentando significativamente el disgusto por una sociedad y un gobierno enfermo. Es más Martín-Santos define la circunstancia en la que vive como paralizada. Además, algunos eventos, desde la primera década del siglo, hacen que se rompa el equilibrio precario que dominaba el país hasta aquel momento. Eventos como el desastre del '98, los movimientos prerrevolucionarios después de la revolución rusa de 1917, las huelgas de los trabajadores para reclamar sus derechos hasta el periodo de la Guerra Civil y el establecimiento del gobierno de Franco. De alguna manera, estos eventos provocan una reacción en la sensibilidad de los escritores y reaccionando ante estas circunstancias, Valle-Inclán y Martín-Santos toman entonces la decisión de tratar asuntos que se centran en el malestar de la sociedad y la mala política.

En lo referente a la denuncia social y cómo esta se articula a través del nacimiento del *esperpento* y del experimentalismo dialéctico, antes de todo he explicado por qué estos dos géneros literarios traducen “en palabras” la circunstancia de España.

Sobre todo, analizando primeramente el *esperpento*, lo podemos describir como un género que se sirve de varios elementos para su finalidad, por ejemplo, la ironía con la que Valle-Inclán se burla de y describe los personajes del gobierno: políticos siempre borrachos desdibujados con las peores imágenes -algunas veces cerdos- con las que se declina también el elemento del grotesco. Otro particular es el registro bajo y la lengua del pueblo, con algunas referencias a jergas o modismos. Para último, el elemento que caracteriza y mayormente configura la idea de deformación y grotesco, para traducir el malestar social, son los espejos cóncavos; en otras palabras, el autor relaciona el reflejo deformado dado por los espejos la situación de España igualmente deformada.

Por otro lado, bien la escritura y bien el experimentalismo dialéctico de Martín-Santos se caracterizan por una renovación del lenguaje y el uso de técnicas estilísticas, por ejemplo, como el *stream of consciousness*: es decir, el autor da rienda suelta a los pensamientos de los personajes subrayando de

manera evidente la miseria que los invade y su impotencia ante el poder del gobierno del Caudillo. De este modo el autor delinea su denuncia social basada en su experiencia directa, que es sinónimo de una España destruida y desgarrada, sirviéndose también de un narrador externo para analizar la realidad tal y como se presenta. Por lo tanto, Martín-Santos investiga todos los ámbitos de la sociedad española y todas las clases sociales que forman parte de ella; es por eso que en cada una de ellas identifica un problema para el que no hay ninguna solución: se trata de una circunstancia cristalizada y paralizada.

Así, para mejor explicar y enfatizar lo que es el objeto de mi análisis he dividido el trabajo en tres capítulos, donde primeramente he propuesto un breve análisis de la situación de la situación sociocultural de España durante el siglo XX, con particular interés por los hechos que han llevado a los autores a tratar este tema, después he añadido informaciones sobresalientes sobre las novedades en el campo literario y para último, he enfocado los protagonistas para exponer el punto de vista de los autores.

Además, los personajes de las dos obras se mueven por un paisaje revuelto: Madrid es el *fil rouge* que une *Luces de bohemia* y *Tiempo de silencio*, es también desde donde los dos autores mueven críticas muy duras a la mala política y a su organización; aparece una ciudad cansada, el reflejo de una sociedad corrupta, de opciones políticas y administrativas falaces. Cabe especificar que la crítica es mucho más explícita en *Luces de Bohemia* y, en cambio, enmascarada por el estilo complejo en *Tiempo de silencio* donde reina un clima de conspiración e injusticia social.

Del Madrid de *Luces de bohemia* sabemos que parece a un campo de batalla debido a las huelgas y a las manifestaciones de los obreros y la represión violenta de las fuerzas políticas; es Max Estrella, poeta ciego quien, a través de su camino, cuenta a su público lo que está pasando, enfatizando mayormente sus percepciones porque describe lo que siente y lo que toca.

De la misma manera, Pedro en *Tiempo de silencio* analiza el Madrid de los años cuarenta: una ciudad caótica, que determina el comportamiento del hombre y al mismo tiempo, contaminada por el fracaso de este último.

Atravesando los lugares símbolos de la ciudad, Pedro nos muestra los aspectos problemáticos durante la tiranía de Franco: el primer lugar las chabolas, un lugar poblado por personas de un bajísimo nivel social y cultural, después la casa de Matías y la pensión de Pedro; finalmente los burdeles y los cafés, lugares de ocio, diversión de la alta sociedad, pero al mismo tiempo de degrado. Entonces también *Tiempo de silencio* se desarrolla en un Madrid “absurdo, brillante, hambriento”: por eso podemos

definir las dos obras como muy similares desde el punto de vista del argumento, porque ambas nos cuentan de un “viaje al infierno” atravesando los niveles y lugares más bajos de la ciudad.

Por otro lado, uno de los objetivos de la narración de las dos obras es afrontar los problemas que se plantean en relación con el entorno social. Es por eso que tanto Valle-Inclán como Martín-Santos se hacen intérpretes literarios del vivir histórico español definiendo, como ya se ha dicho, una común preocupación por la desvalorización de la cosa pública. Así, Max Estrella y Pedro reaccionan contra la propaganda y todas las alusiones a hechos y personalidades representan un verdadero documento de la época.

Analizando el nivel simbólico uno de los recursos más característicos de las obras es la oposición entre luces y sombra: si de un lado el uso de la luz ayuda, de alguna manera, a Valle-Inclán en su intento de representación del *esperpento*, de otro lado la luz en *Tiempo de silencio* la encontramos al final de la historia, como signo para representar la imposibilidad de Pedro de cumplir su proyecto de vida, una imposibilidad de modificar su ser debido al entorno en el que vive. Otra vez vemos como estos recursos son utilizados para enriquecer el texto, abriendo una pluralidad de perspectivas de análisis.

También los dos títulos son particularmente llamativos en cuanto desde la primera lectura, se plantean por medio de un juego polaridades donde el término luces se contrasta con bohemia y tiempo con silencio: todo esto se hace con el intento de enfatizar la crítica que mueven a la sociedad.

Analizando el binomio luces y bohemia veremos como la oscuridad de la bohemia, de un mundo subversivo y contracultural choca con la idea de luminosidad: una característica propia de la luz e de todos los grandes poetas e intelectuales, todo lo que Max, poeta ciego, no llegará a ser. De esta manera el mundo de la bohemia recalca el entorno social compartido por las obras de Valle-Inclán y Martín-Santos. Así que la luz, se convierte en un recurso fundamental que crea un enlace íntimo con el *esperpento*, lo cual explica de manera incisiva el fenómeno de la distorsión: la luz a lo largo del texto ilumina el viaje del pobre poeta ciego al mismo tiempo evidenciando el carácter decadente de la sociedad española, deformada tal y como es. En otras palabras, el *esperpento* permite que convivan dos elementos opuestos y el más sobresaliente es el espejo que, junto con la luz, permite la deformación.

Tiempo de silencio, es definido por Pedro en el texto el “tiempo de la anestesia” un tiempo de parálisis, para todos los ciudadanos, un tiempo en lo cual sus vidas y sus acciones están maniobradas por el gobierno de Franco, autor de represiones y muerte en todo el suelo ibérico.

En conclusión, con mi trabajo quiero subrayar primeramente la importancia de la literatura y como esta se relaciona con el entorno social y, al mismo tiempo, como los acontecimientos históricos y culturales del país cambian y plasman esta misma, todo descrito en un juego de causa-consecuencia. A continuación, pienso a ver como los autores reaccionan contra estas situaciones, algunas veces de malestar, como ya he demostrado a lo largo de mi trabajo, así creando un nuevo “código literario” un nuevo estilo literario, lo cual los permite hacer una denuncia social.

BIBLIOGRAFIA

- Del Valle-Inclán, Ramón María (2015): *Luci di Bohème. Esperpento*, Grumo Nevano (NA): Marchese Editore
- Fernández-Roca, José Ángel (1997): *Las acotaciones del esperpento: de lo verbal a lo visual* in *Simposio de la Asociación Galega de Semiotica*, 16, pp. 201-211
- Ferracuti, Gianni (2019): “Teorie e pratiche dell’interculturalità in ambito ispanico e ispanoamericano”, in *Mediterránea*, 18, pp. 109-130
- Fiddian, W. Robín (1986): “Reflexiones sobre algunos de los personajes de *Tiempo de silencio*” in *Neophilologus*, 73, pp. 221-226
- Galán-Font, Eduardo (2008): “El Madrid de *Tiempo de silencio*” in *Cuadernos madrileños*, 16, pp. 30
- Ghignoli Alessandro (2015): “La narrativa del Novecento tra Spagna e Italia 1939-1989” in *AnMal Electrónica*, 39, pp. 80-81
- Gil-Albarellos, Pérez-Pedrero, Susana (2008): “*Tiempo de silencio* una imagen de España a través de la renovación en la literatura y en el cine” in *Extravío: revista electrónica de literatura comparada*, 3, pp. 146-148
- Ladrón-Morales, Marisol Soledad (2005): *Las poéticas de James Joyce y Luis Martín-Santos aproximación a un estudio de deudas literarias*, Berna: Bern Peter Lang
- Lombardi, Adriana (2013): “Ramón del Valle-Inclán Bagliori di Bohème” in *Mediterránea*, 19, VII, pp. 24-25
- Manera, Danilo- Morelli, Gabriele (2007): *Letteratura spagnola del Novecento: dal modernismo al postmoderno*, Milano: Bruno Mondadori
- Martín-Santos, Luis (1970): *Tiempo de silencio*, Milano: Feltrinelli
- Martín-Santos, Luis (2005): *Tiempo de silencio*, Barcellona: Crítica
- Martín-Santos, Luis (2013): *Tiempo de silencio*, Barcellona: Editorial Planeta
- Motta, Luigi (2003): “Il linguaggio poetico di Valle-Inclán. Dalla *Lámpara maravillosa* alla *Pipa de Kif*” in *Artifara*, 3, pp. 57
- Ortega-López, José (1976): “*Luces de bohemia* y *Tiempo de silencio*: dos concepciones del absurdo español” in *Cuadernos Hispanoamericanos*, 317, pp. 303-321
- Pittarello, Elide (1987): “Le forme eloquenti di *Tiempo de silencio*” in *Rassegna Iberistica*, 30, pp. 3-19
- Ponce Ortiz, Esteban-Román Rut (2005): “Cuerpos, mutilaciones y cicatrices en *Tiempo de Silencio*. Censura en la posguerra española” in *Lucero*, 16, pp 99-103

- Pulido Azpíroz, Manuel (2008): “Innovación y técnicas narrativas en *Tiempo de silencio*” in *Hipertexto Verano*, 8, pp. 34-48
- Saffo, Sonia (2011): “Tiempo de silencio: Don Pedro y la política del quietismo” in *Hispanofilia*, 163, pp. 27-37
- Suárez-Granda, Juan Luis (1987): “Glosario de *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos” in *Archivum*, 37-38, pp. 341-387
- Tena, Jean (2001): *La novela en España (siglos XIX-XX)*, Madrid: Casa de Velázquez
- Treviño-García, Blanca Estela (2018): “Un juego de luces y sombras y otras polaridades esperpénticas en *Luces de bohemia* de Ramón del Valle-Inclán” in *Eutomia Revista de Literatura e Lingüística*, 22, pp. 1-14
- V.A. (2011): <https://www.thefreelibrary.com/>, [ultima consultazione: 01.12.2021]
- Zamora-Vicente, Alonso (1969): *Realidad esperpéntica. Aproximación a Luces de Bohemia*, Madrid: Gredos