

Frontiere, confini, limiti, soglie
Fronteras, límites, confines, umbrales
Boundaries, Limits, Borders, Thresholds

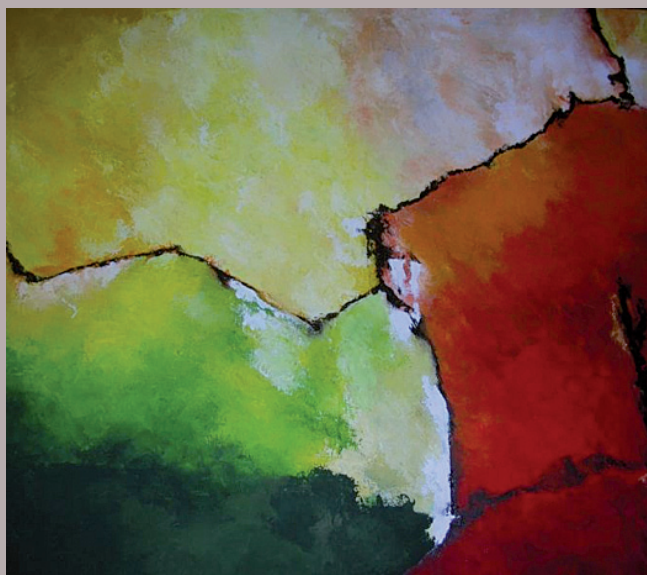
Settimo quaderno del Dottorato
in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura

Università di Verona

a cura di Silvia Monti e Paola Bellomi

mneme

Edizioni Fiorini



mneme

Collana diretta da
Anna Maria Babbi e Raffaella Bertazzoli

Seminari 7

Frontiere, confini, limiti, soglie
Fronteras, límites, confines, umbrales
Boundaries, Limits, Borders, Thresholds

Settimo quaderno del Dottorato
in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura
Università di Verona

a cura di Silvia Monti e Paola Bellomi



Stampato con il contributo del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
e del Dottorato in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura
dell'Università di Verona

© Copyright 2013 - Edizioni Fiorini - Verona

ISBN 978-88-96419-60-1

Stampato in Italia - Printed in Italy

Grafiche Fiorini - Via Altichiero, 11 - Verona

El teatro sin fronteras de Alfonso Sastre

Silvia Monti

Università di Verona

Uno de los grandes dramaturgos españoles de la segunda parte del siglo pasado, Alfonso Sastre, a sus 86 años, sigue siendo el escritor más «vilipendiado» de cuantos hay en actividad en España. En los últimos años su malinterpretado «apoyo» a Eta le ha convertido casi en un indeseable, después de haber gozado a partir de los ochenta de cierto reconocimiento en el medio teatral. En realidad Sastre siempre ha sido un dramaturgo conocido quizá más por sus posturas polémicas y revolucionarias que por su obra escrita,¹ un escritor cuya dramaturgia es más apreciada en el extranjero que en su propia patria y más por los críticos académicos que por los profesionales: éstos solo de vez en cuando han tenido la oportunidad de asistir a puestas en escena de sus dramas, entresacados con mucha parsimonia por directores y compañías de su copiosísimo caudal. En efecto más de una tercera parte de su dramaturgia no se ha estrenado. No obstante, no hay duda de que Sastre domina el panorama del teatro español de la segunda mitad del siglo XX con una presencia ineludible y poderosa. Para afirmarlo no hace falta recurrir a lo desmesurado de su obra literaria (que incluye, además del teatro, narrativa, poesía y crítica). Basta con leer cualquier pieza suya para darse cuenta de la importancia de su huella en la producción dramática del siglo pasado, a pesar de que

¹ Una ojeada al monográfico de la revista *República de las letras*, 102, dedicado a Alfonso Sastre en 2007, es suficiente para comprobar cómo los estudios que aparecen allí se centran, con pocas excepciones, más en las posturas ideológicas e intelectuales del autor que en su obra de creación.

no todas tienen el mismo nivel artístico ni resultan logradas del mismo modo. Es que su escritura teatral se caracteriza por una densidad que no tiene parecido con la de otros dramaturgos de la época. No se trata sólo de los temas de sus dramas, por cierto todos o casi todos relacionados con los problemas más candentes y de difícil resolución tanto de la persona como del entorno social, sino de un conjunto de características que hacen de su escritura algo que a menudo sobrepasa los límites de una obra teatral corriente.

Entre estas particularidades de su escritura dramática destaca la de no ceñirse sólo a asuntos típicamente españoles sino que abarca temas y cuestiones de más amplia envergadura, superando las fronteras patrias, ejercicio muy raro en el teatro español de la segunda mitad del siglo XX en general y rarísimo en el de la inmediata posguerra. Este aspecto quizá no resulte evidente a primera vista, pues al leer el teatro de Sastre en su conjunto, se tiene la impresión de que España y los problemas españoles estén siempre en primer término. Quizá sea así. Nadie de hecho puede negar que Sastre sea un escritor profundamente español y además perfectamente enraizado en la tradición literaria de su país, cuyos ecos se perciben con claridad en sus piezas. Es un hecho sin embargo que, debido fundamentalmente a su curiosidad intelectual por un lado y, por otro, a las circunstancias históricas que le ha tocado vivir, las acciones de sus dramas evaden muy a menudo de los confines nacionales.

En cuanto a lo primero, es de sobra conocido el interés del autor madrileño por el teatro extranjero, que traduce o adapta sin cansancio a lo largo de su carrera. Sastre consideraba que la renovación del teatro español podía pasar solo a través de una incorporación en la cartelera del mejor teatro extranjero que no se conocía y no se veía en los escenarios españoles.² En el *Ma-*

² No obstante Sastre defiende a menudo el teatro nacional frente al extranjero «malo». Hablando de la cartelera de los Teatros Nacionales, escribe que se pre-

nifiesto del TAS (Teatro de Agitación Social, 1950), en la lista de los textos que los promotores tenían la intención de montar, la mayoría eran extranjeros: en ella figuraban obras de Toller, Sinclair, Sartre, Brecht, O'Neill, Miller, además de una serie de autores franceses y alemanes menos conocidos.³ Bien es verdad que ninguna de estas obras fue autorizada por la censura y, por ende, pudo montarse.⁴ Respecto a su labor de traductor, la lista de los dramas que Sastre tradujo o bien adaptó para los escenarios españoles es muy larga e incluye todo el teatro de Jean Paul Sartre y el de Peter Weiss, además de obras de Strindberg, Ibsen, Lenormand, O'Casey, Oscar Wilde, Langston Hughes, Büchner, Jean Ray, Brecht y Pirandello.

Por otro lado, las circunstancias históricas y en concreto la dictadura franquista, con su siempre vigilante aunque miope censura, contribuyeron al desplazamiento de muchas acciones de los dramas sastrianos fuera de las fronteras del país, para evitar cualquier referencia directa a España y a su historia. Huelga decir que esta estratagema no le valió al autor, que no pudo esquivar las reiteradas prohibiciones de sus textos, tanto que desde la mitad de los sesenta decidió dejar de preocuparse por la censura y dedicarse a escribir a su aire, prescindiendo de las posibles o imposibles autorizaciones. Es más: si antes cuidaba que las alusiones a la actualidad española no fueran demasiado transparentes, ahora no tiene reparo en incluir las adrede también en obras como *Guillermo Tell tiene los ojos*

fiere «el teatro extranjero al teatro español y asimismo tanto unos como otros prefieren el teatro extranjero malo al teatro extranjero bueno» (Sastre 1950: s.p.).

³ El *Manifiesto*, redactado junto a José María de Quinto, se publicó en *La Hora* en octubre de 1950. Reproducido muchas veces, se puede leer en Sastre 1964: 97-100.

⁴ En realidad el TAS se disolvió enseguida a raíz de la prohibición de las dos primeras obras presentadas a la censura: *Hinkemann* de Ernst Toller e *Strife* de John Galsworthy. Cf. Sastre, «El Tas por última vez», publicado en *La Hora* en 1950 y reproducido en Sastre 1964: 81-82.

tristes o *La sangre y la ceniza*, que se desarrollan en otros lugares y otras épocas y en las que resultan especialmente y deliberadamente incongruas.

Volviendo en cambio a los dramas anteriores, escritos teniendo en cuenta la censura, en *La mordaza* (1953-54),⁵ por ejemplo, cuya ambientación no se especifica, nos encontramos con claras alusiones a un régimen dictatorial, aunque en el drama el despotismo está encarnado en un padre despreciable, que domina a toda su familia y que nos recuerda la muy española Bernarda Alba (Di Pastena 2005: 131-146). El protagonista, no obstante, tiene el nombre exótico e improbable de Isaías Krappo y el policía que lleva la investigación es un, a su vez inverosímil, comisario Roch. Al mismo tiempo los antecedentes de la acción se refieren a represalias acaecidas durante la resistencia contra una ocupación extranjera, aunque no hace falta mucha imaginación para relacionarlos con episodios que pudieran haber ocurrido durante la guerra civil. Sin embargo, no hay duda de que, al colocar la acción fuera de España, su autor consigue ensanchar el alcance del tema que plantea, dándole un valor más generalizado y universal.

De esta mezcla del intento de huir de las garras de la censura y del interés por lo que ocurre también fuera de las fronteras nacionales, surge un drama como *En la red*, escrito en 1959.⁶ En él se plantea la condición de un grupo de clandestinos implicados en la lucha de liberación de Argelia, aunque nunca se nombra de forma explícita el país en que se desarrolla la acción. El drama, después del estreno madrileño, fue prohibido en provincias, pero se representó en Cuba, en la DDR y en Moscú. En

⁵ Escrito entre noviembre de 1953 y febrero de 1954, el drama se estrenó en Madrid en el Teatro Reina Victoria el 17.9.1954 y se publicó en Sastre 1955b.

⁶ El drama se estrenó en Madrid el 8.3.1961 en el Teatro Recoletos por el Grupo de Teatro Realista (GTR) con dirección de Juan Antonio Bardem y se publicó en *Primer Acto* en mayo del mismo año (Sastre 1961: 19-39).

esta última ciudad lució el título de *Madrid no duerme de noche*, situando su acción en Madrid: «Como hubiera sido mi deseo» – comenta el autor en una nota muchos años más tarde (Sastre 1994: 5), aludiendo una vez más a las circunstancias que hacen que el suyo sea un teatro mucho más cosmopolita de lo que él mismo hubiera deseado. Por otra parte, como se sabe, años más tarde Sastre volvió a utilizar la situación de *En la red*, trasladándola al País Vasco, en *Askatasuna!* (1971), drama escrito para la televisión sueca, que lo emitió el año siguiente.⁷

De las acciones de los más de setenta dramas escritos por Sastre, una buena parte, quizá la mayoría, transcurre fuera de España, aunque la crítica se ha fijado poco en este detalle. Y no sólo actúan en sus respectivas patrias los protagonistas extranjeros como Guillermo Tell, Immanuel Kant o Edgard Allan Poe, sino que muchas otras historias, que podían haber ocurrido en España, se sitúan en el extranjero o tienen de toda forma escenarios internacionales. Es el caso por ejemplo de *Ana Kleiber* (1955),⁸ que empieza y termina en Barcelona, pero cuyos protagonistas los vemos también en París y Berlín, lo que le permite a Sastre incluir en esta obra el tema del nazismo. O de *La sangre de Dios*, también de 1955, drama escrito como homenaje a Kierkegaard, que se desarrolla en «un viejo chalet en las afueras de una ciudad del Norte de Europa» (Sastre 1966: 226). O bien de *Asalto nocturno* (1958-59),⁹ ambientado en un barrio de Nueva York. Este drama se presenta como una investigación criminal de una serie de asesinatos de tipo mafioso – de hecho los antecedentes están situados en una isla del Mediterráneo, una reconocible Sicilia –, pero resulta ser más

⁷ Fue publicado tan sólo en 1993 (Sastre 1993: 9-71).

⁸ Escrito en 1955 y publicado en la revista *Ateneo* el mismo año (Sastre 1955a), fue estrenado en Atenas en 1960.

⁹ Publicado en Sastre 1964: 197-250, se estrenó en Barcelona por el TEU de la Facultad de Derecho en diciembre de 1965; anteriormente había sido emitido por la Radio italiana (12.2.1965).

bien un alegado en contra de la guerra y a favor de la paz. Incluso me parece significativo citar un caso como el de *Oficios de tinieblas* (1960-62),¹⁰ ambientado en Madrid, capital de un país que vive bajo una dictadura cerrada al exterior, pero donde se cruzan refugiados fascistas de medio mundo, dirigentes del OAS y cubanos huidos de la revolución castrista; por consiguiente nos encontramos ante un texto que se ensancha allende las fronteras, pues en él la política internacional está en primer término, con sus múltiples referencias a guerras, guerrillas y revoluciones de la época.

Por supuesto no es mi intención hacer aquí una lista de las «location» más o menos exóticas de los dramas de nuestro autor, sino subrayar una vez más cómo su teatro no se ciñe a los horizontes cerrados de su país, como en general era costumbre de los demás dramaturgos de la época. A Sastre siempre le ha interesado lanzar su mirada más allá de las fronteras y ha sido recompensado con una notable notoriedad en el extranjero, donde en muchas ocasiones se han estrenado y publicado sus obras prohibidas en España.

Es el caso del drama que quiero comentar aquí como especialmente paradigmático de su «internacionalismo»: *M.S.V. o La sangre y la ceniza*. Concluido, después de una larga gestación, en 1965 y prohibido por largo tiempo por la censura, vio la luz por primera vez dos años más tarde en la traducción italiana de Maria Luisa Aguirre D'Amico para la editorial Feltrinelli (Sastre 1967b), a la que siguió la francesa en 1974 (Sastre 1974); en cambio se tuvo que esperar la muerte del dictador para que la obra se publicase en España, donde apareció en 1976, editada por la revista *Pipirijaina* (Sastre 1976). Al año siguiente tuvo lugar el estreno, en una versión reducida, en la Sala Villarroel de Barcelona, a cargo del colectivo independiente

¹⁰ Publicado en Sastre 1967a, estrenado en Madrid el mismo año.

«El Búho», con la dirección de Juan Margallo. La noche del estreno estalló un artefacto explosivo en el teatro, por suerte sin mayores consecuencias, de modo que la representación no tuvo que suspenderse.

El protagonista de esta obra, que se esconde detrás de las iniciales del título, es Miguel Servet de Villanueva, conocido médico y humanista, ajusticiado por herético en Ginebra por los calvinistas en 1553 a sus 42 años de edad.¹¹ Un personaje histórico que fascina a Sastre, quien le dedica además de este drama, una biografía, *Flores rojas para Miguel Servet*, que sí se llega a publicar en España en 1967, cuando todavía estaba en vida el dictador (Sastre 1967c).¹² Es curioso cómo la narración de la vida de Miguel Servet pudo pasar a través de las mallas de la censura, puesto que en ella se cuentan las mismas hazañas del médico aragonés que aparecen en la obra teatral, sin escatimar la ilustración de sus ideas religiosas y científicas. Es verdad que el autor en este caso parece disociarse y hasta condenar las especulaciones heterodoxas de Servet, pero está clarísimo que lo hace a través de un procedimiento antifrástico, con una ironía que evidentemente pasó por completo desapercibida a los censores.

Considero *La sangre y la ceniza* una de las obras más logradas de Sastre,¹³ la obra de un autor que ha alcanzado una gran

¹¹ La bibliografía sobre la vida y el pensamiento de Miguel Servet es enorme. Me limito a señalar, a parte de los pioneros estudios de Menéndez y Pelayo (1877: III, 331-387), la fundamental biografía de Ronald Bainton (1953), que ha sido traducida a muchos idiomas entre los cuales el castellano; como prueba de la vigencia de esta obra pueden verse la reediciones actualizadas de 2005 y 2011 y la traducción italiana que salió, con una puntual puesta al día de la bibliografía, en 2012; remito también al sitio del Instituto Sijenense Miguel Servet, www.miguelservet.org.

¹² La obra estaba terminada, según indica el autor en el colofón, a finales de noviembre de 1964.

¹³ Entre los comentarios a esta obra, el más completo sigue siendo la «Introducción» de Magda Ruggeri Marchetti en su edición de la obra (Sastre 1979: 59-

madurez expresiva, después de haber recorrido un largo camino, si bien le quedaban todavía muchísimos años y muchísimas obras maestras por escribir. Es la mejor ejemplificación de la que el dramaturgo ha venido llamando «tragedia compleja», esto es, una actualización de la tragedia clásica que pueda reflejar y apreciarse en nuestros tiempos. Teniendo en cuenta la «anti-tragedia» brechtiana y el «esperpento», Sastre se propone unir lo «irrisorio» a lo trágico con una aparente incongruencia, cuya finalidad es turbar y trastornar al espectador. En la reacción del espectador – resume Magda Ruggeri Marchetti – «debe tener lugar una conexión entre distanciamiento e identificación, efecto que Sastre define como “estética del boomerang”» (1979: 36-37). De hecho Servet, quemado vivo por no retractar sus ideas, nos es presentado como «héroe irrisorio», con sus debilidades físicas (cojea) y hasta morales (muestra ingenuidad y altivez al mismo tiempo y tiene miedo frente al suplicio). Pero justo en su retrato de hombre común y por lo visto desdichado, resalta su grandeza y la importancia simbólica de su sacrificio.

La obra, bajo una pátina de fina ironía y un lenguaje que mezcla expresiones de cortesía de la época a anacronismos léxicos como palabras malsonantes actuales, es un testimonio en contra de las persecuciones ideológicas, en contra de los encarcelamientos, las torturas y los asesinatos amparados bajo pretextos religiosos, un alegato a favor de la libertad de imprenta y de pensamiento. Servet muere de un modo horrible, teniendo miedo y horror a su suplicio, pero no se retracta. La suya no es una muerte heroica: no logra estar de pie, se cae al suelo y la operación de atarle al poste con cadenas va a durar mucho tiempo por las condiciones penosas del condenado. Las crónicas del tiempo cuentan que dio gritos espantosos. Hay quien sostiene que el suplicio duró dos horas, por el viento con-

95). Sin embargo me gusta señalar un pormenorizado análisis del comienzo del drama realizado por Vladimir García Morales (2007).

trario y la humedad de la leña (Sastre 1979: 292 n. 65). Sastre aprovecha estas circunstancias para aligerar el final trágico, introduciendo notas irónicas si no de humor negro, como esta exclamación del verdugo: «¡Es el viento! ¡Sopla de otro lado y aparta el fuego; no le prende bien! Además la leña está un poquito húmeda por esa lluvia de la noche!», a la que responde Miguel: «¡Cabrones! ¡Cabrones! ¿Con todo lo que me habéis robado y no habéis tenido para leña?»; pero sobre todo hace que en el momento culminante de esta escena de horror se oiga una voz por los altavoces: «¡Corten! ¡Corten! ¡Ya es suficiente! ¡Corten! ¡Retírense todos los actores de escena! Vamos al epílogo» (Sastre 1979: 291). Esta intervención metateatral *en off* produce un poderoso efecto de distanciamiento en el espectador que ahora puede reflexionar más fríamente sobre el valor del sacrificio de Servet, junto a Sebastián de Castellión,¹⁴ personaje histórico que habla al público en el epílogo.

La obra está dividida en diferentes cuadros, reunidos en tres partes precedidas de un prólogo y seguidas por el epílogo. Cada uno de los cuadros reproduce una etapa de las peregrinaciones de Servet por Europa en los últimos años de su corta, pero intensa vida. Nos encontramos pues en Lyon, en Viena del Delphinado y en Ginebra.

Nacido en Aragón de una familia acomodada de antigua ascendencia judía, Miguel abandona España a los catorce años para estudiar en París con Juan de Quintana, quien, al ser nombrado confesor de Carlos V, lo lleva consigo a Italia. Después de la dieta de Augsburgo, va a Basilea, entrando en contacto con los reformadores protestantes, con cuyas ideas sin embargo no comulga, y de allí a Estrasburgo, donde escribe *De Trinitatis erro-*

¹⁴ Sébastien Castellion, teólogo reformista francés, a su vez expatriado, primero cercano y luego opositor de Calvino, es el autor del panfleto *De haereticis an sint persequendi* (1554), citado a continuación, compilación de escritos en contra de la intolerancia religiosa dirigido a Calvino a raíz de la ejecución de Servet.

ribus, publicado en Hagenau. El libro fue prohibido en todo el imperio y condenado también por las distintas iglesias reformadas. La misma suerte le tocó a *Dialogorum Trinitatis* del año siguiente. En ambas obras se declaraba en contra del dogma de la trinidad. Perseguido por la Inquisición española y la de Tolosa, Servet se ve forzado a cambiar de nombre, asumiendo el de Miguel de Villanueva y a volver a París, donde estudia medicina y matemáticas. Obligado a dejar París, se refugia por un tiempo en Lyon donde colabora con los editores Trechsel y Frelon, preparando una nueva traducción al latín de la *Geografía* de Tolomeo. De allí vuelve a París para reemprender los estudios médicos. A raíz de una acusación de practicar la astrología, tiene que dejar París y volver a Lyon, para luego establecerse en Viena del Delfinado, donde ejerce durante unos años la profesión médica. Aquí escribe *Christianismi Restitutio*, publicada sin autorización en 1552, que, además de negar el dogma de la trinidad y confirmar las demás ideas ya expresada anteriormente (por ejemplo la negación del bautismo a los recién nacidos), incluye una novedosa descripción de la circulación pulmonar de la sangre según sus estudios parisinos. Calvino, a quien Servet había mandado su *Restitutio*, y con quien había mantenido una correspondencia que terminó en una violenta enemistad, lo hace denunciar en Viena. Miguel es detenido por el Santo Oficio, pero logra evadirse y, condenado a la hoguera, es ejecutado en efígie. Después de unos meses reaparece en Ginebra bajo falso nombre, con la intención de cruzar el lago y dirigirse a Italia con destino a Nápoles. Al ser reconocido, es denunciado, detenido y juzgado por el Consejo de aquella ciudad, donde se había impuesto la implacable teocracia de Calvino. Servet, a quien no le fue concedido un defensor, alega en varias cartas dirigidas al Consejo que sus divergencias en asuntos religiosos no pueden ser juzgadas como materia criminal. Sin embargo, después de consultarse con las iglesias reformadas de Zúrich, Basilea, Berna y Schaffhausen, el Consejo le condena a la hoguera y la sentencia es ejecutada el día 27 de octubre de 1553.

La de Miguel Servet es pues una vida de exiliado perenne, la de un científico y humanista dotado de gran inteligencia y curiosidad intelectual que no se conforma con dedicarse a sus estudios, apartado del mundo, sino que quiere llevar adelante sus ideas pase lo que pase, lo que le convierte en un intelectual comprometido con su tiempo y la sociedad que le rodea, y no es de extrañar que su figura pudiera fascinar a un autor como Sastre. Es evidente que, salvando las distancias, hay una afinidad biográfica entre los dos y que el autor contemporáneo no escatima su simpatía por el del siglo XVI.

Servet viaja incesantemente, habla muchos idiomas, mantiene correspondencia con científicos y teólogos católicos y reformados de media Europa, admira a Erasmo que, sin embargo, se niega a encontrarle. Tanto en medicina como en materia religiosa no se conforma con los dogmas establecidos por la tradición, quiere experimentar y ver con sus propios ojos. En el texto de Sastre, al inquisidor Ory que en Viena le acusa de «¡Destructor de templos!, ¡pisoteador de hisopos!, ¡derramador de agua bendita!», contesta: «Nunca hice tal cosa, ni destruir, ni pisar, ni derramar – Misesñor – sino pensar, luchar, huir. Esa es mi vida» (216-217).¹⁵ Y en la escena que precede su llegada a Ginebra, le oímos decir: «Ando desde muy joven fuera de mi patria y el exilio es precisamente lo que yo más conozco de la vida» (222).

La obra de Sastre, cuyos interesantísimos componentes dramáticos no puedo analizar aquí por falta de tiempo, nos restituye con acierto la imagen de este hombre fugitivo, acostumbrado a medirse no sólo con los límites intelectuales, sino también con las fronteras físicas que tiene que cruzar incesantemente, pero que también a veces sirven para ampararle de las persecuciones. El protagonista del drama sastreano resulta ser

¹⁵ Cito por Sastre 1979, indicando entre paréntesis en el texto el número de página.

especialmente representativo de aquella extraordinaria época que fue la primera parte del siglo XVI, tan llena de fermentos intelectuales que anuncian la modernidad, pero también estragada por las guerras que asolan sin interrupción los países europeos. Mientras los humanistas, con sus frecuentes desplazamientos a los distintos centros de estudio y los intensos intercambios epistolares que mantienen entre sí, están construyendo una invisible pero poderosa red intelectual, un densísimo entramado de relaciones culturales que los une, las autoridades políticas y religiosas parecen empeñadas en destruir, devastar, perseguir y finalmente alzar barreras entre los ciudadanos. Las ideas de libertad intelectual y de tolerancia ideológica y religiosa tardarán todavía mucho en imponerse, pero nosotros sabemos que el sacrificio de este Quijote trágico, este español siempre peregrinando fuera de España, no fue inútil: su suplicio desató un coro de protestas recogidas por el teólogo francés Sébastien Castellion en su panfleto *De haereticis an sint persequendi* (1554), considerado el primer texto contra la intolerancia religiosa, arquetipo de una serie de obras que, cruzando siglos y fronteras, lograrán abrir un camino cada vez más ancho, aunque todavía estamos muy lejos de poder considerar destruida para siempre de nuestro mundo esta plaga. Por eso una obra como ésta de Sastre, inspirada en el lema del mismo Castellion «matar a un hombre para defender una doctrina, no es defender una doctrina, es matar a un hombre» (293), tendría que ser vista, leída, estudiada, para qué, como dice el autor, «dejemos las cosas en su sitio, no como estaban».¹⁶

¹⁶ Esta frase figura como epígrafe de la obra y la repite al final Castellion (Sastre 1979: 136 y 294).

Referencias bibliográficas

- BAINTON, R. (1953), *Hunted Heretic: The Life and Death of Michael Servetus 1511-1553*, Boston, The Beacon Press; reed. a cargo de Peter Hughes con introducción de Ángel Alcalá, Providence, Blackstone Editions, 2005, reimpresso en 2011; trad. it., *Vita e morte di Michele Serveto 1511-1553*, introducción de Adriano Prosperi, trad. de Alessandra Schiavinato, Roma, Fazi, 2012.
- DI PASTENA, E. (2005), «Echi dell'ultimo Lorca ne *La mordaza* di Alfonso Sastre», *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, 8, pp. 131-146.
- GARCÍA MORALES, V. (2007), «Alfonso Sastre: la poética de la resistencia», *República de las letras*, 102 (monográfico dedicado a Alfonso Sastre), pp. 50-58.
- MENÉDEZ Y PELAYO, M. (1877), *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, Librería católica de San José.
- RUGGERI MARCHETTI, M. (1979), «Introducción» a A. Sastre, *La sangre y la ceniza; Crónicas romanas*, ed. de Marta Ruggeri Marchetti, Madrid, Cátedra, pp. 11-134.
- SASTRE, A. (1950), «Jardiel Poncela con nosotros», *La Hora*, 55, mayo, s.p.
- (1955a), «Ana Kleiber», *Ateneo*, 15 de abril, pp. 17-24, y 1 de mayo, pp. 17-18.
- (1955b), *La mordaza*, Madrid, Escelicer.
- (1961), «En la red», *Primer Acto*, 23, mayo 1961, pp. 19-39.
- (1964), *Cargamento de sueños, Prólogo patético, Asalto nocturno*, Madrid, Taurus, pp. 97-100.
- (1966), *Teatro selecto*, Madrid, Escelicer.
- (1967a), *Obras completas*, prólogo de Domingo Pérez Minik, Madrid, Aguilar.
- (1967b), *Il sangue e la cenere* [*M.S.V. o La sangre y la ceniza*], trad. de Maria Luisa Aguirre D'Amico, Milano, Feltrinelli.
- (1967c), *Flores rojas para Miguel Servet*, Madrid, Rivadeneyra.
- (1974), *Théâtre complet*, trad. y ed. de Claude Schrotzenberger, Lausana, La cité.
- (1976), *M.S.V. o La sangre y la ceniza, Pipirijaina*, Textos n. 1, Madrid, octubre.
- (1979), *La sangre y la ceniza; Crónicas romanas*, ed. de Marta Ruggeri Marchetti, Madrid, Cátedra.
- (1993), *Cuatro dramas vascos*, Hondarribia, Hiru.
- (1994), «Nota para esta edición», en A. Sastre, *En la red*, Hondarribia, Hiru, pp. 5-6.

Abstracts

Paola Bellomi, «Yo soy de Destierrolandia»: Fernando Arrabal y el límite

Fernando Arrabal is a Spanish author – actually, no, he isn't. He is a francophone writer, or, more accurately, a Spanish expatriate. Or, on the contrary, he is a traitor, an «afrancesado». In this paper Fernando Arrabal's case will be used as an example of the difficulties that an author has to face when he leaves his own country and moves to another different from a spatial, cultural, and linguistic point of view. Besides, I will analyze the unusual position of the critic in the reception and interpretation of a corpus that, while being obviously connected to its author, cannot refer to a precise national context.

Anna Bognolo, *La mia stanza e la tua: frontiere domestiche*

The novel *Una habitación ajena* by Alicia Giménez-Bartlett deals with an interesting and relevant theme: the uneasiness frequently creeping between the lady of the house and her domestic worker, often a migrant. The book is based on Virginia Woolf's journal and develops the story of a long-term relationship, characterized by moments of harmony and conflict, between her and her housekeeper Nelly. Basing herself on Woolf's journal, Giménez-Bartlett shows that, even within the bonds of gender solidarity, Virginia and Nelly developed a reciprocal resentment that eventually became an insurmountable border: to Virginia Nelly was a cumbersome presence living in her house, an «other» on whom she had to depend, someone who caused her an enormous embarrassment. The novel *Contra el viento* by Ángeles Caso deals with the same subject very differently: here the domestic assistant, a migrant from Cape Verde, represents a positive presence that permits the lady of the house's recovery from depression.

Anna Lisa Buzzola, *I confini del silenzio*

This paper intends to analyze some literary examples in which silence becomes a border, an impassable threshold, an almost tangible boundary in the relationship among literary characters. Silence is a limit that can be useful when, for example, it shows the recovery of independence at the end of a lethal love affair (such as the one between Dido and Aeneas in the *Aeneid*), or when it is conducive to an autonomous growth (the child who, unwrapped in his silence, understands he is separated from

his mother in Erri De Luca's *Non ora, non qui*); but it can be harmful when, for example, it prevents the manifestation of vital feelings that are banned in a particular context (e.g.: the protagonists of *Le silence de la mer* by Vercors). A different silence, forming the frontier between opposing worlds, is the one that in J.M. Coetzee's *Foe* enwraps Robinson's servant, Friday, who, as a child, had his tongue cut from slave traders.

Malcolm Alan Compitello, *La metrópolis como frontera: Últimas noticias del paraíso de Clara Sánchez*

Últimas noticias del paraíso (2000) by the Spanish writer Clara Sánchez explores the expansion of the city of Madrid through the perspective of those for whom the city is no longer the center of their existence but the periphery since they have grown up in parts of Madrid that were the result of its rapid expansion in the 1970s. Using the concept of the cartographic imaginary developed by the geographer David Harvey this essay studies how the novel offers a critical commentary on the effects these urban transformations had on residents of the city. In so doing it demonstrates the crucial role that cultural creations play in helping to resist how capital shapes the urban process.

Robert L. Fiore, *Lazarillo de Tormes y Mi tío Atahualpa de Paulo de Carvalho-Neto: el corredor transatlántico de la picaresca*

Utilizing Frederic Jameson's *The Political Unconscious* and modern theories of humor as points of departure, my talk studies the aesthetic and ironic use of philosophy in *Lazarillo de Tormes* (1554), and *Mi tío Atahualpa* (1972). In my view, Jameson is right when he says: «Ideology does not merely inform symbolic productions. The aesthetic act itself is ideological» and the ideology of an epoch is related to act and production of narrative form and «antagonistic collective discourses of social classes». In this case, picaresque novels of two historical periods give aesthetic form to a philosophical skepticism. A study of the picaros as marginal figures that take center stage to air their grievances and present their metaphysical points of view reveals the neo-skepticism and the political and philosophical unconscious of two epochs. The complex process of literary discourse, the diverse bases of communication, the sense alienation and the aesthetic form of philosophical skepticism offer an explanation for the reemergence of the picaresque in Ecuador.

Felice Gambin, *Identidades y fronteras en El Criticón de Baltasar Gracián*

This paper analyzes the themes of identity and border in *El Criticón* by Baltasar Gracián as they propose themselves during the journey of the two protagonists of this work. The wanderings of Critilo and Andrenio throughout the towns of Spain and 17th-century Europe allow the reader to reflect upon vices and virtues of the lands the two pilgrims go through. In several instances the *Criticón* emphasizes the importance of symbolical, political, geographical and – above all – religious borders. These crossings allow the two pilgrims to construct, by comparing the human stereotypes in the several countries they visit, their notion of Spanish identity and, more widely, the ideal features of the prudent and wise man, capable to cross any border, even the one between life and death.

María Cecilia Graña, *Con la frontera a cuestas: El corrido de Dante de Eduardo González Viaña*

For many writers from the North and the South of the Río Grande the frontier is a central theme and a vital problem related to that political and geographical area. Besides, it is also a universal theme, if we consider the current world in which an enormous mass of people is moving from one continent to another and lives as if the frontier were «in their back». Related to this theme is the best-seller by González Viaña *El corrido de Dante* (2006), published in different languages. The novel is interesting because, in spite of its global character – that partly reflects the biographical experience of its author, who moved from South America to Africa, Asia, Europe and North America –, it does not ignore or simplify the problems related with the migrant experience. Instead, González Viaña has adapted frontier literary genres and put into practice a complex dynamic of «transculturación».

Letizia Mafale, «*Vivre entre-deux*»: *il concetto di frontiera in Milan Kundera, Ágota Kristóf e Andreï Makine*

In francophone literature, the notion of border is linked to the theme of exile and to the condition of *entre-deux* experienced by some writers that left their own country in order to live either in France or in Switzerland. This article aims to examine the word «border» and the *entre-deux* in the life and works of three authors coming from Eastern Europe: Milan Kundera, Ágota Kristof and Andreï Makine. In different ways, these three «border writers» have chosen writing as a new space that can soothe their pain.

Andrea Masotti, *Roberto Bolaño tra confini geografici e soglie concettuali*

In Bolaño's short stories and novels, the boundary theme appears very frequently. In fact, in reading Bolaño's short fiction, we find actual geographical borders, as well as characters either crossing or attempting to cross them; also, we understand that boundaries have a crucial chronotopical function for the development of Bolaño's plots and deserve specific attention and interpretation (e.g.: the border between USA and Mexico in Santa Teresa, the border between South America and Europe, and in general the border separating the inner and outer part of a city). We can thus start a discussion about the notion of border transcending the geographical aspect, and so analyze how Bolaño's characters cope with the border between life and death, between dream and reality, between *this side* and *the other side*.

Silvia Monti, *El teatro sin fronteras de Alfonso Sastre*

Alfonso Sastre has been an original playwright also because he did not confine himself to national themes, but often set his plays beyond the Spanish border, in an international context. Sastre's choice was motivated both by the necessity to circumvent Spanish censorship and by his personal interest (also as a translator) in foreign drama. One of his most significant «international» plays was *La sangre y la ceniza* (1965), centered on Miguel Servet de Villanueva, an Aragonese physician and humanist who, because of his ideas, was forced to live as an exile throughout Europe and was eventually burned at the stake in Calvinist Geneva in 1553.

Matteo Rima, *Writing on the Border. The Testament Novel*

Writing is a way to resist death, to leave a sign in order to prove that we actually lived, to fight the oblivion that could otherwise follow our last breath. This applies to every work of literature; but what happens when a narrative deals directly with death? What kind of novel does a writer compose when he finds himself at the end of his own existence – that is to say, when he is still alive but at the same time knows that he will soon be dead? By investigating the possible answers to these questions, I identified and defined a literary genre which is located at the intersection between creativity, death and thanatology: the «testament novel». Using the example of Saul Bellow's *Ravelstein*, a narrative with a strong testamentary nature, I will briefly describe the characteristics of the genre.

Andrea Spadola, *La bisensibilità di Tino Villanueva*

Tino Villanueva (1941) is one of the most representative poets of the Chicano Renaissance. His poetry reflects a great interest in the themes of memory and oblivion, and it presents a special linguistic alternation between English and Spanish, without resorting, unless when absolutely essential, to code-switching. As the poet suggests in *Chicanos. Antología histórica y literaria* (1980), the phenomenon of bilingualism associated with the Chicano movement would be more appropriately defined by using the terms biculturalism and bisensibility. These concepts, especially the last one coined by Villanueva himself, are fundamental when analyzing the form and contents of his poetic production.

Gennaro Tallini, «Una metafora della complessità». *Le geografie scomposte di Claudio Magris tra microcosmi, confini e dualismi identitari*

Claudio Magris is certainly one of the most important contemporary European writers; two of his novels (*Danubio* and *Microcosmi*) are characterized by a special interest in the notions of border and civilization in 20th-century Central Europe. Through his writing, Claudio Magris describes all the walls and borders that divided Europe and all the problems that made the birth of the United States of Europe impossible, thus also limiting the relations and the common growth of European people. A world of «Microcosmi» (small worlds), founded on religious, political and historical diversities, could be the unanimous starting point for this Unity; instead these differences become walls and borders, symbols and conditions of an insurmountable separation.

Stefano Tani, *Infinite Borders: the Sweet Death of National Literatures*

This paper explains how in the 19th century national literatures proved in many cases to be essential to the building of national states. Now, in the age of globalization, national literatures have no longer a function, except in the academic world, where they are instrumental to perpetuate power and create new positions. The EC lost the chance to create a cultural community by *not* creating a common high-school literary curriculum, composed by the masterpieces of all European literatures. However literature – in no way national, but global – not only survives, but actually thrives in the «real» world, the one of... Internet.

Indice

<i>In margine</i> , di RAFFAELLA BERTAZZOLI	V
<i>Introduzione</i> , di SILVIA MONTI	1
I. SPAZI E CONFINI	
MALCOLM ALAN COMPITELLO, <i>La metrópolis como frontera: Últimas noticias del paraíso de Clara Sánchez</i>	9
ANNA BOGNOLO, <i>La mia stanza e la tua: frontiere domestiche</i>	27
II. CONFINI E SCRITTORI (EUROPA)	
LETIZIA MAFALE, « <i>Vivre entre-deux</i> »: <i>il concetto di frontiera in Milan Kundera, Ágota Kristóf e Andreï Makine</i>	41
GENNARO TALLINI, « <i>Una metafora della complessità</i> ». <i>Le geografie scomposte di Claudio Magris tra microcosmi, confini e dualismi identitari</i>	59
SILVIA MONTI, <i>El teatro sin fronteras de Alfonso Sastre</i>	75
PAOLA BELLOMI, « <i>Yo soy de Destierrolandia</i> »: <i>Fernando Arrabal y el límite</i>	89
III. CONFINI E SCRITTORI (AMERICA)	
ANDREA SPADOLA, <i>La bisensibilità di Tino Villanueva</i>	111
ANDREA MASOTTI, <i>Roberto Bolaño tra confini geografici e soglie concettuali</i>	121
ROBERT L. FIORE, <i>Lazarillo de Tormes y Mi tío Atahualpa de Paulo Carvalho-Neto: el corredor transatlántico de la picaresca</i>	139
MARÍA CECILIA GRAÑA, <i>Con la frontera a cuestras: El corrido de Dante de Eduardo González Viaña</i>	149
IV. CONFINI MATERIALI E IMMATERIALI	
ANNA LISA BUZZOLA, <i>I confini del silenzio</i>	169

MATTEO RIMA, <i>Writing on the Border. The Testament Novel</i>	187
FELICE GAMBIN, <i>Identidades y fronteras en El Crítico de Baltasar Gracián</i>	201
STEFANO TANI, <i>Infinite Borders: the Sweet Death of National Literatures</i>	217
Abstracts	225
Indice dei nomi	231

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI DICEMBRE 2013
DALLE GRAFICHE FIORINI - VERONA