

KÖLNER BEITRÄGE ZUR LATEINAMERIKA-FORSCHUNG

Herausgegeben von Christian Wentzlaff-Eggebert und Martín Traine

La voz del pueblo en el espacio cultural europeo: El pueblo y su identidad

editado por Christian Wentzlaff-Eggebert

Universidad de Colonia

Centro de Estudios sobre España, Portugal y América Latina

Universität zu Köln

Arbeitskreis Spanien – Portugal – Lateinamerika

La voz del pueblo en el espacio cultural europeo: El pueblo y su identidad

Contribuciones de Christian Wentzlaff-Eggebert, Alfredo Crespo Borrallo, Barbara Hagg-Huglo, Cándido Martín, Antonio Martínez González, Mario Garvín, Gloria Chicote, Antonio Frías Delgado, Antonio Tordera, David Porcel Bueno, Sofía Barrón, Javier Lluch-Prats, R. Sergio Balches Arenas, Marina Bianchi, Enrico Lodi, Gonzalo Aguila, Ewa Stala, Daniela Marcheschi y Facundo Tomás.

El presente proyecto ha sido financiado con el apoyo de la Comisión Europea. Esta publicación es responsabilidad exclusiva de los autores. La Comisión no es responsable del uso que pueda hacerse de la información aquí difundida.



Programm für
lebenslanges
Lernen

DAAD

Deutscher Akademischer Austausch Dienst
German Academic Exchange Service

Köln / Colonia 2015

Arbeitskreis Spanien – Portugal – Lateinamerika
Centro de Estudios sobre España, Portugal y América Latina
Albertus-Magnus-Platz
50923 Köln

ISSN 1438-6887

Redacción: Marja Nalesinski

DANIELA MARCHESCHI: IDENTIDAD, TRADICIÓN/TRADICIONES EN LA LITERATURA Y EL ARTE DE EUROPA

Abstract:

Scholars often confuse the terms tradition and literary history by thinking that the first one equals the second one. By means of the confrontation of anthropology, literature and other modern fields of scientific knowledge, this paper attempts to answer the following questions: 1 – What is identity, what is tradition and what is literary tradition in particular? 2 – What is the relationship between literary tradition/*traditions* and canon, within a vision of literary history faced with the theory of relativity proposed by Albert Einstein? Identity is a dynamic process and a field of intersections in which knowledges, experiences, various past cultural activities or traditions meet and interconnect in the shape of a continuous spectrum of interacting meanings. A literary tradition establishes a relationship with the past and a nexus of vitality and continuity with the present and the future within the conflict between innovations and duration. On the basis of some examples, starting from Cervantes' *Don Quijote*, this paper attempts to show how several traditions form literary or artistic systems in which literary experiences/memories of the past and the ways of perceiving and re-elaborating them flow into one another. Therefore, tradition involves interpretation and interpretation involves critique of all traditions founding a specific culture.

Identidad

Como enseñan los estudios antropológicos, el individuo – que reflexiona sobre quién y en qué cosa es igual, sobre quién y qué cosa es diferente–madura también un sentido de participación en la comunidad en la que se encuentra y se siente integrado, y la suya se vuelve una identidad social: él se interpretará a sí mismo y a los demás a través de modelos considerados expresiones simbólicas de la cultura.¹ Por lo tanto, como bien ha visto Lévi-Strauss², la identidad no es algo adquirido una vez para siempre ni un dato monolítico, sino una construcción móvil y continua en la que participan al mismo tiempo tanto los individuos particulares como las formaciones sociales. Precisamente por ese dinamismo incesante, un dato característico de la condición antropológica ha sido para el ser humano estar implicado en una serie de identidades múltiples relativas al sexo, la

¹ Ver Jacobson-Widding, Anita (ed.): *Identity: Personal and Socio-Cultural - A Symposium*. Uppsala. 1983; y Fabietti, Ugo-Remotti, Francesco: *Dizionario di Antropologia*. Bologna. 1997, páginas 355-356.

² Lévi-Strauss, Claude: *L'Identité*. Paris. 1977.

familia, el clan, la clase, la ciudad-estado, etc. La identidad es, por lo tanto, un proceso, pero también un campo abierto de intersecciones cuyas posibles caras están listas para definirse, segmentarse y redefinirse cada vez que se producen y maduran los acontecimientos, se encuentran y chocan las diversas experiencias. Este aspecto complejo de la existencia humana, verificable – lo repetimos – tanto en las sociedades prehistóricas como en las históricas, puede ser menos advertido en las sociedades en las que el poder político no tardó en estar firmemente concentrado en manos de un soberano, como por ejemplo en Inglaterra y en Francia. En estos países europeos el precoz surgimiento de la nación ha permitido la formación y la persistencia de una identidad cultural colectiva, constituida en la sedimentación y uso compartido de elementos por siglos, a través de cambios graduales. Se trata de acontecimientos, por cierto colectivos, de memorias, mitos, símbolos comunes; de la asunción de estilos de vida comunes, tradiciones, leyes, instituciones comunes y valores que, pasados a través de varias vicisitudes y crisis, han podido ser periódicamente reafirmados. Todo esto se ha convertido, también en manera autoritaria, en La Tradición, favoreciendo la formación de un sentido de identidad monológico, la asociación a un territorio específico, pero también y sobre todo la adopción o imposición de modelos y valores culturales idénticos, y de las jerarquías de tales modelos y valores, el compartir recuerdos históricos, la lengua y el sentido de solidaridad de las elites. El destino de Italia ha sido diferente. Es un país cuya unidad – después de siglos y siglos de dominación extranjera y de división en estados y pequeños estados – comenzó en la década 1860-1870, y concluyó sólo con la Primera Guerra Mundial, en la que Italia combatió de 1915 a 1918. Esto dio la posibilidad de que perdurara una riqueza de tradiciones culturales, que no han cancelado el sentimiento de los italianos de compartir lo que llamamos “La Tradición” italiana. Sin embargo, esta última es, en realidad, una potente abstracción, una especie de verbo que existe únicamente en las voces declinadas, pero, por lo general, no se encuentra en infinitivo en los diccionarios. La imagen más clara que se nos ocurre es la del Monte Análogo creado por René Daumal³: se sabe que existe, pero no está, se sabe que está, pero no existe.

La Tradición

Cuando hablamos de Tradición, generalmente pensamos en algo – una creencia, un uso, un patrimonio cultural – que pertenece al tiempo transcurrido, que viene del pasado, y que nosotros debemos preservar para que se transmita la memoria. Pasado, Historia, Tradición, estos términos se confunden hasta ser considerados casi sinónimos. Y sin embargo no es así,

³ Daumal, René: *Le Mont Analogue*. Paris. 1952.

es más bien necesario tener claros los ámbitos de significado y valor de cada una de estas palabras si queremos acercarnos a la literatura con una mirada más límpida y libre. La Tradición es un espacio de significados en conflicto, lo que heredamos hoy del pasado. Puede ser “gran tradición”, por lo que respecta a la cultura urbana, literata, racionalista de las “*élites*”; pero también “pequeña tradición”: la de comunidades rurales o propia de la cultura popular⁴. La tradición también se puede inventar, lo demuestran Eric J. Hobsbawm y Terence Ranger⁵, creando en la repetitividad una relación ficticia con el pasado para construir mayor cohesión en un grupo humano, útiles retículos de convenciones, complejos simbólicos y consolidar vínculos sociales y políticos. Dentro de la “ritualidad” de la literatura y del arte, una tradición es aquello que establece o expresa una relación con el pasado, una representación y un conjunto de experiencias algunas veces muy heterogéneas, de diversos conocimientos, costumbres comunicativas, expresivas, estéticas, maneras, prácticas o poéticas, formas, géneros, estilos, significados, símbolos, valores, que provienen de un pasado histórico más o menos lejano y que permanecen, que establecen un nexo de vitalidad y continuidad con el presente en un entrelazamiento entre duración y innovaciones que nunca se puede dar por descontado. La tradición puede ser oral o escrita, lo comprendió Vincenzo Gioberti⁶, pertenecer a clases sociales subalternas: siguiendo esas huellas Ernesto De Martino estudió la cultura y la “geografía” antropológica del Sur del Italia. Pueden ser una serie de pautas heredadas de generaciones precedentes con las que las nuevas sienten la necesidad de medirse, para recuperación y enriquecimiento, o para sustituirlas con otras. En efecto, la palabra “tradición” – de la palabra latina *traditio* enlazada a la otra *trado* – tiene también el significado de “abandono por traición”. La batalla de los Románticos contra la mitología, la inmutabilidad de ciertos procedimientos expresivos y la interpretación del concepto de “clásico” hecha por el Neoclasicismo, es, precisamente, un ejemplo de todo esto; y se sabe cómo reaccionó Giacomo Leopardi. La palabra latina *trado* tiene también el significado de “transmito”, “lego”; *traditio* está, por lo tanto, indicando la *entrega en mano* del patrimonio cultural o de los textos del pasado a las nuevas generaciones. Todo esto implica una sólida noción y percepción del futuro⁷: la “tradición” es un conjunto de posibilidades para el porvenir, en modo análogo a lo que sucede en la transmisión genética, que reproduce y

⁴ Redfield, Robert: *The Little Community and Peasant Society and Culture*. Chicago. 1960.

⁵ Hobsbawm, Eric J. - Ranger, Terence: *L'invenzione della tradizione*. Torino. 2002.

⁶ Gioberti, Vincenzo: *Del Primato morale e civile degli Italiani*. Napoli-Torino. 1862, páginas 273-290.

⁷ Quadrelli, Rodolfo: *Il Linguaggio della poesia*. Firenze. 1969.

diferencia un patrimonio preexistente⁸. El Renacimiento – refiriéndose a su manera al mundo clásico, y bajo la perspectiva de la crisis política y social italiana del siglo XVI – interpretó la palabra “tradicición” como patrimonio del pasado convertido en modelo o *Canon*, o sea un conjunto de normas transmitidas a través de textos ejemplares para seguir rigurosamente y señal de la literariedad, principio mismo de la escritura. Fuera del Canon no se podían producir literatura ni arte dignos del nombre. Este significado específico, que la actividad literaria y artística han tenido vivo por siglos, es sólo una interpretación, que simplifica la misma noción de “tradicición”. El concepto de “tradicición” contempla, por tanto, una gran profundidad espacial y temporal de visión, juicio, recomposición y acción histórica y literaria en el sentido que cada autor auténtico puede originalmente reinterpretar, jerarquizar, refundar y reconstruir, *hacer salir*, dejar su huella, su propio rastro⁹. Individualizar una tradición, estudiarla, significa realizar una acción histórica y crítica, sacar a luz los complejos procesos de construcción formal y elección; en conclusión, de organización de las experiencias que la hacen crecer continuamente y de la incesante reinterpretación que implica¹⁰.

Tiempo y historia artística y literaria

Algunas ideas de “tiempo” y “espacio”, con las que marcamos la vida intelectual cotidiana, han sido tomadas por categorías *a priori* y no como resultado de tradiciones culturales, visiones del mundo obtenidas históricamente, o sea como resultado de negociaciones culturales que deben ser meditadas, enriquecidas constantemente y transformadas, si fuera necesario. La palabra “tiempo”, del latín *tempus*, se refiere a la antigua operación de fijar el *temo*, el clavo, a la derecha del templo de Júpiter Máximo¹¹. De esta manera el tiempo era la acumulación de los “clavos”, uno después del otro: esto muestra la visión lineal, acumulativa y progresiva del tiempo y la temporalidad histórica en el mundo romano, retomada en la Edad Moderna por el Idealismo romántico. En la visión progresiva de la realidad de Hegel, la Historia es la realización bajo apariencia sensible del camino del Espíritu, el cual está constante e inexorablemente encaminado a un perfecto reencuentro con sí mismo a través del proceso dialéctico. El Positivismo, principalmente influenciado por las teorías de Charles Darwin,

⁸ Marcheschi, Daniela: Prismi e poliedri. Scritti di Critica e Antropologia delle Arti. Orizzonti e problemi. Livorno. 2001, páginas 71-79.

⁹ Marcheschi, Daniela: “Tradizione e tradizioni: dissentire da Harold Bloom”. Poetiche. Letterature e altro, nn. 4-5, 1997, páginas 101-109.

¹⁰ Fabietti, Ugo-Remotti, Francesco: Dizionario di Antropologia. Bologna. 1997, páginas 761-763.

¹¹ Marcheschi, Daniela: Prismi e poliedri. Scritti di Critica e Antropologia delle Arti. Orizzonti e problemi. Livorno. 2001, páginas 61-62.

hará el resto: la Historia será identificada con el proceso mismo de la evolución, vista como un movimiento ascendente y un camino acumulativo de progreso y civilización. Pero si el tiempo es algo que inexorablemente huye hacia adelante, una progresiva acumulación de cantidades temporales siempre mayores y de momentos de síntesis dialécticamente cada vez más acabados, el presente es necesariamente más perfecto y más rico que el pasado, y el futuro lo será respecto al presente. Para estar *en el* tiempo, por lo tanto, hay que seguir constantemente el flujo, no perder el “tren” de una supuesta Historia, que se amalgama con la crónica y las novedades. En tal proceso el pasado está destinado a perderse para siempre o a volver solamente bajo la forma de una cita vacía y ornamental, como una decoración de museo, porque ya está “superado”. En lugar de ser protegido como un sistema de *signos* llenos de significados y como un patrimonio de experiencias vividas, es reducido a una *señal* elemental y, en el fondo, superflua o previsible. Sin embargo todo esto contrasta con los resultados actuales de las diferentes disciplinas creadas por el hombre; y la literatura y el arte pertenecen a la cultura en la que los valores se negocian continuamente: en la complejidad de los eventos y de las experiencias existe una pluralidad de elecciones formales que pueden ser discutidas, aceptadas o rechazadas. Nada es “superado”, pero toda experiencia es reemplazable: no existe ninguna necesidad íntima, nouménica animadora de la historia literaria y artística. Funciona con discusiones y soluciones, con propuestas más o menos acertadas que, en un momento dado de la historia, pueden afirmarse gracias a razones retóricas particularmente apreciadas por ciertos entornos culturales y sociales o por ciertos grupos de poder. Evitamos, por lo tanto, de creer que la moda sea la manifestación de una presunta razón o finalidad de la historia, entendida como temporalidad lineal y Tradición única. Una cosa es la crónica, una cosa es la moda que la acompaña, otra es la historia en su multiplicidad sustancial. En Italia, en nombre de la moda del arte abstracto (en lo que, en un cierto momento, lamentablemente, se transformó), se ha olvidado, por ejemplo, por décadas, el arte del movimiento *Novecentos*, juzgado a menudo muy restrictivamente en manera negativa, porque fue un arte que floreció durante el fascismo. Medirnos con una temporalidad histórica, concebida en la complejidad no lineal de las tradiciones, nos convierte en concretamente realistas. El realismo es a menudo injustamente identificado con el estilo de la representación objetiva y con un acto de testimonio y conocimiento de las cosas, como hace, por ejemplo, Alberto Moravia en *Los Indiferentes*¹². El realismo es, en cambio, la realización de una exigencia racional y ética y, si las ciencias y el conocimiento sirven al escritor para tener un mayor conocimiento del mundo; es, en cambio, el arte el que puede y debe

¹² Milán. 1927.

ocuparse de metafísica, o sea, a plantear el problema de la realidad, como indicaba Hermann Broch¹³. Ética de la literatura y del arte. Utopía de la literatura y del arte. Tampoco hay que olvidar el papel de la técnica, que salvaguarda los aspectos de sincronía y diacronía de la artística y de la literaria. Esto último no es un mero instrumento y apoyo memorativo, como pensaba Benedetto Croce; es decir, la técnica no concierne solo los motivos prácticos, “físicos” de la creación. Al contrario – por sus valencias creativas y inventivas – en la técnica va identificado un campo activo de ocasiones teóricas y expresivas, ya que esa es el propio modo de expresión o el vector que conduce a la *materia formada*, a la *cosa dicha*. La escritura – o la obra de arte – se da no en forma de una inspiración entendida en forma genérica y vaga, opuesta a un supuesto momento reflexivo, sino también en el uso racional de saber (literario y no literario) del que la asociación intuitiva, cortocircuito de la inspiración, es parte, así como enseñan las ciencias cognitivas – y de la investigación también para la investigación -. Dino Formaggio ha sugerido pensar en términos más complejos la misma palabra “técnica”, distinguiendo entre una técnica, por así decir, externa, en el sentido de operaciones habituales y procedimientos codificados, y una técnica interna, que resulta del lento sedimentarse de todos los ciclos del saber y del hacer, al interno de la conciencia y de la corporeidad del artista/escritor. El sujeto creador se enfrenta, resumidamente, con los interrogantes planteados por los distintos materiales, lenguajes, estilos, etc., o por las ideas y problemas también operativos de su arte, para hacer una síntesis que es corpórea, somatizada, ya que él la hace convertirse en una significativa praxis de uso: lenguaje, estilo, en nuestro caso¹⁴. Únicamente si piensan en los alcances de la técnica como rico campo formativo y productivo del individuo, el escritor o el poeta no olvidarán el sentido pleno del término “arte”: un gesto global del cuerpo, “la profundización técnica también puede conducir a la profundización de las” razones expresivas “más secretas y a identificar y solicitar la misma inspiración”¹⁵. Pensemos en la literatura y en la novela como artes arquitectónicas (todas las artes, sin embargo, lo son): como edificaciones y expresiones de un mundo, como enriquecimiento mismo del mundo, como conocimiento, como creación y construcción de la belleza, a partir del ejercicio de la técnica – entendida a la manera densa de Formaggio– y de las tradiciones examinadas críticamente. La racionalidad de la novela, de la poesía y del

¹³ Broch, Hermann: Hofmannsthal e il suo tempo. Roma. 1981, páginas 35-60.

¹⁴ Formaggio, Dino: Fenomenologia della tecnica artistica. Parma-Lucca. 1978; y Morphy, Howard: Ancestral Connections: Art and an Aboriginal System of Knowledge. Chicago. 1991, páginas 143-145.

¹⁵ Pontiggia, Giuseppe: “Avanguardia e impegno oggi”. “il verri”, 10, ottobre, 1963, páginas 75-76; y Pontiggia, Giuseppe: “La tecnica narrativa di Italo Svevo”. “il verri”, n. 5, ottobre, 1960, páginas 150-166.

arte, no está, por otra parte, solo en la habilidad artesanal del autor o del artista, en su capacidad de organizar en modo sistemático las estructuras de un texto o de una obra en los diferentes y interactivos niveles que la componen. Es algo más. Para ser exactos, se trata de un elemento de esa racionalidad de la que hablábamos poco antes, justamente la sagacia intelectual con la que un autor es capaz de reflexionar sobre las tradiciones artísticas, reinterpretándolas y retraduciéndolas in res, en elecciones formales autónomas y precisas. Por tanto es deber del autor y del artista ver, mejor dicho, rever, las cosas dentro de sí mismo, una visión crítica a través de la cual observar y narrar o expresar la realidad. No es la realidad contemporánea, su mimesis, la que sugiere los lenguajes, sino la literatura o el arte: el pensar las cosas y el estudiarlas, el tener una idea crítica precisa de la literatura y del arte. El Homo Sapiens, nuestra especie, tiene además la característica de producir animales culturales por excelencia: la realidad los condiciona pero no los determina; y de animales tienen cada vez menos, porque la cultura tiene un rol grandioso en su experiencia de vida y de pensamiento. Además, hay necesidad de una idea fuerte de la forma; la voluntad (¿el deseo?) de buscar la verdad; de tratar lo que realmente corresponde y escudriñar “el yo que coincide con los demás”, como dice Giuseppe Pontiggia: en resumen, de hablar con los lectores, preservando su propia dignidad, sin estimular los gustos triviales. La técnica no “se supera” (como sucede con los automóviles o vehículos), sino que, simplemente se adopta, se inventa o se omite. De cualquier modo, se trata de servirse de un soporte edificador claramente racional: de hecho hoy encontramos débiles muchas cosas, por ejemplo, de Lord Byron, que se jactaba solo de seguir *tout court* la inspiración y de no volver nunca a lo que había escrito directamente... No es necesario referirse a Hegel, que hablaba de la novela como epopeya burguesa moderna, para recordar que Henry James ha sido un notable teórico de la novela. Lo fueron, además, en el siglo XX, Edward M. Forster y Marcel Proust o Robert Musil o también el artista Alberto Giacometti, que en sus obras sobre el arte mostró una gran conciencia del pensamiento. De todos modos, tanto ayer como hoy, ningún artista, ningún novelista, puede prescindir de la energía de la imaginación y de un proyecto cultural, de pensamiento. La naturaleza multiforme que la novela ha venido fabricándose desde la antigüedad, admite precisamente una maleabilidad y flexibilidad excepcionales: el punto es, una vez más, tener ideas, la fuerza especulativa de elaborarlas. La mejor novela experimental italiana de los años sesenta, *L'arte della fuga* (1968) de Giuseppe Pontiggia, tiene su propia arquitectura compleja y significados profundos; y no es casualidad que este escritor haya sentido la necesidad de repensar en una forma nueva, más “extendida” que la misma novela, como muestran sus obras posteriores a 1968.

Las tradiciones, no la Tradición

Muchos autores y críticos manifiestan su adhesión a la idea de una única Tradición, concepto que, con el tiempo, muchas veces ha sido confundido con el de Historia; incluso se ha tenido una visión plana, en la dimensión frontal de la verticalidad y de la horizontalidad, es decir de la actualidad y de sus intereses inmediatos. Sin embargo, si razonamos según las sugerencias de la Física y, en particular, de las teorías de Albert Einstein, tenemos que considerar que el hombre está sumergido en un horizonte espacio-temporal dentro del que, respecto a su posición, se definen gradualmente las coordenadas del pasado, del presente y del futuro en las que se mueve. Análogamente el ser humano vive en la complejidad de una copresencia de historias y geografías –la multiplicidad de las tradiciones. Somos nosotros, con nuestras elecciones, a “presentizar” las tradiciones culturales, restituyéndoles vida y operatividad con nuestra huella; a “pasadizar”, juzgándolas no adecuadas para todo aquello que apremia y consideramos justo manifestar *aquí y ahora*; a “futurizar”, a dárselas en la mano a las generaciones futuras¹⁶. La Antropología destaca que el hombre es un “animal” muy cambiante, y que una gran amplitud de vicisitudes y articulaciones espaciales y temporales componen su existencia. La misma palabra *cultura* “indica las tradiciones socialmente aprendidas y adquiridas y las formas de vida de los miembros de una sociedad, incluyendo también su manera estructurada y repetida de pensar, sentir y actuar (o sea, de comportarse)”¹⁷. La crítica literaria no puede ignorar tales adquisiciones. En realidad, es la Antropología, en nombre de la multiplicidad del actuar humano, la que enseña que no debemos ver la cultura y las literaturas, que forman parte de ella, como mundos aislados, encerrados en sí mismos y separados. La Antropología nos invita a tomar en consideración la pluralidad de las experiencias, la complejidad de las tradiciones y su coexistencia, a considerar y poner en tensión el tiempo que les ha llevado y que se ha transformado en pensamiento, materias, formas, técnicas, palabras o conceptos. Por lo tanto existen *las tradiciones*, no La Tradición, ya que existe una múltiple relación de conjuntos, es decir, de sistemas literarios o artísticos en perpetua transformación y en continua etapa de organización, en los que confluyen y funcionan las tradiciones activas, las del pasado (la literatura o artes clásicas, y no sólo éstas) y los modos variables de percepción y de reelaboración de éstas. Por estas razones, no es posible hablar de tradición sin interpretación y no es posible hablar de interpretación sin una auténtica crítica de las tradiciones, o sea, sin una crítica articulada de la cultura. Cada autor – y también cada crítico, aunque en maneras diferentes – tendría, por lo tanto, que ser un intérprete de

¹⁶ Marcheschi, Daniela: *Scritti di Critica e Storia dell'Arte*. Firenze. 2002.

¹⁷ Harris, Marvin: *Antropología cultural*. Bologna. 1990, página 6.

tradiciones y de la realidad de reconstruir de una nueva manera. Miguel de Cervantes hace de su *Don Quijote de la Mancha* (1605-1615) un ejemplo extraordinario de cómo las tradiciones culturales puedan coexistir, dialogar y en un cierto momento histórico llegar a un enfrentamiento: ése en el que España todavía está – o parece estar – en el ápice de su grandeza y poder. Sin embargo también es un ejemplo de cómo un conflicto como éste pueda genialmente convertirse en gran literatura en el encuentro entre tradiciones y diferentes géneros. *Don Quijote* es el prototipo del lector y de sus sueños con los ojos abiertos. Ama con tal pasión la literatura caballerescas y los valores que propone, que quiere seguir los pasos de Amadís y volverse loco, como todos los caballeros (hubiera podido percibir Ariosto...). En el capítulo 35 de la primera parte de su novela, Cervantes lo muestra cómicamente mientras sueña que combate contra un gigante y, siempre durmiendo, se levanta medio desnudo, destruye odres de vino causando un caos en la hostería en la que se encuentra y que él absurdamente cree un castillo. En resumen, en *Don Quijote*, por un lado está la tradición caballerescas con sus aspiraciones al sublime en todos los campos: una tradición aprendida de los libros en la escuela – por tanto “inactual” – y un deber ser que la cultura de las clases dominantes españolas, entre el siglo XVI y el siglo XVII, sigue o, mejor dicho, declara de preferir. Por otra parte, son las tradiciones más populares, un mundo adherente a la sencillez de la naturaleza y a la inmediatez de los sentidos, ese mismo mundo que Giambattista Basile querrá representar, junto a otros muchos aspectos del siglo XVII, en las 49 novelas más 1 (el marco) del libro en napolitano *Pentamerone* o, mejor dicho, *Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de peccerille* o sea *La fábula de las fábulas o sea el entretenimiento de los niños*, obra póstuma publicada en Nápoles en 1634-1636. Cervantes compara dos culturas, que se reflejan una en la otra, se oponen, pero al final se necesitan mutuamente. Don Quijote, perdiéndose en sus fantasías heroicas y caballerescas, vive soñando y sueña viviendo. Para él no tiene importancia la diferencia entre la vigilia y el sueño, simplemente, *sueña siempre* y por tanto es una especie de paradoja viviente. Su grandeza es tal que resulta ridículo; pero la nobleza de su corazón, la pasión, el deseo de redimir la mezquindad del mundo con sus nobles hazañas, son los que nos conquistan. Queremos a Don Quijote, ese mundo suyo fantástico, esos sueños suyos en un mundo mezquino de hombres pequeños. Cuando está muriendo después de recobrar el juicio, Sancho Panza le ruega: preferiría tenerlo vivo, como antes, rehén de los sueños, porque se ha encariñado con él en la locura y por su locura. Y los seres humanos tienen necesidad de la locura de las utopías, una vez más, por su misma condición antropológica, que está hecha de memoria del pasado, percepción del presente, expectativa y construcción, proyecto del futuro. Harold Bloom, en nombre de una simplificación tecnicista y mimética, todavía deudora de la edad manierista, a menudo confunde las

tradiciones, desde nuestro punto de vista, con los “modelos” formales¹⁸. Lo hace bajo el signo de un principio de influencia reductor con respecto al discurso de Ernst Curtius¹⁹ en el cual, no obstante, se basó. Por lo demás, una gran obra puede haber ejercido poca influencia, en el sentido de haber tenido incidencia solo sobre un número limitado de autores, pero no por esto deberá ser considerada menos “canónica” o importante: se piense, por ejemplo, en los versos y en la experiencia literaria de Guido Cavalcanti el primero de los amigos de Dante, ampliamente leído y recuperado por Ezra Pound en el siglo XX; o aún a Pulci y a su *Morgante*, que tendrá un significado capital para Rabelais, mientras que en Italia todo esto sucederá posteriormente – en el siglo XIX – cuando será recuperado en la cultura humorística, familiar a Carlo Collodi. Por otra parte, nadie puede excluir por experiencia que aquello que en el pasado ha sido menos considerado por siglos no pueda ser revalorizado y mucho más leído en el futuro. Bloom identifica erróneamente el Canon con la Tradición en absoluto, y la Tradición con la Historia en absoluto de la literatura y de la cultura: en resumen, reduce *ad unum* una complejidad de fenómenos diferentes. La tradición, *las tradiciones*, forman, en cambio –en el itinerario accidentado de la historia con sus acontecimientos y de la cultura que a través de debates los asume y interpreta– un sistema de interacciones dialogísticas entre presente y pasado, en un mutuo intercambio y determinación y en perenne asentamiento. Modelos formales y géneros diferentes pueden concentrarse en una misma tradición. Como demuestra el ejemplo de la tradición cómico-humorística, en la que se pueden incluir autores y artistas de Luciano a Petronio, de Merlin Cocai a Cervantes, de Rabelais a Swift, de Diderot a Voltaire, de Sterne a Balzac, de Rossini a Collodi, de Hogarth a Daumier, de Philipon a Grandville. En ella, en efecto, – por los estatutos formales en los que se basa bajo el signo de la mezcla de géneros, de un pesimismo activo y de la crítica respecto a los males de la sociedad –, es posible encontrar de manera variada y característica - en un denso intercambio de pasajes - prosa y poesía, música y libretos de ópera, teatro y arte de la caricatura, formas cultas y formas populares, lengua oral y escrita y escritura periodística y romance: una escritura caracterizada por sinestesias capaces de involucrar las estructuras profundas de artes y géneros diferentes, y, por consiguiente, muy lejos de la sinestesia que en cambio será apreciada por la literatura decadente. No se puede comprender el significado del *ready made* de Marcel Duchamp (por ejemplo la *Roue de bicyclette*, 1913) sin tener en cuenta que la suya quería ser solo una provocación irónica, un gesto agonístico para contraponerse a las instituciones artísticas petrificadas de su tiempo: un gesto análogo a los

¹⁸ Bloom, Harold: *The Western Canon. The Books and School of the Age*. New York. 1994.

¹⁹ Curtius, Ernst: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern. 1948.

tantos de los caricaturistas precedentes que habían trabajado en el ambiente de la tradición cómico-humorística. En efecto, Duchamp había aguzado la ironía como diseñador humorístico para “Le Rire” y otros periódicos satíricos franceses, que continuaban la gran tradición cómico-humorística y paródica del siglo XIX, inspirada principalmente, pero no únicamente, en la manera de Laurence Sterne. Esto significa que el espíritu desacralizador, el juego de la inversión paradójica hasta el absurdo, puesto en marcha por el artista y tan querido por el movimiento Dada, son no sólo y no tanto el fruto genérico de una disposición psicológica del hombre, sino también, y sobre todo, una elección cultural. En conclusión, se trata de un elemento poético sugerido por las teorías estéticas, características precisamente de esa amplia y rica tradición europea, en cuyo ámbito, en los siglos XIX y XX, transitan de diferentes maneras, por ejemplo, también Gavarni y el joven Baudelaire, Zavattini y Guareschi²⁰. No en vano, en 1966, advirtiendo la “facilidad con la que se puede realizar”, Duchamp habló del “riesgo en el ready made”, en una entrevista al director Jean Antoine, transmitida por la RTFB (Radio-Televisión Belga Francófona) sólo algunos años después, en 1971, en la transmisión *Signe des temps*. Duchamps declaró que la pintura tiene que representar una “profundización del pensamiento”, un proponer “ideas” y que dicha instancia teórica normalmente faltaba en el arte contemporáneo, donde, no obstante, se proponen más a menudo solo efectos de teoría. El *ready made* había sido una provocación, la suya, una mueca de desprecio contra un sistema del arte del que Duchamps se sentía lejano²¹. Los epígonos (descendientes) han tomado medidas posteriormente para convertirla en una “manera” moderna... Las tradiciones son lo que, del pasado, tenemos la precisa intención de transmitir al futuro. Por lo tanto, en un Canon –el español– pueden coexistir Luis de Góngora con su conceptismo barroco y ciertamente Cervantes; Pedro Calderón de la Barca con su fantástico y mitológico teatro y Tirso de Molina con su teatro religioso; o el filósofo, poeta, escritor y dramaturgo Miguel de Unamuno y el poeta y dramaturgo Federico García Lorca, que quiso cantarle a España.

²⁰ Marcheschi, Daniela: Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura in Collodi, Carlo: Opere. Milano. 1995, páginas XI-LXII.

²¹ Duchamp, Marcel: I grandi artisti del XX secolo. Marcel Duchamp, Dialogo sulla vita e sull'arte. Torino. 1993, páginas 8-10.

Bibliografia

Libros:

- Bloom, Harold: *The Western Canon. The Books and School of the Age*. New York. 1994.
- Broch, Hermann: *Hofmannsthal e il suo tempo*. Roma. 1981.
- Curtius, Ernst: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern. 1948.
- Daumal, René: *Le Mont Analogue*. Paris. 1952.
- Duchamp, Marcel: *I grandi artisti del XX secolo. Marcel Duchamp, Dialogo sulla vita e sull'arte*. Torino. 1993.
- Fabietti, Ugo-Remotti, Francesco: *Dizionario di Antropologia*. Bologna. 1997.
- Formaggio, Dino: *Fenomenologia della tecnica artistica*. Parma-Lucca. 1978.
- Gioberti, Vincenzo: *Del Primato morale e civile degli Italiani*. Napoli-Torino. 1862.
- Harris, Marvin: *Antropologia culturale*. Bologna. 1990.
- Hobsbawm, Eric J. - Ranger, Terence : *L'invenzione della tradizione*. Torino. 2002.
- Jacobson-Widding, Anita : *Identity: Personal and Socio-Cultural - A Symposium*. Uppsala. 1993.
- Lévi-Strauss, Claude: *L'Identité*. Paris. 1977.
- Marcheschi, Daniela: *Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura* in Collodi, Carlo: *Opere*. Milano. 1995.
- Marcheschi, Daniela: *Destino e sorpresa. Per Giuseppe Pontiggia, e con i suoi primi scritti sul "verri"*. Pistoia. 2000.
- Marcheschi, Daniela: *Prismi e poliedri. Scritti di Critica e Antropologia delle Arti. Orizzonti e problemi*. Livorno. 2001.
- Marcheschi, Daniela: *Scritti di Critica e Storia dell'Arte*. Firenze. 2002.
- Marcheschi, Daniela: *Le vie dorate: con Giuseppe Pontiggia*. Parma. 2009.
- Marcheschi, Daniela: *Il Sogno della Letteratura*. Roma. 2012.
- Morphy, Howard: *Ancestral Connections: Art and an Aboriginal System of Knowledge*. Chicago. 1991.
- Pontiggia, Giuseppe: *L'Arte della Fuga*. Milano. 1968. 1990.
- Quadrelli, Rodolfo: *Il Linguaggio della poesia*. Firenze. 1969.
- Redfield, Robert: *The Little Community and Peasant Society and Culture*. Chicago. 1960.
- Smith, Anthony D.: *The Politics of Culture: Ethnicity and Nationalism* in Ingold, Tim: *Companion Encyclopedia of Anthropology. Humanity, Culture and Social Life*. London-New York. 1994.

Articulos:

- Marcheschi, Daniela: "Tradizione e tradizioni: dissentire da Harold Bloom". *Poetiche. Letterature e altro*, nn. 4-5, 1997.
- Pontiggia, Giuseppe: "La tecnica narrativa di Italo Svevo". "il verri", 5, ottobre, 1960.
- Pontiggia, Giuseppe: "Avanguardia e impegno oggi", "il verri". 10, ottobre, 1963.