

# ACTA NEOPHILOLOGICA

**LUDOVIK OSTERC**

JUSTICIA Y HONRADEZ DEL GOBIERNO DE  
SANCHO PANSA

•

**STANISLAV ZIMIC**

ESTUDIOS SOBRE EL TEATRO DE GIL VI-  
CENTE: OBRAS DE CRITICA SOCIAL Y RE-  
LIGIOSA II: QUEM TU FARELOS? — O JUIZ  
DA BEIRA

•

**ATILIJ RAKAR**

L'ULTIMA PARTE DEL CANZONIERE SA-  
BIANO

•

**META GROSMAN**

DENYS WYATT HARDING ON ENTERTAIN-  
MENT AND ON READING

**XVIII**

1985

LJUBLJANA



# ACTA NEOPHILOLOGICA

LUDOVIK OSTERC

JUSTICIA Y HONRADEZ DEL GOBIERNO  
DE SANCHO PANSA . . . . . 3

•

STANISLAV ZIMIC

ESTUDIOS SOBRE EL TEATRO DE GIL  
VICENTE: OBRAS DE CRITICA SOCIAL  
Y RELIGIOSA II: QUEM TU FARELOS? —  
O JUIZ DA BEIRA . . . . . 11

•

ATILIJ RAKAR

L'ULTIMA PARTE DEL CANZONIERE SA-  
BIANO . . . . . 49

•

META GROSMAN

DENYS WYATT HARDING ON ENTERTAIN-  
MENT AND ON READING . . . . . 69

**XVIII**

1985

LJUBLJANA

Uredniški odbor — Editorial Board:

Kajetan Gantar, Meta Grosman, Mirko Jurak, Dušan Ludvik, Atilij Rakar, Neva Šlibar-Hojker, Marija Vasič

Odgovorni urednik — Acting Editor:

Janez Stanonik

YU ISSN 0567-784X

Revija *Acta Neophilologica* izdaja Filozofska fakulteta univerze Edvarda Kardelja v Ljubljani. Naročila sprejema Oddelek za germanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta, 61000 Ljubljana, Aškerčeva 12. Predloge za zamenjavo sprejema isti oddelek.

Tisk Učne delavnice, Ljubljana

The review *Acta Neophilologica* is published by the Faculty of Philosophy of Edvard Kardelj University in Ljubljana. Orders should be sent to the Department of Germanic Languages and Literatures, Faculty of Philosophy, 61000 Ljubljana, Aškerčeva 12, Yugoslavia. Suggestions for the exchange of the review are accepted by the same Department.

Printed by Učne delavnice, Ljubljana

## JUSTICIA Y HONRADEZ DEL GOBIERNO DE SANCHO PANZA

*Lúdivik Osterc*

La situación y el momento histórico que le tocó vivir a Cervantes, se caracterizaban por una grave crisis económica, social, política y moral. Fue la época de Felipe II y su hijo, Felipe III, época del auge y la decadencia del imperio español. Sobre todo, bajo el cetro del segundo de los dos reyes la Hacienda estaba agotada, las arcas del erario vacías, la industria y el comercio agonizaban, el Estado andeudado y perdido el crédito. La agricultura estaba arruinada. Una exigua minoría, integrada por la nobleza con el rey a la cabeza, y el alto clero, poseía prácticamente toda la tierra nacional, bañándose en un lujo indescriptible, en tanto que la mayoría del pueblo estaba sumida en la más pavorosa miseria. La sociedad española formaba una pirámide parasitaria, donde por el sistema de rentas sobre los empréstitos públicos y privados, un solo labrador debía alimentar a treinta productos.

La moral social, ante todo, la de las clases privilegiadas estaba por los suelos. Todo se vendía y todo se compraba: los cargos, los oficios, los favores, la justicia, los obispados, las indulgencias y hasta los sacramentos. La mentira, la hipocresía, el fraude, el peculdo y el robo se han convertido en el mismo sistema de gobierno.

La patria del gran novelista estaba envuelta en una atmósfera de represión sin precedentes dominada por la todopoderosa Inquisición que perseguía y quemaba en las hogueras, no sólo a los erasmistas y protestantes sino también a los más ingenuos disidentes. El propio Felipe II inauguró su reinado con dos autos de fe en Valladolid, en 1559.

Tal es el mundo que rodea a Cervantes durante su vida. Esta constituye algo único y fuera de lo imaginable que ejercerá un poderoso influjo en la formación de sus ideas sociales, políticas, morales y literarias. Ella refleja a la España misma y sus grandes problemas, pues nuestro autor ha sido víctima de ellos: ha sido condenado, desterrado, camarero, soldado, mutilado, cautivo, esclavo, excomulgado, pretendiente de Américas, quebrado y presidiario. Su biografía no es más que una novela de caballerías de la que a cada paso y aventura saliera mal parado. Abandonado, viviendo de limosnas más o menos disimuladas, combatido, con la ingratitud de la monarquía absolutista que regía los destinos de su patria, por la que tanto había sufrido, tras la mayor parte de sus años pródigos en adversidades y desgracias, cautiverios y cárceles, incomprensiones e injusticias, con su poderosamente abarca la triste realidad y la plasma en el papel con su genial pluma. Así nace el QUIJOTE, el libro más grandioso que jamás se ha escrito. En

él somete a una tremenda sátira a las clases dominantes de España, en particular, y a través de ellas, a las clases dirigentes, en general. Al propio tiempo, contraponen al podrido mundo feudal-eclesiástico una sociedad nueva, basada en la justicia, la verdad y el bienestar, una sociedad libre de opresión y discriminación de toda índole, en suma, una nueva edad de oro.

En la magna obra ocupa un lugar destacado el Gobierno de Sancho Panza. A pesar de ello, la crítica tradicional no le ha prestado la debida atención tocándolo por encima e interpretándolo parcial y tendenciosamente. La razón de tal actitud la explicaré más adelante.

Ahora bien, sabemos que la idea de convertir al escudero en gobernador de una ínsula — la Insula Barataria — partió de la pareja ducal aragonesa. Y es que los duques, que habían leído la primera parte del QUIJOTE, sabían que el protagonista había prometido a su escudero entregarle el gobierno de algún condado en la primera ocasión que se le ofreciese. Por ello, invitaron a don Quijote y Sancho Panza a su castillo simulando creer en su calidad de caballero andante y en la de Sancho como su escudero. Allí les prepararon un recibimiento y otras ceremonias al estilo de los libros de caballería con el propósito expreso de matar el tiempo burlándose indecorosamente a costa de su dignidad humana. Entre sus planes figuraba también la elevación del escudero al gobernador de una ínsula.

La actividad gubernamental de Sancho Panza representa, empero, muy al contrario de lo que los duques y sus paniaguados esperaban, toda una lección de ética política. A manera de gobernantes modernos, se sirve de la primera ocasión que le viene a la mano, para dar a conocer lo que, en la actualidad, llamamos el programa político. Consiste éste en proteger a los labradores, galardonar a los virtuosos, y expulsar a los perezosos y vagamundos.

Expónelo del siguiente modo:

»...Es mi intención limpiar esta ínsula de todo género de inmudicia y de gente vagamunda, holgazana y mal entretenida; porque quiero que sepáis, amigos, que la gente baldía y perezosa es en la república lo mesmo que los zánganos en las colmenas, que se comen la miel que las trabajadoras abejas hacen. Pienso favorecer a los labradores, guardar sus preeminencias a los hidalgos, premiar los virtuosos, y sobre todo, tener respeto a la religión y a la honra de los religiosos.« (II, 49)

Sin embargo, Sancho-gobernador cumple sólo una parte de su programa. Así, impone una cuantiosa multa al fullero jugador que encuentra en su inspección nocturna y destierra por diez años al mirón; condena el vicio del juego y prohíbe los garitos. Deporta a la mujer mentirosa y calumniadora, so pena de doscientos azotes si regresa a la ínsula y dictamina en favor del ganadero engañado.

En cambio, durante su gobernación no se nota medida alguna en pro de los hidalgos y sus prerrogativas ni en beneficio de la religión y los religiosos. Hay más aún: en cuanto a los primeros, opino que al hablar de los holgazanes apuntaba asimismo a los hidalgos que, además de otros nobles de mayor rango, no trabajaban y vivían de sus rentas, es decir, del trabajo de los plebeyos, pero a los que por razones obvias no podía mencionar por su nombre. A ello aluden las siguientes palabras de Sancho, el día de su toma de poder:

»Y yo imagino que en esta ínsula debe haber más *done*s que piedras; pero basta: Dios me entiende, y podrá ser que si el gobierno me dura cuatro días, yo escardaré estos *done*s, que por la muchedumbre deben de enfadar como los mosquitos.« (II, 45)

Y por lo que toca a los religiosos, tampoco hay huella de alguna providencia en su beneficio durante el Gobierno de Sancho Panza. Tan es así, que durante sus actividades de gobernador en su ínsula no se celebra ninguna ceremonia religiosa; y ello en un país católico, donde no ocurría ningún evento público o privado por insignificante que fuese sin que lo acompañara algún acto religioso. En otras palabras, Sancho-gobernador realiza tan sólo la parte progresista de su programa y deja de cumplir con la parte conservadora, convirtiéndola de tal suerte, en asunto puramente declarativo que, empero, juega el papel de amparo a modo de reiteraciones de ortodoxia que don Quijote se apresura a expresar después de cada una de sus embestidas contra los ministros de Dios, muy al revés de cómo lo hacían y siguen haciéndolo los gobiernos clasistas de cualquier signo, que en sus programas prometen el oro y el moro a las clases mayoritarias, pero *de facto* llevan a cabo sólo la parte del programa destinado a favorecer a los privilegiados y pudientes cuyos intereses objetivamente representan.

Muéstranlo asimismo, las disposiciones que Sancho adoptó en la economía de su Estado. Así, acabó con los revendedores, liberó la importación de vinos, reguló sus precios y moderó los del calzado; tasó los salarios de los criados y estableció severas sanciones contra los adulteradores del vino y los cantantes de composiciones deshonestas y, por último, dictó varias otras ordenanzas tan buenas que, según afirma Cervantes, hasta hoy se guardan en aquel lugar y se llaman: »Las Constituciones del gran Gobernador Sancho Panza.« (II, 51)

Otro campo gubernativo en que nuestro personaje luce su inteligencia y los primores de su sentido natural es el de la administración de justicia. En efecto, los principales asuntos presentados al discernimiento de Sancho, los que más pormenoriza el autor, son los asuntos judiciales. Y Sancho prueba que es un excelente juez. Su justicia es objetiva e imparcial, preocupada exclusivamente por descubrir la verdad de los hechos como único criterio para la aplicación de las leyes, tomando como norte los magníficos consejos que don Quijote le dio antes de partir para el gobierno de la ínsula. He aquí los má importantes:

»Hallen en tí más compasión las lágrimas del pobre, pero no más justicia que las informaciones del rico«;

»Si acaso deblares la vara de la justicia, no sea con el peso de la dádiva sino con el de la misericordia«;

»Nunca te gués por la ley del encaje,\* que suele tener mucha cabida con los ignorantes que presumen de agudos«. (II, 42)

Esta nota profundamente humana de la justicia quijotesca, aplicada por Sancho en su gobierno, es reflejo de la orientación humanista del autor. No es fortuito, por ende, el que nuestro gobernador novel tope con casos, cuya solución habría ineludiblemente de ser equivocada, si fuese tomada

---

\* La ley de la arbitrariedad y el soborno

conforme a los principios de una justicia formal y externa. De tal modo, Cervantes pone en tela de juicio la equidad y la conveniencia de la aplicación, al pie de la letra, de la legislación vigente en su tiempo criticándola desde el punto de vista de una moral auténticamente humana y racional.

En realidad, Sancho resuelve todos los pleitos que se le presentan desde el ángulo de una justicia ética y humana de acuerdo con su conciencia y sentido común, tratando de penetrar en la esencia de tal o cual asunto.

Además, la justicia del escudero es expeditiva y eficaz, ya que procede en el momento y lugar del caso, actúa de inmediato y en consecuencia, muy al contrario de la justicia real que enredaba a los litigantes en un mar de papeles y prolongaba los procedimientos judiciales *ad infinitum*, dando así la posibilidad a las partes y a los jueces de valerse de métodos y recursos ilícitos, como son los sobornos, los cohechos, la venalidad, etc. No sin razón admiraba Cervantes la justicia musulmana, árabe y turca, que actuaba precisamente de la manera que acabo de mencionar: *in situ* y de inmediato.

De tal modo, en el caso de las caperuzas denuncia la mala fe de los litigantes, el sastre y su cliente el labrador, por haber llevado éste su desconfianza del sastre, no al temor de que con abuso frecuente se reservase alguna tela sobrante de la necesaria para hacer una caperuza, y sí al extremo desahogado de pedirle que, en lugar de aquella sola le hiciese cinco. A su vez, el sastre muy taimado y burlón, con manifiesta picardía le prometió e hizo lo único que era posible, las cinco caperuzas de juguete que cubrían los dedos de una mano. El fallo de Sancho va dirigido contra la malicia de ambos ordenando el decomiso de las caperuzas a favor de los presos, condenando la maldad fundada en la concepción formal del convenio oral.

Aún mayor sagacidad y dotos de brillante magistrado para la aplicación de la justicia demuestra Sancho, cuando le toca elucionar el pleito relativo al préstamo de los diez escudos de oro. Inteligente y perspicaz por naturaleza, colige que el dinero estaba dentro del báculo que el viejo puso en las manos del prestamista, en el preciso momento en que juraba que había devuelto los escudos «real y verdaderamente» a quien se los prestó. El prestamista admite la verdad del viejo por ser éste buen cristiano diciendo que es posible se le haya olvidado la devolución del dinero por parte de aquél, pero Sancho se percata con agudeza de la picardía del viejo, cuando éste quita de nuevo el báculo al prestamista, después de jurar y se marcha tranquilamente. Sancho-gobernador, advertido del ardid, manda traer al viejo, le quita el báculo y se lo entrega al prestamista con estas palabras: «Andad con Dios y vais pagado.» Ante la duda del prestamista, el escudero-gobernador ordena abrir el báculo en cuyo interior encontraron los diez escudos de oro, lo cual causó admiración a sus acompañantes. De esta manera, Cervantes por conducto de su personaje en función de juez rebate la fuerza probatoria del juramento.

Desenmascara también la supuesta inocencia de la mujerzuela que se quejaba de haber sido violada, desterrándola so pena de doscientos azotes si regresara a la ínsula en estos términos:

»Hermana mía, si el mismo aliento y valor que habéis mostrado para defender esta bolsa lo mostráredes, y aun la mitad menos, para defender vuestro cuerpo, las fuerzas de Hércules no os hicieran fuerza.« (II, 54)



Pero, donde revela un ánimo jurídico digno de las má altas magistraturas, es en el asunto del puente y la horca que resuelve de la siguiente manera verdaderamente salomónica: »Que deste hombre aquella parte que juró la verdad la dejen pasar y la que dijo mentira la ahorquen«, llegando a la conclusión de que, estando la ley tanto de una como de otra parte de una misma persona, la cual debería en consecuencia ser partida en dos causándole la muerte, se lo tendría que absolver fallando así con un gran sentido humano y de misericordia (II, 51).

Además de las características mencionadas que distinguen la justicia de Sancho-gobernador, hay otra muy importante: En los episodios citados se observa un rasgo común a todos y es, que los sancionados o castigados nunca son enviados a la cárcel, sino que se les requisan las pertenencias — objeto del pleito — y se reparten entre los pobres, o se los expulsa de la insula o del lugar donde han cometido sus delitos. Esto pone de manifiesto, a su vez, el carácter antirrepresivo y humano de la justicia sanchopancesca.

Ahora bien, si la justicia es un rasgo descollante y trascendental del gobierno del escudero, su carácter popular y democrático lo es igualmente. El personaje que ejerce el poder en la Insula Barataria es un hombre de neta raigambre popular, puesto que es de origen campesino habiendo sido pastor en su niñez y labriego en su madurez. Y Sancho no sólo está perfectamente consciente de ello, sino que se siente orgulloso de serlo conforme al consejo de su amo y guía, don Quijote:

»Haz gala, Sancho, de la humildad de tu linaje, y no te desprecies de decir que vienes de labradores...« (II, 42)

En efecto, cuando se apresta a salir para su gobierno de la Insula Barataria, el duque insiste en que vaya vestido de acuerdo con la investidura del cargo que desempeñará, pero Sancho le responde: »Vístanme... como quisieren; que de cualquier manera que vaya vestido, seré Sancho Panza« (II, 42). Con ello, el escudero-gobernador confirma la validez del refrán popular que reza: »El hábito no hace al monje.«

El sello democrático de su gobierno se refleja en las medidas económicas ya apuntadas que favorecen a las capas populares y sus intereses, pues con ellas refrenó los apetitos especuladores de los comerciantes y suprimió algunas limitaciones feudales del comercio y la industria.

Es asimismo democrática la conducta de Sancho-gobernador para con los ciudadanos de su Estado, pues siguiendo también a este respecto los consejos de don Quijote de visitar las cárceles, las carnicerías y las plazas, inspecciona el mercado y los alimentos. Efectúa, además, en persona la ronda de policía de su insula durante la cual muestra su bondad y comprensión paternales ante la inexperiencia curiosa de la juventud.

Otra nota sobresaliente del comportamiento del escudero en su gobierno son su extraordinaria honradez y dignidad, virtudes que puede envidiar la mayoría de los jefes de gobierno y de Estado actuales. Efectivamente, su conducta personal es un modelo de integridad y rectitud en todos los aspectos. No obstante estar expuesto al peligro que corren todos los que, de condición humilde, se ven encumbrados de repente de subírseles los humos a la chimenea, no se vuelve ambicioso, sino que hace gala de su humildad:

»Pues advertid, hermano, ... que yo no tengo *don* ni en todo mi linaje le ha habido; Sancho me llaman a secas, y Sancho se llamó mi padre y Sancho mi agüelo, y todos fueron Panzas, sin añadiduras de *dones* ni *donas*« (II, 45).

recalca el escudero-gobernador al mayordomo, cuando éste le explica el letrero colgado en la pared junto a la silla gobernadoresca en el que se le trata de »don«.

También en orden a lo anterior, Sancho se atiene a pies juntillas al consejo respectivo de don Quijote, cuando le esena:

»Has de poner los ojos en quien eres, procurando conocerte a tí mismo, que es el más difícil conocimiento que puede imaginarse. Del conocerte saldrá el no hincharte como la rana que quiso igualarse con el buey; que si esto haces, vendrá a ser feos pies de la rueda de tu locura la consideración de haber guardado puercos en tu tierra.« (II, 42)

Por lo visto, don Quijote recuerda a Sancho su estirpe de labrador, por lo que debe actuar como tal, como lo que siempre ha sido en la vida. Pero, al decirle que fue guardador de puercos en su terruño, el ex pastor contesta con aplomo: »que no todos los que gobiernan vienen de casta de reyes« (II, 42).

Otra prueba de la suma honradez con que Sancho gobernó su ínsula la constituye la carta enviada a su señor y mentor don Quijote. Entre las novedades que relata, está la manera en que ha venido administrando los bienes materiales de la Insula Barataria. Escribe así:

»Hasta agora no he tocado derecho ni llevado cohecho, y no puedo pensar en qué va esto; porque aquí me han dicho que los gobernadores que a esta ínsula suelen venir, antes de entrar en ella, o les han dado o les han prestado los del pueblo muchos dineros, y que ésta es ordinaria usanza de los demás que van a gobiernos, no solamente en éste.« (II, 51)

De la misiva se desprende claramente que el escudero es el único gobernador, que no ha llegado al poder con el propósito de enriquecerse disponiendo de los dineros del pueblo y del Estado, sino todo lo contrario, tiene por meta gobernar en beneficio del pueblo y de toda la entidad actuando con honestidad, justicia y equidad. Obsérvese, además, que a la vez que Sancho está dando testimonio directo de su honradez como gobernante, está poniendo en la picota la administración de los gobernantes de otras ínsulas —entiéndase de toda España—.

Y Sancho persevera en subrayar la honradez y desinterés con que administró durante los diez días que duró su gobierno. Así, cuando se dispone a partir para el castillo ducal, ya sobre su rucio, el mayordomo le recuerda que según la usanza de los gobernadores salientes debe dar cuenta de sus actividades gubernamentales. Pero Sancho se niega a hacerlo respondiéndole con energía:

»Nadie me la puede pedir... cuanto más que saliendo yo desnudo, como salgo, no es menester otra señal para dar a entender que he gobernado como un ángel« (II, 53).

habiéndolo probado con creces, pues el único beneficio de su gobierno al abandonarlo fueron medio queso y medio pan, a pesar de haberle ofrecido

los criados del duque »todo aquello que quisiese para el regalo de su persona y para la comodidad de su viaje.«

Sobre esto, Sancho-gobernador mostró gran pureza de costumbres: humilde y sobrio en el comer y en el vestir, cortés y amable con los buenos y duro con los malos. Tampoco su celo puede ponerse en entredicho. El mismo día que tomó posesión de su ínsula, salió de noche a recorrer sus dominios para sorprender los abusos y necesidades proponiéndose ponerles remedio.

Fue Sancho, además, un gobernador muy digno en un tiempo en que la desvergüenza era la tónica general de los gobernantes corrompidos hasta los tuétanos.\*\* En verdad, al darse cuenta de que su gobierno no fue más que una de tantas burlas descaradas por parte de los altos aristócratas y sus paniaguados, toma la irrevocable decisión de antes renunciar que seguir sirviéndoles de bufón, pese a que el médico Pedro Recio le promete dejarle comer en adelante con abundancia de todo lo que se le antojare.

Así el buen Sancho, en el espacio de unos cuantos días, pasó desde las altas cumbres a una sima profunda, sin ínsula y sin gobierno, víctima de inhumanas y crueles burlas por parte de los lacayos de los duques. Derrocado por aquéllos probó ser hombre tan digno en la desgracia como lo había sido en el poder, conducta prácticamente desconocida por los gobernantes de entonces y por muchos de hoy.

Ahora bien, ¿quién al leer por primera vez el magno libro no piensa que Sancho, investido de gobernador, iba a hacer reír a carcajadas? ¿Quién dejaría de creer que ese improvisado jefe de gobierno no hiciese más locuras en su ínsula que don Quijote en Sierra Morena? Sin embargo, al ejercer Sancho el gobierno con gran inteligencia, acierto, ardor y extrema honradez, su humildad popular vence a la soberbia aristocrática de su señor jurisdiccional, convirtiendo la soez burla de un labrador por parte de aquél en derrota moral y política de su burlador. El mismo mayordomo del duque lo reconoce con las siguientes palabras, cuando acompaña a Sancho en su ronda insular al oírlo exponer su programa político:

»Dice tanto vuesa merced señor gobernador... que estoy admirado de ver que un hombre tan sin letras como vuestra merced, que, a lo que creo, no tiene ninguna, diga tales y tantas cosas llenas de sentencias y de avisos, tan fuera de todo aquello que del ingenio de vuesa merced esperaban los que nos enviaron y los que aquí venimos. Cada día se ven cosas nuevas en el mundo: las burlas se vuelven en veras y los burladores se hallan burlados.« (II, 49)

Con ello, Sancho Panza mostró sus idoneidades para gobernar, habiendo administrado a su Barataria con mucha probidad — »desnudo nací, desnudo me hallo, ni pierdo ni gano...«, dice a los vasallos del duque al abandonar su gobierno; habiendo juzgado como Licurgo — »el mismo Licurgo, que dio leyes a los lacedemonios, no pudiera dar mejor sentencia«, declara el mayordomo después del dictamen sanchesco sobre el dilema del puente y la horca —; habiendo gobernado como Salomón — »En resolución, él ordenó cosas tan buenas, que hasta hoy se guardan en aquel lugar, y se nombran

---

\*\* Cuando Rodrigo Calderón, marqués de Siete Iglesias, uno de los más grandes ladrones de todas las Españas, murió en la horca, el conde de Villamediana pudo exclamar: »Con este ladrón muere lo más honrado de España.«

»Las Constituciones del gran Gobernador Sancho Panza«, — refiere nuestro autor.

Y justamente a este hecho se debe la circunstancia de que los críticos tradicionales, sobre todo los de la patria de Cervantes, hayan dedicado tan poco espacio y atención al Gobierno de Sancho Panza, desvirtuándolo además, ya que para ellos es inconcebible que un labrador pobre, pero inteligente, honesto y trabajador, haya podido convertirse en un gobernante sagaz y burlador de sus señorías, excelencias, eminencias y otras nulidades morales y políticas de aquellos tiempos.

A pesar de sus características progresistas, el régimen de Sancho Panza no es un Estado ideal a modo de la *Utopía* de Tomás Moro, sino un gobierno democrático de reformas con elementos de utopismo. ¿Podría ser otra cosa? No, porque el autor pese a su gran idealismo fue un hombre de mucha experiencia vital y amplio horizonte, por lo cual se daba perfecta cuenta de que, por una parte, era imposible hacer *tabula rasa* de todo el desarrollo económico, social y político anterior, y por otra, Sancho recibió las riendas de gobierno de las manos de los señores feudales en son de burla.

El Gobierno de Sancho Panza es, por consiguiente, un régimen reformista y popular influido por las ideas utópico-humanistas de su mentor don Quijote. Tan es así, que el hecho de ser ejercido en una aunque supuesta isla — Insula Barataria —, le confiere cierta similitud con la *Utopía* del eminente inglés, a la par que con la *Ciudad del sol* de Tomás Campanella — las dos islas también.

¿En qué consiste, entonces, la lección del Gobierno de Sancho Panza? ¿Tal vez en su fracaso, como opina la gran mayoría de los críticos tradicionales y, sobre todo, conservadores? ¡De ninguna manera!, ya que, por un lado, dicho gobierno fue entregado al escudero e guiso de mofa, conforme lo apunté arriba, y por otro, la existencia más o menos duradera de un gobierno democrático y popular en aquellas condiciones históricas y en el marco del viejo sistema feudal era imposible.

El éxito moral, intelectual y político del escudero Sancho Panza demuestra de modo inconcuso, que la ciencia tan ponderada de gobernar a los hombres y las cosas no es un arcano dependiente de la alcurnia o jerarquía social, sino que es accesible a todos, y para su acertado desempeño se requieren otras cualidades más valiosas que el mero estudio de la política y el conocimiento de las leyes, esto es, sensatez, honradez y sana y justa intención.

Con el fracaso del Sancho Panza de entonces Cervantes señala la falta de premisas históricas para su victoria en aquella época, mientras que con su gran triunfo moral y político brinda a los Sanchos del futuro, como genuinos representantes del pueblo, un ejemplo que les sirva de norte y guía en su camino hacia la completa liberación económica, social y política de la humanidad, hacia el luminoso porvenir de una nueva y definitiva edad de oro.

La tremenda crisis material y moral que agobia al mundo de hoy clama a gritos por un moderno Gobierno de Sancho Panza de alcances universales.

**ESTUDIOS SOBRE EL TEATRO DE GIL VICENTE:  
OBRAS DE CRÍTICA SOCIAL Y RELIGIOSA  
(CONTINUACIÓN)**

Stanislav Zimic

III.

QUEM TEM FARELOS?

Los críticos admiran *Quem Tem Farelos?* por su »gaiety and concentration« que la hacen »perhaps the best of the farses [de Gil Vicente]«<sup>1</sup> por su »freschezza che il pensiero spontaneamente ricorre alla zampillante gioiosità di un Mozart e di un Rossini«<sup>2</sup>; por su »comiciadade austera«<sup>3</sup>, etc. Por otra parte, esta magnífica farsa se censura a menudo por su »enredo muito tenue«, por »a quase inexistência de intriga«<sup>4</sup>; por el »ingénuo arranjo dos seus quadros« y porque les falta »ordenação aos agrupamentos e naturalidade ao desfile episódico«<sup>5</sup>. En un libro reciente sobre las farsas gilvicentinas se concluye que »although there is a weak semblance of structural balance in this play, it is, for the writer, the least effective of the *farsas* examined«.<sup>6</sup> La supuesta debilidad o incoherencia de la estructura dramática, la falta aparente de una estrecha y lógica relación, tanto desde el punto de vista temático como artístico, entre los varios núcleos episódicos es, según se desprende de las opiniones citadas arriba, la razón principal por la cual *Quem Tem Farelos?* les parece tan dispar en sus cualidades a muchos críticos. En particular, en el contexto de la sátira de ese patético tipo social, el escudero, que constituye, en opinión unánime de la crítica, el propósito principal de la obra,<sup>7</sup> ¿qué función dramática desempeña precisamente la escena final del altercado

<sup>1</sup> Aubrey F. G. Bell, *Gil Vicente* (Oxford University Press, 1921), p. 50.

<sup>2</sup> Enzo de Poppa Vólture, *Gil Vicente: Teatro* (Firenze: Sansoni, 1957), Vol. II, p. 407.

<sup>3</sup> Arlindo de Sousa, *Pequena Introdução às Obras de Gil Vicente*, (Lisboa: Progresso, s. a.), p. 129.

<sup>4</sup> Paul Teyssier, *Gil Vicente: o Autor e a Obra* (Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982), p. 71 y 72.

<sup>5</sup> M. Higinio Vieira, »Crítica Social de Gil Vicente, através da Farsa *Quem Tem Farelos?*«, *Portucalé*, 1941, Vol. XIV, No. 79, p. 27.

<sup>6</sup> Hope Hamilton-Faria, *The Farces of Gil Vicente: A Study in the Stylistics of Satire* (Madrid: Playor, 1976), p. 128.

<sup>7</sup> Con este propósito es sugestivo que »the play has been known [also by] other titles: *Farsa dos Eseudeiros* or *Farsa do Escudeiro Pobre*, titles which are very closely connected with the plot« (Jack Horace Parker, *Gil Vicente*, New York, Twayne, 1967, p. 74).

entre Isabel y su Madre? Por no percibirse una relevancia esencial de esta escena para el desarrollo de la acción dramática »central«, se concluye que hay en aquélla un problema distinto, independiente del anterior, y que *Quem Tem Farelos?* es, por esto, una obra de técnica dramática defectuosa que dispara su sátira a dos blancos que no están relacionados lógicamente por ningún evidente nexo interior. Como consecuencia directa de esta concepción »defectuosa«, se destaca también el hecho de que el propósito satírico no está realizado en forma de una acción dramática completa, con su principio y fin, ni en los episodios del escudero ni en los de Isabel y su madre: »*Quem Tem Farelos?*«, dice sucinta y categóricamente un crítico, »não encerra um tema abordado de modo completo«. <sup>8</sup> Es también sugestivo que a algunos críticos parezca que la escena del altercado entre Isabel y su madre responde únicamente a ciertos requisitos de las farsas de golpe y porrazo: »*To add to the farcical confusion* out comes Isabel's mother to drive the suitor away and scold her daughter« [subrayado nuestro]. <sup>9</sup>

También nosotros creemos que la sátira del escudero ocupa un puesto central en *Quem Tem Farelos?* Sin embargo, también opinamos que el escudero desempeña, simultáneamente, otras funciones importantes y que en el contexto dramático total de la obra la sátira de ésta ridícula figura puede considerarse en cierto sentido incluso subordinada a otras intenciones satíricas. A base de esta convicción, en las páginas siguientes mostramos cómo todos los núcleos episódicos de *Quem Tem Farelos?* se relacionan de modo lógico y armonioso, constituyendo una acción única y completa que se subordina a un tema fundamental, a una visión crítica de un grave problema social y humano.

Después de ahuyentar al ridículo Aires Rosado, quien vino a dar una serenata a Isabel, la madre de ésta reprocha enfurecida y amenazadora:

Isabel, tu fazes isto?  
Tudo isto saí de ti!  
Isabel, guar-te de mi  
que tu tens a culpa disto (p. 77). <sup>10</sup>

Isabel contesta atrevida e impenitente:

Pois si! Eu o fui chamar?  
...  
Algun demo valho eu?  
E algum demo merceço?  
E algum demo pareço,  
pois que cantam polo meu? etc. (pp. 77—78).

Esta y otras contestaciones parecidas a su madre le han valido a Isabel severas reprimendas, desde un punto de vista moral, por parte de los críticos. No hay duda, la joven se porta de modo muy »insolente, com a autora de seus dias« <sup>11</sup>. ¿Qué motivos posibles tendrá para tal conducta? Algunos críticos

<sup>8</sup> M. Higinio Vieira, »Crítica Social de Gil Vicente, através da Farsa *Quem Tem Farelos?*«, *Portucale*, 1941, Vol. XIV, No. 79, p. 27.

<sup>9</sup> Jack Horace Parker, *Gil Vicente*, p. 74.

<sup>10</sup> Nos servimos de la edición de Maria de Lourdes Saraiva en *Gil Vicente: Sátiras Sociais* (Europa-América: 1975).

<sup>11</sup> M. Higinio Vieira, »Crítica Social de Gil Vicente, através da Farsa *Quem Tem Farelos?*«, *Portucale*, 1940, vol. XIII, No. 76—77, p. 151.

la explican a base de un »confronto de gerações«<sup>12</sup>. Hay ciertos aspectos de la disputa que pueden explicarse así, sin duda, pero creemos que sus causas fundamentales trascienden las meras diferencias de generación. Prestemos atención a los reproches que Isabel, a su vez, hace a su madre y que no son, en nuestro juicio, sólo un eco cómico de la arenga que la madre hizo a Aires Rosado, al encontrarlo debajo de la ventana de la hija, según a veces se piensa:<sup>13</sup>

Vós quereis que me despeje,  
Vós quereis que tenha modos,  
que pareça bem a todos,  
e ninguém nao me deseje?  
Vós quereis que mate à gente,  
de fermosa e avisada!  
Quereis que não fale nada,  
nem ninguém em mi atente?!

Quereis que cresça e que viva  
e não deseje marido;  
quereis que reine Cupido  
e eu seja discreta  
e que não saiba de amores?!  
Quereis que sinta primores,  
mui guardada e mui secreta?! (p. 78).

¡Qué deslumbramiento a todos los hombres con su hermosura! ¿Que impresione con sus »modos« y sagacidad »pareça bem«, que se haga irresistible para todo el que la mire...! Sin embargo, ¡qué sea esquivo con todos! ¡Qué no entre en conversación con nadie! ¡Qué se guarde bien de dejar entrar el sentimiento amoroso en su corazón! ¡Y que no se le ocurra el deseo de tener marido! Estas reglas de comportamiento que la madre impone a la hija no son contradictorias; conjuntamente revelan, con toda claridad, una despótica determinación de controlar y manipular la vida de la hija en todos los sentidos. En realidad, no se opone a un posible amor y matrimonio de su hija, ¡todo lo contrario!, sino tan sólo a la posibilidad de que estos sucesos ocurran en circunstancias no predeterminadas totalmente por ella misma. De allí que anime a la hija a ostentar su belleza en público, como yesca para un marido conveniente, pero que, a la vez, le prohíba cualquier iniciativa propia. Las inclinaciones personales y los sentimientos íntimos de la hija no cuentan en absoluto, en cuanto no coincidan con los planes de la madre. Esta piensa que aquélla no debe empeñarse en »casar a placer« y que es suficiente que el marido »tenha o que houver mister«, como se dice en *Inês Pereira*, en situación análoga.<sup>14</sup>

En cierto momento la madre le reprocha a Isabel: »tens tão má criação« (p. 77), pero es muy importante observar que por »criação« ella entiende, además de una sumisión completa, sólo los »modos« exteriores de ser. Obviamente, para encontrar marido, no considera esencial la virtud en su hija. A ésta quiere casarla (mejor diríamos: venderla) sólo a base de su belleza física, desentendiéndose por completo de todos sus demás valores y — lo que

<sup>12</sup> M. de Lourdes Saraiva, *Gil Vicente: Sátiras Sociais*, nota en la p. 79.

<sup>13</sup> Thomas R. Hart, *Gil Vicente: Farces and Festival Plays* (Eugene: University of Oregon, 1972, p. 30).

<sup>14</sup> Véase nuestro estudio: »Inês Pereira — La imperfecta casada« en *Estudios sobre el teatro de Gil Vicente: Obras de tema amoroso*, BBMP, 1983, pp. 54—70.

es aún más importante para comprender la conducta subsecuente de Isabel — de sus preferencias sentimentales, de sus inclinaciones naturales, de su dignidad personal.

Contra esta total y humillante supresión de su libertad, individualidad y naturaleza y contra la hipocresía de su madre protesta con tanta vehemencia Isabel en los versos citados arriba. En otros momentos la protesta es aún más atrevida, acerba y desafiante:

Velha: Qué dirá a vizinhança?  
Dize, má mulher sem siso!  
Isabel: Que tenho eu de ver com isso? (p. 77).

Velha: Não deprendeste tu assi  
o verbo de Anima Christi,  
que tantas vezes ouviste!  
Isabel: Isso não é para mi! (p. 79).

Isabel infiere claramente que a ella no le importan sólo las apariencias de conducta virtuosa y religiosa, ¡como a su madre.! Nótese el fuerte acento en el *eu, mi* que invita evidentemente al contraste con *tu, ti*.

»E pois qué [es para tí]?«, continúa preguntando la madre, e Isabel contesta acalorada:

Eu vo-lo direi:  
ir amuíde ao espelho  
e pôr do branco e vermelho,  
e outras cosas que eu sei...  
Pentear, curar de mi,  
e pôr a ceja em direito,  
e morder, por meu proveito,  
estes beicinhos assi (78).

Estas declaraciones se han interpretado siempre en el sentido más literal, como deseos efectivos de Isabel. ¿No se percibe el tono irónico con que las expresa? ¿No se comprende su propósito de respuestas sarcásticas a las imposiciones específicas de su madre?

No quiere quizás la madre que su hija »mate à gente« con su belleza física? Si así es, dice Isabel, quiere satisfacer a su madre por completo: extremará el cuidado de su apariencia en todos los pormenores. Pasará mucho tiempo ante el espejo, recurrirá a todos los afeites disponibles — ¿no tienen quizás estos la virtud de encubrir toda imperfección? —, no evitará ningún medio artificial para crear una ilusión cuanto más eficaz de belleza...

Considerada la preocupación de la madre con la belleza física de la hija, como único caudal importante para conseguir un marido, ¿no es muy imprudente e improcedente, pregunta ésta, con malicia, implícitamente, mandarle que labre, file y teja:

Isabel: Faz [o lavar] a moça mui mal feita  
Corcovada, contrafeita,  
de feição de meio anel!  
E faz muito mau coração  
e mau costume de olhar, etc. (p. 80).<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> En *La perfecta casada* Fray Luis de León recomienda: »ninguna cosa hay que las haga preciar [a las mujeres] como el asistir en ella [en la casa] a su oficio... hilando y tejiendo y teniendo cuenta con su rincón« (*Obras completas*



Además de perjudicar su belleza física, estos trabajos domésticos ¿no deslustrán quizás también su categoría social, con que la madre de seguro desea también presentarla a los pretendientes?

Isabel: Eu sou filha de moleiro?  
Em roca me falais vós?  
...  
Achais outro mais honrado  
ofício para eu saber? (p. 80).

No son estos trabajos domésticos, pues, sino los »modos«, además de la belleza física, lo que de veras importa en la búsqueda de un marido:

Ensinar-me a passear  
para quando for cassada  
...  
Saber sentir um recado  
e responder improviso,  
e saber fingir um riso  
falso e bem dissimulado! (p. 79).

Aprender a pasearse con afectación, a flirtear con artimañas, a prodigar sonrisas hipócritas, a ser infiel sin escrúpulos... »para quando for cassada«. Particularmente estas últimas declaraciones citan los críticos para destacar la frivolidad y la inmoralidad de Isabel: »A corrupção dos costumes é evidente: estos risos falsos e dissimulados, que Isabel ensaiava, são um excelente tirocinio para as infidelidades conjugais... Nem outra atitude era de esperar duma donzela que, com estas frioleiras se preparava para o casamento.«<sup>16</sup> »[Isabel representa a la mujer] who is wholly uninterested in questions of morality.«<sup>17</sup> Como en los ejemplos anteriores, tales opiniones hacen caso omiso de la ironía y el sarcasmo con que Isabel dice todo esto.<sup>18</sup> Sin embargo, si la ironía y el sarcasmo no se notan tan fácilmente en los versos ya citados, ¿es posible no percibirlos en las últimas »promesas« que Isabel hace a su madre?

mãe, deixai-me vós a mim:  
vereis como me atavio! (p. 81).

¡Que no se preocupe su madre, porque ella va a satisfacerla por completo: va a hacerse irresistiblemente vendible con su apariencia! Con el fuerte acento en *vos, vereis*, Isabel hace comprender inconfundiblemente su insinuación de que esos proyectos de »perfeccionar« su belleza y sus »modos« no tienen nada que ver con sus propios deseos y conceptos de lo que representa la verdadera belleza y los buenos modos de conducta.

---

*castellanas*, ed. F. García Madrid, B. A. C., 1959, p. 325). Estas actividades eran parte de la conducta de una mujer virtuosa en el siglo XVI. Sin embargo, por todo lo que hemos ya visto, es obvio que la madre de Isabel quiere que esta se ocupe en estas actividades, ante todo, para crear la apariencia de virtud en la opinión de la gente. Véase nuestro estudio sobre Inés Pereira, citado en la nota anterior.

<sup>16</sup> M. Hígino Vieira, »Crítica Social de Gil Vicente, através da Farsa *Quem Tem Farelos*« *Portucale*, 1940, Vol. XIII, No. 76—77, p. 150.

<sup>17</sup> R. Hart, *Gil Vicente: Farces and Festival Plays*, p. 34.

<sup>18</sup> El lector imagina que en su réplica a la madre, a partir de »Eu vo-lo-direi«, Isabel imita, con intenciones burlescas, »her mother's gestures and intonation«, como sugiere T. Hart (*Gil Vicente: Farces and Festival Plays*, p. 29).

Por fin, no debemos pasar por alto tampoco otra declaración de Isabel, en que su ironía y sarcasmo nos parecen aun más evidentes, por ser tan hirientes: Al describir los »modos« que va a aprender, para ser como su madre quiere que sea, Isabel añade:

não digam que fui criada  
em cima de algum tear! (p. 79).

La malicia se hace obvia al recordar el lector que Isabel nunca se preocupó de lo que la gente pudiera decir, según su propia afirmación: »Que tenho eu de ver com isso?» (p. 79). La que se preocupa del »qué dirán («Que dirá a vizinhança?», p. 79), es únicamente su madre. De paso observemos que las muchas invectivas coléricas con que la madre cubre a Aires Rosado no responden únicamente al deleite del autor en su poder inventivo en el dominio del lenguaje vituperativo,<sup>19</sup> sino, con toda probabilidad, también al propósito de destacar la preocupación ridícula de aquella »velha rabujenta e meia bruxa«<sup>20</sup> de demostrar a toda la »vizinhança« su ardor en defensa del honor de su casa<sup>21</sup>. Sólo en este sentido tiene el muy extenso pasaje de las invectivas plena función dramática según nosotros.

Es de importancia crucial tener en cuenta la disposición de Isabel que hemos destacado arriba también para explicar su cita con Aires Rosado. Nótese, ante todo, el hecho importante de que éste no le gusta en absoluto a la joven. Lo dice categórica y gráficamente:

Trama a quem o deseja  
nem espera desejar! (p. 77).

Como se ve, a Isabel le parece inconcebible que cualquier mujer pueda desear a este hombre insubstancial. Durante la cita misma se hace obvio por las reacciones de Aires Rosado («Oh! Que vós faço eu aqui?; Que são? ... Rebolarias?; E mais, ride-vos de mi?; Eu, que difamo de vós: Já tornais ao difamar?», etc., p. 67, 68 y 70) que Isabel lo desprecia en todos los sentidos y que todo ese derroche de declaraciones amorosas la deja por completo fría e indiferente. Esto último se reafirma, con rasgo cómico genial, en la revelación de Isabel de que al escuchar la »gran recuesta« de Aires Rosado se le quedó »um pé dormente« (p. 69). ¡La sangre no hierve por las venas de Isabel al escuchar a Aires Rosado!

Se podría quizás pensar que Isabel escucha tanto tiempo las declaraciones amorosas de Aires Rosado, porque, a pesar de considerarle despreciable, éste representa, en un sentido simbólico, su único contacto directo, libre, con el mundo exterior y con el amor, lo cual pondría aun más de relieve su deses-

---

<sup>19</sup> H. Hamilton-Faría, *The Farces of Gil Vicente*, p. 129: »The invectives heaped upon Aires Rosado save this farce from being rated among the least creative and expressive of the vicentine comedies.« Veáse el muy interesante análisis de estas invectivas en Paul Teyssier, *La Langue de Gil Vicente* (Paris: 1959), pp. 504—506.

<sup>20</sup> Higinio Vieira, »Crítica Social de Gil Vicente, através da Farsa *Quem Tem Farelos?*«, *Portucale*, 1940, Vol. XIII, No. 78, p. 200. La madre de Isabel revela un gran parecido, en varios aspectos, con Bernarda Alba.

<sup>21</sup> Higinio Vieira, observa bien que la madre reprende a la hija sólo »para salvar as aparências e dar satisfação à opinião pública« (*Portucale*, 1940, Vol. XIII, No. 78, p. 202).

perada situación.<sup>22</sup> Esta posible explicación se armoniza con otra que, a su vez, coincide y refuerza considerablemente nuestra interpretación de la actitud sarcástica e irónica de Isabel como factor decisivo para comprender la lógica de todas las situaciones en la obra.

Comentando el pedido que Aires Rosado hace a Isabel: »Ide ver se está acordada [la madre] (p. 72), M. de Lourdes Saraiva dice; »O Escudeiro pede a Isabel que vá ver se a mãe dorme, apenas para ficar mais à vontade; mas Isabel não percebe e diz à Mãe que o Escudeiro lhe pretende falar«. <sup>23</sup> Nos parece muy perspicaz la observación de que la madre *no sorprende* a su hija y a Aires Rosado en la cita, como piensan otros críticos, pero, por desgracia, no coincidimos con la conocida estudiosa en que Isabel despierta a su madre por mera simpleza mental. Creemos más bien que lo hace de modo por completo deliberado y con complacencia perversa. Su mayor deseo es precisamente que su madre la encuentre con Aires Rosado, porque tal suceso, visto desde su ánimo frustrado y rencoroso, representa la venganza más apropiada. ¿No le ha enseñado su madre a vivir y a conseguir marido a base de puras apariencias exteriores? ¿No le ha hecho quizás comprender hartó bien que los valores genuinos, internos de la persona son irrelevantes? Con hiriente sarcasmo, Isabel se proyecta como discípula excelente, haciendo ver a su madre el resultado concreto de esas enseñanzas: su cita con Aires Rosado, a quien todo el mundo conoce como individuo sin substancia alguna; quien vive de meras apariencias ridículas y quien se afana en engañar a todo el mundo con ellas.<sup>24</sup> La madre se lanza contra el escudero:

Que não fartas de pão  
e queres musiquiar, etc. (p. 76),

con lo cual Isabel tiene la certeza de haber realizado su propósito, pero, claro está, no enteramente, pues, ¿no sería quizás por completo inconcebible que

---

<sup>22</sup> En toda esta escena no se oye nunca la voz de Isabel, quien escucha a Aires desde la ventana de su cuarto. T. R. Hart comenta este hecho así: »This is, of course, wholly unrealistic: since he [Aires Rosado] obviously hears what she has to say, there is no very good reason why we should not hear it, too« (*Gil Vicente: Farces and Festival Plays*, Preface, p. 29). Podría arguirse que con este procedimiento se nos ofrece, en efecto, una visión más realista de la situación, pues la voz de Isabel, en el cuarto, no puede ser audible como la de Aires Rosado, en la calle. Sin embargo, creemos que Gil Vicente tuvo otros motivos para ello: la figura de Isabel encubierta por la oscuridad del cuarto, su voz que el público no puede oír en absoluto simbolizan, de modo muy sugestivo, su situación de mujer oprimida. Uno de los más extraordinarios efectos dramáticos de esta obra consistirá precisamente en el contraste que después se producirá entre esta pasividad de Isabel que se nos hace percibir de modo tan interesante y la explosión volcánica de su réplica a la madre, con que »desagrava os seus direitos« (Joaquim Leitão, »A Mulher na obra de Gil Vicente«, en *Gil Vicente: Vida e Obra*, Academia das Ciências de Lisboa, 1939, p. 436). Isabel puede compararse, en varios aspectos, con las hijas de Bernarda Alba. Varios críticos (Hart, Vieira) han sugerido una semejanza entre Isabel e Inês Pereira y Constança del *Auto da Índia*. El paralelo con Inês nos parece justificado hasta cierto punto; con Constança, no en absoluto. Véanse nuestros estudios sobre *Inês Pereira* y el *Auto da Índia* en *Estudios sobre el teatro de Gil Vicente — Obras de tema amoroso*, BBMP, 1983.

<sup>23</sup> *Sátiras Sociais*, nota en la p. 72.

<sup>24</sup> El hecho de que Isabel rechace toda responsabilidad por la presencia de Aires Rosado debajo de su ventana (»Pois si! Eu o fui chamar?«, p. 77) no contradice nuestra sugerencia.

su madre comprendiera, con toda claridad, hasta qué punto se asemeja ella misma al engañoso escudero que reprende con tanta cólera?

*Quem Tem Farelos?* se concluye con este diálogo:

Isabel: Isso vai sendo de dia:  
eu quero, mãe, almoçar  
Velha: Eu te farei amassar...  
Isabel: Essa é outra fantasia! (p. 81).

Este modo brusco de acabarse la obra suele perturbar a los críticos, pues añoran una »verdadera« conclusión de las acciones dramatizadas: »E assim, ante o nosso pasmo, porque não esperávamos tam súbito corte fenece este primeiro tenteio de sátira social entre nos«. <sup>25</sup> Por la misma razón, en parte, se opina también que *Quem Tem Farelos?* »não é obra do pensador que profunda o âmago dos acontecimentos«. <sup>26</sup> ¡Qué ironía! ¿No se dramatiza quizás de modo genuinamente genial la única conclusión verosímil de la situación anteriormente presentada? Por las peculiares actitudes que la madre y la hija han adoptado frente a la vida, por las razones que hemos visto, sus futuras relaciones estarán de seguro henchidas de hostilidad y rencores. Es este lóbrego futuro lo que se preanuncia, con recurso dramático tan extraordinario, al fin de la obra.

\* \* \*

Refiriéndose a los personajes de las farsas gilvicentinas, entre los cuales se encuentran esos notorios »hinchados« hidalgos y escuderos, Menéndez Pelayo afirma que »hay que llegar hasta *El Lazarillo de Tormes* para encontrar creaciones semejantes«. <sup>27</sup> A partir de esta observación del ilustre polígrafo, los editores y críticos de esta famosa novelita (1554) suelen recordarnos a veces que los hidalgos y escuderos gilvicentinos (*Farsa de Inês Pereira*, *O Juiz da Beira*, *Quem Tem Farelos?*, *Farsa dos Almoceves*, etc.) representan antecedentes interesantes del famoso escudero de *Lazarillo de Tormes*:

En fin on n'a pas assez pris garde que le *Tratado III*, celui de l'»escudero«, considéré à juste titre comme la partie proprement générale du *Lazarillo*, a lui-même des assises folkloriques et littéraires, sans lesquelles l'auteur n'aurait peut-être pas songé à le bâtir... déjà le théâtre de Gil Vicente, entre 1515 et 1530, nous montre l'escudero porté sur la scène au Portugal comme un personnage de farce parfaitement dessiné, sinon stéréotypé, avec des traits qui annoncent étrangement ceux du maître de Lazare. <sup>28</sup>

Bataillon y otros estudiosos destacan algunas analogías importantes, <sup>29</sup> pero de un modo más bien fugaz, y dejan sin señalar varias otras que a nosotros parecen muy significativas. Así, principalmente en consideración de la gran

<sup>25</sup> M. Higinio Vieira, »Crítica Social de Gil Vicente, através da Farsa *Quem Tem Farelos?*«, *Portucalé* 1940, Vol. XIII, No. 74—75, p. 92; 1941, Vol. XIV, No. 79, p. 27.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> Marcelino Menéndez Pelayo, »Gil Vicente«, en *Obras Completas de M. Menéndez Pelayo* (Santander: Aldus, 1944), Vol. XIX, pp. 380—381.

<sup>28</sup> Marcel Bataillon, *Introduction* (pp. 27—28) a la traducción del *Lazarillo* de A. Morel-Fatio, *La Vie de Lazarillo de Tormes* (Paris: Ambier, Editions Montaigne, 1958).

<sup>29</sup> M. Bataillon, *Ibid.*; Angel Valbuena Prat, *La novela picaresca española* (Madrid: Aguilar, 1946), p. 34; Francisco Rico, *Lazarillo de Tormes* (Barcelona: Planeta, 1976), pp. XXXIII—XXXV.

importancia que implica el problema de las fuentes de *Lazarillo de Tormes*, según lo comprueban los ya numerosos estudios escritos sobre ellas, intentaremos un cotejo más detenido que los anteriores de los personajes gilvicentinos — amos y criados — de *Quem Tem Farelos?* con el escudero y su criado de la genial novelita española.

Al encontrarse en la calle Ordonho y Apariço, »moços de esporas«, éste contesta al saludo de aquél (»Cómo te va compañero?«) de un modo muy malhumorado:

Se eu moro com um escudeiro,  
como me pode a mi ir bem? (p. 54).

Apariço elabora su contestación, destacando en gráficos detalles la extrema pobreza de su amo:

Três anos há que sou seu  
e nunca lhe vi cruzado!

. . .

um tostão nos dura um mês!  
Não tem um maravedi... (p. 55, 56 y 66).

A Ordonho no le sorprende en absoluto esta revelación, pues, su propio amo, también escudero, padece igual miseria:

Que, aun que le quieran hurtar,  
no ha hi de qué sisar  
ni el triste nó lo tien!

. . .

y quanto el cuytado lleva  
todo lo lleva alquilado (p. 61 y 60).

El lector evoca »la bolsilla« del escudero que Lazarillo halla, »sin maldita la blanca, ni señal que la hobiese tenido mucho tiempo« (p. 54)<sup>30</sup> y el »real« que un día, no se sabe por »cuál dicha o ventura« extraordinaria, »entró en el pobre poder« de su amo (p. 56), como también la casa desolada y vacía de éste, en que Lazarillo no encuentra »ni tajo, ni banco, ni mesa«, sino tan sólo »paredes«, aunque su amo se preocupe mucho en »tener cerrada la puerta con llave« (p. 44). Claro está, la casa y aun la »negra dura cama« (p. 50), en la que el escudero duerme, están alquiladas.

En efecto, tan grande es la pobreza del amo, lamenta Apariço, que:

Morremos ambos de fome  
não comemos quase nada (p. 59 y 56).

Lazarillo llora su »cercana muerte venidera«, (p. 45) porque, por idénticas razones, él y su amo no comen nada o »casi nada« (p. 47).

»Nem de pão nos fartamos« (p. 56), continúa lamentándose Apariço. Cuando, por algún milagro, entra algún pedazo de pan en la casa, su amo, por completo olvidado de cualquier decoro social y cediendo a la terrible hambre que lo aqueja, lo agarra:

e chanta nele bocado  
como cão! (p. 57).

---

<sup>30</sup> Citamos por la edición de *Lazarillo de Tormes de Francisco Rico*: (Véase nota anterior). Indicamos la página en paréntesis tras la cita.

¡Quién no recuerda la escena en que el escudero comienza «a dar fieros bocados» (p. 46) en el pedazo de pan y otra en que roye «mejor que un galgo» (p. 53) la ña de vaca que le ha traído el compasivo Lazarillo! Este comparte con su desvalido amo lo que consigue en la calle, encomendándose «a las buenas gentes» (p. 51). Aunque no hay ninguna referencia explícita a ello, parece que en *Quem Tem Farelos?* ocurre algo semejante. ¿De qué otro modo entran esos ocasionales «pedaços de pão» en la casa del escudero? (Recuérdese la observación de Apariço: «Não tem um maravedi . . . ele não tem que me dar, nem ele tem que lhe eu dê», p. 57 y 66). Considerando «la negra que llaman honra» (p. 50), que lo inhibe del mismo modo que al amo de Lazarillo, sería inconcebible que el de Apariço trajese «pedacos de pão» de la calle, por la caridad de «las buenas gentes».<sup>31</sup> De hecho, en la calle se afana en proclamar a todos los vientos no sólo su suficiencia, sino su abundancia respecto a la comida. En la comiquísima escena de la serenata manda a su mozo que acalle a los perros, que lo han interrumpido con sus aullidos, hartándolos de pan:

Ou, vai, da-lhes senhos paes!

. . .

farta-os, eramá, de pão (p. 65 y 68).

Como el escudero mismo está hambriento en extremo por falta absoluta de cualquier clase de comida en su casa (ironiza Apariço: «E ele não tem meio pão», p. 65), su orden corresponde perfectamente, en intención, a la aparición del amo de Lazarillo a la puerta de la casa, «escarbando» con la paja «los que nada entre sí tenían (p. 56) para convencer a todos que ha almorzado bien. Frente a su propio criado, cuando más hambriento está, afecta suficiencia y bienestar, asimismo como el amo de Lazarillo:

Vem tão ledo! *Sus! Cear!*  
Como se tivesse quê! (p. 57).

Creemos que nuestras sugerencias de que en *Quem Tem Farelos?* el criado mantiene al amo limosneando encuentra respaldo en la muy significativa escena inicial, en que los dos mozos, Apariço y Ordonho, piden por las calles salvado para el caballo y la mula de sus amos: «Quem tem farelos?» (p. 53). M. de Lourdes Saraiva comenta, «O auto revela que seria costume a compra pela ruas, com pregão do género».<sup>32</sup> Sin embargo, recordando siempre que los amos no tienen dinero en absoluto (Apariço declara no haber visto ni un cruzado en la posesión de su amo en «três anos», en el preciso momento en que está pidiendo salvado, p. 55), ¿con qué comprarían los criados lo que buscan? Nótese el hecho significativo de que nadie contesta a sus pedidos:

Ordonho: Quiérome ir a la posada?

Apariço: E os farelos?

Ordonho: Paja sola! (pp. 61—62).

<sup>31</sup> El amo de Ordonho se sustenta, en parte, alquilando la «mula seca como un palo!» (p. 51) que tiene.

<sup>32</sup> Gil Vicente: *Sátiras Sociais*, nota en la p. 53.

Siendo del todo inverosímil que en el pueblo no hubiera salvado para vender, ¿no es quizás justificado pensar que «las buenas gentes» están ya hartas de abastecer salvado, por caridad, a los animales de los presuntuosos y parasíticos escuderos? En el contexto de toda la situación en la obra, el «*Quem tem farelos?*» de Apariço — primera línea del texto — revela de modo muy sugestivo la abnormalidad e ironía de toda la relación entre amo y criado. Creemos que sólo por no haberse percibido la importante función dramática de la búsqueda del salvado por parte de los criados, en el sentido sugerido arriba, se pudo criticarle injustamente al autor de haber creado una escena dramáticamente inconsecuente: «Na Farsa *Quem Tem Farelos?* há inverossimilhanças. Ordonho e Apariço vêm a buscar farelos não se sabe aonde... e afinal esquecem-se de comprar os farelos, intuito principal a que vieram.»<sup>33</sup>

Entre los momentos más divertidos y reveladores de la psicología y la estrategia engañosa del escudero se encuentran las racionalizaciones de que éste se sirve, simulando una postura de profunda sabiduría salomónica, para explicar a Lazarillo cuán preferible es que no coman:

Señor, mozo soy que no me fatigo mucho por comer... Virtud es ésa — dijo él... Porque el hartar es de los puercos, y el comer regaladamente es de los hombres de bien... vivirás más y más sano... Porque no hay tal cosa en el mundo para vivir mucho que comer poco (p. 45 y 47).

Descontadas ciertas importantes diferencias de actitud y tono en las relaciones entre amo y criado en las dos obras (se debe destacar especialmente que la cordialidad, el afecto y la compasión están totalmente ausentes en la pareja gilvicentina), en *Quem Tem Farelos?* hay una escena, en particular, que nos resulta sugestivamente parecida a la de *Lazarillo de Tormes* presentada arriba:

Aires Rosado: Apariço, bem sei eu  
que te faz mal tanto viço.  
Apariço [aparte]: É desde ontem, não comemos!  
Aires Rosado: Vilão farto, pé dormente (p. 64).

Para calmar a Lazarillo y, ante todo, para no tener que revelarle su extrema indignancia, su amo recurre a menudo a promesas de una inminente satisfacción y prosperidad para ambos: «después cenaremos; más agora hacerlo hemos de otra manera; presto nos veremos sin necesidad; en esta desastrada [casa] no hemos de estar más de en cumpliendo el mes,» etc. (p. 45, 47, 52, 56). Para poder retener a Apariço en su servicio, Aires Rosado asimismo le hace continuas y aun más extravagantes promesas (aunque, claro está, las del amo de Lazarillo no son en absoluto más fáciles de realizar):

Apariço: Diz que m'ha de dar a El Rei  
e tanto «farei, farei»... (op. 58).

Además de las continuas promesas que le hace su amo, Apariço parece tener otra razón para quedarse con él. Cuando Ordonho se extraña de que

<sup>33</sup> M. Higinio Vieira, «Crítica Social de Gil Vicente, através da Farsa *Quem Tem Farelos?*» *Portucale* 1941, Vol. XIV, No. 79, pp. 27 and 28.

a pesar de las muchas deprivaciones Apariço siga al servicio de Aires Rosado («Y pues porqué estás con él?», p. 58) recibe esta contestación:

Apariço: Bofá! Não sei qual me tome!  
Sou já tão farto de fome  
como outros de comer (p. 59).

En cuanto estos versos se interpreten como una reflexión escéptica sobre la posibilidad de encontrar un amo dispuesto a tratarle bien, las consideraciones fatalistas de Lazarillo, al ocurrírsele la idea de dejar a su segundo amo (según las recuerda cuando sirve al escudero), son sugestivamente parecidas a las de Apariço: «allí se me vino a la memoria la consideración que hacía cuando me pensaba ir del clérigo, diciendo que aunque aquél era desventurado y mísero, por ventura toparía con otro peor» (p. 45).<sup>34</sup>

A pesar de la «afligida y hambrienta persecución» (p. 56) que padece, el amo de Lazarillo se pavonea por las calles, en nombre de la «negra que llaman honra», pretendiendo gran holgura económica:

¿Quién encontrará a aquel mi señor que no piense, según el contento de si lleva, haber anoche bien cenado y dormido en buena cama y, aun agora es de mañana, no le cuenten por muy bien almorzado?... ¿A quién no engañará aquella buena disposición y razonable capa y sayo? ¿Y quién pensara que aquel gentil hombre se pasó ayer todo el día sin comer con aquel mendrugo de pan que su criado Lázaro trujo? (p. 49).

Este ademán ridículo que el escudero siempre exhibe en público para poder sostener la mentira de su bienestar e importancia personal ¿no está quizás también plenamente prefigurado en los siguientes pasajes de *Quem Tem Farelos?* en que los criados se mofan de «la patética vanidad de sus amos?»

Apariço: Não comemos quase nada  
eu, o cavalo nem ele.  
E se o visses brasonar  
e fingir mais de esforçado!  
E todo o dia aturado  
se lhe vai em se gabar!  
Não sei como se mantém  
que não está debilitado  
que não comeu hoje bocado!<sup>35</sup>

Ordonho: Sueñase muy gran señor  
y no tiene media blanca! (p. 56, 57, 59).

No tienen ni «media blanca» estos individuos (aun los míseros efectos personales que tienen «todo lo llevan alquilado») y no obstante alardean de poseer riquezas inauditas:

<sup>34</sup> De la relación entre lazerar, lazeria, y Lazaro, nombre que el autor anónimo escogió para el protagonista de la famosa novela se han expresado ya muchas opiniones. Sin embargo, consideramos oportuno señalar que en *Quem Tem Farelos?* Apariço, criado del escudero, se identifica con su mucha *lazeira*:

Morremos ambos de fome  
e de *lazeira* todo o ano! (p. 54).

<sup>35</sup> M. de Lourdes Saraiva: «*Aires Rosado*: os nomes dos personagens de Gil Vicente são, geralmente, significativos do carácter respectivo. Neste caso: *ares* (*aparências*) *rosadas*» (*Gil Vicente: Sátiras Sociais*, nota en la p. 62).



Aires Rosado: tenho mais tapeçaria  
cavalos na estrebaria  
que não há na Corte tais! (p. 72).

Creemos que se deben sobreentender alardes parecidos por parte del escudero de *Lazarillo de Tormes*, además de tener en cuenta su presuntuoso y engañoso ademán de bienestar con que se ostenta en público, cuando oímos que la vieja que viene a cobrar el alquiler pregunta a Lazarillo: «¿Qué es de la hacienda de tu amo, sus arcas y paños de pared y alhajas de casa?» (p. 64). A Lazarillo mismo el escudero declara: «No soy tan pobre que no tengo en mi tierra un solar de casas... que valdrían más de doscientos mil maravedís... un palomar... y otras cosas» (p. 61).

De igual modo como el amo de Lazarillo, quien a pesar de todas sus patéticas deficiencias personales se proclama igual a los más «altos», «de el rey abajo» (p. 60, 61) y quien se queja de los «señores de título» que no lo aprecian ni reconocen sus extraordinarias habilidades (a todos los amos potenciales desprecia y denigra: «gente tan limitada», etc., p. 62), Aires Rosado alardea de su «insigne» abolengo que le otorga el privilegio — ¡la él sólo! — de un trato íntimo con el rey y que, simultáneamente, justifica su actitud de altivez hacia los demás:

Porque um escudeiro privado  
como eu sou,  
e, de parte meu avô,  
sou fidalgo afidalgado.  
Já privança com El-Rei,  
a quem outrem-vê nem fala!

Apariço [aparte]: Deitam-no fora da sala (p. 71).

Hablando de su propio amo, pero con total aplicabilidad también al de Apariço, Ordonho observa:

Y, sobre ser el peor,  
burla de buenos y malos! (p. 61).

El misterio con que el escudero envuelve sus andanzas, en gran parte, sin duda, para encubrir la verdad acerca de su miserable condición («no sé yo cómo o dónde andava y qué comía,» dice Lazarillo, p. 55) tiene su contraparte en el secreto que mantiene Aires Rosado respecto a sus quehaceres cotidianos, incluso con su propio criado:

Ordonho: Con quién vive? [¿A quién sirve?]  
Apariço: Que sei eu? (p. 54).

Cuando el escudero no está «papando aire por las calles» (p. 53) pasa el tiempo «paseándose por el patio» (p. 51) de su mísera casa, compadeciéndose por su «adversa fortuna» y de seguro también inventando las «dulzuras» — Ni Ovidio escribió tantas, nos informa Lazarillo — que al salir a la calle piensa decir, «hecho un Macías», a las mujeres dispuestas a oírlas (p. 50).

En *Quem Tem Farelos?* Apariço invita a Ordonho a ir con él a divertirse, escuchando «as trovas frías, sem graça, vazias» (p. 55) que su amo

»passeando pela casa« y »sempre falando so... fez á dama« (p. 55, 62).<sup>36</sup> Estos interminables paseos de Aires Rosado »pela casa« se deben principalmente al hecho de que durante el día está »sempre encerrado«, porque »anda mal roupado« y »não ousa de se mostrar« en público (p. 56). El amo de Lazarillo es indigente en el mismo aspecto, pues »a falta de paño de manos« debe secarse la cara y las manos con la »halda del sayo« (p. 49), pero todavía tiene »razonable capa y sayo« (p. 49) con que salir a la calle sin vergüenza. Cuando éstos ya no sean tan »razonables«, ¿cabe quizás dudar en absoluto de que no se atreva a salir, sino cuando »vem alta noite« (p. 57), como Aires Rosado, su correligionario en »las cosas de la honra« (p. 59)? Con toda probabilidad, se debe a una gran aprehensión por el inminente desgaste de su capa, lo cual lo obligaría a renunciar a sus andanzas diurnas la extrema atención con que la cuida: »Desque fuimos entrados«, narra Lazarillo, »quita [el escudero] de sobre sí su capa y, preguntando si tenía las manos limpias, la sacudimos y doblamos y, muy limpiamente soplando un poyo que allí estaba, la puso en él« (p. 44).

Antes de salir a la calle, comúnmente en busca de alguna »gran recuesta« con alguna mujer, los escuderos de *Quem Tem Farelos?* se asean de un modo obsesivamente meticuloso. De su amo nos dice Ordonho:

y presume allá en palacio  
de andar con damas, el triste!  
Quando se viste,  
toma dos horas de espacio (p. 60).

Apariço observa iguales prácticas en Aires Rosado:

Pentear e jejuar  
todo o dia sem comer (p. 55).

Por su parte, Lazarillo observa que antes de salir a la calle, su amo siempre »vítese muy a su placer, de espacio« (p. 48). Una de las cosas que más le llaman la atención ya en el primer encuentro con el escudero es que

---

<sup>36</sup> M. de Lourdes Saraiva, *Sátiras Sociais*, p. 63: »Os poemas de Aires Rosado são verdadeiras obras-primas de cabotinismo literario«. María Teresa Rita dice: »A mesma falta de respeito pela verosimilhanca [como en el diálogo entre Aires Rosado e Isabel] se manifesta no encadeamento de situaciones. Um exemplo: o criado do Escudeiro convida um colega a assistir às »sandices« poeticas do amo; automáticamente, e sem mais preparos, este aparece em cena a ler o seu cancionero« (Citado por Hart, *Farcés and Festival Plays, Preface*, pp. 329—30). Leyendo atentamente el texto, se observa que Apariço convida a Ordonho a la casa del amo: »Mas vem comigo a verás« (p. 62). Mientras siguen dialogando se debe imaginar que caminan hacia la casa. El tiempo está muy condensado, claro está, lo cual es un recurso muy socorrido en el teatro. Al decir Apariço a su amigo: »Escuta tu e verás« (p. 62) se hace evidente que han llegado al cuarto en que Aires Rosado está leyendo sus poemas. (Apariço sabe muy bien cuales son las actividades de su amo y cuando ocurren). Se podría imaginar todo esto también de otro modo: la primera escena en que Apariço convida a Ordonho a acompañarle ocurre en la calle y la segunda en que Apariço y Ordonho ya están en la casa del amo se representa después de un brevísimo intervalo que sugiere camino ya efectuado. En el teatro de Gil Vicente faltan a menudo las acotaciones escénicas, porque entre otras razones, él mismo era el director de las representaciones en el palacio y así no las necesitaba para disponer las escenas debidamente. Véase nuestro estudio sobre el *Auto da India* en *Estudios sobre el teatro de Gil Vicente: Obras de tema amoroso*, B.B.M.P., 1983, en que discutimos estos problemas técnicos. Véase también la nota 22 de este estudio.

éste anda por las calles »bien peinado« (p. 42). F. Lázaro Carreter menciona dos ejemplos en la literatura castellana — posteriores a la farsa gilvicentina — en que se alude al peinado del escudero, explicando que se trata de »notas tópicas y constitutivas de la imagen que de él se forjaba la gente.«<sup>37</sup> Por su parte, M. de Lourdes Saraiva comenta que »o penteado era um indicativo importante da classe social a que se pertencia. A gente da corte usava cabelo *copado*, isto é, crescido e tufado como copa de árvore; o cabelo curto era próprio do povo.«<sup>38</sup> Vista, pues, desde esta perspectiva del siglo XVI, la obsesión de los escuderos de *Lazarillo de Tormes* y de *Quem Tem Farelos?* en vestirse y peinarse meticulosamente no puede interpretarse en absoluto como una loable, aunque excesiva, preocupación con el aseo personal, sino tan sólo como un afán patético de deslumbrar a la gente con su »nobleza«, por medio de unas muestras externas que no dejan de revelarse como muy ridículas.

Entre las señales de su »nobleza« que los escuderos de *Quem Tem Farelos?* ostentan, figura también su »ánimo valiente«, claro está:

Ordonho: Habla en roncas, picas, dalles,  
en guerras y desbaratas

. . .

Siempre sospira por guerra,  
y todo su hecho es nada (p. 60).

Como paralelo pertinente evoquemos aquellos momentos en *Lazarillo de Tormes*, en que el escudero, para dar aun más convincente prueba de su »valerosa persona« (p. 63), exhibe frente a Lazarillo »los aceros tan prestos« de su espada, con la cual se obliga »a cercenar un copo de lana« (p. 48) y con la cual, pretenciosamente ceñida a su costado, »súbese por la calle arriba con tan gentil semblante y continente, que quien no le conociera pensara ser muy cercano pariente al conde de Arcos« (p. 49). A esta ostentación de nobleza y valor sirve de contraste muy irónico la huída cobarde del escudero, cuando aparecen en su casa sus acredores, un hombre y ¡una vieja! (p. 63).

A pesar de todas las pretensiones de nobleza y todas las »dulzuras« que los escuderos dicen a las mujeres, éstas no se dejan engañar por las apariencias. De su amo, Aires Rosado, dice Apariço:

Nenhuma negra tripeira  
não no quer

. . .

Todas querem que lhe dem  
e não curam de cantar (pp. 58—59).

De hecho, Isabel, a quien Aires Rosado corteja, se indigna con estas palabras reveladoras:

Trama a quem o deseja  
Nem espera desejar (p. 77),

<sup>37</sup> Fernando Lázaro Carreter, *Lazarillo de Tormes en la picaresca*, (Barcelona: Ariel, 1972), p. 138.

<sup>38</sup> *Gil Vicente: Sátiras Sociais*, nota en la p. 55.

y su madre, con mucho menos delicadeza, le echa en cara su hambre que no puede encubrir, por mucho que se empeñe, con su engañosa presunción:

Vai comer, homem coitado,  
e dá ao Demo o tanger! (p. 76).

En *Lazarillo de Tormes*, según recuerda todo lector, las mujeres, con quienes el escudero está en «gran recuesta», diciéndoles «dulzuras», lo dejan pronto «para el que era», sintiéndole «la enfermedad», es decir, conociéndolo como pobre que no puede brindarles ni un almuerzo, aunque, «hecho un Macías», muy otra cosa presuma (p. 50).

Al verse despreciado y calumniado por la madre de Isabel («bargante rascão», etc, p. 75), quien considera absurda su persecución de la hija, Aires Rosado declara, aparentemente ofendido y acongojado:

Ir-me ei a terras agenas  
a chorar meu pesare (p. 76),

lo cual parece prelude de modo muy sugestivo el exilio del escudero de *Lazarillo de Tormes* en Toledo y las lamentaciones de su «adversa fortuna» (p. 63), por haber salido de su tierra para salvaguardar su honra del «desprecio» de ciertos compatriotas suyos.

Por fin, es importante notar la dicotomía que se pone muy de relieve entre los alardes de nobleza y honor y la falta completa de moralidad y virtud en Aires Rosado:

Aires Rosado [habla a Isabel]: Que o saiba vosso pai  
e vossa mãe: hão de folgar

tenho mais tapeçaria,  
cavalos...

Apariço: O Jesus! Que mau ladrão!  
Quer enganar a coitada! (p. 72).

El amo de Lazarillo nos da amplias pruebas de su ruindad al exponernos, con pervertido orgullo, todas las acciones deshonestas e hipócritas de que él sería capaz, si se encontrara al servicio de algún «señor de título»; al engañar a sus acreedores y también, claro está, al abandonar a la merced de éstos a su compasivo y cariñoso criado.<sup>39</sup>

Como observa F. Rico, «*Quem Tem Farelos?* nos presenta ya acuñada la pareja célebre del escudero y su criado».<sup>40</sup> Este, especialmente Apariço, revela unas semejanzas sugestivas con Lazarillo, en particular respeto a la situación en que se encuentra con su amo, según ya se ha mostrado en las consideraciones anteriores sobre sus relaciones con Aires Rosado. A continuación señalamos varias otras analogías en la presentación de los dos mozos que nos parecen significativas.

<sup>39</sup> Véase «El buen hidalgo» en *Lazarillo de Tormes en la picaresca*, pp. 187-192, en que F. Lázaro Carreter objeta con razón a la idealización del escudero por parte de algunos críticos. Véase también nuestras consideraciones: «Torres Naharro y la picaresca» en *El pensamiento satírico y humanístico de Torres Naharro* (Santander: 1977), Vol. I, pp. 230—236.

<sup>40</sup> *Lazarillo de Tormes*, Introducción, p. XXXIII.

Las revelaciones que Apariço hace de su mísera vida a su compañero constituyen, de hecho, una autobiografía del desvalido. Con este respecto no deja de ser sugestiva la gran frecuencia del pronombre personal en primera persona, fuertemente acentuado, a través de toda su conversación con Ordonho. Este es el interlocutor, pero resulta evidente que también sirve de pretexto conveniente para que Apariço se desahogue con el relato de su «adversa fortuna». Ordonho tiene, en suma, la misma función esencial que «Vuestra Merced», destinatario del relato autobiográfico de Lazarillo.<sup>41</sup> Cabe también preguntar: los diálogos que Lazarillo reproduce en su narración, ¿no son quizás, entre otras cosas, una reminiscencia, un reflejo revelador de la forma dramática original en que se inspiró el autor?<sup>42</sup>

Respecto a la forma autobiográfica del relato que discutimos, nos parece muy interesante la observación de Lázaro Carreter, según la cual «hay un Lázaro que rezonga y adivina consigo mismo»,<sup>43</sup> según se puede apreciar en varios momentos de la famosa novela. Por ejemplo:

Virtud es esa — dijo él [el escudero] ... Porque el hartar es de los puercos, y el comer regaladamente es de los hombres de bien. ¡Bien te he entendido! — *dixe yo entre mi!* — (p. 45)

Dígote, Lázaro ... que nadie te lo ve hacer [comer] que no le pongas gana, aunque no la tenga.

La muy buena que tu tienes — *dixe yo entre mí* — te hace parecer la mía hermosa (p. 52).

Considérense ahora los siguientes pasajes de *Quem Tem Farelos* (entre otros que no consideramos necesario reproducir):

Aires Rosado: Apariço, bem 'sei eu  
que té faz mal tanto viço.

Apariço [aparte]: E desde ontem não comemos".

...

Aires Rosado: Vai, da-lhes senhos pães!  
Apariço [aparte]: E ele não tem meio pão...

...

Aires Rosado: Porque um escudeiro privado ...  
Apariço [aparte]: Mas pelado! (p. 71).

Estas reflexiones y reparos irónicos de Apariço, en los apartes, a las declaraciones y acciones estrafalarias de su amo, representan el punto de vista, el íntimo sentir del desvalido. Este mozo rezongador, ¿no preludia ya muy claramente a Lazarillo también en este aspecto fundamental?

Según se puede apreciar por el cotejo que acabamos de hacer (y que no pretende ser exhaustivo), entre la pareja del escudero y su criado de

<sup>41</sup> Claro está, Apariço tiene la misma función respecto a la narración, aunque más breve, de las «lazerías» de Ordonho.

<sup>42</sup> M. Higinio Vieira: «A narrativa sôbre os dois hidalgos é exposta pelos respectivos criados e constitui a primeira parte da farsa ...; a accção ocupa tóda a segunda parte.» («Crítica social de Gil Vicente, a través da Farsa *Quem Tem Farelos?*», *Portucalé*, 1940, Vol. XIII, No. 76—77, p. 143). Narración y acción son, pues, dos elementos constitutivos ya en *Quem Tem Farelos?*.

<sup>43</sup> *Lazarillo de Tormes en la picaresca*, p. 149.

*Quem Tem Farelos?* y la de *Lazarillo de Tormes* hay extraordinarias semejanzas que abarcan tanto las situaciones generales como los episodios particulares en que protagonizan los personajes, sus manifestaciones externas y psíquicas, detalles de dicción, de expresión verbal, técnicas narrativas, diálogos... Tantas significativas coincidencias hay que resulta de veras difícil imaginar la creación del *Tratado III* de *Lazarillo de Tormes* totalmente independiente de la farsa gilvicentina. Diríamos así que entre todas aquellas »assises folkloriques et littéraires« aducidas hasta ahora por la crítica, »sans lesquelles l'auteur n'aurait peut-être pas songé a le bâtir [el *Lazarillo de Tormes*]«,<sup>44</sup> *Quem Tem Farelos?* debiera considerarse, respecto al *Tratado III*, como la más sugestiva y la más importante. Sin embargo, aceptando como muy probable el conocimiento de *Quem Tem Farelos?* por parte del autor de la famosa novela española, a pesar de todas las semejanzas constatadas, la originalidad de ésta no quedaría disminuida en absoluto. Ante todo, tanto los escuderos de *Quem Tem Farelos?* como el de *Lazarillo de Tormes* son, en esencia, »trasuntos fidelísimos de la vida peninsular«.<sup>45</sup> Con esto queremos decir que los respectivos autores, probablemente hombres de ideología y de intención satírica muy parecidas, encontraron la inspiración más importante en la realidad misma, en la existencia cotidiana de esos patéticos individuos. Por otra parte, la imitación de elementos folklóricos y literarios por el autor de *Lazarillo de Tormes* conlleva siempre una innovación. Este hecho, ya observado por muchos críticos, se comprobaría de un modo muy convincente en un análisis dedicado específicamente a examinar la originalidad del *Tratado III* respecto a *Quem Tem Farelos?* Un estudio semejante revelaría, ante todo, la radical originalidad del anónimo autor en el proceso mismo de imitar el modelo.<sup>46</sup> A *Quem Tem Fa-*

<sup>44</sup> Véase nota 28.

<sup>45</sup> M. Menéndez Pelayo, *Gil Vicente*, p. 381. Recordemos una contestación de Apariço:

Se eu moro com um escudeiro,  
como me pode a mi ir bem?

Esta pregunta tan patentemente retórica tiene valor histórico, documental, porque presupone como hecho universalmente conocido y aceptado la insubstancialidad del estado escuderial ya a principios del siglo XVI.

<sup>46</sup> Entre los aspectos más importantes que habría que examinar atentamente figurarían las esporádicas revelaciones del criado que constituyen un punto de vista que en *Lazarillo de Tormes* se transforma en una visión individual de la vida y en el problema central de la obra; las meras alusiones de los personajes de *Quem Tem Farelos?* que en *Lazarillo de Tormes* se recrean en extraordinarias situaciones. Por ejemplo, Ordonho declara que su amo es tan pobre que en su casa »no hay hi de qué sisar«. En *Lazarillo de Tormes* se produce una escena fascinantemente cómica al presentársenos el escuchero mismo con una pretendida preocupación por los bienes inexistentes de su casa: »Lazaro ... mira por la casa ... y cierra la puerta con llave, no nos hurten algo« (p. 48); cambios en los episodios para matizar los caracteres con rasgos anteriormente inexistentes. Por ejemplo, en *Quem Tem Farelos?* el escudero reprende a Apariço por su tardanza: »Como tardaste!« (p. 64). *Lazarillo* teme una reprensión parecida cuando vuelve tarde: »Pensé que me quería reñir la tardanza« (p. 51), pero esto no ocurre, pues a su amo lo distraen por completo »el pan y las tripas« que *Lazarillo* trae »en cabo de la halda«: »Mostró buen semblante...« (p. 51). En las páginas anteriores hemos sugerido algunos cambios parecidos.

*relas?* correspondería el gran mérito de haber proporcionado muchos importantes incitamientos y sugerencias y, claro está, la aún mayor distinción de contener el primer retrato completo del pundonoroso y famélico escudero. (¿1505?)<sup>47</sup> en las literaturas ibéricas, que en su propio contexto literario y dramático no es menos original e interesante que el que apreciamos en *Lazarillo de Tormes*.

---

<sup>47</sup> Es posible que *Quem Tem Farelos?* se haya escrito en 1515, como sugieren algunos eruditos, pero en la rúbrica de la obra se indica 1505 como año de composición. (Veáse: *Gil Vicente: Obras Completas*, Porto; Livraria Civilização, ed. de Alvaro Julio da Costa Pimpão, 1962, pp. 550—551).





IV.  
O JUIZ DA BEIRA

En la muy bella tragicomedia *Frágua de Amor* la justicia se presenta »em figura de ua velha corcovada, torta, muito mal feita, com sua vara quebrada«, lamentándose de que »cada vez« va »pior« e implorando a Cupido que la »refundan« y »tornen a fazer«, que la »endereiten«. Mercurio considera muy difícil tal empresa: »Vós venís tan maltratada, que tenemos bien que hazer«. En efecto, después de »andar« mucho »os martelos« en la fragua de Cupido, »forjando a justiça«, Júpiter anuncia desanimado:

Senhor, nuestro martillar  
no nos aprovecha nada

. . .

Ansi que en vano gastamos  
el carbón y herramienta:  
ninguna cosa enmendamos,  
mas quanto más martillamos,  
menos crece la enmienda.

Según Júpiter, esto se debe a que »los que más la han de enmendar«, es decir, los funcionarios de la justicia, »la hazen más corcovada«.<sup>1</sup> Estos corruptos e ineptos individuos desfilan con cierta frecuencia en las obras de Gil Vicente: *Auto da Barca do Inferno* (1517), *Cortes de Júpiter* (1521), *Frágua de Amor* (1524), *O Juiz da Beira* (1525 o 1526), *Auto da Faria* (1526, 1527 o 1528), *Floresta de Enganos* (1536) . . . Las lacras de los jueces y abogados que Gil Vicente satiriza son las consabidas, las mismas que se suelen censurar en la literatura satírica de todos los tiempos: codicia y ambición desenfrenadas, venalidad, corrupción, parcialidad, falta absoluta de un sentido de ecuanimidad y justicia, falsa sabiduría, ignorancia abismal, etc.

A diferencia de todas las demás obras mencionadas arriba, en que la sátira de los funcionarios de la justicia constituye tan sólo un segmento de su estructura, en *O Juiz da Beira* dicha sátira representa la única preocupación del autor, desde la primera hasta la última línea del texto. Por esta razón, se ha subrayado siempre la gran importancia de esta obra para la comprensión cabal del pensamiento del autor acerca de ese crucial problema social que era la administración de la justicia en su tiempo. Sin embargo, no hay unanimidad alguna respecto a la específica intención satírica de esta farsa genial. De acuerdo a algunos críticos, Gil Vicente escogió al

<sup>1</sup> Thomas R. Hart, *Gil Vicente: Farces and Festival Plays* (Eugene: University of Oregon, 1972), p. 130, 131, y 132.

rústico Pêro Marques — recordado por el público teatral como el simple y ridículo marido burlado de *Inês Pereira*<sup>2</sup> — para ridiculizar en su persona a esos jueces rurales, »ignorantes, sem energia nem prestígio pessoal«,<sup>3</sup> que ni siquiera sabían escribir o leer: »A simplicidade do marido cuco se coloca em função da crítica de Gil Vicente aos juizes populares em particular, e à justiça, em geral«. <sup>4</sup> Claro está, la tesis de que *O Juiz da Beira* es una »serious and conscious satire on the judges of the time who were appointed without proper qualifications« se basa en los supuestamente »curious decisions and unsatisfactory judgements«<sup>5</sup> que Pêro emite en la audiencia en la corte. Ahora bien, estos mismos »decisions« y »judgements« del rústico juez sirven a otros criticos para ver en él la personificación de un juicio esencialmente sano que el autor se propondría contrastar con la ausencia total del mismo en los »sophisticados« jueces de la corte. Se debe notar, sin embargo, que los defensores de esta tesis manifiestan cierta vacilación al proponerla (»As sentenças burlescas de Pêro Marques não são talvez tão absurdas como parecem à primeira vista«<sup>6</sup>) y que las opiniones acerca de lo que constituye, específicamente, el acierto en las »sentenças« de Pêro difieren considerablemente. No es menos significativo el hecho de que algunas de estas »sentenças« parecen desvariadas o extrañas también a los defensores del rústico juez, quienes no explican satisfactoriamente la razón ideológica o artística de tales »excepciones«. Así, a pesar de todo lo que ya se ha escrito sobre *O Juiz da Beira*, el lector está todavía muy perplejo respecto al verdadero blanco de la sátira gilvicentina, según se puede apreciar en la siguiente reflexión de un buen conocedor de Gil Vicente que nos parece más bien representativa:

Terminada a leitura, fica-se a pensar onde estará o absurdo: se nas sentenças que o juiz deu, se nas situações sociais que ele teve de julgar; e se a sua original jurisprudência, em que se tem visto uma sátira à incompetência da magistratura, não será antes a desmitificação das sucessivas estruturas do preconceito institucionalizado, apresentada sob a forma de um divertimento burlesco.<sup>7</sup>

Indudablemente, *O Juiz da Beira* no es una obra de fácil comprensión, pero una lectura atenta del texto revela que el pensamiento satírico del autor se expresa en ella de un modo por completo coherente, sin contradicciones o ambigüedades.

Sin educación alguna, sin saber escribir ni leer, Pêro obtiene el cargo de juez en su nativa Beira. Con malicia justificada, un crítico sugiere que esto ocurre de seguro por intervención de la cínica mujer de aquél, Inês Pereira, quien se habría servido »do seu dinheiro e talvez dos seus encantos«

<sup>2</sup> Véase nuestro estudio, »Inês Pereira: La imperfecta casada« en *Estudios sobre el teatro de Gil Vicente: Obras de tema amoroso* (B. B. M. P., 1983).

<sup>3</sup> Luiz da Cunha Gonçalves, »Gil Vicente e os homens do foro« en *Gil Vicente: Vida e Obra* (Academia das Ciências de Lisboa, 1939), p. 225.

<sup>4</sup> Celso Láfer, *O judeu em Gil Vicente* (São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1963), p. 68.

<sup>5</sup> Jack Horace Parker, *Gil Vicente* (New York: Twayne, 1967), p. 87 y 88.

<sup>6</sup> Paul Teyssier, *Gil Vicente-O autor e a obra* (Lisboa: Biblioteca Breve, 1982), p. 77.

<sup>7</sup> Jose H. Saraiva, *Testemunho social e condenação de Gil Vicente* (Lisboa: jornal do Fundão, 1975), p. 18.

para que »o elegessem juiz«<sup>8</sup>. Según la declaración de Pêro mismo, su mujer juega una parte crucial también en su administración de la justicia, pues es ella quien le lee las *Ordenações* y quien le dicta las »sentenças«:

Ora assi que de maneira  
minha hóspeda Iñês Pereira  
(Deuz a benza!) sabe ler  
e quanto me faz mister  
para eu ir peha carreira

. . .

e assi como ela diz  
assi xe-mo faço eu  
e em terra de Viseu  
ninguém não me contradiz  
(pp. 134—135).<sup>9</sup>

Nadie lo contradice en Viseu, pero en la corte se murmura que él es un »homem simples«, juez incompetente que suele »dar sentenças disformes« (p. 133). Le mandan así venir a la corte y hacer »uma audiêça diante de el-rei« (p. 133) para que todos los cortesanos se cercioren personalmente de su simpleza y de sus »sentenças disformes«. L. da Cunha Gonçalves evoca el viaje de Pêro a la corte del siguiente modo:

Podemos imaginar a atrapalhação do já célebre juiz, e a sua figura atribulada, atravessando as serranías da Beira, desde Viseu a Lisboa, cavalgando o burro de Sancho Pança, gordo e bonachão, com as *Ordenações* nos alforjes, fazendo contra-pêso às broas de milho; e, ao lado, chouteando noutra bêsta, a sua esperta mulher, que lhe servia de Egéria. Assim entraria Pêro Marques na Côrte, para fazer a audiêça.<sup>10</sup>

Resulta interesante este cuadrilo, pero creemos que es erróneo imaginar que durante la »audiêça diante de el-rei« Pêro consulta a su mujer. De ser esto así, el autor no dejaría de destacar fuertemente la presencia y participación de Inês, pues ¿no sería esto imprescindible para poder ridiculizar, con eficacia dramática, la total dependencia del »bonachão« y simple juez de la mayor capacidad mental de su mujer? En el texto no hay absolutamente ninguna indicación de que Inês Pereira intervenga, de cualquier modo, en las »sentenças« que pronuncia su marido. No estando ella presente, se comprende también que Pêro no tiene quien le lea las *Ordenações* durante la audiencia en la corte, si es que las trajo consigo en absoluto. Insistimos en estos hechos, porque creemos que uno de los propósitos fundamentales del autor consiste precisamente en dramatizar la confrontación entre Pêro, por completo desprovisto de la usual ayuda de su mujer e incapaz de servirse de las leyes escritas de las *Ordenações* ¡qué ni sabe leer! y sus críticos cortesanos, entre los cuales hay jueces y abogados de pomposos títulos académicos y de absoluta adherencia a las leyes de las *Ordenações* que administran en sus audiencias. Con este propósito, es importante recordar que a Pêro le

<sup>8</sup> L. da Cunha Gonçalves, »Gil Vicente o os homens do foro«, p. 230.

<sup>9</sup> Citamos por la edición de Maria de Lourdes Saraiva en *Gil Vicente: Sátiras sociais* (Lisboa: Europa-América, 1975). El lector recordará que en la comedia *Pedro de Urdemalas* de Cervantes hay una situación parecida: Pedro dicta las »sentencias« al ignorante alcalde, su amo. Véase nuestro estudio: »El gran teatro del mundo y el gran mundo del teatro en *Pedro de Urdemalas*«, *Acta neofilológica*, 1977, pp. 55—105.

<sup>10</sup> »Gil Vicente e os homens do foro«, p. 231.

dicen que no vale para juez, ante todo, porque en las audiencias en su pueblo »não cumpre a Ordenação« (p. 134). Así, durante la audiencia »diante de el-rei« cada sentencia del tosco juez constituye, previsiblemente, una contradicción a las sentencias de los jueces de la corte en casos análogos quienes »cumpren« las leyes de las *Ordenações* al pie de la letra: »Estas sentenças [de Pêro] são exactamente o oposto do que exigiam nesta época as leis e os costumes«. <sup>11</sup> Ocurre así un abierto y sostenido conflicto de »duas concepções de justiça que se vão comparar« <sup>12</sup>. En efecto, este conflicto tiene su prelude ya en el encuentro de Pêro con el portero del juzgado de la corte. Exclama éste, al ver al rústico:

Tal juiz em tal lugar  
parece cousa de riso (p. 137).

Por su parte, Pêro declara confiado y desafiante:

e hei-de dizer o meu

. . .

ora eu, por não ser pazeiro  
vim cá para me amostrar  
que sou eu homem inteiro

\* \* \*

então aquí se verá  
se vou eu limpo daqui (p. 134 y 136).<sup>13</sup>

Este primer enfrentamiento hace claro que el conflicto en lo jurídico está inextricablemente unido a otro: entre la supuesta tosquedad del villano y la también supuesta sofisticación del cortesano. Es importante percibir que ya el hecho de ser Pêro un rústico, independientemente de sus posible atributos positivos como juez, crea en la corte un anticipado prejuicio contra él: »Quem faz juiz um vaqueiro?« (p. 137), pregunta con menosprecio el portero.

Antes de empezar la audiencia, Pêro pide que le traigan un »banco« y una »trepeça« [banquillo de tres patas] (p. 136 y 138), rechazando la »cadeira« que le ofrecen. Se opina que éste es un episodio divertido con que el autor

<sup>11</sup> Antonio José Saraiva-Oscar Lopes, *História da literatura portuguesa* (Porto: Porto Editora, 1964), p. 198.

<sup>12</sup> J. H. Saraiva, *Testemunho social e condenação de Gil Vicente*, p. 14.

<sup>13</sup> Ya Marcelino Menéndez Pelayo observó que el juez de Beira es un »juzgador a lo Sancho Panza« (*Gil Vicente en Obras completas de M. Menéndez Pelayo*, vol. XIX, p. 380). De hecho, hay varias semejanzas interesantes. El pasaje arriba hace recordar la declaración de Sancho antes de su audiencia en la isla Barataria: »Pase adelante con su pregunta... que yo responderé lo mejor que supiere... Y ahora se verá si tengo yo caletre para gobernar (*Obras Completas de Cervantes*, Madrid; Aguilar, ed. A. Valbuena Prat, 1965, p. 1425 y 1426). Claro está, toda la situación en que se encuentra el juez de Beira es fundamentalmente análoga a la de Sancho gobernador, quien »está obligado a responder a una pregunta que se le hiciere, que sea algo intrincada y dificultosa; de cuya respuesta el pueblo toma y toca el pulso del ingenio de un nuevo gobernador« (*Ibid.*, p. 1424). En la declaración de Pêro de que va a salir »limpio daqui« hay probablemente también una referencia a su integridad como juez. Esto se contrasta significativamente con el pregón con que se presenta el portero (pp. 135—136) y que sugiere la corrupción de los jueces de la corte. De igual modo está determinado Sancho de desempeñar su cargo de gobernador con integridad: »Aun no ha un día y medio que tengo el gobierno y ¿ya quieres que tenga 600 ducados?... ¡Voto a tal... que con esta silla os rompa y abra la cabeza! (*Obras completas de Cervantes*, p. 1433).

se propone destacar la rusticidad de Pêro, quien revela su ignorancia del mobiliario urbano: »Unabashed show of lower class lack of manners . . . Pêro has never learned to use a chair and, before court can begin, he demands a bank or stool«.<sup>14</sup> Esta interpretación es lícita, pero en el rechazo de la »cadeira que tem pele e tem madeira« (p. 137), que el portero elogia por ser »boa para encostar« (p. 138) y que los jueces de la corte usan en sus audiencias, ¿no hay quizás una simultánea crítica sutil del halago físico, material, que para sí buscan estos jueces y que tiende a hacer indolentes su mente y sus sentidos? Trayéndole al fin una silla sin espaldar, el portero mismo dice sugestivamente: »Esta é rasa e mais honesta« (p. 139).<sup>15</sup> ¿No hay en todo este episodio de la silla también referencias satíricas a las apariencias pomposas de la autoridad judicial, por completo irrelevantes respecto a la administración de la justicia genuina? Todo lector del *Quijote* recuerda la prominencia de la silla del juzgado, con que los burladores quieren persuadir a Sancho de la autenticidad de su gobierno en la isla Barataria: »Lo llevaron a la silla del juzgado y le sentaron en ella«; »¿Quién es aquí el señor gobernador? — ¿Quién ha de ser — respondió el secretario — sino el que está sentado en la silla?«<sup>16</sup> Nos parece por completo consistente con las ulteriores sentencias de Pêro que su preocupación con la silla contenga la inferencia de que el buen juez debe identificarse con un sentido recto de la justicia y no meramente con las muestras externas de su autoridad y poder. Nuestra interpretación del rechazo de la »cadeira« como algo engañoso y supérfluo se respalda también en la orden de Pêro de que echen a la calle todo lo demás que en el juzgado tiene únicamente una función decorativa; por su poder de distraer al juez y a los pleitantes, todos esos ornamentos pueden tener un efecto dañino en la administración de la justicia:

tirai d'i essas cancelas  
qu'elas i não hão-d'estar:  
ou fora, à rua com elas

— — —  
Senhor Porteiro, esses peguilhos  
ditai-os no chafariz (p. 140).

Empieza la audiencia. Se presenta Ana Dias con quejas de un mozo que supuestamente le violó a la hija. Pêro Marques escucha con gran atención, haciendo varias preguntas:

Pêro: E onde?

Ana Dias: No seu cerrado.

Pêro: E que ia ela là catar?

Ana Dias: Foram ambos a mondar  
e o trigo era ereçudo  
e foi-se a ela

. . .  
Que o mandeis vir aqui  
presso, e que o castigueis (p. 141, 144).

<sup>14</sup> Hope Hamilton-Faria, *The Farces of Gil Vicente: A Study in the Sytlistics of Satire* (Madrid: Playor, 1976), p. 35 y 68. En *Inês Pereira* hay una escena parecida, pero su función dramática nos parece muy diferente.

<sup>15</sup> ¿»Mais honesta« que la »cadeira« o la »tripeça«? Ambas interpretaciones son lícitas.

<sup>16</sup> *Obras completas de Cervantes*, p. 1432.

Imaginamos a Pêro como a Sancho Panza en situación perecida, »poniéndose el índice de la mano derecha sobre las cejas y las narices«, estando »como pensativo un pequeño espacio«<sup>17</sup> antes de decidir. Contrariamente a la esperanza de Ana Dias, al fin pronuncia esta sentencia:

eu mando por meu mandado  
que até esse pão ser segado  
que se não fale mais nisso,

que explica con estas razones:

que se ela [la hija de Ana Dias] não queria  
estará o pão derramado,  
e ha mister bem olhado  
ela se se defendia (p. 166).<sup>18</sup>

»Pêro Marques encara o caso com excessiva benevolência... com alegre indiferencia«, dice un crítico, »... bem sabia êle que a moça amorosa não se defende, quando o namorado lhe exige a suprema prova... nem por isso as leis deixam impunes o estupro e a sedução de menores«.<sup>19</sup> Sin embargo, ¿es que de veras ocurrió el estupro o la seducción de una menor inocente? Ciertas circunstancias del caso, según las describe Ana Dias, le parecen muy sospechosas a Pêro: ¿Fueron los dos jóvenes al cercado, donde el trigo era muy »creçudo«, sólo con la intención de escardar? ¿Por qué no resistió la muchacha el ataque, llamando socorro (»chamara ela àqueldelrei, p. 142)? Pidiendo que Ana Dias traiga »sete ou oito testemunhas« (p. 142) del crimen — »exigência« que parece »ridícula«<sup>20</sup> a todos los críticos —, Pêro intima, con malicia rústica que la moza probablemente se fue a buscar con el mozo, con toda intención, un sitio cuanto más solitario, lejos de la gente. ¿Por qué no ha venido a quejarse a la audiencia la moza misma (»e veremos que ela diz«, p. 142)? Cuando Ana Dias contesta que su hija no pudo venir por estar preñada, Pêro de seguro se da cuenta de que, de ser esto verdad, desde el supuesto rapto ha pasado ya mucho tiempo y que, por lo tanto, no es la conducta indecente del mozo lo que Ana Dias quiere castigar, ¡sólo para reformar sus costumbres!, según asegura: »mas hei-o polo mau vezo que ele tomará dai... maus exemplos, maus ensinós« (p. 143). En las declaraciones de Ana Dias hay graves contradicciones. La litigante también afirma que quiere castigar al mozo, porque »quem a honra tem mimosas«, como ella, no »perdoa tais pecados« (p. 143). Sin embargo, en sus acusaciones Pêro percibe agudamente tan sólo un »despeito«<sup>21</sup>, un rencor mal velado:

Não no hei pelo desprezo  
que ele quis fazer de mi  
nem outras cousas assi... (p. 144).

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 1426.

<sup>18</sup> Esta actitud de Pêro es semejante a la de Sancho frente al caso de la mujer »violada«: »hermana mía, si el mismo aliento y valor que habéis mostrado para defender la bolsa...« (*Ibid.*, p. 1427).

<sup>19</sup> L. Da Cunha Gonçalves »Gil Vicente e os homens do foro«, p. 234 De igual modo comprenden el juicio de Pêro A. J. Saraiva y Óscar Lopes: »um rapaz que desflorou uma moça é absolvido, porque, segundo o juiz, isso não tem mal« (*História da literatura portuguesa*, p. 198).

<sup>20</sup> M. de Lourdes Saraiva, *Gil Vicente: Sátiras sociais*, nota en la p. 142.

<sup>21</sup> *Ibid.*, nota en la p. 143.

¿Con qué «desprezos» y «outras cousas assi» la ofendió el mozo a Ana Dias? (Nótese que ahora ésta habla únicamente de sí misma, por completo olvidada de su hija «violada»). Según lo sugiere su nombre, Amado, el acusado es hombre rico<sup>22</sup>. Todo parece indicar que Ana Dias planeó el encuentro entre éste y su hija para sacar de ello algún provecho material. ¿No sugieren quizás esto incluso algunas de las palabras, inconscientemente admirativas, con que la pleiteadora se refiere al mozo: «um moço já homem barbado (Benz'o Deus!»)? A Pêro de seguro no se le escapa tampoco el detalle muy revelador de que a pesar de estar los dos jóvenes en lugar tan apartado y secreto, Ana Dias acierta a encontrarlos en el preciso momento en que el mozo está «emburilhado» (p. 141) con su hija. Sea por razones profesionales o por genuino sentimiento amoroso, la hija es, consciente o inconscientemente, muy dispuesta cómplice de su madre. Gil Vicente parece sugerirlo con travesura incluso por el nombre que para ella escoge: «*Beatriz*, la que trae alegría»<sup>23</sup>... ¡a los hombres! Con toda probabilidad, Ana Dias es alcahueta de su propia hija. Los casos siguientes, en que aquélla será la acusada, demostrarán que no le resultaría indigna ni deshonrosa en absoluto tal función. De algún modo, las cuentas no le salieron bien a Ana Dias: ¡El hijo de Pêro Amado — ¿no habiéndola remunerado apropiadamente? — se le escapó de la red que le había tendido! De allí su despecho, su deseo de venganza y su pleito, del cual de seguro espera reparaciones materiales.

Por falta de testigos y de otras pruebas concretas, Ana Dias aconsejó a Pêro que juzgara el caso «por razão» (p. 142), es decir, por deducción lógica. Y, de hecho, enteramente «por razão» pronuncia Pêro su sentencia: Las acusaciones de Ana Dias dejan todos los hechos en duda. Su modo de pleitear incluso inclina a pensar que el mozo no tiene culpa alguna («Se a moça e dessa pele [como su madre] não é o moço de culpar», p. 143). En suma, sólo a base de esas «pruebas» aducidas por Ana Dias a Pêro le resulta absolutamente imposible averiguar, *en el acto*, cómo ocurrió todo ese asunto y «distinguir os acusadores dos presumidos culpados.»<sup>24</sup> Ciertamente, se inclina a dudar de la versión de los hechos de Ana Dias y está casi seguro de que la siega del trigo comprometerá a la moza<sup>25</sup>, pero, a pesar de ello, con verdadero prudencia solomónica, se niega a pronunciar *en este momento* una sentencia condenatoria. De tal modo, Pêro no renuncia a su responsabilidad y autoridad judicial, sino que evita una posible injusticia no sólo respecto al acusado, sino también ¡respecto a la acusadora!

Láfer opina que Pêro se niega a condenar al mozo, porque la moza no dió «grandes voces e braados» durante el ataque ni fue a quejarse de inmediato al juez, como requerían las *Ordenações Afonsinas* para que la mujer

<sup>22</sup> *Ibid.*, nota en la p. 141.

<sup>23</sup> *Websters New World Dictionary*, 1970, p. 124.

<sup>24</sup> P. Teyssier, *Gil Vicente — O autor e a obra*, p. 77.

<sup>25</sup> C. Láfer dice: «Como o trigo (pão) já tinha crescido — é a propia Ana Dias que no-lo diz na fala citada — concluí — se que a reclamação será arquivada» (*O judeu em Gil Vicente*, p. 77). No comprendemos la lógica de esta argumentación. Ana Dias observa que el trigo, donde ocurrió el «crimen», «era creçudo», porque quiere explicar el hecho de que no hay testigos. ¿Cómo podría nadie ver lo ocurrido en medio del trigo «mais alto do qu'ê, essa vara» (p. 142)? De acuerdo a Pêro, sólo después de la siega se podrá averiguar cuántos granos del trigo se han «deramado» por el suelo y esto constituirá la evidencia más fidedigna para comprender con qué energía se defendió la hija de Ana Dias del rapto. Pêro no busca disculpas para «arquivar» el caso.

violada pudiese probar el crimen. En suma, Pêro habría actuado por completo *apud legem* y Ana Dias habría tenido »razão de queixar-se de um tal di-reito«. <sup>26</sup> Se debe observar, sin embargo, que Pêro no se limita a considerar las »pruebas« que menciona Láfer, sino que presta atención a todas las evidencias aseguibles del caso, precisamente porque »las grandes voces e bra-dos« no le parecen suficientes como pruebas. Como Sancho en situación parecida, Pêro pondera también las motivaciones humanas que a menudo logran ocultarse tras demostraciones exteriores de signo contrario, con las cuales miran a beneficiarse, contando con la irreflexiva y mecánica aplicación de las leyes. Que Ana Dias no tiene ninguna razón legítima de »queixarse« de la sentencia de Pêro lo comprueba, en definitiva, el lector mismo, aunque desprovisto de educación jurídica, con una consideración desapasionada de todas las »pruebas« del crimen que aquélla presenta. <sup>27</sup>

La ruindad y falsedad de Ana Dias, ¡»quem a honra tem mimosa«!, intuida con tanta perspicacia por Pêro en el caso anterior, se comprueba en la escena siguiente, en que aparece un zapatero de viejo, cristiano nuevo, quejándose de que aquélla le »enlodó« a su hija:

Teneis (Dios os guarde amigo)  
vuestra hija o muger,  
buena, limpia como el trigo  
que se coge a buen placer.  
mírala un cortesano,  
mírala, quiérela, deséala:  
¿pues qué hará  
para la haber a la mano?  
Vase a uma tal como esta

...

entró la señora honrada  
y a mi hija engañó (p. 198 y 199).

Ana Dias replica con ferocidad:

E em tal mulher como eu  
falas tu?

...

como ñao solto em ti  
e te quebro essas queixadas?

...

e mulher sou eu de lei  
para alcovitar judías? (p. 147 y 148).

Al »indignarse« específicamente por la acusación de »alcovitar judías«, Ana Dias nos hace comprender, sin habérselo propuesto, que para ella la alcahuetaría en sí no es reprobable. De hecho, más tarde, cuando ya no tiene razón de temer el castigo de Pêro, admitirá abiertamente no sólo su profesión terceril, sino también el hecho de »alcovitar« esclavas moras. La afiliación religiosa, el origen racial y el estado social de sus clientes no representan, pues, ningún obstáculo para que ella les ofrezca sus servicios. Su reacción indignada a las acusaciones del zapatero es así una patente superchería. Re-

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 76 y 77.

<sup>27</sup> Se debe observar que Pêro pide que también »venha ele [el acusado] con su resposta« (p. 161) ante el juez. En suma, Pêro quiere considerar todos los puntos de vista y tener todas las pruebas posibles, antes de pronunciar una condena.



sulta, pues, verdad que Ana Dias terçoó en las relaciones entre el cortesano y la hija del zapatero. Así lo entiende con toda claridad también Pêro, y, sin embargo, lejos de castigar a la alcahueta, declara que por saber ésta hacer tan bien su oficio será azotada en el caso de que lo deje de hacer («se o deixar esquecer», p. 150). El zapatero se despide extremadamente desilusionado y amargado:

Mal viva si otra vez  
venga a pediros derecho

...

Pascoa mala dé Dios al juez

...

y mala pascoa a Ana Diez  
y a mi negra vejez  
me dé si christiano muero! (p. 150 y 151).

Láfer comenta: «É evidente que o sapateiro se revoltasse... Essa sentença é evidentemente errada. Alcovitar era crime. As *Ordenações Afonsinas* que, por serem as mais velhas, viviam nas tradições populares, assim o estipulavam», concluyendo que proponiéndose criticar «o analfabetismo legalmente tolerado» en los jueces rurales de esa época, Gil Vicente «se coloca do lado das vítimas da organização judiciaria... o judeu, juntamente com as outras, encontra-se nesta posição».<sup>28</sup> M. de Lourdes Saraiva opina lo mismo, esencialmente, de la sentencia de Pêro, al calificar la reacción del cristiano nuevo como una justificada «revolta contra a imoralidade do mundo cristão».<sup>29</sup>

Claro está, el zapatero achaca específicamente su condición de cristiano nuevo y a la inmoralidad del mundo cristiano la desgracia de su hija y de toda su familia, según se aprecia en su revelación de que Ana Dias entró en su casa para «enlodarle» a la hija precisamente cuando él estaba «en missa» (p. 149) y, en particular, en su reacción amargada a la sentencia de Pêro, que él comprende como otro acto de injusticia y persecución contra su gente. Todos estos pasajes de las protestas y quejas del zapatero son sumamente conmovedores y constituyen un penetrante, aunque breve, retrato psicológico del cristiano nuevo y del perseguido en general.<sup>30</sup> Sin embargo, según nuestra lectura del texto, estas protestas y quejas del zapatero se ponen tan de relieve con el propósito específico de mostrar que en sus sentencias Pêro no se deja influir por las consideraciones puramente subjetivas de los litigantes, que no tienen relevancia alguna para el caso concreto pleiteado. ¿Qué tiene que ver la «caída» de la hija del zapatero con su condición de cristiana nueva? Pêro cree que la conducta de cada individuo responde, ante todo, a sus propias inclinaciones. Por esto observa sutilmente que:

---

<sup>28</sup> *O judeu em Gil Vicente*, p. 72 y 77.

<sup>29</sup> *Gil Vicente: Sátiras sociais*, nota en la p. 151.

<sup>30</sup> Particularmente conmovedor es el lamento inicial del zapatero:

Quando eramos judeus  
dolor del tiempo pasado

...

Agora que soy guayado  
y negro cristianejo... (pp. 145—6).

Se lhe fora rogar [Ana Dias]  
para mondar um linhar  
a moça embargara o caminho (p. 149).

En definitiva, piensa Pêro, la moza misma es responsable de lo ocurrido. De no haber estado ya dispuesta a «caer», no habría modo de hacerla caer. Las alcahuetas pueden facilitar los encuentros amorosos, claro está, pero no son de ningún modo la causa de ellos. Por esto, en opinión de Pêro, el zapatero está muy equivocado cuando piensa que «si no fuera esta malvada [Ana Dias], Marina no errara ansi» (p. 149). La verdad es sencillamente que ésta no quiso guardarse. (Lediça del *Auto da Lusitânia* ¡también judía! no caería en manos de ningún seductor cortesano, de ninguna alcahueta, por más astuta que ésta fuera, porque su incorruptible virtud la guardan de todos los peligros de esta clase). Así, en su consideración del caso Pêro descarta todos los argumentos de índole racial o religiosa del cristiano nuevo, por irrelevantes, encontrando válida únicamente la verdad contenida en esta famosa copla:

Madre, la mi madre,  
guarda me poneis.  
Si yo no me guardo,  
no me guardareis.

La actitud de Pêro hacia las quejas desesperadas del zapatero hace evocar un consejo que Don Quijote da a Sancho, antes de encargarse éste del gobierno de la isla Barataria: «Procura descubrir la verdad por entre las promesas y dádivas del rico como por entre los sollozos e importunidades del pobre».<sup>31</sup>

Considerados desde esta perspectiva, resultan comprensibles también los elogios que Pêro hace de la profesión terceril. ¿Por qué castigar a la tercera cuando ella es la menos culpable? Significativamente, en el *Auto da Barca do Inferno* Brisida Vaz, la alcahueta, exclama: «Se eu fosse ao fogo infernal, lá yria todo o mundo».<sup>32</sup> Si la sociedad urbana (Pêro la contempla con la sana naturalidad y malicia del villano) quiere vivir de modo tan libre, entonces las terceras le son, de hecho, indispensables. Cuanto mejores son éstas, tanto más debiera preciarlas aquélla. En suma, ¡Tal para cual! es la implicación satírica fundamental de los elogios de Pêro, henchidos de sutil sarcasmo.<sup>33</sup>

Al despedir al zapatero, Pêro lo reprende también por el hecho de que con su pleito está publicando la deshonra de la hija:

Calar, ierama, calar,  
e não vir-vos exemplar.  
Não no sabia senão ela [Ana Dias].  
e ele vem-no apregoar (p. 150).

<sup>31</sup> *Obras completas de Cervantes*, p. 1416.

<sup>32</sup> Gil Vicente: *Obras completas* (Porto: Livraria Civilização, ed. A. J. da Costa Pimpão, 1962), p. 63.

<sup>33</sup> Por nuestras consideraciones arriba se comprende por qué nos parece insuficiente esta opinión de A. J. Saraiva y O. Lopes: «uma alcoviteira que desencaminhou a filha de um judeu é também absolvida, porque o juiz considera as alcoviteiras uma instituição útil e necessária» [subrayado nuestro] (*História da literatura portuguesa*, p. 198). Es también muy sugestivo que al entrar Ana Dias al juzgado, el portero la reconoce de inmediato y la saluda afablemente: «Venhais embora, Ana Dias» (p. 140). Nos parece justificada la sospecha de que también entre los funcionarios de la justicia hay alguno de sus agradecidos clientes.

M. de Lourdes Saraiva interpreta esta reprehensión así: «Não interesam factos, mas aparências. Dai a censura ao judeu, que apregoa o que devia calar».<sup>34</sup> Según nosotros, la reprehensión de Pêro se debe tan sólo a su convicción de que la hija misma es culpable de su caída: ¡son los »factos« que la condenan! En tales circunstancias una consecuencia inevitable y muy lamentable del pleito, independientemente de un posible castigo simultáneo para la tercera, es el conocimiento público del error y de la deshonra de la hija. Nos parece pertinente recordar aquí un episodio del *Persiles* de Cervantes, quien, como todos saben, siempre censura y satiriza la obsesión del mundo con las apariencias. Periandro, el héroe de la novela, aconseja al Polaco, quien quiere vengarse de su mujer adúltera con un castigo público: »Qué os puede suceder... si no hacer más público vuestro agravio?... Es menester tomar el pulso a la paciencia y poner en un punto extremado a la discreción».<sup>35</sup> Siendo la hija misma la autora del agravio a su familia, lo más discreto, según Pêro, sería que el zapatero »tomase el pulso a la paciencia» y no lo hiciese más público de lo que ya es.

Aparece frente al juez un escudero, quien de inmediato acusa a Ana Dias de engaños. (La indefatigable actividad terceril de Ana Dias, aparentemente de todos conocida, destaca otra vez la falsedad de su indignación anterior). Explica que se enamoró de »una moça pretenzinha» (p. 152) y solicitó la ayuda de la tercera<sup>36</sup>. Esta se la prometió (»trabalharei«, p. 153), pero recordándole que:

não se tomam trutas  
 assim a bragas enxutas,  
 nem se ganha o Paraiso  
 seño com ofertas muitas (pp. 154—5).

Después de haberle dado el escudero ya mucho dinero a la tercera, ésta le pidió más para comprar la libertad de la esclava mora: sólo así, libre, le correspondería ésta en el amor. El escudero se negó, considerando tal inver-

<sup>34</sup> *Gil Vicente: Sátiras sociais*, nota en la p. 150.

<sup>35</sup> *Obras completas de Cervantes*, pp. 1648—1649.

<sup>36</sup> Entre otras cosas, dice el escudero:

Dixe-lhe [a Ana Diàs]: ando sandeu  
 pesar dos santos, qu'eu fiz,  
 esta moura porque mouro  
 se m'a vós haveis à mão,  
 senhora, à fé de cristão  
 de vos dar uma peça de ouro  
 por sair desta paixão (p. 153).

M. de Lourdes Saraiva comenta: »O verso [»pesar dos santos, qu'eu fiz] não forma sentido. A Compilação está inçada de erros, e este talvez seja um deles. O v.º 648 deveria ser: *promessa*, em vez de *senhora*. Assim, o v.º 445 significaría: ainda que pese aos santos, eu fiz a esta senhora uma promessa, à fé de cristão» (*Gil Vicente: Sátiras sociais*, nota en la p. 153). Nótese, después de *dixe-lhe* todo constituye una oración directa. *Senhora* es así un vocativo que tiene su función lógica y no hay buena razón para sustituirlo por *promessa*. La *promessa* está implícita en el juramento *à fé de cristão*. Ahora bien: si *el pesar dos santos* interpretamos como *las extremas penas de los santos-mártires*, lo cual, a su vez, sería una metáfora gráfica del martirio que el escudero dice sufrir por causa de su pasión, el pasaje tiene muy claro sentido: »Le dije: ando loco, ¿qué martirios (penas) que sufrí! Señora, si me entregáis esta mora, por quién muero, juro (prometo), por la fe de cristiano, de daros una pieza de oro, para salir de esta pasión».

sión de dinero excesiva («Não forro minha moradia, poderei forrar a ela?», p. 157)<sup>37</sup> y ahora pide que la tercera le devuelva todo el dinero que le ha dado; «conhecida é a burla. Dême o meu» (p. 157). Pêro pregunta a Ana Dias si está dispuesta a devolver el dinero al escudero. «Bofá não» (p. 157), contesta aquélla. Entonces Pêro pronuncia su sentencia, con total confianza:

Desde aquí sentenceio eu  
a moneda por perdida  
como alma de judeu (p. 157).<sup>38</sup>

No hay duda de que los jueces de la corte castigarían severamente a Ana Dias, por el hecho de ser alcahueta y por el engaño de que la acusa el escudero. Como se ha visto, también algunos críticos contemporáneos consideran justificado tal castigo, deplorando la sentencia de Pêro como absurda, cuando menos. Ya hemos dicho cómo comprende Pêro la actividad de la alcahueta en la sociedad urbana y por qué la considera incluso «elogiable». En cuanto al caso particular que ahora debe juzgar, Pêro concluye bien que los pleiteadores cerraron un simple trato comercial: la alcahueta prometió «trabalar» para persuadir a la mora a gratificar la pasión del escudero y éste se comprometió a hacer «muitas ofertas» que aquélla indicó como indispensables para un resultado favorable. Nótese bien que Ana Dias no fijó ningún límite a estas «muitas ofertas.» Pêro se hace ahora la única pregunta relevante: en el trato comercial que los dos cerraron — y es muy importante subrayar que el escudero mismo comprende todo este asunto como un trato comercial, pues compara la adquisición de la mora con la de la propiedad material, «moradia» — ¿quién faltó en el cumplimiento de las condiciones previamente aceptadas por ambos? Ciertamente no Ana Dias, quien todavía se demuestra dispuesta a cumplir con su promesa, si el escudero cumple con la suya. De tal modo, si el escudero perdió su dinero, esto se debe únicamente a su falta, al hecho de que hizo mal sus cálculos y de que no cumplió con su parte del trato. En cierto momento él mismo reconoce la razón de su error: «Eu não tinha então mais seso do que aquela porta tem» (p. 152). ¿Cómo pueden las leyes regular la imprudencia y la estupidez de un individuo que repercuten en su propio daño? Creemos que, en definitiva, ésta es la implicación fundamental de la sentencia de Pêro, aplicable no sólo al escudero, claro está, sino a casos muy variados de la vida cotidiana.

Además de la pragmática sentencia, Pêro ofrece al desengañado escudero un sabio consejo que atañe ya al aspecto moral del asunto y que debiera servirle en el futuro para corregir su impropio modo de perseguir el amor:

Nunca peçais dinheiro  
que gastaste por amores (p. 157).

---

<sup>37</sup> M. de Lourdes Saraiva comenta agudamente: «A alcoviteira põe a nu a hipocrisia da situação: porque não paga o escudeiro a alforria da escrava e a não faz mulher livre? (*Ibid.*, nota en la p. 156).

<sup>38</sup> Manuel Simões cita estos versos y otros parecidos para sustentar su tesis acerca del antisemitismo de Gil Vicente («A crítica e o tipo do judeu em Gil Vicente», *Rassegna iberistica*, 1970, vol. 3, p. 12.). Creemos que en todos los ejemplos aducidos Simões atribuye al autor el punto de vista de los personajes. ¿Con qué lícito criterio literario? Además, se hace claro que la expresión citada arriba es de carácter coloquial, sin transcendencia ideológica o religiosa.

«Outro caso trago eu» (p. 157), anuncia el escudero, aunque antes se empeñaba mucho en dejar la impresión de que su dignidad personal no le permitía entrar en pleitos: «Visteme tu nunca andar em demanda com ninguem?» (p. 151). Su mozo nos hace comprender que, en efecto, el escudero está enredado en continuos pleitos, ¡como acusado! («sempre vos vi ser citado», p. 152). Además, la disputa con Ana Dias sugiere en qué clase de causas «honrosas» suele «ser citado».

El «outro caso» que el escudero trae ante el juez es su demanda de que su mozo, quien ha decidido dejarle, le devuelva el vestido que le ha dado (p. 158). El mozo se niega a devolvérselo, pues su amo no le ha pagado nunca por su puntual servicio de seis años. Además, ¡con cuántas necedades lo ha hecho sufrir durante todo ese tiempo en su compañía!<sup>39</sup> En suma, el escudero lo explotó inescrupulosamente en todos los sentidos y le arruinó la posibilidad de crearse una vida fructífera: «ja'agora fora barbeiro, se não foram sus enganos» (p. 158). Por todo esto, él es quien tiene derecho de quejarse y pedir reparaciones: «Peço... que os serviços que lhe fiz que m'ó pague por inteiro» (p. 159). A estas quejas el escudero contesta, destacando su privilegiado estado social («sou eu o mesmo Peço», p. 159) y haciendo nuevas promesas al mozo «que lhe havia de ir melhor» (p. 157). Con igual firmeza como antes, Pêro pronuncia la sentencia, condenando al escudero:

Mando que o sirvais a ele,  
e que lhe deis de comer<sup>40</sup>  
até que cumprais com ele (p. 160).

Aun aquellos críticos que consideran erróneas y absurdas todas las otras sentencias de Pêro, reconocen que ésta es admirable y justa en todos los sentidos: «uma sentença com certo bom senso».<sup>41</sup> Sin embargo, nos parece

<sup>39</sup> Moço: Esta noite, eu lazerando  
sobre una arca e as pernas fora,  
ele acorda-me à una hora:  
»Oh, se soubesses, Fernando,  
que trova que fiz agora!« (p. 159).

¡Quién no recuerda al soldado del *Juez de los divorcios* de Cervantes! Así describe sus actividades poéticas su desafectada mujer: «acuéstase, y en toda la noche no sosiega dando vueltas. Pregúntole que tiene; respóndeme que está haciendo un soneto» (*Obras completas de Cervantes*, p. 541).

<sup>40</sup> Considerando que con esta sentencia Pêro quiere que el escudero recom-pense al mozo, haciendo las mismas cosas que éste hizo para aquél, ¿no es lícito concluir por el verso «que lhe deis de comer» que el mozo debía incluso sustentar con la comida a su amo, así como Lazarillo al suyo? Hay otras referencias a la vida del escudero que nos parecen sugestivas respecto al escudero de *Lazarillo de Tormes*:

Moço: Nem vós não tendes chumaço,  
nem de ventura atabais  
em colchões e cabeçais;

eu não sei como a doença  
não vai onde vós estais (p. 159).

<sup>41</sup> C. Láfer, *O judeu em Gil Vicente*, p. 77. Nos parece equivocado este modo de entender el juicio de Pêro: «as the *escudeiro* had bragged of his wealth and importance when he first appeared before the judge, Pêro's sentence again goes against him» (H. Hamilton-Faria, *The Farces of Gil Vicente*, p. 37).

que no se ha apreciado todavía la implicación más significativa de este juicio genuinamente solomónico o, más exactamente, la pregunta implícita en él: ¿a qué otra autoridad judicial de esa época habría podido recurrir el explotado mozo de un escudero con esperanzas de que se le hiciese justicia?

Tampoco se ha apreciado debidamente otra decisión sabia de Pêro en este mismo caso. El mozo pide que se le de el derecho de tutear a su amo, como parte del castigo: »me deis licença e chamar-lhe-ei tu ou vos« (p. 160). Pêro se lo niega: »Digo que te vas com Deus e não faças mais detença« (p. 160). No creemos que hay aquí una mera referencia a la reforma real sobre el uso del *tu* y *vos*, como piensan algunos críticos.<sup>42</sup> ¿Qué función dramática, qué sentido satírico tendría esto en el contexto total de la obra? Nos parece más bien que el mozo recuerda todos esos penosos años al servicio del escudero, quien lo fastidiaba con toda clase de puntillosos requerimientos acerca del modo »apropiado« de dirigirse a su »exaltada« persona. Con este respecto nos sirve de sugestivo paralelo la ridícula conducta del escudero de *Lazarillo de Tormes*. Obviamente, el mozo quiere un desquite y Pêro se lo niega precisamente porque se da cuenta de que se trata de un deseo de desquite, de venganza personal, lo cual constituiría un castigo innecesariamente cruel y humillante. En esta decisión Pêro actúa como si hubiese escuchado el conocido consejo de Don Quijote a Sancho: »Al que has de castigar con obras no trates mal con palabras.«<sup>43</sup> Es justo pedir que el escudero restituya al mozo precisamente lo que le ha quitado, pero muy inhumano sería atropellar también su dignidad, aunque aquél la conciba de modo muy ridículo.

Los pleiteantes del último caso que Pêro debe juzgar son cuatro hermanos que en la acotación escénica se presentan así:

Vêm à audiência quatro irmãos; um deles muito preguiçoso, outro que sempre baila, outro que sempre esgrime, outro que sempre fala de amores. A estes, por morte do pai, não lhes ficou senão un asno; deixou o pai no testamento que o herdasse um deles, e não qual (p. 161).

El holgazán cree que se merece el asno, porque su extrema pereza lo hace »homem de bem« (p. 161): casi siempre durmiendo, no puede hacer ni pensar ninguna cosa mala. Además, estando siempre »detrás de lar estimado«, guarda »as casas todas... que sem mim fora roubado« (p. 164).<sup>44</sup>

El bailaror arguye que es él quien debe heredar el asno, porque puede »bailar de sol en sol« (p. 162) y con esta actividad hizo »bem« a su padre (p. 163).

<sup>42</sup> M. de Lourdes Saraiva: »O verso ironiza uma determinação objecto de comentários na corte« (*Gil Vicente: Sátiras sociais*, nota en la p. 160); J. H. Saraiva: »O verso vicentino é mais um epigrama ás fórmulas, mais uma crítica das estruturas« (*Testemunho social e condenação de Gil Vicente*, p. 17). Por desgracia, estas afirmaciones sugestivas no se elaboran.

<sup>43</sup> *Obras completas de Cervantes*, p. 1416.

<sup>44</sup> Arguye el holgazán:

porque a preguiça que tenho  
faz de mim uma boiz (p. 161).

M. de Lourdes Saraiva comenta: »boiz: armadilha de apanhar pássaros. Não se percebe bem o sentido: porque está em repouso, e todavía apanha a caça?« (*Gil Vicente: Sátiras sociais*, nota en la p. 161). El sentido nos parece claro. El holgazán se compara con *uma boiz* ya que por su pereza está siempre en la casa y la guarda. Los *pássaros* serían los ladrones que caerían en la *boiz*, si entraran en la casa.

El amador pide el asno para sí, porque éste tiene una capacidad excepcional de entender los sentimientos amorosos:

Porque eu sou namorado  
e este asno canta coma anjo,  
...  
e mais entende mui bem  
e responde por acenas (p. 167).

El esgrimidor se presenta fanfarroneando de su valor y de sus hazañas que según él, le dan derecho de heredar el asno: »cutiladas pelo ar, polas nuvens, por estrelas! ... treme a terra e abre o chão,« etc. (p. 169, 170).<sup>45</sup>

¡Que decida el juez! Como en todos los casos anteriores, Pêro escucha con gran atención todo lo que dice cada hermano, como también las observaciones con que los otros tratan de desacreditarle, hace de vez en cuando preguntas y amonesta repetidas veces a los litigantes que no se pierdan en irrelevancias: »Retournons a nos moutons!« Por fin pronuncia la sentencia:

Julgo, per minha sentença (p. 171).  
que o asno seja citado  
para a minha audiência (p. 171).

J. H. Saraiva observa atinadamente: »A argumentação em que cada uma [alegação] funda o seu direito é de tal modo absurda que se compreende a atitude do juiz: nada decidir, até que o burro venha ao tribunal dizer de sua justiça«<sup>46</sup> Sin embargo, en la sentencia de Pêro hay un propósito satírico que aparentemente no se ha visto todavía. El asno es obviamente el símbolo de las inauditas burradas con que se distinguen los cuatro hermanos. Así, el problema para Pêro no consiste en decidir cuál de éstos es el menos indigno, »the least unworthy«,<sup>47</sup> para darle el burro, sino, todo lo contrario,

---

<sup>45</sup> De hecho, el esgrimidor reclama el asno con amenazas, lo cual provoca una reacción enérgica de Pêro:

Brigoso: O asno, juiz, me dai.  
E senão ...

Brigoso: Como senão?!

Pêro: Senão ... Não sei que vos diga. (p. 170).

Esta deliciosa escenita hace evocar fuertemente el famoso soneto *A un valentón metido a pordiosero* de Cervantes:

»Den voacedes, por Dios, a mi pobreza  
— les dice —; donde no, por ocho santos  
que haré lo que hacer suelo sin tardanza«  
Mas uno que a sacar la espada empieza:  
»¿Con quién habla — le dijo — el tiracantos?  
Si limosna no alcanza,  
qué es lo que suele hacer en tal querella?«  
Respondió el bravonel: »Irme sin ella«.

(*Obras completas de Cervantes*, p. 51).

<sup>46</sup> *Testemunho social e condenação de Gil Vicente*, p. 17.

<sup>47</sup> H. Hamilton-Faria, *The Farces of Gil Vicente: A Study in the Stylistics of Satire*, p. 68. En qué evidencia textual se basa la afirmación: »His ironic sentence awards the donkey not to the most worthy, but to the least unworthy [al holgazán]« (*Ibid.*)?

cuál es el más burro («cada um [de los hermanos] se presentó com seu veario!» p. 168). Por esto precisamente cita el asno para la audiencia, pues sólo éste podría reconocer, aunque, claro está, no sin dificultad, al pleitante que más se le parece, para tenerse los dos digna compañía en el futuro. El hecho de que los hermanos rivalizan tan ferozmente por tal reconocimiento conlleva otra típica fina malicia gilvicentina.

En este episodio hay todavía otra implicación satírica, la más significativa: ¿Por qué laberintos de especulaciones y sofisterías ridículas se habrían extraviado los jueces de la corte, consultando esta y aquella provisión legal, para solucionar el caso del asno — metáfora ingeniosa de todo lo ridículo y absurdo que se dignifica innecesariamente al ser admitido a la consideración de la corte — que el rústico juez resuelve de inmediato, como un nuevo Alejandro, sólo con un granito de sentido humorístico en la mollera!?

Al aparecer Pêro en la corte para hacer la audiencia es difícil no compartir la reacción del portero: «que juiz e que cabeça! ... Não sois vós para camara, Pedro» (p. 138 y 140), pues la parte de persona simple que tiene en *Inês Pereira* (hecho a que el autor considera oportuno aludir en la acotación escénica inicial, p. 133) queda indeleble en la memoria del público o del lector. Al principio todo parece indicar que el autor ha escogido la tosquedad de Pêro para satirizar la ignorancia y la incompetencia profesional de los jueces rurales. Sin embargo, esta impresión empieza pronto a disiparse, haciéndose cada vez más evidente que las limitaciones de Pêro se utilizan más bien como contraste sutilmente intencionado de la supuesta sabiduría y competencia profesional de los jueces de la corte. Las atinadas sentencias de Pêro, que se apoyan sólo en una pizca de sentido común y en una elemental comprensión de la realidad (he aquí precisamente la razón de haber escogido el autor a Pêro Marques, figura de una ya reconocida mínima capacidad mental) están implícitamente referidas a las hipotéticas sentencias de los jueces de la corte en casos parecidos, que se caracterizarían, de acuerdo a la inferencia satírica, por lo contrario, es decir, por una ausencia total de sentido común y por una ciega desatención de la realidad. Los jueces de la corte no poseen ni esos mínimos atributos de Pêro, porque los sacrifican en aras de una rígida, irreflexiva y deshumanizada adherencia a la letra de las *Ordenações*, sin consideración sensata de su aplicabilidad, de acuerdo a los muchos factores humanos y a las muy variadas circunstancias de la vida que intervienen en todo desacuerdo entre la gente. Este ciego y ridículo dogmatismo burocrático en la administración de la justicia, divorciado del más elemental sentido común y tan enteramente desentendido de la realidad, es contrario al sentido de la justicia genuina y es causa potencial de graves injusticias. Es significativo que Gil Vicente lo satirice ya en unos pasajes de su famoso *Auto da Barca do Inferno* (1517):

Quiriendo el Diablo llevarse al infierno al Corregidor, éste le contesta indignado: «Non est de regula iuris, não... nem hoc non potest esse». Resistiendo a entrar en la barca del infierno, un Procurador arguye con el Angel: «Diz hum teisto do Degredo...» De acuerdo a las *Ordenações* y *Degredos* que ellos conocen al pie de la letra, ¿qué ley hay que los condene a tal destino? Estos funcionarios de la justicia actúan como si su ley escrita fuera incluso más poderosa y pertinente que la divina. El Angel exclama con sugestiva ironía:



O pragas pera papel  
pera as almas odiosas!  
Como vindes preciosas,  
sendo filhas da sciência!<sup>48</sup>

Es, pues, principalmente esta actitud cerrada de los jueces de la corte, supuestamente capacitados para sus cargos por la preparación jurídica y académica que poseen, lo que en *O Juiz da Beira* se nos señala, con gran ingeniosidad satírica, como la verdadera tosquedad mental, que aquéllos, irónicamente, creen personificada en el ignorante juez rural.<sup>49</sup> Recordando que a Pêro lo hacen venir a la corte para hacer una audiencia, con la expectativa de todos los cortesanos de divertirse mucho a su costa, nos parece pertinente citar un pasaje del *Quijote* en que un personaje comenta el gobierno de Sancho: »Estoy admirado de ver que un hombre tan sin letras como vuesa merced... diga tales y tantas cosas llenas de sentencias y de avisos, tan fuera de todo aquello que del ingenio de vuesa merced esperaban... las burlas se vuelven en veras y los burladores se hallan burlados«.<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> *Gil Vicente: Obras completas*, ed. A. J. da Costa Pimpão, p. 64, 65, 66.



Atilij Rakar

## L'ULTIMA PARTE DEL CANZONIERE SABIANO

L'ultima parte del *Canzoniere* di Umberto Saba comprende nell'edizione definitiva<sup>1</sup> le raccolte:

*Parole* (1933—1934)  
*Ultime cose* (1935—1943)  
 1944  
*Varie*  
*Mediterranee*  
*Uccelli* (1948)  
*Quasi un racconto* (1951)  
*Sei poesie della vecchiaia* (1953—1954)  
*Epigrafe* (1947—1958)

I primi quattro titoli figuravano come »Volume terzo« già nel tripartito *Canzoniere* del 1945<sup>2</sup> che riportava — come dice la prefazione dell'editore — »tutta l'opera poetica di Umberto Saba«<sup>3</sup> fino allora pubblicata, *Mediterranee*, nate dopo, potevano essere inserite appena nel *Canzoniere* del 1948,<sup>4</sup> le raccolte che seguono poi furono aggiunte soltanto nell'edizione postuma del *Canzoniere*, sempre secondo l'intenzione dell'autore, come ci assicurano i curatori.<sup>5</sup>

Come possiamo desumere dalle stesse indicazioni cronologiche che accompagnano i titoli,<sup>6</sup> le raccolte dell'ultima parte del *Canzoniere* sono frutto di un periodo relativamente lungo e dei più difficili nella vita di Saba; per cui si spiegano le difficoltà che comporta la ricerca di denominatori comuni capaci di offrire una visione coerente dell'insieme.

In altre circostanze la creatività del Nostro si sarebbe probabilmente esplicitata in un andamento meno turbato. Le atroci esperienze che gli riservava l'età ormai prossima alla vecchiaia significarono un intervento esterno troppo duro persino per un poeta che una volta aveva pensato poter dire di se:

Lui le cose conquidono, ma poco,  
 che sulla superficie della terra  
 fanno col sangue gli uomini o per gioco.  
 in fondo scava, in fondo è il suo tesoro;  
 nel cuore della Terra, un cuore d'oro.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> U. Saba, *Il Canzoniere* (1900—1954), Torino, Einaudi, 1965.

<sup>2</sup> U. Saba, *Il Canzoniere* (1900—1945), Roma, Einaudi, 1945.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>4</sup> U. Saba, *Il Canzoniere* (1900—1947), Torino, Einaudi, 1948.

<sup>5</sup> Nota alla presente edizione, *Il Canzoniere* (1900—1954), *op. cit.*, p. V.

<sup>6</sup> Il 1944 figura per se stesso da titolo, come si vede.

<sup>7</sup> »L'egoista«: *Il Canzoniere* (1900—1954), *op. cit.*, p. 171.

I fattori esterni non ebbero mai un ruolo così diretto ed evidente nella produzione sabiana come negli ultimi decenni. Il che si riflette nelle poesie del tempo in modi diversi. Il terzo volume è molto meno omogeneo del secondo: se per i componimenti degli anni venti non è difficile individuare un comune denominatore, per le raccolte che seguono il volume secondo, anche restando al *Canzoniere* del 1945, non riusciamo a stabilire subito un termine analogo capace di riassumere come un tutto le liriche del periodo in questione. Seguendo la produzione sabiana dagli anni trenta in poi, risulta sempre più evidente la necessità di affrontare l'esame delle singole raccolte tenendo conto anche della situazione politica che ora quanto mai la condiziona nei contenuti e nelle forme.

Il passaggio dalla seconda alla terza parte del *Canzoniere* è persino più singolare che non quello tra le prime due. La novità con cui è introdotto il terzo volume è rispetto a *Il Piccolo Berto* e *Fughe* ancor più manifesta di quella di *Canzonette* nei confronti delle due raccolte precedenti. Le pagine ridotte a componimenti epigrammaticamente concisi che vi troviamo dopo l'ampiezza di scrittura della parte centrale del *Canzoniere* ci fanno rilevare già a prima vista una tensione lirica affatto diversa. Le novità sono individuabili nelle scelte lessicali, nella struttura della frase, nelle soluzioni ritmiche delle poesie con cui si apre l'ultimo volume del *Canzoniere*.

Negli anni trenta il poeta aveva imboccato una nuova strada. Alla poetica del procedimento riassuntivo che nella dialettica di *Fughe* aveva raggiunto l'apice delle potenzialità espressive subentra un nuovo tipo di scrittura. Che nome dare alla novità propostaci da Saba con *Parole*? Il più rispondente sembrerebbe quello di «poetica della parola» che è poi il termine con cui gli storici della letteratura riassumono le istanze di tutta la lirica italiana del tempo. Negli anni trenta anche Saba accetta di cimentarsi nelle possibilità espressive offerte da «ogni parola singola».<sup>8</sup> In che misura il triestino sia ligio all'assunto dell'avanguardia è testimoniato già nel titolo *Parole*. E come il titolo vada inteso lo possiamo desumere anche da questa sua osservazione: «Dalla prima poesia di *Parole* in poi, Saba, dà il suo pieno valore alla parola; da tale volontà e consapevolezza è nato non solo il libro, ma anche il titolo del libro».<sup>9</sup> Il senso del titolo è ulteriormente spiegato nel primo componimento, *Parole*, che fa da motto e prologo alla raccolta. L'apostrofe:

Parole,  
dove il cuore dell'uomo si specchiava  
— nudo e sorpreso — alle origini;<sup>10</sup>

rievoca i noti versi dell'ungarettiano *Girovago*<sup>11</sup> e invocazioni simili tipiche di un tempo in cui la parola è fatta oggetto di interpretazioni affatto mistiche. Né il poeta si limita alla evocazione magica della parola; da ogni componimento risulta particolarmente evidente come «dà il suo pieno valore alla parola».

<sup>8</sup> Dall'introduzione di G. Ungaretti a *Sentimento del tempo*, Milano, Mondadori, 1943, p. 20.

<sup>9</sup> U. Saba, *Prose*, Milano, Mondadori, 1964, p. 584.

<sup>10</sup> *Il Canzoniere* (1900—1954), p. 411.

<sup>11</sup> G. Ungaretti, *L'Allegria*, Milano, Mondadori, 1942, pp. 105—106.

Eloquente quanto mai già la scelta delle parole, ben più rigorosa che per l'addietro. A leggere le poesie degli anni venti ci si imbatte spesso in espressioni come: »pensiere«,<sup>12</sup> »si sface«,<sup>13</sup> »frate«,<sup>14</sup> »lice«,<sup>15</sup> »doce«,<sup>16</sup> »chiome«,<sup>17</sup> »fuore«,<sup>18</sup> »novelli«,<sup>19</sup> »aere«. <sup>20</sup> Né sono infrequenti i troncamenti del tipo: »allettar«,<sup>21</sup> »destin«,<sup>22</sup> »ciel«. <sup>23</sup> Non potremmo dire che tali espressioni fossero tipiche di Saba o che fossero particolarmente felici. Il fatto è che il nostro non guardò mai al tradizionale armamentario poetico come ad esempio il Gozzano che se ne serviva soltanto a fini parodistici. Quando parla delle licenze poetiche e degli arcaismi che si era permesso, Saba così li legittima: »inseriti nel linguaggio piano e familiare, suonerebbero molto sgradevolmente, se il calore dell'ispirazione che investe da capo a fondo il vasto componimento, non ne attenuasse, fino a renderla appena percepibile, la sgradevolezza«. <sup>24</sup> Le singole »mende«, a sua detta si perderebbero nell'insieme compositivo: »la passione, la tensione lirica che si esprime senza un momento di stanchezza, nei quindici sonetti, fa perdonare tali mende, li lava da macchie«. <sup>25</sup> In altre parole insomma il poeta si richiama al tutto che è costituito dalla raccolta; ha rischiato avendo presente il tutto e pertanto lo si giudichi a pubblicazione avvenuta. L'osservazione appena citata si riferisce al ciclo di 15 sonetti che costituiscono *Autobiografia*. Il principio che Saba qui sostiene è applicabile solamente alle poesie degli anni venti quando la sua scrittura era incentrata non sull'elaborazione di frammenti ma di ampi e complessi cicli in cui le singole poesie erano in funzione di strofe. *Parole* presuppone procedimenti diversi. Intanto al primo posto è la parola; la raccolta quale insieme non risulta più struttura di tipo concluso bensì aggregazione di esternazioni liriche possibili in qualsiasi disposizione. Il curatore di antologie non ebbe mai mano così libera per quanto riguarda Saba come nella scelta delle poesie del nostro scritte nel decennio 1933—1943, vale a dire con le raccolte *Parole* e *Ultime cose* cui è comune il procedimento creativo. »Mende« tollerabili negli ampi cicli della parte centrale del *Canzoniere*, nel Saba di *Parole* e *Ultime cose*, ammonisce il poeta, »sarebbero state mortali, o quasi«. <sup>26</sup> In *Parole* sarebbero dunque prevalsi criteri più severi nella scelta e collocazione delle parole da parte del poeta.

Con *Parole* il discorso sabiano si fa essenziale. Qui non vi è più spazio per perifrasi ed incisi esplicativi; il periodo articolato è sostituito dall'enunciato conciso; le scene sono appena abbozzate, le figure mai disegnate a tutto tondo ma rappresentate con pochi tratti, rese con alcune linee. A

<sup>12</sup> »Il vino«, *Il Canzoniere* (1900—1954), p. 219.

<sup>13</sup> »L'incisore«, *Ivi*, p. 229.

<sup>14</sup> »Chiaretta«, *Ivi*, p. 232.

<sup>15</sup> »Autobiografia«, 1, *Ivi*, p. 243, e »Il Silenzioso«, *Ivi*, p. 275.

<sup>16</sup> »Autobeografia«, 5, *Ivi*, p. 247.

<sup>17</sup> »Autobiografia«, 6, *Ivi*, p. 248.

<sup>18</sup> »Autobiografia«, 7, *Ivi*, p. 249, e »Autobiografia«, 15, *Ivi*, p. 257.

<sup>19</sup> »Autobiografia«, 9, *Ivi*, p. 251.

<sup>20</sup> »Il melanconico«, *Ivi*, p. 272.

<sup>21</sup> »Fanciulle«, 1, *Ivi*, p. 279.

<sup>22</sup> »Sopra un mio antico tema«, *Ivi*, p. 237.

<sup>23</sup> Dalla stessa poesia, *Ivi*, p. 238.

<sup>24</sup> U. Saba, *Prose, op. cit.*, p. 505.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 506.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

illustrazione di questo procedimento che il nostro chiama »lavoro di sintesi«<sup>27</sup> ci sia concesso citare *Frutta erbaggi*:

Erbe, frutta, colori della bella  
stagione. Poche ceste ove alla sete  
si rivelano dolci polpe crude.

Entra un fanciullo colle gambe nude,  
imperioso, fugge via.

S'oscura  
l'umile botteguccia, invecchia come  
una madre.

Di fuori egli nel sole  
si allontana, con l'ombra sua, leggero.<sup>28</sup>

Per il soggetto trattato la poesia permette innumerevoli confronti in quanto è uno dei piú vecchi e frequenti motivi della poesia di Saba. Anche nei particolari non è difficile individuare il modello che già con la raccolta *Coi miei occhi* aveva cominciato a ripetersi e che in *Figure* e *Canti* si proponeva come figura stereotipa. Identico anche l'ambiente mentre tanto piú evidenti sono le differenze nell'elaborazione. Saba che una volta indugiava sui particolari riportando dialoghi e pensieri che via via lo assalivano, parla ora un linguaggio che a malapena riusciamo a riconoscere. Lo stile del poeta si è fatto nominale; l'ambiente in cui dovrà svolgersi la scena è appena suggerito da due proposizioni ellittiche, la seconda delle quali legata »par plus d'un fil« alla strofa seguente; ogni parola vi è soppesata, sfruttata al massimo e collocata in una serie calcolata con estrema precisione. In una struttura cosí coerente anche le pause risultano ponderati mezzi stilistici: la seconda strofa si compone di tre brevi enunciati conclusivi e, perché la loro concisione trovi maggior rilievo, il poeta li scrive separatamente in forma di tre capoversi che si configurano quali insiemi conclusi.

La novità che dal punto di vista linguistico caratterizza *Parole* e *Ultime cose* è evidente da ogni proposizione, ogni singolo verso. Per citare qualche esempio. In versi come:

s'incrociavano grida ch'eran razzi.<sup>29</sup>

cari nomi lanciavano i fanciulli,  
ad uno ad uno, come frecce.<sup>30</sup>

Mi fa un caffè come un trionfo, e i buoni  
occhi in volto gli ridono sportivi.<sup>31</sup>

Baracconi  
non hanno mani a vendere la sera  
le indigeste castagne ai ragazzoni  
della libera uscita.<sup>32</sup>

non è difficile riconoscere ciò che parlando della genesi delle raccolte *Parole* e *Ultime cose* il poeta chiama »lavoro di sintesi«. E non è forse un tipico modulo di sintetizzazione già il traslato che vi si ripete?

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 607.

<sup>28</sup> *Il Canzoniere* (1900—1954), p. 437.

<sup>29</sup> »Tre momenti«, *Il Canzoniere* (1900—1954), p. 421.

<sup>30</sup> »Fanciulli allo stadio«, *Ivi*, p. 423.

<sup>31</sup> »Sobborgo«, *Ivi*, p. 435.

<sup>32</sup> »Piazza«, *Ivi*, 463.

L'analogismo che salta agli occhi nei versi sopra citati è il segno che legittimamente richiama gli esempi che il triestino trova negli ermetici. Peraltro le frasi citate mostrano altresì quanto Saba abbia approfittato dei modelli della poesia italiana degli anni venti e trenta senza per questo rinnegare se stesso. I primi due esempi sono presi da poesie che esprimono il caratteristico »compalpitare«<sup>33</sup> con la folla: in altre parole si tratta di un motivo che conosciamo già dagli esordi sabiani e specie dalle raccolte *Coi miei occhi* e *La serena disperazione*.

Il motivo, antichissimo, trova il massimo risalto nella poesia intitolata *Goal*:

La folla — unita ebbrezza — par trabocchi  
 (. . . . . )  
 nel campo. (. . . . . )  
 Pochi momenti come questo belli,  
 a quanti l'odio consuma e l'amore,  
 è dato, sotto il cielo, di vedere.<sup>34</sup>

Il sentimento che ha la sua definizione più precisa nell'espressione »unita ebbrezza« risalta anche alla conclusione della poesia *Tre momenti*:

Festa è nell'aria, festa in ogni via.  
 Se per poco, che importa?  
 (. . . . . )  
 La vostra gloria, undici ragazzi,  
 come un fiume d'amore orna Trieste.<sup>35</sup>

In motivi come quello dei »ragazzi« d'altro canto non abbiamo difficoltà a riconoscere i simboli di una primordiale gioia di vivere, motivo che nella poetica sabiana si esplicita assieme all'aspirazione »d'immettere la sua dentro la vita / di tutti«.<sup>36</sup> E versi come »La sua gioia si fa una capriola«<sup>37</sup> sono certamente quelli che meglio illustrano la novità di *Parole*. Al lettore poi che conosce l'intera opera sabiana queste proposizioni richiamano anzi tutto poesie come *Scherzo*<sup>38</sup> o *In cortile*,<sup>39</sup> benchè la differenza tra i sonetti del 1908 e i componimenti degli anni trenta sia a prima vista tale da sconsigliare ricerche di denominatori comuni.

Nella matrice delle costanti peculiari della tematica del nostro rientra, a una considerazione attenta, anche il prologo della nuova raccolta. Nella poesia *Parole* che a prima vista suona come invocazione di un ermetico, Saba rimane fedele alla vecchia concezione della parola. Le »origini« cui anela sono altra cosa che l'ungarettiana »vita iniziale«.<sup>40</sup> E l' »oasi« che il triestino cerca non è certamente il »paese innocente«<sup>41</sup> sognato da Ungaretti ed epigoni. La catarsi che Saba si ripromette quando dice:

<sup>33</sup> L'espressione è usata da Saba. V. *Prose*, p. 591.

<sup>34</sup> *Il Canzoniere* (1900—1954), p. 424.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 421.

<sup>36</sup> »Il borgo«, *Ivi*, p. 314.

<sup>37</sup> »Goal«, *Ivi*, p. 424.

<sup>38</sup> *Il Canzoniere* (1900—1954), p. 56.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>40</sup> G. Ungaretti, *Girovago*, op. cit., p. 424.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

(. . . . .) Insieme  
delle memorie spaventose il cumulo  
si scioglierebbe, come neve al sole.<sup>42</sup>

è quella indotta da una »chiarificazione interna«.<sup>43</sup> La condizione di un »illimpidimento della forma«<sup>44</sup> è per lui, cantore di *Parole*, »illimpidimento psicologico«.<sup>45</sup> Onde gli esiti cui giunge Saba persino quando il suo »modus operandi« è peraltro più aderente al gusto del tempo: a differenza dei contemporanei italiani ed europei cui l'indeterminatezza è assurda, a detta di Hugo Friedrich, a principio estetico,<sup>46</sup> il nostro non rinnega mai il postulato della chiarezza. »Noi«, dice Saba, »non amiamo (...) l'ermetismo perché sappiamo che esso nasconde un processo (psicologico) involutivo anziché evolutivo, e il mondo ha più bisogno di chiarezza che di oscurità«.<sup>47</sup> In questa precisazione non è difficile individuare le prese di posizione esposte già nel saggio »Quello che resta da fare ai poeti«<sup>48</sup> del 1911, nuovi sono soltanto i presupposti su cui fa leva il triestino quando postula la chiarezza. La percezione che »il non poter vedere chiaro in noi stessi« rappresenta »l'equivoco della nevrosi, [...] due buoni terzi dei mali che affliggono l'uomo« è frutto dell'interesse per la psicoanalisi da cui, come dice lo stesso Saba, ne verrà »molto più illuminato su se stesso e gli altri«.<sup>50</sup> La »grande chiarificazione interna«<sup>51</sup> gli giunge proprio negli anni trenta per riflettersi non soltanto nelle poesie ma anche nei contemporanei aforismi<sup>52</sup> che meglio di altre sue cose illustrano come siano da interpretare le promesse date nel già citato prologo quando prefigura che:

delle memorie spaventose il cumulo  
si scioglierebbe, come neve al sole.

Una »scorciatoia« si chiude con queste parole: »Ma se tu, se io, potessimo portare quegli inconsci conflitti alla luce della coscienza, ne proveremmo un grande, un indicibile sollievo; e quelli si risolverebbero — scoppierebbero — in aria, come bolle di sapone«.<sup>53</sup> Osservazione che è per così dire la replica letterale di quanto Saba ha detto nei versi del prologo di *Parole* e che mostra con sufficiente chiarezza qual è il suo rapporto nei confronti dei poeti che vedono nel mistero il fascino maggiore della poesia.

Eppure *Parole* e *Ultime cose* sono da un certo punto di vista anche contenutisticamente in consonanza col tempo in cui furono scritte. Non condividiamo quindi la tesi di quegli storici della letteratura che la novità delle due raccolte la ascrivono solamente alla necessità del poeta di aggior-

<sup>42</sup> »Parole«, *Il Canzoniere* (1900—1954), 411.

<sup>43</sup> U. Saba, *Prose*, *op. cit.*, p. 580.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 581.

<sup>46</sup> Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik*, München 1968, Rowohlt, p. 178.

<sup>47</sup> *Prose*, pp. 640—641.

<sup>48</sup> *Ivi*, pp. 751—759.

<sup>49</sup> *Ivi*, 788.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 786.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 580.

<sup>52</sup> Alludiamo a *Scorciatoie* che Saba incomincia a scrivere appunto nel 1934. Si vedano *Primitissime scorciatoie*, 1934—1935 (*Prose*, pp. 367—385) e *Scorciatoie rifiutate*, 1934—1935 (*Prose*, pp. 387—391).

<sup>53</sup> *Prose*, p. 309.



narsi formalmente, e che si limitano alla considerazione degli »stilemi« che Saba mutuerà dalla »poetica del suo tempo«. Se lo stato psichico in cui Saba venne a trovarsi negli anni trenta non avesse avuto notevoli analogie con la coscienza da cui nacque la poesia ermetica, non avrebbero potuto prender corpo *Parole* e *Ultime cose*. Il termine piú idoneo a definire tale stato noi lo vediamo nel titolo che il poeta si proponeva di dare alla raccolta delle poesie scritte tra il 1933 e il 1934. Raccolta che in un primo tempo Saba aveva inteso chiamare »Distacco« e che, come dice lui stesso,<sup>54</sup> solo successivamente decise di intitolare »Parole«. Con questo secondo titolo passa in primo piano l'aspetto formale della raccolta: l'esperienza da cui nascono le poesie che la compongono aveva la designazione migliore nel titolo originario. E quando parliamo delle analogie esistenti fra il triestino e i poeti del suo tempo il titolo originario non è per niente meno indicato a stabilire tali affinità di quello che alla fine prevalse. *Distacco* è un titolo di cui si serví anche Ungaretti quando scrisse:

ECCOVI UN'ANIMA  
DESERTA  
UNO SPECCHIO IMPASSIBILE<sup>55</sup>

termini che avrebbe potuto applicare a se stesso anche il Saba del periodo che inizia con *Parole*.

Che »distacco« sia il motto piú adatto a designare l'atteggiamento nei confronti della realtà che Saba ha negli anni trenta lo indicano già i primi componimenti di *Parole*. Basti pensare a effusioni come questa:

Neve che cadi dall'alto e noi copri,  
coprici ancora, all'infinito. Imbianca  
la città con le case e con le chiese,  
il porto con le navi; le distese  
dei prati, i mari agghiaccia; della terra  
fa — tu agusta e pudica — un astro spento,  
una gran pace di morte.<sup>56</sup>

oppure

Ceneri  
di cose morte, di mali perduti,  
di contatti ineffabili, di muti  
sospiri;  
  
vivide  
fiamme da voi m'investono nell'atto  
che d'ansia in ansia approssimo alle soglie  
del sonno;  
  
e al sonno,  
con quei legami appassionati e teneri  
ch'hanno il bimbo e la madre, ed a voi ceneri  
mi fondo.

(. . . . .)

parto dell'ombre per l'immenso Muto impero.<sup>57</sup>

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 587.

<sup>55</sup> G. Ungaretti, *L'Allegria*, op. cit. p. 70.

<sup>56</sup> »Neve«, *Il Canzoniere* (1900—1954), p. 413.

<sup>57</sup> »Ceneri«, *Ivi*, p. 414.

Su una posizione di osservatore distaccato il poeta viene a trovarsi persino quando gli si offre »un'ultima possibilità (...) di ,compalpitare' con gli altri«.58 Una delle poesie scritte »per il gioco del calcio« così chiude:

Piaceva  
essere così pochi intirizziti  
uniti,  
come gli ultimi uomini su un monte,  
e guardare di lá l'ultima gara.<sup>59</sup>

Se sono ancor sempre individuabili i vecchi motivi, ne esce visibilmente mutata la funzione:

(. . . . .) la giostra suona  
all'ultima miseria delle cose,  
alle facciate delle case invase  
di una lebbra che ieri era colore,  
e rallegrava lontano la vista.<sup>60</sup>

Le »cose« di un tempo assumono, come dice Saba a chiusura di una poesia, una diversa connotazione:

(. . . . .) Nasce  
— altra costellazione — un'altra età.<sup>61</sup>

Ma piú che in *Parole* la nuova »Stimmung« trova espressione nella raccolta *Ultime cose*. In *Parole* l'»altra età« si esplicita in enunciati che già si contraddicono. Immagini come »astro spento«, »neve«, »ceneri« in *Parole* costituiscono soltanto uno dei poli fra i quali oscilla lo stato d'animo del poeta. Persino in una sola poesia, a immagini »della fine del mondo«<sup>62</sup> può succedere un »risveglio«<sup>63</sup> in cui si fanno sentire »acute / dilaceranti nostalgie«<sup>64</sup> che hanno l'effetto di »quel rosso«<sup>65</sup> della notissima *Via della Pietà* e moduli analoghi delle prime due parti del *Canzoniere*. Se in *Parole* auto-definizioni del tipo »Ulisse del declino«<sup>66</sup> si intrecciano al pensiero che

(. . . . .) Sul tardi  
l'aria si affina ed i passi si fanno  
leggeri.<sup>67</sup>

e l'»evasione«<sup>68</sup> vi è sempre possibile, *Ultime cose* parlano soltanto di un tormento per il quale Saba non vede piú via d'uscita.

Nelle poesie che succedono a *Parole*

---

<sup>58</sup> *Prose*, p. 591.

<sup>59</sup> »Tredicesima partita«, *Il Canzoniere* (1900—1954), p. 422.

<sup>60</sup> »Sobborgo«, *Ivi*, p. 435.

<sup>61</sup> »Firenze«, *Ivi*, p. 433.

<sup>62</sup> »Inverno«, *Ivi*, p. 426.

<sup>63</sup> »Neve«, *Ivi*, p. 413.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> *Il Canzoniere* (1900—1954), p. 91.

<sup>66</sup> »Ulisse«, *Ivi*, p. 419.

<sup>67</sup> »Felicità«, *Ivi*, p. 430.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> »Spettacolo«, *Ivi*, p. 476.

(. . .) Si spogliano le cose,  
se ne tocca lo scheletro.<sup>69</sup>

Qui non c'è piú spazio per le illusioni. La vista delle »belle cose come prede esposte«<sup>70</sup> lascia nel poeta nient'altro ormai che un »rimpianto oscuro«.<sup>71</sup> Uno spazio sempre maggiore comincia ad assumere

La memoria  
amica come l'edera alle tombe.<sup>72</sup>

il graduale deperimento è espresso con immagini che escludono qualsiasi speranza di »risveglio«.

Ed è il pensiero  
della morte che, in fine, aiuta a vivere.<sup>73</sup>

Infine viene a mancare anche quell'incondizionata volontà di vivere con cui Saba aveva combattuto la disperazione per passare dalle visioni piú angosciate all'esaltazione della gioia di vivere con quelle imprevedibili giravolte cosí caratteristiche per lui. Senza senso è detto qualsiasi tentativo di opporsi »allo stratempo«:<sup>74</sup>

Ti pare il sopravvivere un rifiuto  
d'obbedienza alle cose.<sup>75</sup>

Enunciati simili riscontriamo anche nei contemporanei di Saba: il distacco dalla realtà è avvertibile negli anni trenta in tutti i piú importanti poeti italiani. Il rifiuto della realtà è a detta degli storici della letteratura uno dei motivi centrali della poesia ermetica. »Rifiuto« che si manifesta in vario modo. Espressione ricorrente è ad esempio l'»ansia precoce di morire«<sup>76</sup> o lo sfogo del poeta che si dice »sradicato dai vivi«.<sup>77</sup> Il motivo dell'estraniamento d'altro canto non si presenta in nessun poeta ermetico gravido delle implicazioni che ha in Saba.

*Ultime cose* parlano dell'angoscia di un uomo che la legge condanna alla condizione di »relegato fra i paria della società«<sup>78</sup> e quindi alla morte civile.

E ci sia concesso citare la poesia *Da quando* interessante dalla visuale della nostra ricerca non fosse che per le immagini con cui opera il poeta:

Da quando la mia bocca è quasi muta  
amo le vite che quasi non parlano.  
Un albero; ed appena — sosta dove  
io sosto, la mia via riprende lieto —  
il docile animale che mi segue.

Al giogo che gli è imposto si rassegna.  
Una supplice occhiata, al piú, mi manda.  
Eterne verità, tacendo, insegna.<sup>79</sup>

<sup>70</sup> »Ecco, adesso tu sai«, *Ivi*, p. 452.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> »Ultimi versi a Lina«, *Ivi*, p. 474.

<sup>73</sup> »Sera di febbraio«, *Ivi*, p. 471.

<sup>74</sup> »Porto«, *Ivi*, p. 484.

<sup>75</sup> »Il vetro rotto«, *Ivi*, p. 473.

<sup>76</sup> Si veda per esempio la lirica »Vento a Tindari« della raccolta *Acque e terre* di Quasimodo (S. Quasimodo, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1961, p. 29).

<sup>77</sup> S. Quasimodo, »Al tuo lume naufrago« (*Tutte le poesie*, op. cit., p. 106).

<sup>78</sup> U. Saba, *Prose*, op. cit., p. 602.

<sup>79</sup> *Il Canzoniere* (1900—1954), p. 461.

Confessione da cui non è difficile intravedere che risale all'entrata in vigore dei cosiddetti »provvedimenti razziali« che per lo stigma di ebreo costringeva il poeta al silenzio.<sup>80</sup> Dalle rimanenti poesie di *Ultime cose* pubblicate integralmente solo dopo la liberazione, non è altrettanto chiaro a cosa ascrivere il »congedarsi dall'arte e dalla vita«<sup>81</sup> da parte del poeta. Considerando però da vicino la cronaca delle circostanze in cui vennero scritte *Ultime cose* ci convinciamo non essere senza legame con quanto comportarono i famigerati provvedimenti anche i componimenti a prima vista così apolitici come *Teatro*.<sup>82</sup>

Le prime manifestazioni dell'angoscia che doveva successivamente crescere fino a farsi »incubo (...) particolarmente spaventoso«<sup>83</sup> lo si può dedurre già da *Parole*. Il caratteristico distacco di cui parlano *Ultime cose* è suggerito già in *Parole* che non senza motivo il poeta aveva voluto intitolare appunto »Distacco«. Per indicare la »stimmung« all'insegna della quale inizia il terzo volume del *Canzoniere* difficilmente troveremmo espressione più adatta del titolo che Saba intendeva dare originariamente alle poesie scritte fra il 1933 e il 1934. Nell'interpretare l'atteggiamento di Saba nel decennio in cui compose *Parole* e *Ultime cose* andranno tenuti presenti gli avvenimenti che in quel periodo sconvolsero l'Europa. Periodo a proposito del quale Moravia ebbe a dire: »I dieci anni tra il 1933, anno dall'ascesa al potere di Hitler, e il 1943, anno della caduta del fascismo, furono dal punto di vista della vita pubblica, in peggiori della mia vita, e non posso ricordarmene ancora oggi senza orrore.«<sup>84</sup> Anche per Saba, e per gli stessi motivi, col 1933 inizia il periodo delle esperienze più cruciali. Le due raccolte del decennio 1933—1943 testimoniano in modo eloquente di come il triestino vivesse il tempo di cui parla Moravia. Sintomatiche specie *Ultime cose* in cui la parola chiave è »orrore«: »Il tempo gli orrori suoi precipita«,<sup>85</sup> »dagli orrori / mi rifugio del giorno«.<sup>86</sup>

Gli ebrei triestini furono i primi ad avvertire il pericolo che incombeva sull'Italia e impegnarono tutto il proprio influsso per ostacolare l'avvicinamento tra Germania e Italia.<sup>87</sup> Quando poi il fascismo lanciò la politica

---

<sup>80</sup> »Come si sa, leggi razziali vietavano di pubblicare scritti di ebrei o ritenuti ebrei, sia in giornale e in rivista che in volume«, avverte Saba (*Prose*, p. 608). L'editore Mondadori si era invano rivolto a Roma per ottenere il permesso di pubblicare l'opera poetica del nostro. Alcuni periodici magari riuscivano ancora di tanto in tanto a presentare qualche poesia dell'autore proibito, ma una rivista studentesca, ad esempio, aveva tentato invano di farlo: »non è compito dei G. U. F. stampare gli scritti degli ebrei«, fu il rimprovero prevedibile che non tardò a giungere. Si veda S. Bon Gherardi, *La persecuzione antiebraica a Trieste (1938—1945)*, Udine, Del Bianco, 1972, pp. 145—146.

<sup>81</sup> U. Saba, *Prose*, *op. cit.*, p. 611.

<sup>82</sup> U. Saba, *Il Canzoniere (1900—1954)*, *op. cit.*, p. 465.

<sup>83</sup> U. Saba, *Prose*, *op. cit.*, 608.

<sup>84</sup> *Autobiografia in breve di Alberto Moravia*, cit. da O. del Bruno, *Moravia*, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 13.

<sup>85</sup> U. Saba, *Il Canzoniere (1900—1954)*, *op. cit.*, p. 450 (»Amico«).

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 470.

<sup>87</sup> Si veda la prefazione di Enzo Collotti al già citato libro di S. Bon Gerardi, *La persecuzione antiebraica a Trieste*, pp. 10—11. In una relazione che risale alla prima metà del 1938 il questore di Trieste faceva presente al Ministero degli Interni che »L'elemento ebraico a Trieste, numeroso e benestante, merita speciale considerazione non soltanto nei riflessi della vita economica cittadina (poiché come è noto quasi tutte le iniziative ed i posti direttivi della finanza e del commercio sono in sue mani) ma per l'atmosfera politica che direttamente crea e comunica

razzista, Trieste «città ebraica per eccellenza»,<sup>88</sup> diventò l'epicentro dell'antisemitismo in Italia. Il direttore dell'«ebreo» *Il Piccolo*<sup>89</sup> tentò invano di ricordare a Farinacci e agli altri corifei della campagna antisemita il ruolo avuto dagli ebrei triestini nel movimento irredentistico in cui «Felice Venezian dirigeva con diritta coscienza d'Italiano la politica adriatica»,<sup>90</sup> invano gli faceva presenti le benemeritenze di personaggi come Giacomo Venezian «fra i più puri fondatori del nazionalismo italiano».<sup>91</sup> Gli ebrei, bollati quali «ebreo-democraticomassoni» a Trieste venivano relegati nella stessa categoria dei «rosso-slavi» che essi ebrei da borghesi quali erano per buona parte avevano aiutato a opprimere sotto il fascismo.<sup>92</sup> Invano «Il Piccolo» allegava le benemeritenze riconosciute dal Duce stesso.<sup>93</sup> Farinacci con cui il giornale di Mayer disperatamente polemizzò produceva numeri insistendo sul fattore proporzioni: «Facendo le dovute proporzioni, fra i 250 mila cattolici e i 4 mila ebrei, si deve concludere che questi hanno i nove decimi (900 su mille!) dei posti in cui si esprime la direzione intellettuale, economica, finanziaria e sindacale di Trieste».<sup>94</sup> A Trieste, il centro ebraico più influente del Paese,<sup>95</sup> s'erano fatti sentire accenti antisemiti fin dal 1933. E già a metà del 1934 in una lettera al federale di Trieste, Starace faceva rilevare le «congreghe ebraiche levantine che hanno in mano l'economia e

ad un esteso strato della popolazione (...). Tale clima pervade la città e di esso si può avere la sensazione attraverso l'aperta ostilità verso la nazione Germanica, persecutrice delle popolazioni di razza ebraica e la diffusa riluttanza quindi nel seguire le attuali direttive politiche di amicizia con la predetta nazione». Cit. da S. Bon Gerardi, *La persecuzione antiebraica a Trieste*, op. cit., pp. 48—49.

<sup>88</sup> R. De Felice, *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 14—15.

<sup>89</sup> Il giornale triestino *Il Piccolo* veniva definito in una lettera a Mussolini come «uno strumento dell'ebraismo nazionale e internazionale» (R. De Felice, *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, op. cit., p. 304, nota n. 1).

<sup>90</sup> R. Alessi, «Situazioni che non pesano», *Il Piccolo*, 25. 1. 1938.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

<sup>92</sup> «Nulla sarebbe meno esatto che voler vedere una estraneità dell'ebraismo al fascismo o volere mitizzare un antifascismo ebraico sin dalle origini della dominazione fascista. Nulla di tutto ciò, tanto meno a Trieste. La borghesia ebraica si adegua facilmente al più generale comportamento della borghesia triestina, che non è di semplice e conformistica acquiescenza ma spesso di attiva adesione e di sostegno al nuovo regime, in nome di una solidarietà di classe che non sembra trovare limiti, al punto che si può senz'altro affermare che nel primo dopoguerra l'alta finanza ebraica cerca sicurezza nel fascismo e con il fascismo convivrà tranquillamente, condividendone anche la politica antislava. Anche qui la presenza tra gli antifascisti locali di ebrei come Bruno Pincherle (...) non è che l'eccezione che conferma la regola», scrive Enzo Collotti nella già citata prefazione al volume *La persecuzione antiebraica a Trieste* di S. Bon Gerardi, pp. 8—9. Del resto, quando la campagna antisemita assunse carattere ufficiale, a Trieste anche il podestà dovette dimettersi perché ebreo. Ma nomi ebraici figurano fra gli stessi fondatori del fascio triestino e delle prime «squadre d'azione»: basti pensare alla figura di Piero Jacchia. Vedi Tiberio, *Il fascismo a Trieste negli anni 1919—1923*, Udine, Del Bianco, 1956, p. 14 e p. 19; C. Silvestri, *Storia del fascio di Trieste dalla origini alla conquista del potere (1919—1922)*, in *Fascismo — guerra — resistenza*, Trieste, Libreria Italo Svevo, 1969; M. Kacin Wohinz, *Primorski Slovenci pod italijansko zasedbo, 1918—1921*, Maribor, Založba Obzorja, 1972, p. 145 ed altri saggi sull'argomento.

<sup>93</sup> V. il già citato articolo di Alessi, pubblicato su *Il Piccolo* del 25 gennaio 1938.

<sup>94</sup> Dall'articolo «Seconda replica», pubblicato da Farinacci su *Il regime fascista*. Renzo De Felice, *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, op. cit., p. 306.

<sup>95</sup> Trieste fu uno dei centri europei più importanti del sionismo fin dagli inizi di questo movimento, e qui si pubblicava il foglio principale degli ebrei italiani.

la finanza locale»,<sup>96</sup> le «zone grige» che andavano eliminate. In un rapporto del 1937, Trieste è indicata quale «ibrida zona dell'ebraismo massonico in camicia nera».<sup>98</sup> Con la promulgazione delle famigerate leggi sulla «difesa della razza» in nessun'altra città italiana quanto a Trieste gli ebrei furono esposti a tanta violenza, culminata, come noto, in veri e propri pogrom.<sup>99</sup>

Per cui fin dai primi del 1939 gli ebrei cominciarono a emigrare in massa. In un primo tempo pensò di emigrare anche il nostro che nella primavera del 1939 soggiornò per breve tempo a Parigi; pur tuttavia lo stesso anno tornò in patria rassegnandosi alla sorte che aveva colpito la comunità cui apparteneva in linea materna. Malgrado le possibilità di sottrarsi alle angherie rinnegando formalmente l'origine ebraica, Saba sopportò con dignità tutte le umiliazioni.<sup>100</sup> Nella città natia rimase fino all'autunno 1943 quando si vide costretto a fuggire e «nascondersi come una povera bestia inseguita a morte».<sup>101</sup>

La liberazione trova Saba nell'agosto del '44 a Firenze, città che gli aveva offerto «rifugio allo stratempo».<sup>102</sup> Di quest'esperienza testimoniano le poesie immediatamente successive a *Ultime cose* e che hanno il comune titolo di 1944:

Da una burrasca ignobile approdato  
a questa casa ospitale, m'affaccio  
— liberamente alfine — alla finestra.  
Guardo (. . . . .),<sup>103</sup>

così inizia il primo dei cinque componimenti scritti quando il nostro «può, finalmente, affacciarsi alla finestra, senza il timore di essere riconosciuto da qualche zelante «patriota», il quale in un accesso di amor patrio, e contro compenso di 5000 lire a testa, consegnasse lui e la sua famiglia ai tedeschi e alle camere a gas».<sup>104</sup> E Saba si lascia andare allo sfogo immediato. Alle allusioni del discorso ermetico subentra la parola franca che chiama le cose nella loro spaziale e temporale concretezza. La realtà politica non è più soltanto suggerita: Saba la enuncia *explicitis verbis* sia quando lamenta:

Tutto mi portò via il fascista abietto  
ed il tedesco lurco<sup>105</sup>

<sup>96</sup> Vedi R. De Felice, *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, op. cit., p. 172.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 305.

<sup>99</sup> Manifestazioni di ostilità nei confronti degli ebrei si ebbero a Trieste fin dall'inizio del 1938; e da allora in poi le scene di violenza andavano assumendo aspetti sempre più gravi. Anche l'atteggiamento antisemita delle organizzazioni si faceva sentire qui più che altrove in Italia; particolarmente attiva si dimostrò la G. U. F., la cui rivista fu elogiata dallo stesso Preziosi come «grido di liberazione contro l'ebreo, il mezzo-ebreo, l'ebreo mimetizzato e contro i fascistoni agganciati agli ebrei» (Vedi S. Bon Gherardi, *La persecuzione antiebraica a Trieste*, op. cit., p. 143).

<sup>100</sup> Nato da un matrimonio «misto», Saba avrebbe potuto trovar riparo contro le leggi razziali: gli sarebbe bastato un certificato di battesimo ricevuto prima dell'entrata in vigore delle leggi razziali; ma il senso dell'onore non permise al nostro di ricorrere a stratagemmi del genere.

<sup>101</sup> U. Saba, *Prose*, op. cit., p. 613.

<sup>102</sup> U. Saba, *Il Canzoniere* (1900—1954), op. cit., p. 484 («Porto»).

<sup>103</sup> *Ivi*, p. 489 («Avevo»).

<sup>104</sup> U. Saba, *Prose*, op. cit., p. 615.

<sup>105</sup> U. Saba, *Il Canzoniere* (1900—1954), op. cit., p. 489 («Avevo»).

che quando con l'immediatezza fattografica dello storiografo annota:

Questo è il Teatro degli Artigianelli,  
quale lo vide il poeta nel mille  
novecento quarantaquattro, un giorno  
di settembre, che a tratti  
rombava ancora il cannone, e Firenze  
taceva, assorta nelle sue rovine.<sup>106</sup>

La poesia-accusa *Avevo* e l'altra che inizia con la frase:

Falce e martello e stella d'Italia  
ornano nuovi la sala. (...) <sup>107</sup>

mostrano in una luce nuova un Saba che finora aveva accuratamente evitato qualsiasi impegno politico. Con la raccolta *1944* il triestino si presenta nelle vesti di bardo della Resistenza. Il poeta non se ne sta più al di sopra degli avvenimenti che sconvolgono il mondo ma li tratta dalla visuale di una precisa partecipazione. Così all'uomo che finora s'era presentato sempre nella specie di *homo natura* si sostituiscono protagonisti storicamente definiti visti in una situazione politica che in quanto tale assorbe l'interesse del poeta. Qua e là si ha l'impressione che nella tematica del nostro, che ha finora tenacemente insistito con esclusività programmatica nella raffigurazione dell'uomo naturale, ormai prevalga del tutto l'aspetto storico.

Il peculiare storicismo cui Saba improvvisamente aderisce è evidente al confronto di due poesie improntate allo stesso motivo: mi riferisco ai *Due madrigali per la Duchessa d'Aosta* della raccolta *Varie*.<sup>108</sup> Il primo, scritto a Trieste nel 1934, dice:

Così giovane sei, così leggera  
cammini incontro alla dubbia fortuna,  
che se non fossi una  
principessa, saresti una ragazza.<sup>109</sup>

Il secondo, composto a Firenze nel 1944, così inizia:

Penso le mani, le tue belle mani.  
Sono passati per farle duemila  
anni di storia di Francia. (...) <sup>110</sup>

Le due poesie scritte a distanza di un decennio una dall'altra hanno in comune soltanto la dedica e il genere letterario, per il resto sono affatto diverse. Mentre nel primo madrigale la graziosa duchessa è per così dire affrancata dagli attributi aristocratici e il poeta ne astrae la posizione sociale, la storia per far emergere il fattore natura, nel secondo il procedimento è proprio opposto: la natura vi è subordinata alla storia.

Quale posto occupino ad un tratto i temi di carattere socio-politico nelle considerazioni di Saba è illustrato fra l'altro anche da *Scorciatoie e rac-*

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 491 («Teatro degli Artigianelli»).

<sup>107</sup> *Ibidem*.

<sup>108</sup> *Ivi*, pp. 499—500.

<sup>109</sup> *Ivi*, p. 499.

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 500.

contini<sup>111</sup> nonché dagli articoli che Saba scrisse nel dopoguerra.<sup>112</sup> La serie di aforismi pubblicati nella prima metà del 1945 nella rivista *La Nuova Europa* di Salvatorelli si chiude con questa considerazione: »Dall'alto del suo altoparlante il dott. Goebbels attossica il mondo. Nel limite delle mie forze, cerco, dalle colonne della 'Nuova Europa', di disintossicarlo con 'Scorciatoie' (...).«<sup>113</sup> Tanto è l'engagement che avoca per sé l'estensore di quelle note.

*Scorciatoie* d'altro canto scoprono anche i limiti dell'impegno politico di Saba. Se guardiamo un po' da vicino i contributi che il nostro si propone di dare alla causa comune, vediamo che di impegno politico si può parlare soltanto nella misura in cui il poeta affronta temi di per sé politici, mentre nel trattarli il più delle volte astrae l'aspetto sociologico per tutto ridurre a un problema di psicologia individuale. I temi sociali sono affrontati partendo dalla premessa che »non è, alla base, una questione economica ma psicologica. Solo *secondariamente* (perchè l'uomo è quello che è) diventa di spettanza degli economisti.«<sup>114</sup> Il concetto chiave con cui opera il Saba di *Scorciatoie* è »l'inconscio.«<sup>115</sup> La visuale da cui affronta tutti i problemi sono di stretta osservanza freudiana e da questa prospettiva il poeta guarda agli avvenimenti politici, ai fatti letterari, interpreta la storia e racconta aneddoti.<sup>116</sup> Alla realtà Saba non guarda neppure ora da posizioni che lo impegnerebbero davvero, il suo resta tuttora »il partito dei psicanalisti«. Il male contro il quale lotta è un male relegato nella sfera dell'inconscio e Hitler stesso in sostanza altro non è che »inconscio« tenebroso,<sup>117</sup> l'esorcismo psicanalitico infine unico antidoto contro il male che affligge l'umanità.

L'engagement proprio del Saba subito dopo la liberazione risulta peraltro fenomeno effimero. Ben presto il discorso del poeta si attesta su

---

<sup>111</sup> U. Saba, *Scorciatoie e raccontini*, Milano, Mondadori, 1946.

<sup>112</sup> Particolarmente interessanti si presentano gli articoli »Inferno e paradiso di Trieste« (*Prose*, pp. 817—822) e »Se fossi nominato governatore di Trieste« (*Prose*, pp. 823—826) dove Saba affronta la questione della convivenza fra gli italiani e gli sloveni a Trieste; si tratta — come l'autore stesso commenta — di un'adeguazione ai tristi tempi di due versi giovanili scritti nel lontano 1912 (...) che (...) dicevano

E tu concili l'italo e lo slavo,  
a tarda notte, lungo il tuo bigliardo.»

(*Prose*, pp. 823—824).

<sup>113</sup> U. Saba, *Prose*, op. cit., p. 294.

<sup>114</sup> *Ivi*, p. 269. Le sottolineature sono di Saba, secondo il quale ciò che contraddistingue gli »uomini politici« e rende efficace la loro azione è in primo luogo »la volontà di potenza« (*Prose*, p. 316).

<sup>115</sup> Le interpretazioni sabiane si richiamano qui sempre al »linguaggio dell'inconscio« (*Prose*, p. 306).

<sup>116</sup> Il punto di vista così definito permette al nostro deduzioni ed accostamenti che, anche se non sempre convincono, meritano la massima attenzione in quanto rivelatori dell'aderenza alle premesse psicanalitiche che l'autore ha fatto proprie. Si notino per esempio le conclusioni che Saba deduce dal fatto che »Gli italiani sono l'unico popolo (...) che abbiano a base della loro storia (o della loro leggenda) un fratricidio« (*Prose*, p. 260), o l' analogia che intercorrerebbe fra »il cancro e il fascismo« quali fenomeni tipici del Novecento (*Prose*, pp. 278—279). Non meno interessanti si presentano le interpretazioni che Saba dà della Laura di Petrarca (*Prose*, pp. 264—265) o di un sonetto di Foscolo (*Ivi*, p. 325) imponendosi come promotore della critica psicanalitica in Italia.

<sup>117</sup> U. Saba, *Prose*, op. cit., p. 321.



posizioni affatto apolitiche. In *Scorciatoie* si sfoga in forma estroversa il *raptus* psicanalitico che avevamo notato ai suoi esordi poetici. E il vecchio motivo ricaccia in secondo piano tutti gli altri impulsi.

Sfogliando le raccolte scritte nel dopoguerra, quelle cioè che comprendono le ultime liriche sabiane, si ha l'impressione che il *Canzoniere* nella parte finale non sia per niente meno vario che all'inizio, e se si avvertono certe differenze fra i singoli cicli ne sono nondimeno individuabili anche i denominatori comuni. Con sorprendente coerenza e tenacia il poeta rimane fedele alle già note direttrici tematiche e persino ai vecchi motivi.

Un bell'esempio di raffigurazione in cui riconosciamo subito Saba è dato dalla strofa centrale della già citata poesia *Teatro degli artigianelli* quando dice:

Entra, sorretto dalle grucce, il Prologo.  
Saluta al pugno; dice sue parole  
perché le donne ridano e i fanciulli  
che affollano la povera platea.  
Dice, timido ancora, dell'idea  
che gli animi affratella; chiude: »E adesso  
faccio come i tedeschi: mi ritiro«.  
Tra un atto e l'altro, alla Cantina, in giro  
rosseggia parco ai bicchieri l'amico  
dell'uomo, cui rimargina ferite,  
gli chiude solchi dolorosi; alcuno  
venuto qui da spaventosi esigli,  
si scalda a lui come chi ha freddo al sole.<sup>118</sup>

Di analoghe descrizioni sono fatti i »raccontini« quali *L'osteria romana*<sup>119</sup> che richiamano alla memoria del lettore la vecchia parola d'ordine sabiana »d'immettere la mia dentro la calda / vita di tutti«<sup>120</sup> ovvero il motivo da cui il motto origina.

Dal punto di vista tematico interessante anche *Opicina 1947*,<sup>121</sup> ultima poesia politica di Saba, pubblicata nella raccolta postuma *Epigrafe*. La scena che vi viene proposta è un ambiente sloveno con forte coscienza nazionale che fa sentire al poeta e agli altri parlanti italiano che sono degli estranei. Il poeta è conscio del proprio isolamento:

Due vecchie ebre, testarde villeggianti,  
io, quel ragazzo, parlavamo ancora  
lassù italiano, tra i sassi e l'abete.<sup>122</sup>

Il gruppo che in un ambiente straniero vuole testardamente rappresentare l'italianità non è senza ragione indicato come ebreo. L'immagine della terzina adombra il ruolo che a favore dell'italianità in una situazione tanto esposta ebbero gli ebrei senza per questo averne riconoscimento da parte italiana. E i versi che chiudono il sonetto sono un rimprovero all'ingrata Italia che così com'è tanta fedeltà non si merita:

<sup>118</sup> U. Saba, *Il Canzoniere* (1900—1954), *op. cit.* 491.

<sup>119</sup> U. Saba, *Prose*, *op. cit.*, 196. Si vedano anche i »raccontini«: »Celsa« (*Ivi*, p. 356), »Italia mia« (*Ivi*, pp. 362—363), »Adesso che la guerra è finita« (*Ivi*, pp. 364—365) e altri del genere.

<sup>120</sup> U. Saba, *Il Canzoniere* (1900—1954), p. 312 (»Il borgo«).

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 612.

<sup>122</sup> *Ibidem*.

Dopo il nero fascista il nero prete;  
questa è l'Italia, e lo sai. Perché allora —  
diceva il mio compagno — aver rimpianti?<sup>123</sup>

Il motivo dell'estraneità che conosciamo fin dai primi componimenti, nelle ultime raccolte del *Canzoniere* si esplicita in vario modo. Una volta passati gli »spaventosi esigli« caratteristici specie delle poesie di *Ultime cose* il tema dell'esclusione assume una diversa motivazione mentre restano identici i moduli dell'impostazione tematica. All'esperienza che è alla base del lamento del »proscritto« politico si sostituisce il pensiero della vecchiaia pur conservandosi immutata la metaforica: anche il senso della senescenza nel linguaggio sabiano si configura quale senso dell'estraniamento. Di questo il poeta è cosciente, come si vede dalla lettera in cui scrive all'amico: »Vedi tutti i rapporti tra me e la vecchiaia e tutte le *esclusioni* che ho provato un sollievo a buttare su di lei«.<sup>124</sup>

Già in 1944 la parola chiave diventa »sopravvissuto«,<sup>125</sup> già allora il poeta si rassegna al pensiero che il tempo in cui vive non è più suo, non gli appartiene. Il »disoccupato«<sup>126</sup> con cui il poeta si identifica »Cantò coi soldati d'un'altra / guerra«.<sup>127</sup> Prima ancora che vengano dimenticate le »spaventose vicende«<sup>128</sup> il poeta è assalito da un angoscioso assillo:

(...) Che ci faccio adesso  
che sono vecchio, che tutto s'innova,  
che il passato è macerie (...)<sup>129</sup>

Da qui lo sfogo con cui chiude il *Canzoniere* del 1945 »Ho scritto fine al mio lavoro«<sup>130</sup> col ritornello »Si fa notte«<sup>131</sup> e altre espressioni di congedo dalla poesia.

»Col buio alle porte«<sup>132</sup> è un'altra espressione che contrassegna anche *Mediterranee* le quali peraltro testimoniano di una vena poetica tutt'altro che esangue. Più che »ebberi canti«<sup>133</sup> ed effusioni erotiche richiamano la nostra attenzione anche qui metafore che esprimono un senso di esclusione. Sintomatico è comunque già il fatto che tra *Mediterranee* si siano potute inserire anche poesie del 1940, 1941, 1942 allorché »superstite allegria«<sup>134</sup> poteva indicare soltanto un accidente capace di dare ancor maggior rilievo alla generale tristezza.

<sup>123</sup> *Ibidem*. Nell'opera di Saba potrebbero essere indicate altre manifestazioni del risentimento qui espresso in maniera così esplicita.

<sup>124</sup> Cit. dalla lettera che Saba scrisse a Debenedetti il 3 settembre 1946 (V. *Lettere di Saba*, »Nuovi argomenti«, novembre—dicembre 1959, p. 27).

<sup>125</sup> Dalla lirica *Vecchio camino* che si conclude con il verso: »Vecchio sei come me, sopravvissuto.« — *Il Canzoniere* (1900—1954), p. 493.

<sup>126</sup> »Disoccupato«, *Il Canzoniere* (1900—1954), p. 492.

<sup>127</sup> *Ibidem*.

<sup>128</sup> V. la seconda strofa della già citata poesia »Avevo«, *Il Canzoniere* (1900—1954), p. 489.

<sup>129</sup> *Ibidem*.

<sup>130</sup> *La visita*, poesia dedicata a Bruno e Maria Sanguinetti, *Il Canzoniere* (1900 fino a 1954), p. 502.

<sup>131</sup> *Ibidem*.

<sup>132</sup> »Ebbri canti«, *Il Canzoniere* (1900—1954), p. 521.

<sup>133</sup> *Ibidem*.

<sup>134</sup> »Dal vero«, *Il Canzoniere* (1900—1954), p. 513.

Nelle poesie scritte nel 1946 emerge un altro stato d'animo, pur tuttavia gli esiti delle autodefinizioni sabiane perciò non cambiano: i lamenti ispirati dagli »orrori del tempo«<sup>135</sup> seguono gli stessi moduli espressivi delle

(...) poesie che sono  
ultime voci d'uno sulla terra,<sup>136</sup>

con sempre maggior insistenza si fa avanti l'immagine del

(...) sentirmi inerme  
escluso(.....)<sup>137</sup>

Il leitmotiv di *Mediterranee* è suggerito già nel prologo della raccolta; e con maggior evidenza ancora emerge nell'epilogo dove leggiamo:

(...) Oggi il mio regno  
è quella terra di nessuno. Il porto  
accende ad altri i suoi lumi; me al largo  
sospinge ancora il non domato spirito,  
e della vita il doloroso amore.<sup>138</sup>

Le ben note costanti tematiche facilmente si riconoscono anche nelle raccolte *Uccelli*, *Quasi un racconto* e *Sei poesie della vecchiaia* con cui si chiude l'opera sabiana. In quali condizioni psichiche nascono le raccolte lo dicono già i prologhi che accompagnano la pubblicazione, le obbligatorie prefazioni nelle quali il poeta lamenta che »è dalla metà circa del 1947 che ho cominciato a sentirmi morire alle cose«<sup>139</sup> esprimendo la convinzione »di non essere oramai che un peso morto sulla superficie della terra, di non avere nulla da fare o da dire in un mondo che non è più mio«.<sup>140</sup> Il settantenne poeta si meraviglia già »del nudo fatto di aver potuto scrivere le poesie«.<sup>141</sup> Nella prefazione a *Quasi un racconto* Saba esprime persino un »senso di rimorso e quasi di vergogna«,<sup>142</sup> di scrivere ancora. Analoghe considerazioni si ripetono anche nei versi; infatti la chiusa della raccolta citata dice appunto:

Questo libro che a te dava conforto,  
buon lettore, è vergogna a chi lo crebbe.  
Parlava come un vivo ed era (avrebbe  
dovuto, per decenza, essere) morto.<sup>143</sup>

Tutte le poesie di Saba del periodo che la storia della letteratura indica come »la sua Quinta Stagione«<sup>144</sup> a prima vista non sembrano concordare con tali effusioni. *Uccelli*, che costituiscono il motivo centrale del periodo in questione, si mostrano nel ruolo di esaltazione del 'bios', in un ruolo

<sup>135</sup> »Libreria antiquaria«, *Il Canzoniere* (1900—1954), 558.

<sup>136</sup> »Lettera«, *Il Canzoniere* (1900—1954), p. 613.

<sup>137</sup> Dalla già citata »Libreria antiquaria«.

<sup>138</sup> »Ulisse«, *Il Canzoniere* (1900—1954), p. 533.

<sup>139</sup> Prefazione ad »Uccelli«, *Il Canzoniere* (1900—1954), p. 537.

<sup>140</sup> *Ivi*, p. 538.

<sup>141</sup> *Ivi*, p. 537.

<sup>142</sup> Prefazione a »Quasi un racconto«, *Il Canzoniere* (1900—1954), p. 555.

<sup>143</sup> »Al lettore«, *Il Canzoniere* (1900—1954), p. 595.

<sup>144</sup> V. il saggio di Giacomo Debenedetti: *La sua Quinta stagione (Intermezzo, op. cit., pp. 81—98)*.

dunque con cui il motivo che diciamo trovò rilievo già nei versi scritti più di quarant'anni prima. Gli attributi con cui viene contrassegnato il prototipo di *Uccelli* sono già nel prologo: »ingordo libero feroce«;<sup>145</sup> l'»impeto gioioso«<sup>146</sup> del *Pettirosso* che »si sgola«<sup>147</sup> a inizio di raccolta rappresenta un'immagine peculiare quant'altre mai. La poesia che ha dato il titolo a tutta la raccolta dice:

L'alata  
genia che adoro — che n'è al mondo tanta! —  
varia d'usi e costumi, ebbra di vita,  
si sveglia e canta.<sup>148</sup>

A conclusione il *Rosignolo* canta:

La dolcezza del mondo è una.  
Solo a lei canto al lume della luna.<sup>149</sup>

L'esaltazione del 'bios' non è nel *Canzoniere* mai così rilevata come in *Uccelli*. Nella raccolta più che in qualsiasi precedente trova espressione anche il presupposto che ha sempre accompagnato le raffigurazioni sabiane di una elementare gioia di vivere; il noto contrasto tra l'idea che il poeta ha della propria condizione e l'idealizzato atteggiamento esistenziale che gli si manifesta quale »arcana felicità di vivere« non è mai impostato così come nelle poesie del 1948: che sono un inno alla vita sciolto dalla posizione distaccata del vecchio che sa di aver fatto il proprio tempo e che, per così dire, guarda alla vita da fuori. Chi ignorasse questa premessa trascurerebbe un elemento essenziale del messaggio sabiano. Un'interpretazione così si impone fin dal primo verso della raccolta. Il pensiero con cui iniziano *Uccelli* e che si stacca completamente isolato dal contesto dice:

Trattenerti, volessi anche, non posso.<sup>150</sup>

Verso che convalida la lettura di Debenedetti secondo cui *Uccelli* sarebbero »un discorso a un interlocutore poi cancellato«<sup>151</sup> e che ricollegando la nostra raccolta con la poesia *Vecchio e giovane*<sup>152</sup> della precedente *Epigrafe*, pone in primo piano proprio l'idea dell'ineluttabilità della rinuncia all'amore e alla vita ovvero la conclusione: »Tu affretta, se puoi, tua morte«.<sup>153</sup> In quel componimento gli attributi tutti sabiani di vita ed Eros andavano a »un ragazzo (...), bimbo — gatto in vista selvatico — (...) giovinetto tiranno«,<sup>154</sup> nella seguente portatrice di vita diventa »l'alata genia«, ma il presupposto del discorso sabiano resta in sostanza immutato e il poeta lo rileva espressamente quando dice:

<sup>145</sup> »Pettirosso«, *Il Canzoniere* (1900—1954), p. 539.

<sup>146</sup> *Ibidem*.

<sup>147</sup> *Ibidem*.

<sup>148</sup> »Uccelli«, *Il Canzoniere* (1900—1954), p. 541.

<sup>149</sup> *Il Canzoniere* (1900—1954), p. 548.

<sup>150</sup> *Ivi*, p. 539.

<sup>151</sup> G. Debenedetti, *Intermezzo*, *op. cit.*, p. 93.

<sup>152</sup> *Il Canzoniere* (1900—1954), p. 610.

<sup>153</sup> *Ibidem*.

<sup>154</sup> *Ibidem*.

Qui tranquillo a riposo, dove penso  
che ho dato invano, che la fine approssima,  
più mi piace quel cielo, quelle rondini,  
quelle nubi. Non chiedo altro.<sup>155</sup>

La poesia di Saba è sempre stata autobiografica, perciò non stupisce il ruolo assegnato alla «vecchiaia» nelle ultime raccolte del *Canzoniere*. Il pensiero della vecchiaia non conduce però il poeta soltanto alle metafore dell'esclusione; a quest'idea si ricollega anche il caratteristico inno alla vita di *Uccelli* e *Quasi un racconto*. In questo congedo dalla vita si esprime infine la saggezza del nostro:

Mettere assieme i più strani animali  
(.....) e scrivere,  
solo e con loro, qualche favoletta.

È questo il sogno della mia saggezza  
ultima. (.....)<sup>156</sup>

L'incentrarsi sui motivi presi dalla vita degli animali porta il poeta all'inevitabile ricupero dei già noti moduli del naturale. Né rappresentano una novità apostrofi come «Creature / di Dio e del sole»,<sup>157</sup> o concetti come:

Uomo, la tua sventura è senza fondo.  
Sei troppo e troppo poco. Con invidia  
(tu pensi invece con disprezzo) guardi  
gli animali, che immuni di riguardi  
e di pudori, dicono la vita  
a le sue leggi. (Ne dicono il fondo).<sup>158</sup>

Sono concetti che troviamo fin dalla prima parte del *Canzoniere*. E così pure abbiamo già avuto modo di conoscere i presupposti dello stato felice che Saba attribuisce agli esseri naturali, felice perché

(.....) Non vede  
sé, come vedo me stesso. Ed in questo  
non vedersi è la sua felicità.<sup>159</sup>

Una tendenza anch'essa ormai nota è il suo »leggere«<sup>160</sup> dal libro della creazione. Così i

(.....) Pianti  
che vengono dal fondo della vita,  
dall'esistere, e trovano la gola  
sua d'uccelletta (.....)<sup>161</sup>

ripetono quanto aveva già detto »quell'uguale belato« della poesia *La capra*<sup>162</sup> scritta più di quarant'anni prima. Nemmeno le »affinità«<sup>163</sup> che il

<sup>155</sup> »Cielo«, *Il Canzoniere* (1900—1954), p. 540.

<sup>156</sup> »Sogno«, *Il Canzoniere* (1900—1954), p. 579.

<sup>157</sup> »Risveglio«, *Il Canzoniere* (1900—1954), p. 567.

<sup>158</sup> »L'uomo e gli animali«, *Il Canzoniere* (1900—1954), p. 601.

<sup>159</sup> »Palla d'oro«, *Il Canzoniere* (1900—1954), p. 561.

<sup>160</sup> »Quasi una moralità«, *Il Canzoniere* (1900—1954), p. 564.

<sup>161</sup> »Lina e la canarina azzurra«, *Il Canzoniere* (1900—1954), p. 578.

<sup>162</sup> *Il Canzoniere* (1900—1954), p. 68.

<sup>163</sup> »Somiglianza«, *Il Canzoniere* (1900—1954), p. 565.

poeta scopre fra animali e uomini compaiono per la prima volta in *Quasi un racconto*; si pensi a *Mia moglie*<sup>164</sup> che è dello stesso anno de *La capra*.

Nella raccolta *Quasi un racconto* dove il discorso sabiano si riduce alla cronaca della coesistenza coi modelli tali tendenze caratteristiche si riducono persino a maniera. Eloquentemente peraltro anche gli stereotipi che andrà ripetendo con l'affievolirsi dell'estro creativo: assieme a questi emergono anche tutte le più incisive tendenze del discorso poetico per quanto in forme che qua e là suonano quasi grottesche, caricature delle soluzioni espressive di un tempo.

Esempi tipici di tale ripetitività troviamo specie fra le ultime cose di Saba raccolte sotto il comune titolo di *Sei poesie della vecchiaia*. Le immagini con cui il poeta esprime il senso di «esclusione» non vengono dalla constatazione che è «vecchio (...) sopravvissuto» ma del presupposto che anche in uno stato cui è costretto dalla *conditio humana* è menomato della parte che è di »tutti«:

I vecchi dei villaggi hanno (se l'hanno)  
il tabacco. Hanno il vino rosso. A pochi  
passi il temuto cimitero. Ed io  
(.....)  
avrei dovuto guarire, sottrarmi  
un farmaco letale, caricarmi  
di pesi sempre più gravi (...)<sup>165</sup>

La variazione più curiosa del vecchio motivo della diversità è data dal pensiero che:

V'ha chi solo si pensa ed indifeso.  
Pensa che la sua carne ha un buon sapore.  
Meglio — pensa — chi è in vista al cacciatore  
passero che pernice.<sup>166</sup>

Non meno bizzarra è *Ultima* dove leggiamo:

Guardo, donna, il tuo cane che adorato  
ti adora. Ed io ... se penso alla mia vita!  
(.....)  
Mai appartenni a qualcosa o a qualcuno.  
(.....)  
fui sempre un povero cane randagio.<sup>167</sup>

I versi con cui si chiude l'opera di Saba non sono proprio poetici, nondimeno esprimono quanto mai eloquentemente la linea tematica che può essere seguita fin dalle prime confessioni del poeta triestino.

<sup>164</sup> *Il Canzoniere* (1900—1954), pp. 64—66.

<sup>165</sup> »I vecchi«, *Il Canzoniere* (1900—1954), p. 604.

<sup>166</sup> »Il poeta e il conformista«, *Il Canzoniere* (1900—1954), p. 603.

<sup>167</sup> *Il Canzoniere* (1900—1954), p. 606.

## DENYS WYATT HARDING ON ENTERTAINMENT AND ON READING

*Meta Grosman*

Entertainment and the process of reading are two spheres of human activity which have kept Professor Harding's interest for more than forty years. Time and again he would focus his attention on them: studying the nature of these activities, their relation to other human activities, their impact upon the individual and their role in society as a whole, and examining individual features of the reading process, analysing various misconceived notions about the nature and position of these activities in human life and investigating the possibilities of improving the capacity to respond to art at a more practiced level. In this way — approaching the problems of entertainment and reader response from different points of view and elaborating various details and aspects over several decades — his sustained efforts to penetrate into these activities have resulted in an important body of knowledge encompassing a far-reaching concept of entertainment and of reading built upon a well-balanced account of them as integral human activities, and of their wider social relevance.

Sometimes succinctly characterized as cultural pursuits, these two activities certainly fall into the category of the most complex forms of human behaviour in civilized societies, and are, accordingly, notoriously hard to study systematically or to examine experimentally. Because of this they have been subject to rather vague assumptions and predominantly metaphorical descriptions. Up till now studies in this field seem to have passed quite untouched by the fast development characteristic of so much psychological thought and experimentation in some other spheres of human behaviour. Thus Professor Harding's work has kept its original challenge of a profound and honest examination of a scarcely known and hard-to-understand area of important human activities, still of topical interest today.

The purpose of this study is to present Harding's writings in the related fields of entertainment and the process of reading, especially the following of his studies whose interest centres on the two subjects which are, naturally, referred to and discussed also in some of his other works:

- »Adult Education and Adult Entertainment« (1934),
- »The Place of Entertainment in Social Life« (1934),
- »How Do You Enjoy Yourself?« (1934),
- »Some Views of Yours on Entertainment« (1937),
- »The Role of the Onlooker« (1937),
- »The Social Background of Taste in Music« (1938),

- »The Social Background of Taste in Music II — Individual Growth in Taste« (1938),
- »Skills of Enjoyment« (1948),
- »Psychological Processes in the Reading of Fiction« (1962),
- »Reader and Author« (1963),
- »The Notion of 'Escape' in Fiction and Entertainment« (1967),
- »Considered Experience: The Invitation of the Novel« (1967),
- »Practice at Liking: A Study in Experimental Aesthetics« (1968),
- »The Bond with the Author« (1971).

As it is obvious from the dates of publications, Professor Harding had treated the wider topic of entertainment before he turned to examine the narrower problem of the reading process; it had kept his attention — as a major preoccupation — for a shorter time than the process of reading. Apart from observing the chronological order of appearance, I will attempt no differentiation between the two topics in this presentation. The reason for this decision lies in the fact that the treatment of these two activities is frequently intertwined in his studies, so that his studies of entertainment include all forms of the so-called display entertainment, film, drama, fiction, and his later studies of the reading process always cover the reading of both what would be categorized as serious literature and as subliterate, and regarded as entertainment. Thus most of his studies refer to both of these activities. Keeping in mind the problems of both activities, he seems to shift the central interest of his studies from the broader subject of entertainment to the narrower problems of the reading process, and to further details of the same. Along with this development we can follow a simultaneous everpresent interest in the possibilities of improving the capacity to respond to art, which eventually crystallizes to become the central preoccupation of some of his studies.

## ENTERTAINMENT

»Adult Education and Adult Entertainment« (1934)<sup>1</sup> is Professor Harding's first attempt to outline some integral features of entertainment and to call attention to its important place in the economy of human interests. Currently accepted views disapproving of entertainment and simply suggesting that it should be replaced by something else are neither responsible nor offer any sound basis for the improvement of entertainment. To develop entertainment as good as it might be, its new potential social function and value should be carefully examined. Professor Harding's study tries to furnish the first step towards this aim. To reveal its basic functions he first tries to analyse »the social situation« set up by entertainment:

In films, plays, novels, jokes, popular songs and pictures, and in a large part of the newspapers it is clear that the entertainer is describing or presenting what he takes to be interesting situations in what he takes to be an appropriate light. He expects his audience to agree that the situation is interesting and the attitude taken up towards

---

<sup>1</sup> »Adult Education and Adult Entertainment«. *Adult Education*, Vol. 7, Part 1 (September 1934): 18—24.



it appropriate; — implicitly he is asking for their sanction for his interests and evaluations. ... There occurs between the public and its entertainers a reciprocal sanctioning and reinforcement of each other's interests, ideals, desires and attitudes; the sanctioning, broadly, of the community's emotional life, and thus, indirectly, of its conduct and morality. Let me make the people's films and I care not who makes their laws.<sup>2</sup>

The prominence of social communication and sanctioning in mass circumstances accounts for the powerful influence of much entertainment upon the public. Its effects, i. e. its setting »the tone of popular emotional response and therefore the subtler points of everyday conduct« is even stronger because the human capacity for feeling and evaluation is largely neglected in a system of education primarily concerned with the acquisition or improvement of skills, increase of knowledge, and improved capacity for thinking, thus leaving a gap which is readily filled by popular entertainment. Its penetrating influence can be understood by analogy with our daily experience with our friends and fellow-men, which in the form of daily gossip and conversation comes to form our emotional attitudes and our expectations in much the same way as entertainment. A friend telling us what he saw last night is doing essentially what novelists, playwrights, journalists, comic songsters, and film industries are doing: »He is presenting, more vividly or less, some of what he considers the more interesting possibilities of living, presenting them in what he regards an appropriate light, and expecting you to sanction these interests and attitudes by forming a responsive and sympathetic audience.«<sup>3</sup>

Entertainment is thus seen basically as a heightened form of such emotional exercise and »education« and as continuous with other social experience and not as separate or different from it. Because of its important influence it should be carefully studied together with the possibilities of its improvement.

Professor Harding's next study, »The Place of Entertainment in Social Life« (1934),<sup>4</sup> is his most complex statement of the problems concerning entertainment, some of which will be examined in more detail in his later writings. The explicit purpose of his preliminary discussion is to try to clarify some uncertain notions about psychological mechanisms involved in entertainment. His analysis first centres on the inadequacy of the contemporaneous notion that spectators of entertainment are passive and experience vicarious satisfaction suggested by daydreams and fantasy wish-fulfilment based on identification with performers. Such a theory of vicarious satisfaction assuming »that there occurs in the spectator an unconscious identification of himself with the performer, so that the impulses he supposes the performer to be satisfying are also satisfied in him«,<sup>5</sup> Harding says, »must mean that the spectator is in an abnormal social relationship with the performer and fails to treat him as someone other than himself«. Though it is hard to prove or disprove such an identification, the claim that it always occurs, together with vicarious satisfaction, or that

---

<sup>2</sup> Ibid., p. 20.

<sup>3</sup> Ibid., p. 23.

<sup>4</sup> »The Place of Entertainment in Social Life.« *The Sociological Review*, Vol. 26, No. 4 (October 1934): 393—406.

<sup>5</sup> Ibid., p. 395.

it constitutes the normal mechanism of entertainment, is certainly exaggerated. Taken literally, it could lead to the conclusion that any admiration of, or respectful attention to, other people comes about because we are identified with them or gain vicarious satisfaction from their activities. A more tenable solution is suggested: we enjoy seeing other people do things that we would enjoy doing ourselves simply because »we possess an ill-defined sentiment of liking for other human beings as such«. <sup>6</sup> Our social relationship with an entertainer can accordingly be viewed as not essentially different from our relations with other people in many ordinary life situations, though the activity we watch in entertainment is of a more exciting kind and the position we occupy in watching is peculiar:

The peculiarity of the entertainment situation and of those like it is that we remain in the position of spectators without becoming »practically« involved. Such situations, however, in spite of our seeming passivity, are not without importance, since the interest we feel and the attitude we take up are inevitably contributing in some degree to the organization of our emotional life. To wipe out, supposing it possible, the effects of all the occasions on which a man was merely a spectator would be profoundly to alter his whole character and cultural status. <sup>7</sup>

The related ideas of vicarious satisfaction, identification, and wish-fulfilment are most frequently applied to novels, plays and films, which represent entertainment of greater practical importance. They are in particular applied to what is regarded as inferior entertainment and not to serious literature, though such differentiation certainly seems untenable from the reader's point of view, since serious literature also provides the reader with characters whom he may sympathize with. If entertainment is regarded as being »essentially a matter of sociable communication, and continuous in function and process not with daydreaming but with gossip«, <sup>8</sup> it is possible to see how the represented situation is »lived through« without the occurrence of identification and vicarious experience:

»Although we are not identified with any one of the characters in a play or novel we are nevertheless held in an imagined social relationship with them all, as if we were invisible and impotent spectators among them. In this way we may experience intense feeling...« <sup>9</sup>

If the view that gossip and representational entertainment fulfil the same function is tentatively accepted, preliminary speculations about such functions become possible. Besides relieving us of the muddle of »real life« and the fluctuations and inhibitions produced by actual events,

it seems that both gossip and entertainment have the function of reminding us of the more interesting possibilities of living, and of convincing us that important things do happen to the sort of people in whom we have a social interest. ... they represent events in such

---

<sup>6</sup> Ibid., p. 396.

<sup>7</sup> Ibid., p. 397.

<sup>8</sup> Ibid., p. 399.

<sup>9</sup> Ibid., p. 399.

a way that we remain in the position of a spectator, not involved except so far as our interest in human activity as such involves us. In spite of our emotional response we cannot be called upon to take part.<sup>10</sup>

The unreality of the situations shown in entertainment presents no problem to the spectator who knows that the events of a film or novel are unreal in the sense that they never happened. In spite of this they can »draw attention to certain real possibilities of human life and feeling« and because of this »the unreality of situations represented is likely to be of small importance compared with the reality of the communication they make possible«. <sup>11</sup> The spectator's and reader's primary concern lies with the interesting human possibilities which the fiction allows the entertainer to bring up and comment on. And accordingly they respond to what they recognize »more or less consciously to be a social presentation of events and not to events themselves«. <sup>12</sup> Only a very naive audience or small children fail to recognize this fact.

The tendency to view entertainment as »escape« occurring by means of the fantasy process fails to recognize that the process of being entertained is not itself the same as daydreaming. The possibility that it may stimulate the latter does not change this basic fact and Professor Harding emphasizes that entertainment is an escape only in the way in which any interesting activity may be an escape from some other activity; similarly, one »forgets oneself« only in the way one does this in any interesting pursuit. So Professor Harding concludes that »entertainment as such is a normal human activity which, like gossip or music or politics, may be given varying prominence, and may attain different degrees of excellence, in different cultures«. <sup>13</sup> However, a more precise analysis of the complex interests, sentiments and attitudes that it reflects will only be possible when actual entertainment has been examined in more detail.

To gather facts which would facilitate a serious investigation of entertainment and its functions, Professor Harding addressed sixteen questions to the readers of *The Highway* in his article »How Do You Enjoy Yourself« (1934). <sup>14</sup> The questions are geared primarily towards revealing the various attitudes to entertainment, the ways in which entertainment is obtained, the value placed on it, the functions attributed to it, or rather the effects as experienced by its consumers. That is why the readers of *The Highway* are explicitly asked »to give the information spontaneously«, to say »what the facts are«, rather than what they feel they ought to be. Opinion could be added too, but the facts and opinion should be kept separate.

Professor Harding's analysis of the answers sent by over two hundred people appeared as »Some Views of Yours on Entertainment« in the April 1937 issue of *The Highway*. <sup>15</sup> It covers only a small part of the materials gathered, above all »the question of what kind of value people place on

---

<sup>10</sup> Ibid., pp. 400—1.

<sup>11</sup> Ibid., p. 401.

<sup>12</sup> Ibid., p. 402.

<sup>13</sup> Ibid., p. 404.

<sup>14</sup> »How Do You Enjoy Yourself?« *The Highway*, Vol. 27 (November 1934): 38—39.

<sup>15</sup> »Some Views Of Yours on Entertainment.« *The Highway*, Vol. 29 (April 1937): 180—82.

entertainment — whether, for instance, it is a positive good, or a consolation to be tolerated, or an injurious drug.<sup>16</sup> A large portion of respondents held »what can be called the medicine view, that is, they were inclined to regard entertainment as justified not by the direct satisfaction it gives, but by the contribution it makes to some other aspect of their lives«,<sup>17</sup> irrespective of whether they would describe it as a consolation for the less pleasant parts of life or speak about its quality and quantity in terms of its compensatory, medicinal, or doping function. Such answers, Professor Harding explains, tend to overlook the direct pleasure derived from entertainment, without which it could hardly have the desired effects:

»In judging the significance of this kind of attitude towards entertainment we have to bear in mind that the medicinal function can never be the whole story: entertainment could never be a successful tonic or anodyne unless it were a direct pleasure in itself. None of my correspondents... suggests that entertainment is a *bitter* medicine. ... there must be many who value it far more for its direct pleasure than they want to realize.«<sup>18</sup>

Also some other answers, for instance that it is better to have small doses of entertainment than big ones, obviously reflect the commonly accepted view that entertainment is less worthy than work or education or enjoyment of the arts. Along with uncertain notions, popular opinion about entertainment thus seems to share also a rather puritanical attitude to such activities, as is characteristic also of the more critical discussions of them.

## FROM ENTERTAINMENT TO THE PROCESS OF READING

»The Role of the Onlooker«,<sup>19</sup> published in the same year as »Some Views of Yours on Entertainment«, moves in its central interest from entertainment in general to the representational entertainment of film, drama, and in particular of fiction. This shift, anticipated with the emphasis laid upon the importance of representational entertainment already in »The Place of Entertainment in Social Life«, may be said to represent a further development from a general to a more specialized interest in Harding's writings. Such explanation seems probable since we can trace a similar tendency to turn to the discussion of more specialized problems also in Professor Harding's contemporaneous studies of the possibilities of acquiring and improving the skills of enjoyment in arts. The wider topic of entertainment, especially of its important formative influence upon man, of course, is never lost sight of in his later writings, which proceed from unchanged premises.

Written for the different readership of *Scrutiny* »The Role of the Onlooker« sets out to describe in detail the activity of the spectator and

---

<sup>16</sup> Ibid., p. 180. The other topic discussed is the place of sex in entertainment. Some of the gathered materials were used for his later »The Notion of 'Escape' in Fiction and Entertainment«. Cf. note 45 for bibliographic details.

<sup>17</sup> Ibid., p. 180.

<sup>18</sup> Ibid., p. 180.

<sup>19</sup> »The Role of the Onlooker.« *Scrutiny*, VI (1937): 247—58.

reader.<sup>20</sup> It is an attempt to answer the questions which the novel reader or playgoer »who knows well enough that he at least is not indulging in escape, that he is not passive, that he enjoys no vicarious satisfaction«<sup>21</sup> may find himself wondering about when he wants to know what he is doing in reading, what is the nature of his activity and of the imaginative response he is making.

To discuss »the part played by the spectator or reader, what is the nature of his response? What mode of activity is he engaged in? Or, to put it differently, with what other modes of activity do we tacitly contrast his Response?« Professor Harding first outlines four modes of activity. These four modes — the operational relationship to objects and events in which things are actually done, the intellectual comprehension of things and events around us, simple enjoyment of experience at perceptual level, and the response of detached evaluation — can be differentiated even though they only seldom appear in isolation. Professor Harding points out that once the value judgement is made, that is, once the spectator assesses the event in the light of his interests, desires, sentiments and ideals and feels it to be noteworthy, commonplace, agreeable or disagreeable, tragic, funny, contemptible or heroic, his relationship to the event has gone beyond mere comprehension.

He next examines the role of the onlooker watching actual events of interest to him because they disclose or make more vivid to him »certain of the possibilities of his surroundings«. The daily activity of looking at various events affects the onlooker and his expectations, hopes and anxieties in proportion to two factors: the sentiment that binds him to the participant and the importance that he attributes to the event in the light of his own values. Such a detached looking at events which includes an evaluation exercises a great formative influence on the onlooker. Watched without personal involvement the events are viewed in a more distant perspective and related to a more extensive system of information, beliefs and values. Because of this the detached evaluative response tends to be more widely comprehensive and comes to have

the utmost importance in building up, confirming and modifying all but the very simplest of our values. It is as onlookers from a distance that we can most readily endure the penetration of general principles among our sentiments.<sup>22</sup>

In this way the events we view from a distance, without any direct operative response, come to have a profound influence upon us:

---

<sup>20</sup> The importance of a detailed and precise description of an activity before we can begin to understand it is described in his study »Varieties of Work and Leisure,« *Journal of Occupational Psychology*, No. 12 (Spring 1938), p. 114: »To understand a piece of activity (necessarily in reference to a particular individual) we need to discuss the direct satisfaction it offers; its indirect incentives and their vividness; its psychological cost; the degree of concentration it demands (its exigence); its 'difficulty' (the degree to which it lies within or beyond the individual's present skills or insight); and, finally, whether it is agreeable or disagreeable.«

<sup>21</sup> »The Role of the Onlooker«, p. 247.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 252.

The event we look on at from a distance affects us, but it is set in a wider context than the urgencies of participating relationships usually permit us to call up around events. And for this reason, if we could obliterate the effects on a man of all the occasions when he was 'merely a spectator' it would be profoundly to alter his character and outlook.<sup>23</sup>

Thus the viewer's future expectations are formed and so are his beliefs of what is »the kind of thing that does happen« and what is natural and what is not established. This process of cultural moulding is in effect while everything we look at is also treated as an object lesson by our fellow spectators sanctioning or withdrawing the sanction of our feelings about the events.

In this respect the experience represented symbolically, in language, opens up even more interesting possibilities than the direct experience of our surroundings. We can represent to ourselves actual experiences of our past, or transfer to ourselves things that have happened to others, and imagine also physically impossible happenings. When the possibilities of experience are no longer represented privately but communicated we pass to cooperative make-believe play of children and to gossip. In gossip various possibilities of experience are communicated and evaluated. The roles of »entertainer« and audience are differentiated and can also be passed backwards and forwards from one person to another, while the audience's attitude of agreement or disagreement may be expressed directly to the speaker. The most important feature of gossip is the implied attitude of the speaker coming to expression in his control of the directedness of his statement.

But the essential fact in gossip as in entertainment is that the speaker who raises a topic is presenting what he takes to be an interesting situation — actual or possible — in what he regards as an appropriate light. He expects his hearers to agree on the interest of the situation and the fittingness of his attitude' whether it be the hushed fascination with which he talks of cancer or his truculent satisfaction at the nation's increased armament.<sup>24</sup>

From this description of gossip Professor Harding takes only one step to come to the representational art of the writer and film producer:

The playwright, the novelist, the song-writer and the film-producing team are all doing the same thing as the gossip, however innocent they may be of witting propagandist intentions. Each invites his audience to agree that the experience he portrays is possible and interesting, and that his attitude to it, implicit in his portrayal, is fitting. In the less developed levels of entertainment the process is chiefly one of reinforcing commonplace values in a trivially varied array of situations. In the representational arts, most obviously in literature, the author invites his audience to share in exploration, an extension and refinement, of his and their common interests; and, as a corollary, to refine or modify their value judgments.<sup>25</sup>

On the basis of his considerations Professor Harding makes it obvious that attempts at over-simple statements of the difference between »art« and »entertainment« should be discouraged, since neither of them forms a homo-

---

<sup>23</sup> Ibid., p. 253.

<sup>24</sup> Ibid., p. 257.

<sup>25</sup> Ibid., p. 258.

geneous category of quite the kind it is sometimes supposed to. Such challenging questions as whether our taste in gossip is the same kind of thing or not as our taste in films and trivial fiction, and whether the latter is continuous or not with our taste in literature, demand further examination. So do the notions of passivity and activity of vicarious satisfaction and of escape.

It is these last-mentioned concepts that are in the focus of »Psychological Processes in the Reading of Fiction«<sup>26</sup> (1962). Thus Professor Harding turns to further examination of the reading process only twenty-five years after the publication of »The Role of the Onlooker«, a time marked by the publication of his two books on social psychology and numerous studies in diverse fields.<sup>27</sup> Though the basic premises remain unchanged, the presentation of and the emphasis on individual elements are different, and his detailed examination of the psychological concepts usually used in the discussion of the reading process — passivity, identification and vicarious satisfaction — offers challenging conclusions revealing their fundamental inadequacy.

Agreeing with those who maintain »that the numerous and extremely dissimilar activities conventionally grouped together as the arts don't form a separate psychological category«, Professor Harding decides not to discuss fiction within the framework of general aesthetics. He decides on such an approach not only because he is of the opinion that very few literal statements applying to a novel, a landscape painting, a porcelain dish and a piece of music are at all illuminating about any one of those things, but because he is persuaded that the very nature of fiction merits and justifies a different examination:

A novel is so distantly related to many other sorts of art, and so closely related to activities that are not included among the arts, that an approach through aesthetic generalizations would be restricting and misleading. It may seem, perhaps, that the form of a novel and the style of a novelist can be discussed in terms equally applicable to other arts, but I suspect that it can be done only by substituting metaphor and analogy for literal statement.<sup>28</sup>

Persuaded that »more important aspects of fiction are illuminated if the reader of a novel is compared with the man who hears about other people and their doings in the course of ordinary gossip«, Professor Harding proposes to view »the reading of a novel as a process of looking on at a representation of imagined events, or rather, of listening to a description of them.«<sup>29</sup> His outline of the necessary premises taken from his previous work redefines the importance of the time spent in looking on at events in a non-participant evaluative relation. Stronger emphasis is laid on the elements of fantasy; however, its relatedness to the real needs is always kept in mind, since forms of fantasy »give expression to perfectly real preoccupations, fears and desires, however impossible the imagined events embodying them.«<sup>30</sup> Especially the possibility of things that might happen, encountered at its simplest

---

<sup>26</sup> »Psychological Processes in the Reading of Fiction.« *British Journal of Aesthetics*, Vol. 2 (April 1962): 133—47.

<sup>27</sup> For details consult »Bibliography of D. W. Harding's Works« in *Acta Neophilologica*, XV (1982), pp. 86—90.

<sup>28</sup> »Psychological Processes in the Reading of Fiction«, pp. 133—4.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 136.

in the child's »Suppose...« technique, brings about »a vast extension of the range of possible human experience that can be offered socially for contemplation and assessment«.<sup>31</sup> Like a great deal of gossip and everyday narrative, fiction and drama — irrespective of whether they are true or fictional — basically »invite us to be onlookers joining in the evaluation of some possibility of experience«.<sup>32</sup> The use of fantasy only makes it more evident that fiction is a convention of communication: an accepted technique for discussing the chances of life, a convention for enlarging the scope of the discussion we have with each other about what may befall. As a consequence of this, full grasp of fiction as fiction is a sophisticated achievement, only gradually attained by children and sometimes not fully mastered by the less sophisticated adult. Though not in the position to answer back, the reader is still active in such a discussion by accepting or rejecting what the author assesses in terms of possible events and suggests as an appropriate attitude. Though the reader may not consciously formulate his agreement or disagreement, his discriminations come to expression in his enthusiasm for an author's work or disappointment with it.

In the second part of his study Professor Harding proceeds to describe in detail the reader's active part in his reception of fiction, and to show why the concepts of identification and vicarious satisfaction, implying the reader's passivity, are inadequate.

Here again the emphasis is laid on the process of imagining which forms the basic connection between the onlooker and the reader and a real or an unreal event:

The fundamental fact is that we can imagine ourselves in a situation very different from the one we are in, we can create images of the sensations we should have, we can become aware, in part, of the meanings we should see in it, what our intentions, attitudes and emotions would be, what satisfactions and frustrations we should experience.<sup>33</sup>

The same basic process of imagining is at work when, looking out of the window, you imagine yourself out in the rain with every possible sensation of such a situation, when you see a man walking in the rain and, assuming a fundamental likeness between yourself and him, have an imaginative or emphatic insight into his experience, or when you watch a film of a man in such a situation, or read of him in a novel.

The reader's imaginative insight into characters may take different forms and be accompanied by various attitudes:

The reader may see resemblances between himself and a fictional *persona* only to regret them (and perhaps hope to become different); is this recognition of resemblance 'identification'? He may long enviously to be like a fictional character so different from himself that he discounts all possibility of approximating to him; is this admiration 'identification'? He may adopt the character as a model for imitation, more or less close and successful, and it may be this process to which 'identification' refers. Or he may be given up, for the duration or the novel or film, to absorbed empathy with one of the characters....

---

<sup>31</sup> Ibid., p. 138.

<sup>32</sup> Ibid., p. 138.

<sup>33</sup> Ibid., p. 140.



The onlooker's observation of other people or of *personae* in fiction and drama may be accompanied by a preference for some, by specially sensitive or full insight into some, by awareness of likenesses between himself and some (not necessarily those he admires), and by a wish that he resembled some. These processes, occurring with all degrees of clear awareness or obscurity, form part of the tissue of ordinary social intercourse as well as entering into the enjoyment of fiction.<sup>34</sup>

Professor Harding makes it clear that the use of the term 'identification' tells us nothing about the rich variety of the possibilities of the reader's attitude to fictional characters. Instead of revealing »the perfectly usual and healthy process of having emphatic insight into other people or representations of them«, it may even suggest that there is something pathological about such processes approximating the psychotic delusion of identity with a great man. All such uncertainty can be avoided if we describe each of the processes accurately by speaking explicitly of empathy, imitation, admiration, or recognition of similarities. An adequate account of a reader's attitude to fictional *personae* should do justice to the complexity of the reading process by identifying its precise elements, rather than lump them all together as 'identification' with the characters.

The idea of vicarious satisfaction, commonly used with the suggestion that the spectator or reader who gives himself up to absorbed sympathy with some character of a novel or a play experiences vicariously whatever the character undergoes, also cannot bear Harding's critical examination. Examining its literal meanings, he makes it clear that the spectator's desires are not in fact satisfied. So the only implied meaning of this term could be »that viewing a film or reading a novel approximates to having a wish-fulfilment dream . . . and that the spectator temporarily gets a delusive satisfaction through what amounts to hallucination while he reads or watches.«<sup>35</sup> Though something like this may happen to a few rather unusual people, it is unbelievable as the usual mechanism of reading a novel or viewing a film in which the spectators normally do not suppose themselves actually to be in some world of their fantasy similar to the condition of the opium smokers in a dream. Taking the metaphor of vicarious satisfaction literally obviously does not pay the necessary attention to the extent of pathological disorientation implied by such supposed to the extent of pathological disorientation implied by such supposed psychological process.

Professor Harding's own analysis proceeds from the assumption that the wish-fulfilment represents also »a statement of a pressing need or desire, defining the desire at the same time as it offers hallucinated satisfaction.«<sup>36</sup> Expressing interests and affirming desires for which ordinary life provides small scope, fiction and drama may come to have a similar function at least for some spectators and readers. In this sense it is not right to say that plays and novels give substitute satisfaction to the spectators' desires; they rather offer »perfectly real, direct satisfaction, but to a muted and incomplete version of their desires«<sup>37</sup> like many other verbal actions expressing their attitudes. For some spectators they may have a function similar to

<sup>34</sup> Ibid., pp. 141—2.

<sup>35</sup> Ibid., p. 142.

<sup>36</sup> Ibid., p. 143.

<sup>37</sup> Ibid., p. 143.

a safety-valve, in some they may precipitate overt action to satisfy desire, and in others, they may be a sufficient and direct satisfaction of the slight degree of interest and desire which they elicit or release.

Giving expression to such desires and interests, fiction and drama make it possible for spectators to join in their expression and gain importantly in »having joined with the novelist or dramatist in the psychological act of giving them (i. e. such desires) statement in a social setting«. <sup>38</sup> What is called wish-fulfilment in novels and plays should therefore more correctly be described as wish-formulation or the definition of desires and viewed as an important social act, which, though possible at various levels, involves all of them in the same process of »affirming with the author a set of values«. Fiction can thus be seen as contributing to the definition of the reader's and spectator's values, stimulating his desires rather than gratifying them by some mechanism of vicarious satisfaction, and its importance in the social moulding of readers becomes understandable. It enables the reader to enter imaginatively into the experience of other people:

Emphatic insight allows the spectator to view ways of life beyond his own range. Contemplating exceptional people, he can achieve an imaginary development of human potentialities that have remained rudimentary in himself or been truncated after brief growth; he can believe that he enters into some part of the experience of the interplanetary explorer... The spectator enters imaginatively, with more or less accuracy and fullness, into some of the multifarious possibilities of life that he has not himself been able to achieve. One of the bonds between ourselves and others, one of our interests in them, is that they have done things that we have not. A great deal of gossip, newspaper reports, memoirs, fiction and drama, serves to remind us of the human potentialities that for one reason or another we have left to others, but the knowledge of which, in a diversified group with highly developed modes of communication, forms one of our social possessions. <sup>39</sup>

Our satisfaction in entering imaginatively into fictional experience beyond our own range derives also from the fact »that we can see in very diverse ways of life certain broad types of experience that we know in our own«, from the possibility of simply familiar experience to the heightening context of more remarkable ways of life, through which the ordinary possibilities may gain an enhanced significance. However, we must never forget the basic fact that the process of looking on and entering imaginatively into other people's activity, or representation of it, does not enlarge the range of the onlooker's experience, but rather of his quasi-experience and partial understanding. »For it has to be remembered that the subtlest and most intense emphatic insight into the experience of another person is something far different from having the experience oneself.« <sup>40</sup>

The use of the terms »identification« and »vicarious satisfaction« additionally cannot describe the process of reading so as to give an adequate account of what happens in it. The reader not only feels simply what he imagines the character to be feeling, but also feels, as the onlooker, for him and responds to the fictional situation as a whole. The onlooker's response to

---

<sup>38</sup> Ibid., p. 144.

<sup>39</sup> Ibid., pp. 144—5.

<sup>40</sup> Ibid., p. 145.

the represented characters and events thus goes beyond identification with any one of the characters; he feels *for* them as well as *with* them and, as a rule, knows more about the events than the characters are shown as knowing. Rereading a novel or rewitnessing a play can prove the reader's superiority of knowledge beyond doubt.

The more critical reader also knows that the characters of a novel or a play are not real people »but only *personae* created by the author for the purpose of communication«. He is aware of the fact that he is »in a social communication of a special sort with the author« and never forgets that the fictional characters are »only part of a convention by which the author discusses, and proposes an evaluation of, possible human experience«. <sup>41</sup>

Some elements of the process of reading and their importance for the reader are discussed again in »Considered Experience: The Invitation of the Novel« (1967).<sup>42</sup> In this study Professor Harding approaches the problem of the reluctant reader by outlining the kinds of challenge and threat that the willing reader of fiction can expect and the non-reader sacrifices or escapes.

Proceeding from his belief that the possible continuity between day-dreams and fiction should be viewed as wish-formulation or definition in which wishes are stated and their fulfilment contemplated in imagination, he argues that love stories and adventure stories can offer partial expression and partial control of the wilder fantasies stimulated for instance by adolescent sex interests and by adolescent aggressiveness. The contemplated possibilities need not all be pleasant; fear-formulation may be as important as wish-formulation, since it may provide a parallel to the child's own anxiety and then demonstrate that even such imaginary peril can be overcome. Fiction can also give enhanced significance to the reader's own life by analogy with the events of the novel or play, thereby imparting unreal glamour to rather ordinary events, or providing a heightened reinterpretation of everyday events for some young readers. At the stage of adolescence, it can also contribute to the reader's search for identity or role definition, since it may allow the reader »to try on various personalities, each of which selectively emphasizes some feature or potentiality of your developing self«. <sup>43</sup> Besides empathising with characters, young readers may come to evaluate what they do and suffer, and, at least in some measure, also to accept or reject implicitly the values suggested by the author, by his interests and attitudes.

The reader's interest in fiction seems to be related to his interest in other people, his wish to follow their doings, to try to understand their motives and to join with someone else in making an emotional response to their supposed behaviour and experience. Whereas the well-adjusted readers feeling no particular interest in fiction are likely to become interested in it when they come across something puzzling or disturbing in the social life around them, the person with rudimentary social interest is not likely ever to find much appeal in fiction.<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> Ibid., p. 147.

<sup>42</sup> »Considered Experience: The Invitation of the Novel.« *English in Education*, Vol. 1, No. 2 (Summer 1967): 7—15.

<sup>43</sup> Ibid., p. 9.

<sup>44</sup> Cf. *ibid.*, p. 15.

»The Notion of 'Escape' in Fiction and Entertainment« (1967)<sup>45</sup> examines the possible meanings which the terms »escape« and »escapist« may yield when applied to the reading of literature and to the pursuit of entertainment. By a careful analysis of the various psychological processes involved in resorting to escape, or rather activities offering escape from some other activity, and by a detailed examination of the answers given by the respondents to his questionnaire in the 1930,<sup>46</sup> Professor Harding illuminates the complexity of the meaning of such terms, and in particular the variety of the attitudes taken to what is commonly named escape in fiction and entertainment. In the light of his critical argument it becomes evident that such a derogatory notion of escape as »refuge from actual life« as maintained by Q. D. Leavis in her *Fiction and the Reading Public* (1932), can serve as a mere label of disparagement without any precise critical meaning. Since people turn to reading and entertainment for various reasons: for their compensatory appeal, either because they can provide temporary forgetfulness of the analgesic or because they offer positive remedial effect, and since under certain conditions and for certain reasons different kinds of literature, including the literature of the highest quality, may fulfil the compensatory and consolatory function, escape may mean several things that should be differentiated rather than lumped together:

Instead of uncovering any one psychological meaning for 'escape' I have reached three psychological processes one or more of which operates in activities that are commonly called escapist. They are, first, the change from one pursuit to another mainly for the compensatory appeal of the latter; second, the welcoming of regressive pursuits — those which fall below the person's own usual standards; and third, the manipulation of affect, pursuing an emotional state instead of starting from interest in a situation and accepting the emotional state to which exploration leads. This analysis implies that the material of entertainment or literature (a particular novel or play, for instance) cannot be labelled 'escapist' regardless of the function it performs for a given person on a given occasion.<sup>47</sup>

In »Reader and Author« (1963)<sup>48</sup> and »The Bond with the Author« (1971),<sup>49</sup> Professor Harding takes up another aspect of the reading process, the obligations of the reader proceeding from the fact that, through reading, he is related not only to the text but also to its author. These two studies, in this sense, come to deal with the problems of communication. Starting from the fact that uncertainties of communication arise because the less conscious implications may not be the same for the reader as they were for the author, or for one reader and another, this study attempts an analysis of both: the

---

<sup>45</sup> »The Notion of 'Escape' in Fiction and Entertainment.« *The Oxford Review*, No. 4 (February 1967): 23—32.

<sup>46</sup> Cf. notes 14 and 15 for bibliographic details.

<sup>47</sup> »The Notion of 'Escape' in Fiction and Entertainment«, p. 32.

<sup>48</sup> »Reader and Author« in *Experience into Words: Essays on Poetry*. (1963) London: Chatto and Windus; pp. 163—174. Harding's awareness of this problem can be ascertained as early as 1936. In a comment entitled »Psychology and Criticism: A Comment«, *Scrutiny*, V (1936): 44—47, he emphasizes that we cannot treat a book as being impersonal as a breaking wave since we inevitably think of it as a human product, as implicitly sanctioning and developing interests and ideals and attitudes of our own.

<sup>49</sup> »The Bond with the Author.« *The Use of English*, Vol. 22, No. 4 (Summer 1971): 307—19, 325.

reader's part in reading and the author's control of his meaning. The questions concerning the meaning of literary works are thus in the focus of his attention, ranging from the possibility of the reader's entirely idiosyncratic meanings to the historical changes of meaning resulting in time-added meaning.

Professor Harding points out that there is nothing wrong with completely idiosyncratic interpretations of poems, art or anything. However, this is not all we want: if we only wanted this, there would be no need for authors and artists. We could simply take a benzedrine tablet and let our imagination loose. If we want to take literature seriously as literature, not just as an object stimulating idiosyncratic responses, we should make an attempt at understanding it in terms in which it has been offered. Though merely private idiosyncratic interpretation of literary works is stimulated by much current criticism, he believes that such interpretation means the loss of the implicit social link between the reader and the author. In a way it affects the work for the reader:

If what he enjoys in a work of art is unconnected with the artist's satisfaction, the work becomes an unintended feature of the world, non-social, like a sunset or a canyon, beautiful perhaps but not mediating contact with the human maker.<sup>50</sup>

Emphasis is laid especially on the social aspect of our enjoyment of literature or of any pleasing object and on the fact that we crave the sense of shared interest and sympathy. The background of a social culture »which we feel to be supporting or challenging or failing to understand our enjoyment« continues to be in force also when we are by ourselves. In this, Professor Harding reminds us, »we are inescapably social.«<sup>51</sup>

In the presence of man-made objects we are not only related to our fellow-onlookers but we also enter in a social relationship with the maker, even if he is unknown or dead. Misunderstandings and mistakes are common in such a relationship, as in other relationships, so that the reader's misconceiving what the author has written cannot be regarded as peculiar at all, yet the reader is not satisfied with such misconceptions:

We are not, however, content to misunderstand; it comes as a disappointment to find that something we valued in an author is based on our misreading. The fact that someone chose to make the work of art in the form we find satisfying, chose at least to the extent of letting it go as finished or publishable, is a vital element of our pleasure in it.<sup>52</sup>

Such considerations lead also to the problems of the author's control of the reader's response. The possibility of less defined and less controlled meanings and associations of words may result in greater uncertainty and idiosyncratic readings with every reader enjoying a different poem. And Professor Harding calls our attention to the difficulty arising from the fact that the author can only offer the verbal component of a pattern of inner experience, the totality of which includes much else besides words and articulate thought.

---

<sup>50</sup> *Experience into Words*, p. 164.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 165.

Still he insists on the importance of the bond between the reader and the author, for »a literature is not just a sequence of authors but a growing social structure of which readers form an integral part.« »Understanding in the reader and intelligibility in the author are essential to a literature and involve obligations in both.«<sup>53</sup>

»The Bond with the Author« explores further consequences of this »bond« for the reader's private commerce with literature, and its relevance for literature as a social institution. The fact that along with the action and experience of characters the author always presents also his own evaluation of what is done and felt (as heroic, pathetic, contemptible, charming, funny and so on) and implicitly invites the reader to share his attitude, makes it obligatory for the reader to perceive and evaluate these elements also, so the reader's task is not complete unless he tacitly evaluates the author's evaluations and takes his own attitude towards them. The readers may only seldom speak and think about such attitudes, yet their implicit decisions with respect to them form an integral part of their literary experience.

The fact that we practically always experience a work not just as a happening but as »somebody's offering«:

Implicitly we think of a work as being offered to us by someone, as having had significance for another person and not being an impersonal accident like the flickering of flames. Part of our own satisfaction is the sense that some other human being found it satisfying to contemplate such and such possibilities of experience and evaluate them in such and such a way, that when we share his satisfaction some mutual sanctioning of values is occurring, and that we have this quasi-social relation with him even if he is dead or totally inaccessible.«<sup>54</sup>

has several consequences for its reading. It explains why some readers feel disturbed when an author revises his work in a way they think spoils it, and why abridged books are unsatisfactory. The consequences of this fact are even more far-reaching for editors who, because of this very fact, must not give way to their own preferences. Also the question of the relevance of the biographical knowledge about the author for our reading of his work is related to the same fact: though in principle such knowledge is not necessary or relevant, the reader inevitably wants to fit his work or works and the biographical facts into some sort of a pattern.

If literature is to create the necessary link between the reader and the author, Professor Harding maintains, the author's control of the reader's response must count for something: some degree of control and direction by the author is essential. Though objective demonstrations of misreadings are very hard and sometimes impossible, and our readings are fragmentary and difficult to formulate, we still must attempt to formulate the sense of a work, otherwise we have no way of knowing whether we and other readers are sharing and valuing the same poem for anything like the same reasons. Regardless of its limitations such a formulation of sense is preliminary to

---

<sup>53</sup> Ibid., p. 173. The problems of the author's intelligibility, or rather ability to control his readers, and the corollary question of the reader's capacity for response are never lost sight of in Professor Harding's criticism. See his discussion of the restricted capacity of Blake's reading public in *Experience into Words*, pp. 49 and 52, of Coleridge's leaving his poem as it stands, *ibid.*, p. 71, and of the problems and origins of obscurity in T. S. Eliot's poetry, *ibid.*, pp. 104 and following.

<sup>54</sup> »The Bond with the Author«, p. 311.

any discussion of literature and thus necessary to maintain »a living literature« characterized by Professor Harding as »a social institution, with an active social or quasi-social process going on between readers and author and between one reader and another«. <sup>55</sup> This very process contributes to the gradual extension in the relevance of individual works of literature. In this way, »in a process of reinterpreting the literature of the past, of rediscovering some and neglecting very much, of sometimes finding new insights or just establishing a new fashion«, lasting works can be given current relevance by their later readers and kept alive for them.

## PRACTICE IN ENJOYMENT OF ARTS

Along with his endeavour to penetrate into the psychological processes involved in entertainment and reading, to procure a more tenable explanation of what actually happens in them and, on this basis, to provide a more adequate terminology for their description and discussion, Professor Harding has always been interested also in the possibilities of improving these activities. This interest can be traced back to his first study of entertainment in which he writes: »If its finer possibilities are to be realized, entertainment must be developed for its own sake, with an understanding of its own special function . . .«. <sup>56</sup>

His first attempt to answer the question of how to reach a more qualified enjoyment of arts was given for the field of music in »The Social Background of Taste in Music« <sup>57</sup> already in 1938, and conceived in terms of acquiring a genuine taste in music. The first, preliminary answer of psychology seems to be the notion of practice: the enjoyment of a piece of music, in anything like its full complexity, has to be regarded as a skill which the listener must practice to acquire. The amount of practice needed depends on the quality of music and »the degree of skill and the range of skills in listening which the listener possesses«. Above all, practice cannot and should not be replaced by any other thing:

Practice must not be confused with the intellectual dissection of music, or anything that can be achieved by merely acquiring knowledge about it. It is a matter rather of entering into the music in all its aspects as fully and honestly as one can at each hearing — a matter essentially of *attentive* enjoyment, *attentive* dislike, or even *attentive* bafflement. It means trying to miss as little as possible to pass by without affecting one's total state of mind. Practice of this kind may be of every degree of intensiveness, from merely *hearing* the same thing over and over again, to the highest degree of concentrated listening. <sup>58</sup>

Irrespective of its great importance, mere practice is not sufficient for the development of good taste, because it tends to remain in one path of

---

<sup>55</sup> Ibid., p. 317.

<sup>56</sup> »Adult Education and Adult Entertainment«, 19. Cf. note 1 for bibliographic details.

<sup>57</sup> »The Social Background of Taste in Music.« *The Musical Times*, Vol. 79, No. 1143 (May 1938): 333—35 and »The Social Background of Taste in Music II — Individual Growth in Taste.« *The Musical Times*, Vol. 79, No. 1144 (June 1938): 417—19.

<sup>58</sup> Ibid., p. 417.

listening only and does not equip the listener for the skilled experience of other kinds of music. The widening of this sphere of skilled enjoyment of music can be aided by criticism and education which have »the equally necessary task of stimulating the listener to further exploration. They have to promote range and variety in his skills of appreciation, to ask constantly whether an increasingly sensitive response in one particular direction is worth achieving or whether exploration along other lines might not be more rewarding.«<sup>59</sup>

The psychological processes involved in the development of the capacity to enjoy arts in general, that is, the processes of practice, exploration and integration, are the main concern of »Skills of Enjoyment« (1948).<sup>60</sup> In describing the psychological processes which may increase individual responsiveness to works of art Professor Harding uses concrete examples from music, representational arts such as novel and play, visual arts, yet his study as a whole implies that the processes discussed apply to the improvement of appreciation of all the arts.

Practice is the first and most important of these processes. The term is used in a wide sense »to refer to the fact that in certain kinds of activity repeated attentive performance leads to a demand for a more complex form of the same kind of activity.«<sup>61</sup> Especially some intrinsically satisfying lines of human activity seem to invite endless extension and development in which we want not a mere repetition of the last experience but something more complex or extensive or refined, in short, the same kind of activity in a form which we would have found a little too difficult on the first occasion. Skilled enjoyment cannot be mastered without such a repetition resulting in extension and development of taste. Skills of enjoyment are thus always acquired gradually and by practice. It is only because we may acquire them by imperceptible stages that we are not aware of this process. This fact, however, does not diminish the high importance of practice:

The idea of practice in enjoyment is simply that repeated response to the same work of art, if it really is attentive response, creates increasing ability to respond. If the work of art gives no scope for this increased ability we experience some kind and degree of boredom — not apathy, but the satiety which can become a desire for further development.<sup>62</sup>

Like many kinds of human activity which are characterized by their capacity for indefinite extension, the idea of practice in gaining skilled response must be freed from any implication of approach to some definite goal. Though it cannot be judged by an objective criterion, practiced response to the arts simply tends to increase the skills of appreciation. The notion of practice also implies specificity: practice in a particular skill of appreciation does not lead directly to the appreciation of other arts; therefore Professor Harding warns us that »there is no unitary ability to enjoy 'the arts' in general but only skills of enjoyment in particular arts or subdivision of them.«<sup>63</sup>

<sup>59</sup> Ibid., p. 418.

<sup>60</sup> »Skills of Enjoyment.« *The Changing World*, No. 4 (May, June, July 1948): 16—29. Based on a paper read before the Cambridge New Contemporary Society in February 1947.

<sup>61</sup> Ibid., p. 16.

<sup>62</sup> Ibid., p. 19.

<sup>63</sup> Ibid., p. 20.



He again calls attention to the fact that information about arts must not be mistaken for practice in appreciation:

The attentive practice in the arts which brings an increased ability to respond must not, of course, be confused with accepting instruction or acquiring information or intellectually dissecting what one enjoys. It consists in repeatedly exposing oneself to the work of art as fully as possible, in the hope that on successive occasions less and less of the work will fail to have an effect, and successively fewer features or aspects will escape integration within what we experience as the total effect.<sup>64</sup>

Though practice along a particular line of interest will not lead directly to a different line of interest, long-continued and oft-repeated practice may produce some degree of boredom and induce the person to the exploration of different possibilities, leading him to new and unknown areas of art, to the exercise of new abilities, and to the development of responsiveness to new features or aspects of our surroundings and experience. Offering new insights into the already familiar and making them more vivid, such new possibilities of experience and appreciation may also change the structure of our sentiments and values. In this way the process of exploration of new possibilities comes to invite also the third process of trying to achieve integration and coherence of multiple interests, beliefs, sentiments and attitudes making up our personality. This last process is seen as an effort towards consistency and coherence in evaluations.

It is in the sphere of the last two processes — exploration of new possibilities and their integration — that criticism can be of use, since »it stimulates exploration, and it draws attention to the implications of particular value judgements and points of relevance and relationships that might be overlooked.«<sup>65</sup> In accordance with this concept of criticism, Professor Harding feels that criticism should not try to do more than offer opportunities for revising value judgements, even though as social beings we all desire the satisfaction of having the sympathy and sanction of other people for our interests and appraisals, and may also resort to different means of persuasion to obtain such a sanction.

The concept of criticism as anticipated in »The Social Background of Taste in Music« and »Skills of Enjoyment« is strictly adhered to and developed for literary criticism in »The Literary Critic« (1953).<sup>66</sup> Professor Harding emphasizes that criticism ought not to spare the people the trouble of reading books worth reading, but should rather stimulate fully personal response to them and encourage the reader to return to them with an unsettled mind and new questions. The first test of the critic's usefulness to the reader is whether the critic gives the reader the opportunity and incentive to read more effectively for himself. With modern and unfamiliar literature, the critic need not make our reading easy; he should rather help us surpass the simple hostility and derision that spring from having our preconceptions and expectations disappointed. In such conditions the critic's job is »to prepare us for the unexpected features of a new work. He may — he should — go on to question whether they justify themselves, but he

---

<sup>64</sup> Ibid., pp. 20—21.

<sup>65</sup> Ibid., p. 28.

<sup>66</sup> »The Literary Critic.« *The Listener*, October 15, 1953, pp. 637—38.

must first make the effort of grasping, and helping us to grasp, what it is that the author has really aimed at.«<sup>67</sup>

Also in the sphere of evaluation the critic should not spare his readers the responsibility of making their own appraisal:

He will not, if he is wise, pretend to be the mouthpiece of fixed and unquestionable critical canons. What he has to report are his personal experiences in the presence of the work of art and the judgement he suggests must remain simply a suggestion, to be confirmed or modified by other readers on their own responsibility.«<sup>68</sup>

The readers should exercise their own capacity to respond and take their own responsibility in value judgements; they should agree intelligently or disagree precisely and profitably on the basis of the critic's description of the features and aspects of the work leading him to his evaluation.

»Practice at Liking: A Study in Experimental Aesthetics«<sup>69</sup> describes and presents the results of an experimental investigation of the changes in the reader's likes and dislikes for poetry. It proceeds from the assumption that the effect of social pressure — persuasion, suggestion and received opinion — on the reader's assessment of a work of literature is so striking that other processes affecting liking and preference for poetry receive less attention and are accordingly less known. That is why Professor Harding has decided to study the process of familiarization of a poem as a relatively non-social factor in the reader response. The aim of his study was »to examine the possibility that increasing familiarity with poems, in the absence of social influences such as instruction, persuasion or discussion, would produce systematic changes of evaluation; and, further, that the nature of the changes would be in part predictable on the assumption that repeated readings of a poem can be viewed as practice at a task.«<sup>70</sup>

Thirty poems or self-contained passages from longer poems were given, without the author's name, to 139 readers. The subjects attended the laboratory twice, at an interval of a week, and read and assessed the 26 poems twice on each occasion. The subjects were first- or second-year female undergraduates studying science and arts. They volunteered for experimental work »on a psychological problem connected with reading«. The poems were of varied style and difficulty. The subjects were requested to express their appraisal solely in terms of their present liking and their expectation of what satisfaction further reading might yield. On each of the four trials they were requested to put the poems in one of the following categories:

- A: too difficult but perhaps promising;
- B: attractive and understood, and perhaps capable of yielding more;
- C: attractive but easy, and not likely to yield more;
- D: unappealing and unlikely to increase in appeal.<sup>71</sup>

The results were calculated on 26 poems and represented statistically. They show that the changes in assessment take a consistent trend attributable

---

<sup>67</sup> Ibid., p. 637.

<sup>68</sup> Ibid., p. 638.

<sup>69</sup> »Practice at Liking: A Study in Experimental Aesthetics.« (Fourth C. S. Meyers Lecture delivered on 15<sup>th</sup> November 1967.) *Bulletin of the British Psychological Society*, Vol. 21, No. 70 (January 1968): 3—10.

<sup>70</sup> Ibid., p. 3.

<sup>71</sup> Ibid., p. 4.

to the cumulative effect of practice, rather than the form of oscillations which would occur in the absence of systematic effects. The results thus confirmed the broad expectations in most respects. The process of familiarization first increases the subject's command of the complex skills of understanding and evaluating the poems. Between the last two trials, however, as their skill has increased, the subjects settle down to a less changeable way of responding, though their responses do not coincide with the responses of other subjects. Thus the results of this study seem to lead to the conclusion that the element of practice is brought to the fore when the reader is left on his own with the task of reading poems, without persuasion, simply given the chance to acquire what skill he can in his own way. The successive classifications of individual readers can be seen as stages in the acquisition of some degree of skill.

\* \* \*

The foregoing presentation of Professor Harding's work shows that his investigations of man-related problems of entertainment, art, the reading process and of their impact upon man and society proceed from his broad cultural interest which enables him to see these activities in their wider social context. Even though his fastidious choice of language and his argument reveal the sensibility of the finest literary critic and his English scholarship transpires through the wealth of well-chosen literary examples, the point of departure of his studies must be regarded as primarily psychological. This approach seems to carry into practice his belief »that psychology ought to be of importance to things outside itself«<sup>72</sup> and his hope »that a scientific discipline could clear the ground in such a case and make some small advances toward greater probability in judging the validity of seemingly subtle or profound insights into complex topics« which, as he says, brought him to psychology.<sup>73</sup> His twofold specialization in English studies and in psychology has thus resulted in an interdisciplinary approach which seems to be particularly appropriate for his studies.

The psychological point of departure determines his concept of entertainment and the reading process, his manner of examining and describing these two activities, and also his evaluation of their significance for individuals and for society as a whole. Entertainment and the reading process are thus conceived as normal human activities which do not constitute a separate category, but are rather continuous with and significantly similar to other human activities, and are accordingly to be examined as such in their basic relatedness to other pursuits. Consequently, Professor Harding embarks on the examination of the psychological processes that can be distinguished in reading and never conceives of it in such metaphorical terms as some of contemporary critics, as for instance the transplantation of experience from one mind to another,<sup>74</sup> or in terms of some more modern trends such as the process of assembling the text's meaning, or as

---

<sup>72</sup> Ibid., p. 3.

<sup>73</sup> »Psychological Problems in the Recognition of Excellence.« (Address) *The Advancement of Science*, Vol. 10, No. 38 (September 1953), p. 22.

<sup>74</sup> Lascelles Abercrombie, *Principles of Literary Criticism*. London: Victor Gollancz, 1932, p. 24.

»an activity guided by the text; this must be processed by the reader, who is then, in turn, affected by what he has processed«. <sup>75</sup>

His analysis of entertainment and the reading process proceeds from the description of the social situation set up by these two activities in which the entertainer or the speaker »presents what he takes to be an interesting situation — actual or possible — in what he regards as an appropriate light«. His act of choosing the situation and of representing it in such a way makes it clear that »he expects audience to agree that the situation is interesting and the attitude taken up towards it appropriate; implicitly he is asking for their sanction for his interests and evaluations«. <sup>76</sup> The perception of this situation in its wider social context makes it possible for Professor Harding to explain what occurs in it: a reciprocal sanctioning of the interests, ideals, and attitudes between the public and the speaker resulting in an influence upon the emotional life and values of people.

The differentiation of the various attitudes on the part of the speaker or writer: his selection of an interesting experience to portray, his taking a supposedly fitting attitude to it and suggesting or expecting that the reader take the same attitude or approve of the attitude taken, calls to mind I. A. Richards' famous presentation of the four different functions of language. The four different kinds of meaning related to the several tasks which language has to perform simultaneously are listed in *Practical Criticism* (1929) as: 1. sense, directing the hearer's attention upon some state of affairs, 2. the simultaneous expression of the speaker's feeling about such items, 3. the tone expressing the speaker's attitude to his listener, and 4. the intention conveying his purpose. <sup>77</sup> The similarity between the two differentiations of the speaker's attitude, however, leads to no similar conclusion: whereas I. A. Richards sees an additional source of misunderstanding in the possibility of the reader's garbling the sense, mistaking the tone and disregarding the intention, Harding sticks to the social nature of the situation. The writer and the reader take part in it as social beings interested in the experience of fellow human beings and desirous of their social sanction of their own interests, attitudes and values, the writer offering what he has to say and the reader approving or disapproving of what is said and the manner in which it is offered in accordance with his own views and values. This situation is thus seen as placing the reader and the author in a special social relationship, and on this basis Professor Harding construes his concept of the reader's bond with the author, which obliges the reader to try to understand the meaning of a literary work as an offering by the author and not to let his imagination loose to produce idiosyncratic meanings. The range of acceptable meanings is for Harding defined by this essential bond, the social relationship to be established between the reader and the author, and determined by the latter's satisfaction in his work regardless of his original intention. <sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> Wolfgang Iser, *The Act of Reading*. London: Routledge & Kegan Paul, 1978, p. 163.

<sup>76</sup> See notes 24 and 2.

<sup>77</sup> I. A. Richards, *Practical Criticism*. New York: Harcourt, Brace & Co., 1929, pp. 174—6.

<sup>78</sup> *Experience into Words*, p. 166: »What he (the author) intended to write at any moment prior to the arrival of words is not of crucial importance; the question is what he accepted as part of his poem.«

Professor Harding's concept of the basic situation of entertainment and reading, its similarity to gossip, and of the social bond between the reader and the author, seems to come closer to the later speech-act theories of literature which it anticipates. If we take as an example Mary Louise Pratt's work *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* (1977)<sup>79</sup> some similarities are easily visible — despite her use of different linguistic terminology — in the heavy emphasis she lays on formal and functional resemblance between the literary and natural narratives. She also points out that oral narrative of personal experience is a speech act exceedingly familiar to everybody, because verbal rendering and display of experience constitute a fundamentally human activity. Though her work shows no evidence of her knowledge of Harding's writings, her descriptions of the basic narrative situation inevitably remind us of his analyses:

In making an assertion whose relevance is tellability, a speaker is not only reporting but also verbally *displaying* a state of affairs, inviting his addressee(s) to join him in contemplating it, evaluating it, and responding to it. His point is to produce in his hearers not only belief but also an imaginative and affective involvement in the state of affairs he is representing and an evaluative stance toward it. He intends them to share his wonder, amusement, terror, or admiration of the event.<sup>80</sup>

And like Professor Harding she directly proceeds to indicate that literary works share this narrative situation with the natural narrative:

However, we ultimately wish to characterize this verbal experience-displaying, experience-sharing activity (I have not begun to do so adequately), it is clear that literary works, or at least a great many of them, are also examples of it. Like the natural narrator, the speaker of a literary work is understood to be displaying an experience or a state of affairs, creating a verbal version in which he, and we along with him, contemplate, explore, interpret, and evaluate, seeking pleasure and interpretive consensus.<sup>81</sup>

Along with the obvious similarities between both descriptions of the narrative situation, even a provisional comparison of both concepts reveals also important differences. Pratt proceeds primarily from a linguistic point of view, so her interest is centred on the questions of meaning, especially the limitations imposed by the speech act concept of literature on various textual and structuralist »free« interpretations, whereas Professor Harding undertakes, as we have seen, the task of analyzing also the wider social consequences of this situation.

The attempt to offer a profounder examination and a more accurate description of entertainment and of the reading process by the use of psychology accounts for Professor Harding's primary concern with identifying what actually happens in these two activities in different concrete situations and under various circumstances. Following his own recommendation of what is necessary to understand an activity,<sup>82</sup> his painstaking, minute

---

<sup>79</sup> Mary Louise Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana University Press, 1977.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>82</sup> Cf. note 20.

description of every element and detail of entertainment and reading avoids a priori assumptions and generalizations devoid of understandable meaning. It moves from one element to another and sometimes takes up for further examination a single concept or previously neglected aspect years after he first scrutinized it. His analyses naturally proceed from the examination of the contemporaneous state of knowledge about the problem discussed and are often motivated also by his critical dissatisfaction with this state. Thus he is concerned with the fact that entertainment never receives the sort of serious consideration that is given to other human activities and is not discussed in relation to the rest of human lives, in terms of its purpose and function. He is critical of the manner and vague terminology whereby the reading process is spoken about in terms of »some rather vague waffle compounded of psychoanalysis, sociology and literary criticism«,<sup>83</sup> which would be unacceptable in the description of how a rat learns a maze. Professor Harding's criticism is thus directed against much contemporaneous discussion of the reading and some concepts used in it: »a good deal of pseudo-psychologizing that sees the process of novel-reading as one of identification and vicarious satisfaction«.<sup>84</sup> It sets out to refute Jung's prevailing view that »The cinema... like the detective story, makes it possible to experience without danger all the excitement, passion and desirousness which must be repressed in the humanitarian ordering of life«,<sup>85</sup> and to criticize Q. D. Leavis's notion that much novel-reading is the indulgence in wish-fulfilment fantasies, as expressed in her *Fiction and the Reading Public* (1932).<sup>86</sup> The need and the importance of Harding's polemic against such theories and concepts — in particular of his insistence on the unreality of any such psychological processes as vicarious satisfaction or an undefined identification of the reader in the process of reading — become evident only in the light of the fact that such concepts continue to be used by prominent scholars in spite of his illuminating analysis of their inadequacy and possible pathological suggestions.<sup>87</sup>

His critical analysis of the reading process reveals the need for the recognition and examination of some other activities which constitute an integral part of it. Besides perception and comprehension which are preliminary, he underlines the importance of the reader's imaginative or emphatic insight into other living things and of his evaluation of the characters and what they undergo in the relation to his own value scheme, along with the evaluation of the fittingness of the author's attitude to what is presented.

---

<sup>83</sup> »Psychological Processes in the Reading of Fiction«, p. 133. Cf. note 26 for bibliographic details.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 142. See also Harding's review C. G. Jung's *Modern Man in Search of a Soul* in *Scrutiny*, III (1934), p. 110 saying »But he (Jung) is so vague and unscientific — his tone is something between the conversational and oracular — that he adds little to what we have probably felt for ourselves.«

<sup>86</sup> Q. D. Leavis, *Fiction and the Reading Public*. London: Chatto and Windus, 1932. Harding refers in particular to the chapter »Living at the Novelist's Expense«.

<sup>87</sup> Suffice it to list only two outstanding studies:

Norman N. Holland, *The Dynamics of Literary Response*. New York: Oxford University Press, 1968. Chapter 10, »Character and Identification«, pp. 262—280.

Hans Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1984.

Both these activities claim reader's active participation and support Harding's view that the concept of reader's passivity is out of keeping with what actually happens in reading. His emphasis on the imaginative elements in the reading process is based on a meticulous examination of human capacity to imagine possible human experience in various circumstances, and on the scrutiny of the multiple reasons for such imaginative activity. Drawing on every possible examination of such activities reaching back to the earliest childhood, the most recent trends in the study of the role of fictions in human lives seem, decades later, to prove Professor Harding's emphasis on imaginative activities to be well-founded. Richard Kuhns, one of the several authors who convened to discuss the integrative function of fictional objects, notably art, writes:

The inherited creations, the »made« events, are probably more important in the process of giving a structure to consciousness than any other kind of event, including natural events.<sup>88</sup>

In this description he comes close to Harding's concept of the effects of reading and entertainment.

It must be pointed out that Harding's original approach to and insights into the reading do not result only from his painstaking and conscientious examination of the reading process and its elements which avoids any entanglement with evaluations and shows his everpresent awareness that much is still unknown in this complex area of human activities. They can be understood only against the background of his wide psychological knowledge, above all in his special field of social psychology, which is not limited to western cultures only but can use a variety of other cultures for comparison.

When Professor Harding turned to examine entertainment and the reading process he was obviously confronted with the same situation, or rather state of affairs, as many other British authors concerned with the effects of the so-called mass culture of the 20s and 30s in England, like F. R. Leavis, Q. D. Leavis, the Lynds and many others.<sup>89</sup> With all of them he shared a common concern with the then undesirable »debased« state of (mass) culture. Out of this common concern there grew various explanations and different recommendations for solutions. As we have seen, Professor Harding clearly voiced his dissatisfaction with the contemporaneous treatments of entertainment and the persisting descriptions of reading. Thus he explicitly rejected the opinion that entertainment should

---

<sup>88</sup> Richard Kuhns, »The Cultural Function of Fiction« in *Funktionen des Fiktiven*, ed. by Dietrich Heinrich and Wolfgang Iser. München: Wilhelm Fink, 1983, p. 62.

<sup>89</sup> Cf. F. R. Leavis, *Mass Civilisation and Minority Culture*. Cambridge: Minority Press, 1930. F. R. Leavis and Denys Thompson, *Culture and Environment*. London: Chatto & Windus, 1933. See also Professor Harding's reviews: »The Conception of Leisure.« Review of *Leisure: A Suburban Study*, by George A. Lundberg; of *The Bleak Age*, by J. L. Hammond and Barbara Hammond; and of *The Machine and the Worker*, by A. Barratt Brown. *The Sociological Review*, Vol. 27, No. 3 (July 1935): 359—62. »Vitality in Social Surveys.« Review of *Middletown in Transition*, by Robert S. Lynd and Helen Herrell Lynd, and of *May the Twelfth, Mass-Observation Day-Survey*, ed. by Humphrey Jennings et al. *Scrutiny*, VI (1937): 313—15.

be replaced by something less objectionable and set out to examine several misconceived notions of the spectator's and reader's passivity, escapist attitudes, naive identification and vicarious experience. His explicit reason for the rejection of such views is that they offer no basis for further examination of these activities which would make possible their improvement.

Professor Harding's alternative seems quite clear: since it is quite obvious that entertainment, notwithstanding all of its argued qualities, must have appeared to satisfy some existent needs it should be studied and then improved to be »as good as it might be«. In this his attitude to entertainment differs from the attitude of other critics. He never merely criticizes the existent conditions like some other critics of the time, but rather insists on the necessity to examine them and even sets out to determine them by means of a questionnaire addressed to the readers of *The Highway*. So for instance he does not deplore the low taste in music but rather considers it »a failure to educate an unprecedented mass of listeners«. <sup>90</sup> Similarly he never criticizes or even reproaches less practiced readers for their inability to derive satisfaction from more serious literature. On the contrary, he claims that trashy literature may have high intrinsic appeal for people of less practiced taste, and for them may not be escapist at all. <sup>91</sup> Every human being — in his opinion — has the right to satisfy his needs in accordance with his capacities.

And yet each of us is the equal of all others in this sense: that he has an equal right to live his own life, and that everyone's supreme satisfaction lies in fulfilling himself and developing whatever capacities he may have. I have no right to say even to a mental defective »Your life counts for less than mine«. <sup>92</sup>

In accordance with this he never accepts or uses Q. D. Leavis's division of the readers into high-, middle-, and low-brow readers, or any other derogatory description of readers or consumers of popular entertainment, but rather strictly speaks of less practiced and more practiced readers and tastes.

This need for tolerance is strictly observed in his concept of the function of literary criticism, which can be said to go a step beyond T. S. Eliot's famous statement: »The critic must not coerce, and he must not make judgments of worse or better. He must simply elucidate: the reader will form the correct judgment for himself.« <sup>93</sup> in explaining why the reader must be induced to take his own value decisions in accordance with his own value system and accept responsibility for such decisions. He not only sees nothing disturbing if — in the absence of any cogent external authority to appeal to — people differ in their critical opinions, <sup>94</sup> but believes

---

<sup>90</sup> »The Social Background of Taste in Music«, p. 333. For bibliographic details see note 68.

<sup>91</sup> »The Notion of 'Escape' in Fiction and Entertainment«, p. 23. Cf. note 45 for bibliographic details.

<sup>92</sup> »Social Background of Nursing — Part 1.« *Nursing Mirror*, October 30, 1948, p. 70.

<sup>93</sup> T. S. Eliot, *The Sacred Wood*. London: University Paperbacks, 1960, p. 11. The essay »The Perfect Critic« was originally published in 1928.

<sup>94</sup> »Skills of Enjoyment«, p. 29. Cf. note 71 for bibliographic details.



any effort at standardization unnecessary and undesirable: »We should still be unwise to impose it by means of psychological and administrative machinery on people who judged differently.«<sup>95</sup> He disbelieves in the possibility of any »purely individual judgment« without social influences<sup>96</sup> and clearly asserts: »All our judgements are made in social context and this affects them as inevitably as our perception of an object is affected by its physical background.«<sup>97</sup> Such views, however, do not lead him to neglect the possibility of higher standards of the arts; on the contrary, he is constantly interested in the possibilities of improvement on the basis of profounder studies, and especially by means of practice as a possibility of acquiring a more skilled response to the arts.

His notion of practice by means of which greater skill in the enjoyment of the arts can be acquired proceeds from his basic assumption that an adequate experience of art, especially largely unknown modern art, is a complex activity demanding previous practice. This view also makes it necessary for him to conceive the individual's present skill as changeable: determinable for a given person at a given time, but subject to change, notably to improvement by practice. Such a concept seems to imply also a concept of an integrated personality capable of developing his multiple possibilities and accordingly also of improving his capacity to experience art at a more skilled level. Harding's studies are too down-to-earth to ever attempt even a preliminary outline of any such ideal. Regardless of harsh realities such a concept seems necessary at least as an ideal to sustain the belief in the possibility of improvement. Close scrutiny of his writings perhaps permits detection of some elements of such a concept. Trying to outline the new role of industrial psychology in 1933, he writes that the worker should not be regarded as a working mechanism but primarily as a living being whose work can only be understood as an integral part of his life.<sup>98</sup> Only a year later, speaking about how adult education neglects the capacity for feeling and evaluating, he asks provocatively: »Of what use are information and the ability to think clearly in certain directions if they leave their possessor at the mercy of every charlatan of feeling who produces a film or writes a popular song?« and adds that a person educated in this limited way is surely pathetic.<sup>99</sup> In his comment concerning the values of an industrial society in 1956, he again calls attention to the limitations of such a scale of values and any education preparing people for service to industry: »Education in a proper sense would be at least as much concerned with the quality of living in the rest of our lives.«<sup>100</sup>

---

<sup>95</sup> »English and Intelligence.« *The Use of English*, Vol. 2, No. 3 (Spring 1951), p. 123.

<sup>96</sup> »Skills of Enjoyment«, p. 29. See note 73.

<sup>97</sup> »The Social Background of Taste in Music«, p. 333. See note 68.

<sup>98</sup> »Some Social Implications of Industrial Psychology.« *The Highway*, Vol. 25 (March 1933), p. 22.

<sup>99</sup> »Adult Education and Adult Entertainment«, pp. 22—3. Cf. note 1 for bibliographic details.

<sup>100</sup> »Values in an Industrial Society: A Comment.« In *His Royal Highness the Duke of Edinburgh's Study Conference on the Human Problems of Industrial Communities within the Commonwealth and Empire*, 9—27 July 1956. Volume II: *Background Papers, Appendices and Index* (1957). London: Oxford University Press, p. 6.

Professor Harding's examination of the psychological processes traceable in entertainment and in reading at the present state of the development of psychology first reveals new insights into these two activities; these insights are of great interest to everybody concerned with literature and entertainment, especially to teachers, critics and those readers who have come to wonder what exactly they are doing when they read. His analyses of what happens to people engaging in entertainment and reading also offer new insights into the impact of these activities upon individuals, and thereby into their wider cultural function. They make it quite clear that entertainment and reading are not only temporary distractions offering an escape from whatever part or aspect of reality the person wants to run away and leaving whoever indulges in them in a state of complete passivity. They are first and foremost the activities which, in offering various possibilities of human experience for consideration in a special social communication and for a complex evaluation, may come to have a deeper effect leading to a permanent formative impact upon their consumer's outlook, expectations of what is likely to happen, emotional attitudes and value system. In this way they may come to exercise a profound influence upon whole communities by sanctioning social values and emotional life. Professor Harding's studies thus furnish a detailed psychological description of the ways in which the process of the social construction of reality takes place, in particular of the role of entertainment and reading in this process.<sup>101</sup> Besides this, his various analyses offer also a sounder basis for a more persuasive argument about the importance of literature and the arts and whatever may be classified as entertainment than any offered by the critics professing the importance of elite or by other apologists for literature. We can see in them also a warning about the possible influence of mass media unthinkable in the time when Professor Harding started to examine the reading process and entertainment »... very many years ago, in the 1930s, when the cinema still flourished and television was unknown.«<sup>102</sup>

It is hoped that our presentation has revealed at least some features of the striking originality of Professor Harding's work: his choice of the problems to be treated as a whole and in terms of details and aspects, his approach and treatment of them, his independent-minded opinion and challenging argumentation, and his suggestions of possible solutions of improvement and resulting analyses. It is hard or even impossible to speculate whether such originality of his work is to be related primarily to his twofold specialization in psychology and in English studies, which has made available to him profound knowledge of two different spheres that is most profitably combined in his studies of entertainment and the process of reading, or to any other particularity of his interest, accident of his life or feature of his personality. However, it seems quite certain that without such a combination and breadth of knowledge his studies could not have taken the same original development and yielded the same results. Along with his interest in the

---

<sup>101</sup> Peter L. Berger and Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*. New York: Doubleday & Company, 1967, p. 68. See also the discussion of the importance of conversation, p. 152, for a comparison with Harding's notion of the role of gossip.

<sup>102</sup> »The Notion of 'Escape' in Fiction and Entertainment«, p. 24. See note 45 for bibliographic details.

unknown and previously undiscussed aspects of entertainment and the reading process, this twofold specialization contributes to make his work different from both purely literary and solely psychological discussion of the same subjects. Perhaps it is the newness of his interdisciplinary approach that must be held responsible for the fact that some of his original results have been slower to assimilate than some other authors' more conventional and less complex opinions.



Ludovik Osterc

## PRAVIČNOST IN POSTENOST VLADE SANCHA PANSE

Doba Filipa II in III je bila doba ekonomske krize, doba dviga in padca španskega imperija, socialne korupcije, ogromnih socialnih razlik, politične in verske represije. Taka je bila doba Cervantesa, ki je globoko vplivala na njega. Cervantes je bil njena žrtev, slikal jo je v svojih delih. Prikazoval je na eni strani fevdalno-cerkveni svet, ki ima oblast v svojih rokah, ter na drugi strani novo družbo, zgrajeno na pravičnosti, novo zlato dobo. Pri tem ima posebno vlogo Sancho Pansa. Odlomek v romanu, ki opisuje, kako so vojvode Aragona postavili Sancho Pansa za vladarja otoka Barataria ter se pri tem želeli šaliti na račun Dona Quijota ter Sancha Panse je v resnici lekcija o politični etiki. Njegov program hoče ščititi delavce, nagraditi dobre ter izgnati nevarne in potepuhe. Ne daje zaščite brezdelnemu plemstvu, odpravi verske ceremonije ob vseh važnih dogodkih; sodni sistem naj bo tak, da sodnik samo išče resnico; odpravi samovoljo sodnikov, uvaja etično in humano sodstvo. Sancho kot vladar ima ljudski značaj, ki ne prikriva svojega porekla z dežele. Ščiti preprostega človeka. Kaže izredno poštenost in skromnost. Hoče vladati v dobro svoje dežele, ne pa se bogatiti. Njegova vlada traja deset dni. Preprosti Sancho zmaga nad aristokratsko nadutostjo, njihovo umazano burko spremeni v svojo moralno zmago. Kritiki posvečajo malo pozornosti temu odlomku romana. Vladavina Sancha Panse ni idealna vladavina po vzoru Utopije Thomasa Moora. Cervantes je vedel kaj je možno in ni mogel zanikati vsega predhodnega ekonomskega, političnega in socialnega razvoja. To je reformistična in ljudska vlada pod vplivom humanistično utopičnih idej. Odlomek kaže, da po mnenju Cervantesa znanost vladanja ni privilegij socialne hierarhije, temveč je dostopna vsem, zanjo so potrebne druge vrline, ki jih sam študij ne da: modrost ter čut pravičnosti. Odlomek je napotilo bodočim Sanchom kot pristnim predstavnikom ljudstva.

869.9 Vicente G. 7 Quem tem farelos? .06

Stanislav Zimic:

## GIL VICENTE: QUEM TEM FARELOS?

Literarna zgodovina običajno meni, da je igra Gil Vicenteja *Quem tem farelos?* (*Kdo ima otrobe?*) zgrajena iz dveh nepovezanih delov, da je njena struktura pomanjkljiva. Avtor študije meni, da je vloga karakterja escudera v tej satiri centralna. Značilen za njega je poudarek na zunanosti, ki je v popolnem nasprotju z realnostjo — njegovo revščino — v kateri živi. Konflikt med materjo, ki ji je vse le zunanost, in hčerjo, ki ima druge nazore, se končuje v sceni hčerke z escuderom, s čemer se hči maščuje in razkrinka pretenzije matere. Escudero je v tej igri zanimiv predhodnik podobnega karakterja v romanu *El Lazarillo de Tormes*.

Stanislav Zimic:

## GIL VICENTE: SODNIK IZ BEIRE

Gil Vicente prikazuje v svojih delih pravico kot znakaženo starko, sodišča pa kot ustanove, ki jo najbolj maličijo. Sodnike kaže kot koruptne, nesposobne, pohlepne, nevedne, brez občutka za pravičnost. V igri *Sodnik iz Beire* je preprosti vaški sodnik povabljen na dvor, da bi tam pred »učeniimi« dvornimi sodniki izkazal svoje »znanje«. Mnenja kritikov o tendenci tega dela so deljena: eni trde, da je Gil Vicente hotel prikazati nevednost vaških sodnikov, drugi, da delo razkrinkava pokvarjenost dvornih sodnikov. Avtor študije meni, da je osnovna zamisel Gil Vicenteja v tem delu koherentno izražena. V svojih razsodbah, ki jih pred dvorom izreka vaški sodnik, le-ta nastopa kot pozitivni kontrast k dvornim sodnikom. Njegove sodbe karakterizira zdrav razum, kar je pravo nasprotje dvornih sodnikov, ki trdovratno in brez občutka za dejansko resnico vztrajajo pri tekstu zakonov.

850-14 Saba U. 3.06

Atilij Rakar

## ZADNJI DEL SABOVEGA CANZONIERA

Izhajajoč iz vprašanja, kako definirati specifične značilnosti zadnjega zvezka trodelnega *Canzoniera*, s katerim je Umberto Saba leta 1945 predstavil svoje zbrano pesniško delo, avtor študije meni, da je odgovor iskati v smeri, ki jo nakazuje prvotni naslov zbirke, s katero se »Tretji zvezek« tega opusa začinja: v naslovu »Distacco«. Ko je pesnik ta naslov zamenjal z izrazom »Parole« (Besede) je hotel pač opozoriti na poetiko, na katero je pristal v tridesetih letih, vendar za njeno oznako ni prvotni naslov nič manj pripraven, saj gre za tematsko geslo, ki je močno tipično za predstavnike »poetike besede«. Z izrazom »distacco«, pa naj ga rabijo v prvotnem pomenu kot »ločitev« oziroma »odmik« ali kot metaforo, celo »hermetiki« kaj jasno poimenujejo odnos do stvarnosti, kakršnega je prepoznati že iz stilemov, ki opredeljujejo njihovo pesniško govorico.

Kar zadeva zadnji zvezek Sabovega opusa, bi vsekakor težko našli primernejši termin za določitev skupnega imenovalca izraznih solucij, ki so zanj značilne in motivov, ki le-té pogojujejo. »Distacco« se izkaže kot izraz, korelaten ključnim tematskim besedam Sabove poezije, kot sinonim za poimenovanje permanentne alternativne na eni od najbolj naglašanih tematskih linij *Canzoniera*: na liniji tematike tujstva, tako značilne za pesnika zaznamovanega z židovstvom. V položaju »izobčenca«, v katerem se tržaški pesnik znajde, ko tudi v Italiji obvelja »zakon o zaščiti rase«, postane resignirani »distacco« še posebej razumljiv odziv na razmere. Držo odmaknjenejnega odnosa do ljudi in do stvari pa Saba ohrani tudi, ko so leta pogromov mimo: v tožbah »izločenca« tematizira naposled celo položaj starca, ki je sam po sebi obče človeški, tako da je v istem ključu brati tudi izpovedi nastale po osvoboditvi, vse do pesmi, ki se imenuje »Ultima«.

Meta Grosman

## DENYS WYATT HARDING O ZABAVI IN BRANJU

Drugi del razprave o angleškem kritiku in profesorju psihologije Denysu W. Hardingu obravnava štirinajst njegovih študij o vlogi ter o učinku zabave in branja na posameznika in na širšo družbo. V teh študijah — izšle so od 1934 do 1971 leta — profesor Harding razvije svojo temeljno misel, da so razne oblike zabave in še zlasti pripovedna proza posebna družbeno sprejeta institucija, ki ustvarja priložnost za fantazijsko sporočanje in doživljanje raznih možnosti človeškega izkustva. Ko avtor zabavnega dela, filma ali romana opisuje posamezne situacije, ki se mu zdijo zanimive, in jih prikazuje v takšni luči, kot se mu zdi primerna, hkrati pričakuje od svoje publike, da se bo strinjala z njegovim izborom zanimive situacije in z njegovim odnosom do njenega prikazovanja. S pomočjo tega temeljnega modela medsebojnega sankcioniranja avtorja in publike, profesor Harding pronicljivo razloži nekatere psihološke učinke zabave in raznovrstnega leposlovja. Hkrati ko opozarja na nevarnost nezaželenih učinkov, sam poskuša odkriti in opisati tudi možnosti za razvijanje posameznikove sposobnosti bolj poglobljenega umetniškega doživljanja.





## CONTENTS OF VOLUMES I—XVII

### VOLUME I (1968):

JANEZ STANONIK: Longfellow and Smolnikar

RONALD GOTTESMANN: Louis Adamic and Upton Sinclair: The Record of a Friendship

MIRKO JURAK: English Poetical Verse Drama of the Thirties: Revision and Alteration

BREDA CIGOJ-LEBEN: Aperçu critique sur la critique littéraire française au XIX<sup>e</sup> siècle.

### VOLUME II (1969):

MIRKO JURAK: The Group Theatre: Its Development and Significance for the Modern English Theatre

META GROSMAN: Scrutiny's Reviews of I. A. Richard's Works

KAJETAN GANTAR: Colomoni Segen als ein später Nachklang der solomonischen exorzistischen Tradition

BREDA POŽAR: Anastasius Grüns unveröffentlichte Uebersetzungen slowenischer Volkslieder

### VOLUME III (1970):

JANEZ STANONIK: Ruskin's Theory of Literature as Communication

DARKO DOLINAR: Die Erzähltechnik in drei Werken Uwe Johnsons

STANISLAV ZIMIC: El Persiles como critica de la novela bizantina

DUŠAN LUDVIK: Die Eggenbergischen Hofkomödianten

### VOLUME IV (1971):

DUŠAN LUDVIK: Die Chronologie und Topographie der Innsbrucker Komödianten (1632—1676)

MILOŠ DJORDJEVIĆ: Grillparzers Begegnungen mit den Südslawen

JANEZ STANONIK: The Sermon to the Sharks in Moby-Dick

TOMAŽ LOŽAR: E. E. Cummings: The Poem as Improvisation

### VOLUME V (1972):

MARJETA VASIČ: Les Vues esthétiques d'Albert Camus

BERNARD JERMAN: The Death of Tennyson

DRAGO GRAH: Bänkelsängerische Elemente in Döblins »Berlin Alexanderplatz«

DUŠAN LUDVIK: Edlinge, Edlingen, Edlinger

### VOLUME VI (1973):

JANEZ STANONIK: Althochdeutsche Glossen aus Ljubljanaer Handschriften

DUŠAN LUDVIK: Mhd. Schiffband

BREDA POŽAR: Frederick Baraga and His Book on the Manners of American Indians

ALOJZ JAVORNIK: John Boynton Priestley in Slovenia

**VOLUME VII (1974):**

FREDERICK M. RENER: Zur Uebersetzungskunst im XVII. Jahrhundert

WOLFGANG HELD: Die Wünsche des Esels: Wahrheit und Moral in G. C. Pfeffels Fabeln

DUŠAN LUDVIK: Zur Mhd. Laut- und Wortgeschichte der Steiermark

STANISLAV ZIMIC: El tema del Rey Rodrigo en un poema esloveno

MIRKO JURAK: Louis MacNeice and Stephen Spender: Development and Alterations of Their Plays Written for the Group Theatre

**VOLUME VIII (1975):**

STANISLAV ZIMIC: El Libro de Caballerias en un poema esloveno

DUŠAN LUDVIK: Zur Chronologie und Topographie der »alten« und »späten« englischen Komödianten in Deutschland

BERNARD J. JERMAN: The Victorian Way of Death

MARIJA ŽAGAR: L'Évolution des personnages retouchés pendant 56 ans par Paul Claudel dans La Jeune fille Violaine et L'Annonce faite à Marie

**VOLUME IX (1976):**

ERIC P. HAMP: On the Celtic Names of Ig

LJILJANA BABIĆ: Walt Whitman in Yugoslavia

VELIMIR GJURIN: Semantic Inaccuracies in Three Slovene Translations of King Lear

**VOLUME X (1977):**

META GROSMAN: T. S. Eliot on the Reader and Poetry

BERNARD R. JERMAN: The Death of Robert Browning

STANISLAV ZIMIC: El gran teatro del mundo y el gran mundo de teatro in Pedro de Úrdemalas de Cervantes

**VOLUME XI (1978):**

LENA PETRIČ: Carl Snoilsky och Slovenien

DRAGO GRAH: Das Zeitgerüst in Döblins Roman Berlin Alexanderplatz

JERNEJA PETRIČ: Louis Adamic as Interpreter of Yugoslav Literature

TOMAŽ LOŽAR: The Little Journal of Kenneth Patchen

ERIC P. HAMP: Further Remarks on the Celtic Names of Ig

**VOLUME XII (1979):**

STANISLAV ZIMIC: El Juez de los divorcios de Cervantes

RADOJKA VERČKO: Time, Place, and Existence in the Plays of Samuel Beckett

MARIJA BOLTA: Some Problem Areas for Slovene Students of English

ERIC P. HAMP: On Ljubljana OHG Glosses

**VOLUME XIII (1980):**

TINE KURENT: The Modular Composition on King Arthur's Table Round

LUDOVIC OSTERC: La guerra y la paz segun Cervantes

STANISLAV ZIMIC: El labirinto y el lucero redentor

KENNETH RICHARDS: Satire and Values in James Shirley's The Lady of Pleasure

LENA PETRIČ: Alfred Jensen och Slovenien I

**VOLUME XIV (1981):**

In memoriam Drago Grah

DRAGO GRAH: Das Menschenbild im Werk Friedrich von Gagerns

KARL J. R. ARNDT: Smolnikar's Beziehungen zu Georg Rapps Harmoniegesellschaft

WALTER MOSCHEK: Schillers Frühwerk Kabale und Liebe: Aesthetische Auseinandersetzung des Dichters mit seiner Umwelt

MIRKO JURAK: Cultural Interrelation between Slovenia and America in Vatroslav Grill's Med dvema svetovoma (Between the Two Worlds)

STANISLAV ZIMIC: Sobre la clasificacion de las comedias de Cervantes

ATILIJ RAKAR: Quattro poesie omonime: Un tema e le sue implicazioni (per una lettura di Saba)

T. L. MARKEY: Semantic Space, Heuristic Procedures, and Naturalness

VARJA CVETKO: AI. SARA und Jadhu

**VOLUME XV (1982):**

ANTON JANKO: Zwei Wigalois-Fragmente aus Ljubljana

KLAUS SCHUHMAN: Begegnung im Zenit: Iwan Goll und Ljubomir Micić im Spiegel einer »vergessenen« Zeitschrift

NEVA ŠLIBAR-HOJKER: Ilse Aichingers Hörspiele der Spätphase

META GROSMAN: The Literary Criticism of Denys Wyatt Harding

ATILIJ RAKAR: I concetti di malattia e di salute nei romanzi di Italo Svevo

METKA ZUPANČIČ: Les Générateurs picturaux dans l'écriture simonienne

LENA HOLMQUIST: Alfred Jensen och Slovenien II

STOJAN BRAČIČ: Zum Wesen der Modalität in der deutschen Gegenwartssprache

**VOLUME XVI (1983):**

STANISLAV ZIMIC: El sentido satirico del Auto de las Gitanas

STANISLAV ZIMIC: La farsa dos Almocreves: Relevancia dramatica y moral del titulo

ATILIJ RAKAR: La stagione Sabiana di Figure e Canti

LEA CAHARIJA-LIPAR: Pasolini: Vittoria dei miti personali sul programma

KATICA IVANIŠEVIĆ: Classical Bohemia and the Beat Generation: A Comparison of Their Attitudes towards Life and Society

JASNA MAKOVEC: Zu Entwicklungstendenzen im Satzbau der deutschen Sprache der Gegenwart unter besonderer Berücksichtigung der Ausrahmung

**VOLUME XVII (1984):**

**SONDERBAND: INGEBORG BACHMANN**

ROBERT PICHL: Zum literarischen Nachlass Ingeborg Bachmanns: Ergebnisse einer ersten Uebersicht

MIRKO KRIŽMAN: Ingeborg Bachmann in einem Vergleich mit der österreichischen dichterischen Tradition

SIGRID SCHMID-BORTENSCHLAGER: Die Oesterreichisch-ungarische Monarchie als utopisches Modell im Prosawerk von Ingeborg Bachmann

NEVA ŠLIBAR-HOJKER: Entgrenzung, Mythos, Utopie: Die Bedeutung der slowenischen Elemente in ihrem Werk

ANTON JANKO: Anmerkungen zu slowenischen Uebersetzungen einiger Gedichte Ingeborg Bachmanns

HANS HOELLER: Krieg und Frieden in den poetologischen Ueberlegungen von Ingeborg Bachmann

KURT BARTSCH: »Es war Mord«: Anmerkungen zur Mann-Frau Beziehung in Bachmanns Roman Malina

JAN-PETER DOMSCHKE: Die Träume des Herrn Laurenz

All back issues of the review Acta Neophilologica are still available. Orders should be sent to the adress: Department of Germanic Languages and Literatures, Filozofska fakulteta, 61000 Ljubljana, Yugoslavia.

Natisk pričujoče publikacije je omogočila Raziskovalna skupnost Slovenije. Uredniški odbor se ji iskreno zahvaljuje.

The printing of the present publication has been made possible with the financial support of the Interdisciplinary Research Community of SR Slovenia. The Editorial Board expresses in this place its sincere thanks.

