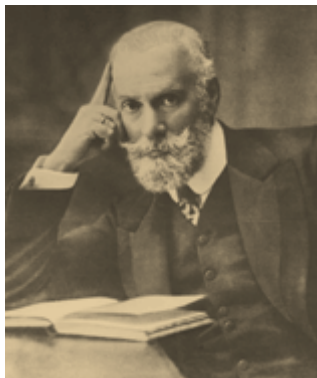




El espacio en la novela regionalista. El caso de *La aldea perdida*, de Armando Palacio Valdés

José Manuel Martín Morán

La aldea perdida ha sido considerada la novela regionalista de Palacio Valdés[1]; y en efecto, algunos elementos del subgénero que Pereda contribuyó a sistematizar[2] son fácilmente identificables en la novela del autor asturiano, ferviente admirador del santanderino[3]: la idealización de los personajes y la naturaleza, la visión maniquea del mundo, la atención costumbrista por la cultura campesina, la descripción de la utopía patriarcalista y su conflicto con las formas de vida capitalistas y estatalistas, etc. Claro que, al lado de estos paralelos temáticos encontramos una serie de elementos que alejan la novela del asturiano del modelo establecido por el santanderino. Sobre ello volveré más adelante; por ahora, me limito a señalar la convergencia de subgéneros narrativos de la que se sirve Palacio Valdés, en un alarde de eclecticismo técnico, para poner de manifiesto los aspectos regionalistas mencionados.



Armando Palacio Valdés

El folletín le presta las claves narrativas para contar la historia de amor entre Nolo y Demetria, y Jacinto y Flora: las dos muchachas no conocen su verdadero origen; la agnición de uno de los progenitores les devolverá su condición social; no obstante, ambas optan por la vida sencilla que conducen, con el añadido de ciertas ventajas que la solución del conflicto entre esencia y apariencia les han reportado. Los resortes de la novela sentimental y sus motivos temáticos centrados en la identidad parecen poner en movimiento la doble trama amorosa para trasladar a las dos muchachas del estrato social inferior al superior. En el caso de Demetria, el traslado implica además el abandono de la cultura campesina para insertarse en la cultura urbana, la salida del espacio acotado del valle feliz y su reclusión en la ciudad, en sus salones, sus colegios y sus palacios; la pérdida, en suma, de su identidad personal -el conjunto de relaciones sociales que la hacían lo que era- por reducción a la identidad individual -el sujeto sin más conciencia de sí que la que le da su cuerpo y su nacimiento[4].

Del costumbrismo toma prestada Palacio Valdés la sensibilidad por los usos y costumbres del pueblo, pero no su finalidad: él no quiere salvaguardar un mundo en peligro, sino recrear un mundo desaparecido[5]. Tampoco acepta del costumbrismo el fetichismo del habla regional, ni la construcción de arquetipos humanos; más que prototipos, sus personajes secundarios se diría que son genéricos, como los del coro clásico, o los de los cuentecillos populares. Y de la tragedia clásica y la narración folklórica parece haber tomado la concepción de las relaciones del individuo con la comunidad, como enseguida veremos.

Del mundo clásico toma prestado, aparte del papel crucial del coro[6], el aparato connotativo de algunos de sus personajes, tratados cual héroes de *La Iliada*, con su parafernalia de epítetos homéricos, invocaciones a las musas, presencia de númenes tutelares, epifanías de divinidades campestres, etc. Además, Palacio Valdés actualiza a su modo la epopeya homérica en el valle de Laviana, con las batallas campales entre los jóvenes de las diferentes parroquias; son reconocibles Héctor, Aquiles, Patroclo, Ulises, y todos de Laviana.

El telón de fondo para la trama sentimental y la clásico-costumbrista es la exposición pseudorrealista del conflicto de culturas generado por la llegada de la industria al valle patriarcal. La dialéctica de las diferentes posiciones respecto al problema revela una división vertical de la sociedad campesina, homogénea a la ya observada en la trama sentimental, con una organización espacial heterogénea, que reserva determinados lugares para uno de los grupos; y así, por ejemplo, la pomarada del capitán es usada únicamente por los notables de Entralgo y de las compañías mineras, mientras las campas de las romerías son de uso casi exclusivo del pueblo. También la trama realista encontrará un cauce clásico que la conducirá al fatal desenlace final: el mito de Perséfone,



encarnada curiosamente en Demetria, explica la victoria de Plutón, el minero embajador de la industria, sobre Demetria, la campesina que había preferido el retiro idílico al tráfico urbano. Y también en esta condensación del conflicto de culturas en personajes y eventos concretos la axiología espacial predominante es la vertical arriba / abajo, prados / minas, con final inversión de las posiciones.

En *La aldea perdida* tenemos, pues, tres tramas que se entrecruzan, siguiendo géneros literarios diferentes, aunque igualmente idealizados: folletín, épica homérica, mito clásico, costumbrismo[7]. El relato recibe su esqueleto narrativo de los géneros idealistas y su musculatura ideológica de las discusiones realistas, en que, con moderado dialogismo, el autor indaga someramente la complejidad discursiva del mundo. Y aquí se produce una curiosa división vertical de los personajes: los jóvenes idealizados actúan, mientras los adultos exponen las diferentes visiones del mundo, o intervienen para avalar con su autoridad los equilibrios alcanzados por las acciones de los jóvenes, como cuando el capitán don Félix acude a Oviedo para apaciguar los ánimos de la madre abandonada por Demetria. El regusto realista del relato lo proporcionan también las intervenciones testimoniales del narrador-autor, niño adorante de los héroes y las semidiosas que poblaban su personal Arcadia infantil, que certifica -falsamente- la veracidad de los hechos. El sincretismo obligado de los personajes, que participan en dos o tres tramas, da también la dimensión realista, con el remedo de la pluridimensionalidad de la existencia.

Recojamos la crema espacial de este análisis apresurado de la novela de Palacio Valdés: la axiología vertical dispone el mundo en simbólicos planos superpuestos en la imagen costumbrista-regionalista de la sociedad patriarcal, en la trama sentimental folletinesca y en la trama realista del conflicto de culturas, donde los hidalgos resultan contrarios a las minas y el pueblo llano favorable. La misma axiología vertical divide espacialmente el mundo de pertenencia de los enamorados: Nolo y Jacinto viven en la Braña, y Demetria y Flora en los caseríos a media altura del valle. La axiología horizontal separa el mundo del valle de la ciudad, en la trama sentimental y también en la realista, que cuenta la invasión de la cultura aldeana por la urbana, donde además funciona también la axiología vertical con inversión final. Los desplazamientos en el eje vertical no presentan indicios de conflictividad: en la trama sentimental, ponen en comunicación las dos parejas, en el plano real, y aseguran su bienestar futuro en el simbólico; sí los presentan, en cambio, los desplazamientos en el eje horizontal, que alejan a los enamorados o provocan la invasión de una cultura por otra. Hay pues un mensaje implícito de convalidación de la visión patriarcalista de la sociedad, que la divide en dos planos verticales, y otro mensaje de condena del solapamiento de culturas en el

mismo espacio, como si el autor quisiera sugerir que el único modo para conseguir la paz social es el de evitar la extensión espacial del progreso.

Hemos hablado hasta ahora de la función dinámica del espacio, en su doble vertiente real y simbólica, en la construcción de la trama; también posee, como es lógico, una función estática en la constitución de los mundos en conflicto, en cuanto elemento de referencia para la definición de las diferentes identidades colectivas. Sobre este punto concentraremos nuestra atención en las páginas que siguen.

... ..

La primera acotación espacial que encontramos en la novela corresponde a una comunidad amplia, la de todo el valle de Laviana. Los límites los establece la doble cadena de montes, con paso hacia los valles limítrofes y salida hacia Oviedo. En el interior de los límites geográficos convive una comunidad con plena conciencia de la propia identidad, garantizada precisamente por esos mismos límites espaciales y basada en rasgos distintivos bien marcados, que se manifiestan incluso en el modo de bailar:

-¡Este es el baile antiguo, muchachos! Así se bailaba en nuestro tiempo. Miradlo bien... Reparad los pasos... Eh, ¿qué tal?... ¿Pierde alguna vez el compás don Félix? La moda que habéis traído de Langreo será muy linda, en verdad, pero a mí no me agrada, porque con tanto salto y tanto taconeo, más que bailando parece que estáis trillando la mies.

Así habló el tío Goro de Canzana, y el coro de viejos y viejas que le escuchaba aplaudió calurosamente su discurso[8].

Los ancianos del lugar se reconocen en la imagen de la comunidad que las palabras del tío Goro les devuelven. La conciencia de la propia identidad se funda en la memoria objetiva del baile y renueva su vigencia en cada romería; enlaza el momento presente del grupo con su pasado y contrapone la identidad de la comunidad a la de las otras comunidades colindantes. La identidad comunitaria se construye en una doble dimensión: la temporal, donde simplemente ha de manifestar su capacidad de perdurar y de reconocerse a sí misma, y la espacial, que la distingue de las vecinas^[9]. Los depositarios de la pureza identitaria, los verdaderos intérpretes del rito comunitario, son los ancianos; los jóvenes, por su parte, parecen más propensos a dejarse influenciar por las modas foráneas.

La identidad específica del valle de Laviana se diluye en una cultura aldeana general en su contraposición a la cultura burguesa de la ciudad. La estancia de Demetria en Oviedo, con su madre verdadera y sus tías, contada por la aldeana en sus cartas a la familia de Canzana (pp. 273-4), enfatiza la identidad campesina (vida al aire libre, sencillez en el vestido y en el trato, espontaneidad), por oposición a la cultura urbana, encorsetada en rígidas normas de etiqueta y encerrada en los salones de la buena sociedad. La definición opositiva de la identidad aldeana resulta marcada por una oposición espacial en el eje horizontal real (declinado como 'dentro / fuera del valle') y otra en el eje vertical simbólico de las diferencias sociales.

En las dos dimensiones de la identidad del valle de Laviana que se deducen de las palabras del tío Goro acerca de la adulteración del baile tradicional, las tensiones parecen fuertes: en la dimensión temporal, los usos nuevos hacen olvidar los viejos, igualando las diferencias; en la espacial, la comunidad ha de vérselas con la presión de los habitantes de los valles vecinos en las lindes del propio; en este caso, quien paga las consecuencias es el habitante del *limes*, Nolo, que debe defender sus tierras de pastoreo de las pretensiones de los de Aller (p. 56). Es éste precisamente el motivo del desabrimiento entre los mozos de

Fresnedo y la Braña, capitaneados respectivamente por Jacinto y Nolo –modernos Patroclo y Aquiles-, y los mozos de Entralgo, con Quino (Ulises) y Celso (Áyax) a la cabeza, sus aliados históricos, los cuales en el momento de la verdad les dejaron solos en la contienda con los de Aller.

La identidad comunitaria en la que se reconocen los mayores, que era ya una reducción sinecdótica de la identidad aldeana vista desde Oviedo, cuando se traslada a los jóvenes, se fragmenta en pequeñas identidades locales, ligadas a su vez al territorio, concretamente a los terrenos delimitados por cada una de las parroquias de Laviana. Veamos cómo explica la partición el narrador:

El concejo de Laviana está dividido en siete [parroquias]. [...] La juventud de las cuatro últimas rivalizaba desde tiempo inmemorial en gentileza y en ánimo. De un lado, Entralgo y Villoria; del otro, Lorío y Condado. Las tres primeras estaban descontadas: Tiraña por hallarse demasiado lejos; la Pola porque sus habitantes, más cultos, más refinados, se creían superiores y despreciaban a los rudos montañeses de Lorío y Villoria; Carrió por ser la más pobre y exigua del concejo. (p. 58)

El continuum espacial del valle se ha vuelto discreto, a causa de las rivalidades entre los jóvenes; el criterio de fragmentación parece corresponder al de contigüidad o lejanía, tanto en el eje vertical real y simbólico, como en el eje horizontal real. Y así las parroquias cercanas se unen en una comunidad épica opuesta a las intermedias, que a su vez se funden en una sola entidad, mientras ambas ignoran a las alejadas espacial o socialmente. Se reproduce, en cierto sentido, la tripartición de los deícticos en el español, con un “nosotros” y un “aquí” que determinan los vínculos asociativos, un “vosotros” y un “ahí” los opositivos, y un “ellos” y un “allí” como espacios no marcados para el diálogo a bastonazos. El valle, en la óptica de los mozos homéricos, está compuesto por espacios llenos y espacios vacíos de sentido, que ellos eventualmente se encargan de rellenar con la exaltación de su identidad de grupo en la victoria contra el otro. Las peleas entre los dos bandos carecen de motivo, pero poseen la cadencia temporal de las romerías; en ese sentido, son vistas como actos rituales, destinados a construir la identidad de la comunidad, sin finalidad de control del territorio, pues los mozos de un bando pueden internarse en el territorio del otro, entrar en sus tabernas y departir con los parroquianos, sin que esto suscite el movimiento de repulsa de los rivales. Solamente uno de los muchos enfrentamientos resulta motivado por cuestiones de demarcación del territorio: cuando los mozos de Lorío castigan duramente a Jacinto porque se atreve a cortejar a una moza del pueblo. Y sin embargo, su identidad de grupo va unida indisolublemente al espacio, no sólo porque los mozos se identifiquen con el nombre del lugar del que provienen (como grupo y como individuos: Toribión de Lorío, Nolo de la Braña, Jacinto de Fresnedo), sino también porque su honor, la exaltación máxima de su identidad, surge de la victoria sobre el enemigo en un determinado lugar, que luego será recordado como lugar de la memoria^[10] de la propia identidad. Toribión de Lorío excita los decaídos ánimos de los suyos con estas palabras:

-¡Amigos, compañeros, mozos del Condado y de Lorío, arread firme a esa canalla! ¿Semos hombres o no somos hombres? Acordaos de la romería del Obellayo, cuando estos pobretes corrían delante de nosotros como una manada de carneros. Acordaos de ayer noche, cuando a estacazo limpio los metimos en sus casas y los dejamos acurrucados en la cocina debajo de las sayas de sus madres y hermanas. (p. 152-3)

El rito de los combates a estacazos se repite, como dice el narrador, “desde tiempo inmemorial”, sin motivo aparente, como memoria lexicalizada de una identidad comunitaria que necesita negar al otro para sentirse repleta de sentido. Son combates limpios, honrados, con armas nobles, no como los de los mineros recién llegados al valle que pelean con navajas y revólveres, armas industriales dignas de ellos. Comentan los mayores de Entralgo:

-No es faltar a la ley el que los rapaces se den alguna vez dos vardascazos; las manos se sueltan y el pellejo se endurece. Pero ¿qué decir de lo que pasa en Langreo, donde por un pique cualquiera echan mano a la navaja barbera, cuando no sacan esas pistolas de seis tiros como la que trajo de Oviedo el señor capitán?
-El que saca una navaja no es mozo ni leal ni regular. No se degüella a los hombres como a las reses -repuso el tío Goro. (p. 122)

La cultura industrial importa también un nuevo tipo de violencia prontamente aceptado por los mozos de Laviana, cuando se coaliguen todos, sin distinguir entre parroquias, en la reconstitución de una identidad amplia, contra los mineros en la reyerta final.

... ..

Hasta ahora hemos visto la curiosa relación entre identidad - memoria - espacio en la trama pseudohomérica del sector joven de la población. La comunidad de Entralgo en su conjunto escoge otras directrices espaciales para afirmar su cohesión interna; son las que le propone el eje vertical en el espacio real, con sus caseríos diseminados por el monte y sus aldeas de montaña como Canzana, y en el espacio simbólico-social con la estructuración patriarcal de la sociedad^[11]. Y en efecto, los desplazamientos en ese eje, tanto los reales como los simbólicos, producen cohesión: la embajada de mozos que sube a la Braña trata de implicar de nuevo en la batalla al Nolo colérico (pp. 56 y ss.); cuando éste baja a Canzana y encuentra a Demetria que sube, se despiden y se confirman su amor eterno (pp. 247-8); cuando don Félix sube a las Matas para parlamentar con su primo, tiene por objetivo la paz interior propia y la de la comunidad (pp. 204-6); cuando Flora y Demetria ascienden socialmente (pp. 303 y ss., y 318 y ss. respectivamente), el efecto es de mayor cohesión de la comunidad que las adora. Las amenazas para el mantenimiento de la unidad interior y la identidad de la comunidad le vienen por vías horizontales, de la capital Oviedo, centro irradiador de la cultura alternativa, de donde provienen las compañías mineras, el ferrocarril, etc.

La visión del patriarca propuesta por el narrador es la de un padre generoso que da sin obtener nada a cambio, protector infatigable y sin ánimo de lucro. En ningún momento se trasluce un conflicto; y cómo podría ser de otro modo, si hasta Regalado, el mayordomo de don Félix, es presentado como si fuera un numen tutelar de los aldeanos:

Regalado, en su cualidad de divinidad campestre, presidió también a esta faena agrícola [la esfoyaza]. (p. 257)

La vida de los campesinos transcurre, según el narrador y el patriarca, en completa armonía con una naturaleza generosa que les pone a disposición los medios necesarios para la subsistencia, casi sin necesidad de trabajar. Su felicidad nace de la alianza entre la naturaleza y el patriarca; si uno de los dos dejara de cumplir su cometido providencial, la comunidad se desmoronaría; es la eventualidad que se representa Robustiana, el ama de llaves, ante la falta de descendientes vivos del capitán (p. 208) y es la que plantea Martínán, el

tabernero, cuando prevé la muerte de un aldeano en la mina, la disgregación de su familia y consecuentemente la de la comunidad entera (p. 161).

El patriarca es el contrayente y único oficiante del pacto con la naturaleza dispensador de tanta felicidad. Cuando el pacto pelagra el capitán realiza un rito propiciatorio y todo vuelve a su cauce. En los momentos de decaimiento en su fe natural, don Félix acude a Cerezangos, una pradera amena, verdadero ombligo del mundo en que regenera su poder sagrado. En alternativa puede reconstruir sus vínculos telúricos con el rito que devuelve el ritmo místico al universo: las tres silenciosas partidas de brisca, reiteradas *ad libitum*, con el párroco de nombre evocador don Prisco.

Las contradicciones de esta visión idealizada se hacen patentes en cuanto el narrador concede la palabra a los propios aldeanos por exigencias realistas^[12]. Es entonces cuando descubrimos que los vecinos del capitán no despreciarían una mejora en sus condiciones de vida (p. 116), o al menos un cambio de dieta que les alejara de la borona tan decantada por don Félix y su primo –entre los pocos que no la comen, por cierto–; descubrimos también que el patriarca íntegro y desinteresado, que se opone a la destrucción de la Arcadia, ya ha pactado una cesión de tierras en cambio de una jugosa indemnización (p. 116); que de joven ha seducido a las hijas de sus protegidos, valiéndose de su ascendiente social sobre ellas (p. 180), y aún estaría dispuesto a hacerlo “si la ocasión se ofreciese” (p. 169)^[13], etc.

El patriarca, en la visión que de él nos da el narrador, no parece ejercer ningún poder; se limita a velar por la felicidad de sus protegidos y su simbiosis perfecta con la naturaleza. No hay pues un poder carismático que ejerza su función reguladora sobre la comunidad; eso fue lo que le permitió al tío Pacho tomar la iniciativa de colonizar las tierras altas, en el límite ya del concejo, y conseguir para su familia la abundancia que no tienen los de Entralgo (pp. 64-5). El riesgo que corre es el mismo a que están sometidos los habitantes del *limes*: ha de sufrir las incursiones de los habitantes del espacio exterior, en este caso los pastores de Aller con quienes se las han de ver Nolo, el hijo de Pacho, y sus mirmidones. Nolo se convierte así en el paladín de la identidad del territorio de Entralgo, algo que les suele suceder a los habitantes de la frontera, quienes desarrollan un sentido de la identidad del grupo más fuerte aún que el de los habitantes del centro, debido a su continuo esfuerzo de afirmación de la misma contra las instancias externas que la niegan^[14]. En cuanto encarnación del espíritu entralgues, Nolo puede aspirar a la mano de la encarnación de la fuerza generadora de la naturaleza, Demetria, en los nuevos esponsales del hombre y la tierra, de la cultura y la naturaleza.

Tampoco existe en Entralgo el poder estatal, ni bajo su forma burocrática –en el final nos sorprende entrar en tardío conocimiento del alcalde del pueblo (p. 354), de quien no se nos ha hablado hasta entonces, justo en el momento en que renuncia a imponer su autoridad en la reyerta colectiva entre aldeanos y mineros–, ni bajo su forma judicial, y lo demuestra la desconfianza de los aldeanos y del propio Martínán, el damnificado, a la hora de testificar contra el minero Plutón por su agresión al tabernero (p. 284). No parece pues existir un orden estatal regulador del territorio de Entralgo. La única ley que territorializa el espacio de Entralgo es la ley de la comunidad^[15], una ley ancestral, basada en las normas de la cohesión social, en la asociación con las comunidades cercanas y la disociación con las alejadas. La expresión formalizada de esa ley que identifica a la comunidad la ofrecen los ritos sociales, como las romerías, las danzas, la esfoyaza, la fila, la recogida de la manzana, la fabricación de la sidra, etc. Son los momentos en los que cristaliza la identidad comunitaria, una especie de memoria objetiva de la comunidad, de su especificidad respecto a otras y de su historia como sujeto único^[16].

La apoteosis de la comunidad como sujeto público, sin cabeza visible reguladora de su existencia, conlleva la anulación de las individualidades y sus espacios. Las acciones de los personajes singulares tienen por objetivo la defensa de la comunidad, como en el caso de las batallas campales de los mozos, o la plena integración del individuo en la comunidad, como

en el caso de la huida de Demetria de Oviedo o su rescate de las manos de Plutón, o como en las burlas colectivas en daño de un miembro de la comunidad. Abundan las intervenciones del coro, como voz unitaria del grupo que evalúa el grado de identificación del personaje interlocutor con el grupo mismo; las asambleas públicas en las que se intenta definir una opinión de la comunidad en su conjunto; las acciones colectivas, como romerías, esfoyazas, filas, etc. No existe la dimensión íntima de la persona; lo demuestra el hecho de que no haya espacios reservados para la intimidad –los novios cortejan en la cocina de la casa de la chica, en presencia de los padres de ella-; cuando dos personajes se apartan buscando el secreto, siempre otro les observa y, aún más revelador, ellos se dan cuenta: les sucede por dos veces al capitán y Flora, espiados desde las ventanas de su casa por la *sabia* Rosenda (pp. 185 y 186). La anulación de la intimidad se percibe también en el hecho de que no haya diálogos de amor en toda la novela, pese a que los resortes folletinescos sean fundamentales en la trama; los novios consiguen transmitirse sus sentimientos, caso curioso, hablando de las posesiones de las respectivas familias, las vacas, la cosecha de avellana, la de manzana, etc., es decir, hablando de la objetivación de su dimensión social, que parece ser la única dimensión que puede entrar en juego, sea cual sea la circunstancia. Curiosamente el único personaje capaz de pronunciar palabras de amor es el que encarna el mal en estado puro: Plutón, que es también el único que consigue preservar un espacio de intimidad en el corazón de la mina donde mantiene secuestrada a Demetria (p. 326).

El espacio cultural de la comunidad de Entralgo sufre la invasión de una nueva cultura, con otros valores, otros intérpretes y otros ritos. El interés económico, la violencia, el alcohol, la suciedad, el ruido, la profanación de la naturaleza, junto con mejores condiciones de vida, son los elementos que terminarán por disolver la identidad del grupo social de Entralgo. A la cultura ancestral, preestatal de los aldeanos se sustituye la cultura estatal, capitalista, industrial de los mineros. Para decirlo con palabras de Lévi-Strauss^[17], una sociedad fría como la aldeana, es decir, una sociedad que no se percibe en evolución, que no se representa a sí misma como sujeto de una historia, que acepta la memoria objetiva de sí que le devuelven los ritos, las danzas, las fiestas, entra en conflicto con una sociedad caliente, que acepta la idea de la evolución de sus formas de vida, que se somete al cambio y que institucionaliza su identidad en el diálogo continuo con el poder centralizado. En Laviana, sociedad fría, regida por ritos ancestrales que escenifican los conflictos espaciales como si de un psicodrama del honor se tratara, una reedición de las luchas homéricas entre el juego infantil y la guerra civil, sociedad con espacios en tensión, con equilibrio espacial regido por esa tensión ancestral, entre arriba y abajo, y entre lo lejano y lo cercano, irrumpe la sociedad caliente, el progreso, el tiempo, e impone la armonización del espacio en un continuum sin tensiones internas, para poder asimilar la nueva forma de vida que está por invadir el valle.

El conflicto está personalizado en las figuras antonomásticas de Plutón, el minero -así llamado porque nació en una mina-, y Demetria, zagala-diosa de la naturaleza. Plutón profana la candidez de las mejillas de Demetria, violentamente, con sus negros besos (p. 176); la secuestra en la mina (p. 325) y finalmente la degüella con su navaja (p. 354). En las páginas que siguen analizaremos la dimensión espacial del conflicto entre culturas.

... ..

Cuando el narrador escenifica la identidad de la comunidad, en la ejecución de uno de sus ritos, o cuando delimita el espacio que ocupa, una figura espacial se repite: la del círculo que tiene por centro un miembro de la comunidad, en relación dialógica, diría, con el espacio circunscrito y los elementos que lo pueblan. En su subida inicial hacia la Braña, los mozos de Entralgo contemplan el paisaje del valle de Laviana, y ven un círculo de cerros que conforma el valle y en su centro el Nalón, que riega las vegas ribereñas (p. 57). Ante la casa del capitán

se abre una plaza, en la que los lugareños en corro esperan el comienzo de la lumbrada y, entre tanto, colocan en el centro de su atención a los objetos de sus burlas (pp. 70-3). El pórtico de la iglesia de Entralgo alberga una asamblea de notables a la espera de la misa, mientras discuten de las ventajas de la industrialización (pp. 114-8). La iglesia de Entralgo es el centro mismo de un amplio atrio circular por donde se esparcen los feligreses durante la misa al aire libre de la romería del Carmen (pp. 125-6). Los ritos sociales, como la esfoyaza o la fila, se llevan a cabo en un espacio cerrado, con los participantes en círculo y uno de ellos ocupando idealmente el centro, si no incluso realmente, con su parlamento. A veces, durante uno de estos ritos sociales, o durante una de las asambleas comunitarias en la plaza, uno de los personajes sufre las burlas de la comunidad, por boca de uno de sus miembros, que se apoya en el consenso comunitario para hacer creer al inocente que es verdad un simple simulacro, como el amor pasional de Regalado por la tonta y vanidosa Maripepa (pp. 72-4), el noviazgo entre ella y Bartolo (pp. 258-60), etc. La figura geométrica del círculo de la comunidad, con el capitán en el centro dispensando luz a todos los puntos de la circunferencia, invierte su sentido benéfico en las crueles burlas en daño de uno de sus miembros. Su perfecta geometría se cumple en la danza prima, rito ancestral en que los aldeanos bailan en corro enlazados por las manos, cuya adulteración por las modas solivianta al tío Goro.

La imagen emblemática de la figura geométrica que condensa gráficamente la idea de la comunidad de Entralgo, en los ojos de Palacio Valdés, tal vez sea la de la pradera de Cerezangos, el centro del mundo para don Félix:

Aquel campo abierto, aquella mancha de un verde claro, contrastando con el más negro de su cinturón selvático, espaciaba la vista y la alegraba. Aquel campo era la finca predilecta del capitán, su regocijo y sus amores. En cuanto ponía los pies en él sentía un extraño fresco en el cuerpo y el alma; se le disipaban inquietudes y penas. No se pasaba día alguno en que no le hiciese su visita. Muchas veces dormía allí su siesta debajo de un tilo, arrullado por el *glu glu* del riachuelo. Otras veces, cuando el sol trasponía por encima de la colina, solía tenderse de espaldas sobre el césped y pasar largo rato contemplando los abismos azules del cielo. Entonces se acordaba de su joven esposa, de su hijo Gregorio, muerto en la flor de la edad; creía verlos nadar en el éter sonriéndole y algunas lágrimas resbalaban suavemente por sus mejillas. (p. 188)

El personal ombligo del mundo del capitán cumple a la perfección con la imagen geométrica del círculo comunitario, con su "cinturón selvático" que lo delimita y el capitán en su centro, y nos ayuda a entender el mecanismo de la construcción de la identidad colectiva, con el ejemplo de los efectos que el ingreso en el prado produce en el capitán, que podemos resumir así: a) anulación del individuo en el ambiente comunitario ("sentía un extraño fresco en el cuerpo y el alma"); b) evasión del mundo circunstante ("se le disipaban inquietudes y penas"); c) proyección hacia el pasado ("se acordaba de su joven esposa, de su hijo Gregorio, muerto en la flor de la edad"); d) comunión con los miembros vivos y los muertos de la comunidad en una sola identidad colectiva ("creía verlos nadar en el éter sonriéndole"). Cerezangos se erige en lugar de la memoria de la comunidad de Entralgo, por la persona interpuesta de su cabeza visible; lugar cargado de la memoria del grupo, capaz de comunicar a sus miembros el sentido de la pertenencia a la comunidad y el orgullo de su identidad. Es en cierto modo una *heterotopía*, en el sentido que le da Foucault, un lugar donde los otros lugares están representados, fuera de todos los lugares, aunque se lo pueda localizar espacialmente, que produce una ruptura en el tiempo, al que se accede con una determinada disposición y por el que se adquiere una nueva relación con el espacio circunstante^[18].

El propio autor se incluye en el círculo comunitario, cuando deja que su vivencia personal salga a relucir en la narración, bajo forma de recuerdo infantil. Hay una escena de la “Invocación” inicial especialmente significativa, a mi modo de ver, que podría constituir la almendra de la que surgió esta novela. Es una escena que reproduce de nuevo la figura geométrica de la identidad colectiva por excelencia:

¡Bien presente está en mi memoria! Para que pudiese penetrar en el corro alzabais amablemente vuestros brazos. En medio del círculo seguía con los ojos extáticos vuestros acompasados movimientos. Escuchaba vuestros cantos inocentes, que penetraban en mi corazón infantil, inundándolo de una felicidad que nunca más, ¡ay!, he vuelto a sentir. (pp. 143-4)

El autor niño ocupa el centro del corro, por gentil concesión de los danzantes, y se deja invadir por sus voces –de nuevo el centro en relación dialéctica con el corro–, experimentando al instante una forma de éxtasis, una “felicidad que nunca más” volverá a sentir. La anulación de la individualidad del autor niño en la comunidad aldeana que ejecuta la danza prima con él como centro podría ser esa escena madre que explica el surgimiento del discurso. Es sin duda una *heterotopía* con los mismos valores y funciones del lugar de la memoria del capitán; con una diferencia: el capitán experimenta la energía regenerativa de su *heterotopía* personal mientras vive los hechos del cambio de cultura en Entralgo; el autor recuerda desde el presente su *heterotopía* del pasado, reconociendo en la persona que era los efectos regenerativos de la misma; en el presente no puede por menos de constatar la ausencia de una *heterotopía* personal con la misma fuerza que la de su infancia. Esta constatación es la que explica el sentido de *La aldea perdida*: la recreación del lugar de la memoria que funda la persona del escritor, con sus dinámicas y sus elementos constitutivos, cuando ya su pérdida es irreparable, no sólo por la distancia temporal, sino también por la transformación cultural que el círculo mágico ha sufrido. Así nos explicamos el recurso continuo a configuraciones espaciales, reales o simbólicas, con la misma matriz geométrica: el círculo de la comunidad, con un miembro en el centro en diálogo con los demás: el mundo entero de Entralgo reconstruido en la novela ha de responder al esquema de conformación de la identidad personal del autor. Volveremos sobre ello. Por de pronto nos interesa confundir el corro y el coro.

Las lecturas clásicas de Palacio Valdés le dejaron en herencia, entre otras cosas, el recurso al coro trágico con varias funciones. En las escenas de burla colectiva, el grupo de aldeanos se comporta como un coro que refuerza la identidad comunitaria al contrastarla con el comportamiento del individuo, mientras le sitúa frente a sus propias responsabilidades. Las burlas siempre tienen por víctima un culpable de distanciamiento de la media colectiva de comportamiento: el vanaglorioso Bartolo; el *jándalo* Celso, que desprecia la cocina y las costumbres asturianas porque ha vivido una temporada en Andalucía; Maripepa la presumida coja y fea; Demetria deshonrada por Plutón, según el rumor popular; etc. En estos casos el corro – coro sitúa en su centro a quien pone en peligro la identidad colectiva y evalúa su identidad personal, que nace de su relación con el grupo, le despoja por un momento de ella y le devuelve a su identidad individual, para intentar conseguir su reinserción en la dinámica colectiva. Es éste un coro *afectivo*, que vela por la identidad colectiva, visto con buenos ojos por el narrador; es el mismo tipo de coro el que aprueba la crítica de Goro a la nueva moda en el baile (p. 83), el que manifiesta su complacencia con la decisión del capitán de no abandonarlos por las dulzuras de la vida en la corte (p. 118), aun cuando esté perorando la causa de la conservación, que significa para ellos las mismas privaciones de siempre. Hay otro coro, el de las *sabias* del lugar, que descubre verdades incómodas y vaticina desarrollos futuros de la trama; es un coro *amoral*, que prescinde de las conveniencias y dice las verdades porque es lo que conviene para la narración: primero las *sabias* subrayan

el parecido por el origen entre Demetria y Flora (p. 82) y luego vaticinan un porvenir róseo a Flora, tras la muerte de su hermanastra (pp. 209-10), y una vida feliz a Demetria en Oviedo, tras su agnición con la madre verdadera (p. 249). En cualquiera de sus dos funciones, *afectiva* o *amoral*, el coro traza los límites de la identidad colectiva y reparte patentes de pertenencia o exclusión de la comunidad. Es el *limes*, la membrana que relaciona la sociedad con el individuo, el que da identidad personal y no individual. Es el *limes* también en el sentido de que mira hacia fuera, hacia el resto de la sociedad y hacia el futuro, declarando, sin falsos moralismos, lo que ha de venir y suscitando a veces el rechazo de los implicados en el vaticinio, como es el caso de Demetria y Flora en los ejemplos mencionados.

... ..

La violación del círculo es la última variante que debemos aportar a la figura geométrica que hemos extrapolado de los diferentes episodios analizados. En esta imagen está la clave de la relación entre la cultura aldeana y la cultura industrial. Varios episodios parecen remitir a la imagen del perímetro roto por la invasión de un elemento extraño, que llega a profanar el espacio circular. Demetria y Flora están lavando en el río y charlando de sus intimidades, cuando “suena fuertemente el emparrado de avellanos que las resguardaba. Aparecen de improviso en aquel recinto dos negras y siniestras figuras” (p. 176), Joyana y Plutón, que, tras breve intercambio de palabras, violan su candor facial con besos manchados de hollín subterráneo. La esfoyaza que se celebra en el granero del palacio del capitán es interrumpida violentamente por la explosión de un cartucho de dinamita, colocado por Plutón, que hace saltar la ventana (p. 263). El recinto sagrado de Cerezangos es taladrado furiosamente por la locomotora que transporta a los adalides del progreso (p. 285). Son tres imágenes emblemáticas, que el autor parece haber querido preservar intactas, irradiando su fuerza evocativa al relato; de hecho no propone una prosecución de los movimientos narrativos que inauguran: Nolo y Jacinto no vengan el agravio de sus novias; los mozos de Entralgo no ajustan las cuentas al terrorista que destruye la armonía colectiva; el capitán no detiene la locomotora a su paso por su ombligo del mundo privado. Cualquiera de las tres reacciones entraba dentro del campo de acción de los personajes implicados. El autor ha preferido que la energía semántica de las imágenes no se disolviera en hechos narrativos consecuenciales, porque en ellas reduce a sinécdoque la profanación de todo el valle:

El valle de Laviana se transformaba. Bocas de minas que fluían la codiciada hulla manchando de negro los prados vecinos; alambres, terraplenes, vagonetas, lavaderos; el río corriendo agua sucia; los castaños talados; fraguas que vomitaban mucho humo espeso esperando que pronto las sustituirían grandes fábricas, que vomitarían humo más espeso todavía. (p. 276)

El resultado es el emblema de la destrucción de la identidad colectiva, cuyo esquema básico puede corresponder a la rotura de la figura geométrica que hemos identificado en varias escenas: la violación del círculo comunitario; el coto de frescura, pureza y felicidad es profanado y destruido para siempre por la cultura del progreso. El círculo mágico se ha deshecho; el corro de la danza prima en cuyo interior el autor niño experimentara una felicidad que nunca más volvería a sentir ha sido roto por el interés, el dinero, la violencia y el progreso. El motor de la identidad personal, el círculo de la comunidad que devuelve al individuo su propia imagen reelaborada por la colectividad, ha dejado de funcionar. “Arcadia ya no existe” y con ella ha desaparecido el manantial de la identidad personal del autor.

... ..

He sugerido al principio que *La aldea perdida* es la novela regionalista de Palacio Valdés y hemos visto algunas de sus características regionalistas; ahora, después de haber analizado el papel del espacio en el relato, he de decir que las diferencias con el modelo perediano parecen evidentes, sobre todo en un punto: Palacio Valdés no propone su región como crisol de la nueva nación, como hace Pereda en *Peñas arriba*; la vuelta al paraíso perdido de su niñez tiene por objeto la reconstrucción de la raíz de su identidad, la puesta en función de la máquina de la identidad personal.

En este sentido, la lectura que se suele hacer de *La aldea perdida* como novela reaccionaria^[19] parece estar fuera de lugar^[20]; una parte de la crítica ha señalado las contradicciones en la presentación de la sociedad patriarcal aldeana como un idilio social, posteriormente desmentido por las voces de los aldeanos que desvelan, como vimos en su momento, sus míseras condiciones de vida, el interés económico del capitán en la industrialización y sus pecadillos de juventud^[21]. En una óptica realista las críticas a la inconsecuencia del punto de vista del narrador parecen ajustadas a razón y no me parece ilícito utilizar esas incongruencias como indicio revelador de la intención del autor –yo mismo lo haré más abajo–; en lo que discrepo es precisamente en la intención y el género que se le atribuye a *La aldea perdida*. No creo que se pueda considerar una novela reaccionaria, porque no es una novela regionalista, como creo haber argumentado más arriba. A mi modo de ver, tampoco se la puede considerar plenamente realista, pues, como he dicho al principio de esta exposición, utiliza recursos provenientes en su mayoría de la narrativa idealista; coherentemente, he de añadir, con el objetivo que el autor se marca ya desde el subtítulo: “Novela-poema de costumbres campesinas”. Lo confirma también la sintaxis narrativa que he pergeñado hace un momento, con episodios que restituyen imágenes fuertes destinadas a quedar sin consecuencias narrativas, peculiaridad que no responde ciertamente a una intención realista. Lo mismo sucede con las contradicciones del relato, como son que al final del mismo el narrador abomine de la violencia de los mineros contraponiéndole la vida anterior a su llegada en aquel “pacífico valle” (p. 353), olvidando las luchas homéricas de los mozos, no muy “pacíficas” que digamos. Asegura el narrador que para la doble boda final “se pescaron salmones y truchas en abundancia” (p. 276); tal vez las truchas se salvaran temporalmente en algún tramo inicial del Nalón, pero se hace difícil de creer que los salmones hayan podido remontar la corriente de carbón líquido que baja hasta el mar para satisfacer el paladar de los comensales. En una novela realista el valle no sería pacífico, los salmones no poblarían aún el Nalón, el patriarca no sería un buen padre protector, las afrentas de Joyana y Plutón a Flora y Demetria no habrían quedado sin venganza, como tampoco el rapto de Demetria, etc. En cambio, en una “novela-poema” todo eso tiene cabida, porque el interés del autor no es ordenar en la sintaxis de un relato los elementos de un mundo existente, sino construir un lugar de la memoria en que su identidad personal pueda encontrar de nuevo los mecanismos de su constitución. En esta novela-poema la materia se impone sobre la forma; el corsé de la sintaxis narrativa no consigue contener la exuberancia de la materia, que rebosa bajo forma de infracciones a la coherencia del mundo representado. En ese sentido, lo que revelan los lapsus narrativos, más que la intención del autor, es su deseo de reapropiarse de un mundo desaparecido, como dice el mismo título de la obra, y recrearlo en las páginas de la novela de la forma más vívida posible. Hay, también aquí, a su modo, un conflicto espacial en el eje vertical, entre el nivel profundo del texto y el nivel superficial; en aquél se contienen las pulsiones primeras que han generado el proyecto; en éste su conformación textual. Los descuidos pueden ser vistos como los puntos en que la pulsión primigenia aflora a la superficie del texto, rompiendo el tejido de funciones de los personajes y la coherencia lógica de la trama. En nuestro caso apuntan en una doble dirección: la Arcadia perdida en toda su prístina pureza y la herida generatriz de su

profanación irreversible. Y aquí no estará de más recordar las palabras con las que Palacio Valdés explica la concepción de la novela:

La aldea perdida, que he titulado novela-poema, es en efecto tanto un poema como una novela... Está empapada toda ella de los recuerdos de mi infancia. Su escenario es la pequeña aldea de las montañas de Asturias donde he nacido y donde se deslizaron muchos días, si no todos los de mi infancia. [...] Después he visto aquel valle natal agudamente conmovido por la invasión minera. Su encanto se había disipado. En vez de los hermosos héroes de mi niñez vi otros hombres enmascarados por el carbón, degradados por el alcohol. La tierra misma había sufrido una profunda degradación. Y hui de aquellos paisajes donde mi corazón sangraba de dolor y me refugié con la imaginación en los dulces recuerdos de mi infancia. De tal estado de ánimo brotó la presente novela[22].

Palacio Valdés construye un lugar de la memoria con *La aldea perdida*, que no remite a un espacio real, sino al espacio textual: la novela misma. En la invocación final, se dirige a los lugares de su infancia personificándolos y encerrándolos dentro del texto, que es donde han vuelto a vivir:

Voy a terminar. [...] ¡Oh valle de Laviana! ¡Oh ríos cristalinos! ¡Oh verdes prados y espesos castaños! ¡Cuánto os he amado! Que vuestra brisa perfumada acaricie un instante mi frente, que el eco misterioso de vuestra voz suene todavía en mis oídos, que vuelva a ver ante mis ojos las figuras radiosas de aquellos seres que compartieron las alegrías de mi infancia. Voy a daros el beso de despedida y lanzaros al torbellino del mundo. Una voz secreta me dice que jamás debierais salir del recinto de mi corazón. (p. 349)

El traslado del corazón al libro y, por mediación de éste, al lector podría ser pernicioso para el lugar de la memoria del autor, para su personal *heterotopía*, pero le queda la certeza inicial del buen uso de la lectura en eutrapelia:

Haced, musas celestes, que suene grato [este mi último canto] en el oído de los hombres y que, permitiéndoles olvidar un momento sus cuidados, les ayude a soportar la pesadumbre de la vida. (p. 52)

El lector que lee por desembarazarse del tráfigo cotidiano, buscando templar las cuerdas de su ser íntimo para seguir en su batalla con la vida, encontrará en esta memoria comunicativa, individual, el eco de una memoria cultural[23] que ha quedado desligada de la historia, pero que en la lectura revive gracias a la apropiación colectiva de ese recuerdo individual, probable modelo de identidad personal en un mundo que ha empezado a reducir las personas a su identidad individual.

Notas

[1] Cfr. Jean-François BOTREL, "Paysages et industrialisation: les visions d'Armando Palacio Valdés dans *La Aldea perdida*", en Claude Dumas [ed.], *L'homme et l'espace dans la littérature, les arts et l'histoire en Espagne et en Amérique Latine au XIX siècle*, Lille,

Diffusion P.U.L., 1985, pp. 157-169.

[2] Cfr. su célebre discurso de ingreso a la RAE, en José María PEREDA, *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Sr. D. José María de Pereda*, Madrid, Viuda de Tello, 1897.

[3] Habla incluso de “veneración” en su *Testamento literario*, en *Obras completas*, 2 Vol., Madrid, Aguilar, 1964, Vol. II, pp. 1259- 1320, [p. 1290b].

[4] Para la definición de identidad personal y su relación con la identidad individual, vid. Jan ASSMANN, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, [1992], Torino, Einaudi, 1997, p. 100. He utilizado la versión italiana.

[5] Elías GARCÍA DOMÍNGUEZ (“La sociedad patriarcal en *La aldea perdida*”, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 22 (1968), pp. 201-15, [p. 214]) rechaza también, justamente, la matriz costumbrista del relato, a favor del autobiografismo; para él, Palacio Valdés no canta tanto el mundo perdido como la niñez perdida.

[6] El paralelo con el coro clásico ya lo había notado Ciriaco MORÓN ARROYO, “*La aldea perdida* entre el pasado y el presente”, en Brian J. Dendle y Stephen Miller [eds.], *Estudios sobre Armando Palacio Valdés*, Ottawa, Dovehouse Editions Canada, 1993. p. 98-110, [p. 104].

[7] Creo que la ambigüedad de fondo de la novela, de la que habla Morón Arroyo (*op. cit.*, pp. 98-110, [pp. 99, 101 y passim]) no pueda ser reducida a la mezcla de la visión realista del narrador adulto con la visión épica del niño.

[8] He utilizado la edición de Álvaro Ruiz de la Peña, Madrid, Espasa Calpe, 1993¹³. A ella me referiré a partir de ahora, con la indicación entre paréntesis de la página pertinente al final de cada referencia a la obra.

[9] Son las tres características fundamentales de la identidad colectiva, según Assmann, *op. cit.*, pp. 101-3.

[10] Para el concepto de *lugar de la memoria* cfr. Assmann, *op. cit.*, pp. 13-5,

[11] En realidad, en *La aldea perdida* se pueden identificar hasta cuatro diferentes tipos de propiedad rural, con sus respectivos modelos de relaciones económicas, que a veces incluyen y a veces excluyen al patriarca; cfr. García Domínguez, *op. cit.*, pp. 206-7.

[12] El narrador oculta los motivos del descontento del pueblo llano, porque evidentemente quiere mantener la imagen arcádica de la sociedad patriarcal; es ésta la opinión de García Domínguez, *op. cit.*, pp. 211-2. Desde mi punto de vista, el narrador-autor no se para a analizar los motivos del descontento porque no pretende ofrecer una crónica realista de la industrialización, sino reconstruir el crisol de su identidad personal.

[13] Argumenta Juan Luis ALBORG en su *Historia de la literatura española* (Tomo V,III, Madrid, Gredos, 1999, pp. 327-8) que la moral sexual de las mozas que se dejaban seducir por don Félix había de ser tan laxa como la de él y concluye que, por consiguiente, no se puede hablar de idealización de los habitantes de la aldea. El salto lógico es a mi modo de ver excesivo, si apunta a negar la evidencia de la idealización de la mayor parte de los personajes de esta novela.

[14] Cfr. Eugenio TRÍAS, *Lógica del límite*, Barcelona, Destino, 1991, pp. 15-22.

[15] Para el concepto de territorialización del espacio, vid. Gilles DELEUZE y Félix GUATTARI, *El anti-Edipo*, [1972], Barcelona, Paidós, 1984, pp. 201-211.

[16] Cfr. Assmann, *op. cit.*, pp. 26 y 30.

[17] Claude LÉVI-STRAUSS, *Il pensiero selvaggio*, [1962], Milano, Il Saggiatore, 1964, pp. 254 y ss. He consultado la versión italiana.

[18] Michel FOUCAULT, “Des espaces autres. Hétérotopías”, [1967], <<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>>

[19] Para Guadalupe GÓMEZ-FERRER (*Palacio Valdés y el mundo social de la Restauración*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, (C.S.I.C.), 1983, p. 126) el antiindustrialismo de Palacio Valdés es común a muchos escritores de finales del XIX, que aman los valores del pueblo; son liberales, burgueses de origen, pero desconfían tanto de los burgueses como de los proletarios, y se lanzan a un desenfadado individualismo, que a veces desemboca en el cultivo del regionalismo, como reacción contra las dinámicas nacionales. Palacio Valdés cultiva un “asturianismo costumbrista dulzón” que le impide ver el mundo como es; lo dice José GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, “Aspectos regionales en Jovellanos, Palacio Valdés y Clarín”, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, XLI (1987), p. 433-461, [p. 434].

[20] Alborg (*op. cit.*, p., 316) rechaza también el apelativo y sostiene que *La aldea perdida* no es un tratado de sociología, sino un poema nostálgico. Las dos cosas podrían ser compatibles, en línea de principio. No creo, por otro lado, que se pueda recudir la novela de Palacio Valdés a una simple evocación nostálgica de un mundo que fue y ya no es. Morón Arroyo (*op. cit.*, p. 105) también rechaza la etiqueta de novela reaccionaria porque, a su modo de ver, “Palacio Valdés no alaba ni condena, dramatiza la ambigüedad del progreso”.

[21] Cfr. Botrel, *op. cit.*; Francisco CAUDET, “Armando Palacio Valdés: Alcance ideológico de *La aldea perdida*”, *Diálogos Hispánicos*, 4 (1984), pp. 109-123; Francisco CAUDET, “*La aldea perdida* (1903), novela de tesis”, en Brian J. Dendle y Stephen Miller [eds.], *Estudios sobre Armando Palacio Valdés*, Ottawa, Dovehouse Editions Canada, 1993.

[22] Armando PALACIO VALDÉS, *Páginas escogidas*, Madrid, Biblioteca Calleja, 1917, p. 219.

[23] Para la oposición *memoria comunicativa / memoria cultural*, vid. Assmann, *op. cit.*, pp. 24-30.

– per citare questo articolo:

Artifara, n. 4, (gennaio - giugno 2004), sezione Addenda, <http://www.artifara.com/rivista4/testi/aldea.asp>

© Artifara

ISSN: 1594-378X

