

RASSEGNA IBERISTICA

85

Aprile 2007

Giuseppe Bellini <i>Giovanni Meo Zilio</i>	p. 3
Susanna Regazzoni <i>Transgresiones y conformismos en la construcción de la heroína en el siglo XIX hispanoamericano</i>	p. 5
Silvana Serafin <i>Scrittrici in esilio: alcuni esempi ispano-americani del secolo XX</i>	p. 17
Isabel Gallego <i>Autobiografía y ficción: los casos de Alfredo Bryce Echenique, Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa</i>	p. 31
Vincenzo Arsillo <i>"Só água era, e sem memória": logica residuale e declinazioni dell'oblio in Eugénio de Andrade</i>	p. 41
Vincenzo Russo <i>"O meu país de palavras": note per una mappa geopoetica del novecento portoghese</i>	p. 53
Roberto Mulinacci <i>Metaleituras. Claudio Magris leitor de "Grande Sertão: Veredas"</i>	p. 69
NOTE: G. Bellini, <i>A proposito di ispanismo italiano</i> (p. 79); F. Fiorani, <i>Il Río de la Plata come 'zona' memoriale</i> (p. 83); A. Mancini, <i>Silvina Ocampo: un juego de Dominó para una mujer de arena</i> (p. 89).	
RECENSIONI: M. Multimedia-J. Pérez Navarro-C. Poletti, <i>Conecta. Curso de español para italianos</i> (V. Donvio) p. 95; G. Grespi, <i>Traducciones castellanas de obras latinas e italianas contenidas en manuscritos del siglo XV en las bibliotecas de Madrid y El Escorial</i> (D. Ferro) p. 97; AA.VV., <i>La dramaturgia de Calderón. Homenaje a Jesús Sepúlveda</i> (G. Bellini) p. 98; AA.VV., <i>Romanticismo español e hispanoamericano. Homenaje al Profesor Ermanno Caldera</i> (G. Bellini) p. 100; B. Pérez Galdós, <i>Tormento</i> (P. Spinato B.) p. 102; R. Arana, <i>Pampaluna</i> (S. Favaretto) p. 103.	
D. & O. Follmi, <i>Rivelazioni. 365 pensieri d'America Latina</i> (G. Bellini) p. 105; E. Chang Rodríguez, <i>Entre dos fuegos. Reminiscencias de las Américas y Asia</i> (G. Bellini) p. 106; I. M. Sánchez Prado (ed.), <i>América Latina en la "literatura mundial"</i> (M. Gallina) p. 107; AA.VV., <i>Nazioni e identità plurime</i> (M. Cannavacciuolo) p. 110; J. Asunción Silva, <i>Poesía / De sobremesa</i> (G. Bellini) p. 112; S. Montero, <i>La Avellaneda bajo sospecha</i> (S. Regazzoni) p. 114; Z. Capote Cruz, <i>Contra el silencio</i> (S. Regazzoni) p. 116; M. Adán, <i>La casa de cartón</i> (G. Bellini) p. 117; R. M. Britton, <i>El giardino di Fuyang o come si scrive l'amore a Panama</i> (M. Cannavacciuolo) p. 118; M. B. Aracil Varón, <i>Abel Posse: de la crónica al mito de América</i> (G. Bellini) p. 120; E. Poniatowska, <i>El tren pasa primero</i> (M. Gallina) p. 121; L. H. Antezana, <i>Cuadrilátero. Note sulla letteratura boliviana</i> (E. C. Vian) p. 123; M. Vargas Llosa, <i>Travesuras de la niña mala</i> (S. Serafin) p. 125; T. Stauder (ed.), <i>«La luz queda en el aire». Estudios internacionales en torno a Homero Aridjis</i> (P. Spinato B.) p. 127; A. Cueto, <i>La hora azul</i> (E. C. Vian) p. 128; P. Lemebel, <i>Ho paura torero</i> (F. Rocco) p. 130;	
C. de Andrade, <i>Breve compendio da Cidade de Milão</i> (M. G. Simões) p. 133; M. Saa, <i>Poesia e alguna prosa</i> (M. G. Simões) p. 134.	
AA.VV., <i>Nosaltre exvalencians, Catalunya vista des de baix</i> (M. Bayarri) p. 137; B. Metge, <i>Il sogno</i> (T. Silverio) p. 139.	
PUBBLICAZIONI RICEVUTE	p. 143

BULZONI EDITORE

GIUSEPPE BELLINI

GIOVANNI MEO ZILIO

L'ispanoamericanismo ha perso questa estate appena trascorsa uno dei suoi più qualificati rappresentanti: Giovanni Meo Zilio, studioso di fama internazionale.

Aveva iniziato i suoi studi all'Università di Padova, dove si era laureato in Filosofia nel 1945. In seguito, dal 1950 al 1960 era stato professore contrattato di Linguistica italiana e di Metodologia e didattica dell'italiano presso l'Istituto *Artigas* di Montevideo, città dove aveva svolto anche attività presso il locale Istituto italiano di cultura. Nel 1956 aveva vinto il "Premio Internacional de Investigaciones literarias", del Ministero della Pubblica Istruzione uruguayano, per lo studio sul *Cocoliche*, argomento che, esteso poi a tutta l'area rioplatense, aveva continuato a coltivare e approfondire negli anni della sua docenza in Italia, interessandosi pure al linguaggio dei gesti nella citata area, tema cui dedicò vari volumi.

Era stato membro del Consiglio Nazionale delle Ricerche e nel 1968 aveva vinto la cattedra di Letteratura ispanoamericana presso l'Università di Firenze. Traferitosi all'Università di Venezia nel 1974, occupò fino al 1988 la cattedra di Storia delle lingue iberiche. Era membro *de honor* dell'Istituto Caro y Cuervo, corrispondente dell'"Academia Uruguaya de Letras", di quella argentina, dell'"Academia del Lunfardo", di Buenos Aires, della "Sociedad Argentina de Historiadores", membro dell'Ateneo Veneto, di Venezia; aveva ricevuto la medaglia d'oro del presidente della Repubblica italiana per i benemeriti della Cultura e dell'Arte. Fu anche sottosegretario, in Italia, alla Ricerca e all'Università.

L'attività di studioso di Giovanni Meo Zilio fu sempre particolarmente intensa, dedicata alla lingua e alla letteratura ispanoamericana, ma anche brasiliana. Opportunamente aveva raccolto gran parte, se non la totalità, dei suoi studi in alcuni volumi, pubblicati presso l'Editore Bulzoni di Roma: *Estudios hispanoamericanos. Temas lingüísticos* (1989, pp. 489), *Estudios hispanoamericanos. Temas literarios y estilísticos*, 2 voll. (vol. I, 1993, pp. 493; vol. II, 1995, pp. 812). Ma la sua attività di studioso non si era arrestata neppure ne-

gli ultimissimi anni. Continuò, infatti, a collaborare anche alla *Rassegna Iberistica* e ai *Quaderni Ibero-Americani*.

Nell'ambito della letteratura ispanoamericana tre furono soprattutto gli ambiti di prevalente interesse del Meo Zilio: la poesia epica coloniale, alla quale diede due contributi di particolare rilievo, il volume su *Hernández Domingo Camargo y su San Ignacio de Loyola, poema heroyco* (Messina-Firenze, D'Anna, 1967) e l'*Estudio sobre Juan de Castellanos* (Firenze, Valmartina, 1972); la poesia *gauchesca*, in particolare il *Martín Fierro* di Hernández, che in più occasioni studiò, sia nell'aspetto linguistico che in quello più strettamente letterario, e più volte tradusse in italiano, prima presso le milanesi Edizioni Accademia, nel 1977 (*La ida*), poi completo, con un fondamentale studio di oltre cento fitte pagine, in due volumi, corredati da un imponente numero di note, ed editi nel 1985 dalla "Asociación Dante Alighieri", di Buenos Aires; la poesia del secolo XX, soprattutto di César Vallejo che, primo in Italia, approfondì, dandone i risultati nel volume *Stile e poesia in César Vallejo* (Padova, Liviana Editrice, 1960, ampliato nell'edizione del 1990).

Tra tutte le espressioni letterarie ispanoamericane, tuttavia, possiamo dire che fu il *Martín Fierro* ad appassionare lo studioso. La sua residenza nell'ambito rioplatense e la passione linguistica lo volgevano continuamente al poema argentino, nel quale con ogni probabilità identificava un momento significativo della personale avventura di giovane studioso, affrontata in territori nei quali solo l'intelligenza e l'ardimento potevano aprire una strada.

SUSANNA REGAZZONI

TRANSGRESIONES Y CONFORMISMOS
EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA HEROINA
EN EL SIGLO XIX HISPANOAMERICANO

La mayor, que cumplía apenas trece años, era una rubia angelical; la segunda que tenía diez, era una morena de ojos de fuego, que se llamaba Catalina. [...] La culpable encuentra por doquier jueces severos, verdugos implacables. La virtuosa pasa desconocida y, a veces calumniada. Y la culpable y la virtuosa, ambas son igualmente infelices, y acaso también igualmente nobles y generosas.

Gertrudis Gómez de Avellaneda¹.

La conexión profunda que se ha notado entre el movimiento romántico y la literatura de mujeres (y a este propósito el libro de Susan Kirkpatrick, *La románticas* ya es un clásico²), favorece el estudio de los interesantes fenómenos que se hallan en su desarrollo en América Latina.

Entre los muchos procesos que se encuentran en este pasaje, sin duda, la mirada desde afuera – eurocéntrica y al mismo tiempo masculina – que da cuerpo a los personajes femeninos de las escritoras latinoamericanas del siglo XIX, presenta interesantes elementos. Esta participa en el proceso más amplio que reproduce la contradicción entre la formación de una tradición de la subjetividad femenina y el nuevo lenguaje necesario para representar el sujeto individual, y resulta ser el mismo mecanismo que se encuentra a la hora de estudiar los elementos comunes entre romanticismo y americanismo. Este contraste origina una mezcla y nueva fundación de un movimiento que se desarrolla a través de fuerzas contrarias.

¹ Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Dos mugeres*, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 2000, pp. 327, 328.

² Susan Kirkpatrick, *Las románticas*, Madrid, Cátedra, 1991.

Juana Manuela, Gorriti (Argentina 1818-1892) y Gertrudis Gómez de Avellaneda (Cuba 1814 – Madrid 1873) son las escritoras cuyas obras tomo como ejemplo de lo afirmado, es decir de cómo se actúan transgresiones y conformismos en la construcción de la heroína en sus libros. Especialmente interesante resulta cómo se relata la imagen del cuerpo y sobre todo de su belleza; en este proceso resalta evidentemente la importancia de la mirada del “otro” en el ideal femenino relatado. El libro de Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, ha sido útil para esta investigación; en efecto, la filósofa estudia la relación entre la mirada exterior y la toma de conciencia del sujeto, a través de obras de la literatura universal; el hombre – en este caso sobre todo la mujer – logra y entiende su retrato gracias a la narración del otro³.

Se examinan especialmente, de la argentina, su novela corta *La Quena* (1845), escrita entre 1842 y 45, publicada en un primer momento por entregas en *La Revista de Lima* y después incluida en *Sueños y realidades* (1865) y de la cubana, su segunda novela *Dos mugeres* (1842).

Las dos autoras consideradas tienen unas biografías difíciles, transgresoras y al mismo tiempo un renombre y un éxito extraordinario por lo que se refiere a su labor profesional.

Si, como es notorio, el espacio de la mujer en el siglo XIX es el doméstico, y su principal discurso es el amoroso, estas escritoras obedecen a dicha norma y al mismo tiempo la desmienten con su tentativa de propuesta de hacer de la mujer, protagonista de su obra, sujeto activo.

Extraordinarias e importantes como fundadoras del discurso femenino ya consistente en su tiempo, Gorriti y Gómez de Avellaneda son, además, portavoces del otro imaginario hispanoamericano del tiempo. Ellas nos comunican una mirada distinta sobre la realidad, la política, la sociedad y sus conflictos, se trata de un proceso fundamental para lograr una visión completa de esa época convulsa y decisiva en la historia del continente americano.

A este propósito la argentina Juana Manuela Gorriti representa una figura ejemplar de la liberación femenina (y su fama la convierte en un personaje literario, a veces, más conocido que su propia obra) es la escritora que más reconocimiento despierta en la cerrada sociedad porteña, a pesar de la potencia transgresora de sus relatos y de los escándalos de su propia vida (un divorcio de hecho, hijos ilegítimos, una existencia independiente, amigos y admiradores más jóvenes). La escritora, sin embargo, siempre “toda una dama”, sabe violar los códigos con astucia, como ella misma recomienda a Mercedes Cabello de Carbonera, reprochándole no haberlo hecho con res-

³ Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 1998.

pecto a su novela *Blanca Sol*, que juzga “[...] indigna de la pluma de cualquiera mujer, [...] No me canso de predicarle que el mal no debe pintarse con lodo sino con tinieblas. El lodo hiede y ofende tanto al que lo maneja como á quién lo percibe”⁴.

Patriota de tres patrias – nace en Salta, se exilia con su familia en Bolivia donde se casa y transcurre más de cuarenta años en Lima –, Juana Manuela Gorriti presenta una conciencia americana, un profundo vínculo con el pasado indígena y con lo criollo popular; aunque puede también expresar ambigüedades relativas, por ejemplo, a los esclavos negros que en *El ángel caído* (1862) se describen como los destructores malignos. La escritora pertenece, como todas las mujeres del siglo XIX, a aquel entramado de relaciones de raza, clase y género que revela la falta de homogeneidad del discurso femenino de la época. Estas ambigüedades son un resultado más de las contradicciones de su experiencia personal dividida entre lo público y lo privado: “Su experiencia de marginalidad (– como mujer –) – escribe Francine Masiello – se expresaba a través de la alianza con los marginales, pero su personalidad pública, en la que ella se veía a sí misma como parte de una elite liberal poderosa, le permitía percibir a los marginales como una amenaza para la sociedad criolla”⁵.

Juana Manuela Gorriti empieza, con *La Quena*, un discurso que intenta eludir la ideología que exalta la ciudad, la raza blanca y el modelo europeo o norteamericano como ejemplos de “civilización” republicana, e incorpora tímidamente al indio como el protagonista reivindicativo que reaparecería en otros textos de Gorriti, preparando el camino hacia el indigenismo.

Su reproducción del modelo canónico es *casi* total, puesto que la mayoría de las mujeres, ideologizadas por el sistema, reproducen las actitudes y papeles asignados por el patriarcado liberal o conservador (guardiana del hogar, blanca en lo racial, moderna en lo ideológico, antitradicional porque anticolonial, y burguesa en lo social) pero en este caso, como ya se ha observado, no se identifican totalmente y en ese *casi* reside mi interés. Si es verdad que la mujer debe escribir como mujer, es decir, sobre lo doméstico, lo maternal, lo íntimo, lo amoroso, y no como los hombres sobre cuestiones públicas, históricas, filosóficas y políticas “sin duda la mayor audacia de la Gorriti consiste en postularse como escritora patriótica y narrar – subraya Cristina Iglesias – desde allí la leyenda nacional. Se ocupa de “cuestiones de

⁴ Juana Manuela Gorriti, *Lo íntimo*, Id., *Obras completas*, t. IV, Salta, Instituto Salteño de Investigaciones Dialectológicas “Berta Vidal de Battini”, 1999, p. 239.

⁵ Francine Masiello, *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 1997, p. 74.

hombres” y, al hacerlo, entabla con los escritores una disputa. Toda su obra puede leerse como la voluntad de sostener ese dasaffio”⁶.

La autora logra encontrar un espacio público en una sociedad fuertemente normativa, además de conseguir reescribir la historia más allá de los tópicos y convenciones que parcialmente también forman parte de su obra. Su originalidad reside en la habilidad con que logra pasar de “lo doméstico” a “lo público”, superando la separación de estos dominios, que le permite conjugar la vida de una mujer del siglo XIX y las historias de tres países: Argentina, Bolivia y Perú.

La Quena. Leyenda peruana, se publica primero como folletín, provocando un gran alboroto, debido a las escenas de alto contenido erótico para la época, considerado por un sector de la crítica, como un relato atrevido y “una pieza inmoralísima”⁷. Con esta novela Gorriti inicia su trayectoria literaria y al mismo tiempo la historia de la novela argentina, el tema es de corte indiano y narra del amor fatal entre Rosa y Hernán, hijo mestizo de la princesa inca María Atahualpa y un capitán español, que rapta al hijo y lo lleva a Madrid. Entre numerosas digresiones e intrigas; el relato se construye a través de tres narraciones; la de la india María Atahualpa, la del mestizo Hernán y la de una esclava negra, Francisca, que narra su propio desarraigo. El relato se concluye con Hernán que vuelve al Perú para recibir el emblema del último sucesor del imperio derrotado y con la muerte de Rosa, asesinada por mano de su prometido español, el oidor Ramírez, celoso de Hernán.

La historia elabora una ficción en la que se presentan cruces culturales entre raza, género y diferencias sociales, donde las mujeres aliadas con los indios – para Gertrudis Gómez de Avellaneda éstos se sustituyen con los negros – se oponen a los españoles y a los sectores dominantes en la sociedad criolla⁸.

El cuerpo de Rosa la protagonista es descrito según el modelo romántico eurocéntrico, pero al mismo tiempo presenta algo que se escapa a la norma, como, por ejemplo, en su primer descripción, donde se lee:

⁶ Cristina Iglesias, “Prólogo”, en Id. (comp.), *El ajuar de la patria: Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*, Buenos Aires, Feminaria, 1993, p. 4.

⁷ Luis Miguel Glavé, «Letras de mujer. Juana Manuela Gorriti y la imaginación nacional andina del Siglo XX», *Revista fractal*, n. 3, (1996), edición digital <http://www.fractal.com.mx/~F3glave.html>, p. 7.

⁸ Cfr. Remedios Mataix, «La escritura (casi) invisible. Narradoras hispanoamericanas del siglo XIX», *Anales de literatura española*, Universidad de Alicante, n. 16 (2003), p. 15, donde la crítica afirma: “Las experiencias que viven o hacen vivir a sus personajes estas autoras, pues ponen de relieve por primera vez en las letras hispanoamericanas una ideología de género, muy contestualizada, que teje complejas redes de significaciones en las que el sexo, raza, posición social y situación política inciden en las nociones de individuo, sociedad y nación”.

[...] apareció el bellissimo rostro de una joven engastado en negros y largos rizos sembrados de jazmines y aromas [...] dos brazos torneados y blancos como el alabastro, con esa mezcla de infantil confianza y de gracia voluptuosa peculiar sólo á nuestras vírgenes americanas, á quienes la influencia de nuestro ardiente sol, sin quitarles nada de la inocencia adorable de la niñez, les dá con todos sus refinamientos, las seducciones de la mujer (p. 28)⁹.

El recuerdo relativo a la descripción de María Atahuapla también respeta el cliché de belleza canónico, puesto que se trata de:

[...] una joven alta, de maravillosa hermosura, con largos y rasgados ojos negros, [...] con una boca pequeña y de labios encarnados, por los que sin cesar erraba una dulce sonrisa, dejando ver dos iguales filas de dientes de un blanco de nieve azulado. Su hermosa frente, de la que descendían cuatro trenzas de cabellos, tan largos que descansaban en el suelo, estaba adornada de una banda de púrpura, única insignia, en que la veneración fanática del pueblo distingue a las hijas de los antiguos reyes del Perú¹⁰.

A pesar de que se trata de mujeres con cuerpos fantasmales donde existen sólo ojos, cabello, boca con dientes y labios, frente, y un poco de brazos; que denotan la marcada influencia de los ideologemas femeninos del romanticismo dominante, se percibe al mismo tiempo una intención de liberar al sujeto femenino a través de la sensualidad “Los labios rojos y voluptuosos de la virgen se posaron a través de la reja sobre la boca ardorosa y anhelante labio del joven, y un largo y ardiente beso abrasó con su fuego la atmósfera que circundaba á los dos amantes”¹¹ y de recuperar lo autóctono gracias a la reivindicación de lo americano, principio que está en la base de la narración.

De todas formas, se trata de un cuerpo codificado, cuya manipulación responde a la tradicional dicotomía alma/cuerpo, donde el segundo, de acuerdo

⁹ Me parece interesante subrayar como otra escritora argentina Rosa Guerra, contemporánea de Gorriti, en su novela histórica *Lucía Miranda* (1860), describe a su protagonista con estas palabras:

«No era la Miranda una de esas heroínas pertenecientes a todos los poetas y novelistas, herencia común de cuantos plagian la belleza, molde donde todo él que escribe novelas o hace versos vacía sus divinidades. No tenía quince años, no era linda ni blanquísima, ni tenía color de rosa, ni labios de coral, ni dientes de perla, ni ojos de color de cielo, ni cabellos de ángel, ni sus divinos ojos estaban siempre contemplando el firmamento, ni menos se alimentaba de suspiros y lágrimas [...] En todo el brillo y fuerza de la edad, en toda la plenitud de la hermosura, en toda la elegancia de las formas, no tenía la edad de las heroínas favoritas de los poetas, no era la niña Lucía. Tenía treinta años». En Remedios Mataix, *La escritura (casi) invisible. Narradoras hispanoamericanas del siglo XIX*, ob. cit., p. 47.

¹⁰ Juana Manuela Gorriti, *La quena*, ob. cit., t. IV, p. 30.

¹¹ *Ibi*, p. 41.

con la concepción del idealismo platónico¹², significa sólo con respecto a la primera y donde la belleza exterior se justifica con la interior, según la regla del misticismo cristiano; a este propósito la descripción de Rosario, la protagonista de *El tesoro de los Incas*, es un ejemplo perfecto: “Una hija bella como un lirio y buena como un ángel”¹³. También Luisa, una de las dos protagonistas de *Dos mugeres*, se caracteriza por una belleza “angelical” en el sentido de espiritual

Pura como su tez era su alma, y su carácter, dulce y humilde como su mirada. La inocencia brillaba en cada una de sus facciones y en cada uno de sus pensamientos, y cuando sus ojos azules y serenos se levantaban a lo alto, y un rayo de luz argentaba su blanca frente, diríase que recordaba en la tierra la existencia del cielo¹⁴.

En *El lucero del manantial*, la protagonista femenina es María, que:

María era la flor más bella que acarició la brisa tibia de la pampa. Alta y esbelta como el junco azul de los arroyos, semejábale también en su elegante flexibilidad. Sombreaba su frente una espléndida cabellera que se extendía en negras espirales hasta la orla de su vestido. Sus ojos en frecuente contemplación del cielo, habían robado á las estrellas su mágico fulgor; y su voz, dulce y melancólica como el postrer sonido del arpa, tenía inflexiones de entrañables ternuras, que conmovían el corazón como una caricia, y cuando en el silencio de la noche se elevaba cantando las alabanzas del Señor, los pastores de los vecinos campos se prosternaban creyendo escuchar la voz de algun ángel extraviado en el espacio¹⁵.

En este caso, su cuerpo se confunde con la naturaleza, sirve como instrumento para vehicular un mensaje otro, de tipo religioso y, al avanzar la historia, representa la civilización frente a la violencia de la barbarie.

La protagonista es una víctima más del poder del tirano Manuel Rosas, a pesar de la fuerte atracción entre los dos, emoción importante como se entiende de la siguiente cita “con la mirada fija, medio desnuda y oculta tras las vetustas ojivas, esperando á un hombre que llegando cautelosamente al pié del ombú, asíase á sus ramas, escalaba la ventana y caía en sus brazos. Y la joven lo estrechaba con pasión...”¹⁶.

¹² Cfr. Umberto Gallibemberti, *Il corpo*, Milano, Feltrinelli, 1987.

¹³ Juana Manuela Gorriti, *El tesoro de los Incas*, ob. cit., t. IV, p. 201.

¹⁴ Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Dos mugeres*, ob. cit., p. 14.

¹⁵ Juana Manuela Gorriti, *El lucero del manantial*, ob. cit., t. IV, p. 20.

¹⁶ *Ibi*, p. 22.

El cuerpo de María tiene significación en cuanto encarna la civilización en contraposición con el del amante Manuel Rosas, símbolo de la barbarie; sin embargo en esta narración, una vez más, es en el cuerpo de la mujer donde la pasión se expresa mayormente en una propuesta audaz, fuera de la norma, donde la escritora tímidamente intenta afirmar una libertad todavía muy lejos de realizarse¹⁷.

La instrumentalización del cuerpo femenino – característica del pensamiento de nuestra sociedad occidental –, que responde a la lógica de la separación, que divide lo que originariamente estaba unido, y que considera lo positivo sólo de parte del espíritu (alma, mente, corazón o psique), en la historia de *La Quena* se lleva a cabo hasta después de la muerte; en efecto, el esqueleto de Rosa es “el instrumento mismo cuya voz tenía una divina melodía, era un despojo de la tumba, era el fémur de aquel esqueleto [...] la voz del instrumento que él consagró á su dolor, y al que los hijos del Perú dieron el nombre de Quena, palabra que en la quechua antigua significa: *pena de amor*”¹⁸.

En este caso el cuerpo de la protagonista en su metamorfosis presupone una declaración ideológica indianista puesto que se transforma en un símbolo de la cultura indígena, en un instrumento de su expresión, en una declaración de protesta. La escritora argentina une la mujer con los indios – de la misma forma que relata Gertrudis Gómez de Avellaneda con el más famoso negro Sab y la blanca Carlota – en un contraprograma que no sólo choca con los modelos europeizantes de los pensadores argentinos de la generación de Sarmiento, sino que, más importante aún, abre la posibilidad de representar en sus libros una hibridación de los modelos culturales¹⁹.

Gertrudis Gómez de Avellaneda es una de las escritoras más famosas en la época y más ampliamente estudiada por la crítica. Ya desde su primera novela *Sab* (1841) obra inaugural de la tradición narrativa femenina hispanoamericana, se produce el fenómeno de denunciar y criticar, a través del relato de una novela sentimental, las injusticias de la sociedad cubana.

En su segunda novela, *Dos mugeres* (1842), la autora no abandona el tema del cuestionamiento de la desigualdad de derechos de la mujer en la institu-

¹⁷ El cuerpo femenino sin embargo no es sólo naturaleza y pasión, puede también vehicular para Gorriti el arte como en la siguiente cita: “[...] la imagen de la poetisa. – La veo – dije al poeta Palma – la veo, o más bien la adivino: así será ella, con esos ojos de imperioso mirar, esa rosada boca, cuyos labios sonrientes se entreabren al paso de amorosas estrofas, esa frente mediatubunda, nido de dulces desvarios”, en Juana Manuela Gorriti, *Lo Íntimo*, en Id., *Obras completas*, t. IV, ob. cit., p. 204.

¹⁸ Juana Manuela Gorriti, *La Quena*, ob. cit., t. IV, p. 53.

¹⁹ Francine Masiello, *Entre civilización y barbarie. Mujeres y cultura literaria en la Argentina moderna*, ob. cit., pp. 64, 67.

ción matrimonial y se ocupa, además, de la función de la mujer dentro del matrimonio²⁰.

El argumento de la novela es más bien breve, la narración empieza con el noviazgo de Carlos y Luisa, jóvenes primos que han sido educados para esto. Carlos ha ido al extranjero para adquirir los modales de un caballero y Luisa, en Sevilla, ha recibido la estricta formación de la futura mujer de Carlos: tareas domésticas, preceptos religiosos. Los dos se enamoran tiernamente y disfrutan de una perfecta felicidad. Esta condición dura hasta el viaje a Madrid de Carlos, cuando conoce a Catalina, joven y hermosa viuda, de quien se enamora apasionadamente, a pesar del sincero cariño que siente hacia su esposa. Catalina, embarazada y consciente del futuro de infelicidad que le espera, se suicida con el fin de liberar a Carlos de la imposible pasión. Evelyn Picón Garfíel a propósito de este personaje habla de “la mujer nueva” quien nega el papel de maternidad que le viene asignado por la tradición²¹.

Luisa, Carlos y Catalina son individuos generosos y nobles que sufren a causa del triángulo amoroso, víctimas de un sistema que impide la libertad. A través de sus historias, la autora conduce el estudio de la respuesta subjetiva de los tres ante su situación amorosa. La tesis presentada está absolutamente en contra de la norma social que considera el matrimonio como el destino natural de la mujer. Los dos modelos femeninos protagonistas, en efecto, desmienten el ideal de la felicidad doméstica establecida a costa del sacrificio o la frustración de la mujer.

La autora, al relatar la historia de estas dos mujeres, rechaza la clásica contraposición ángel/monstruo que representa la dicotomía mujer/amante, y, por un lado, se apropia para su heroína las características que la sociedad aprueba en el hombre: el egoísmo, el orgullo. La inteligencia y la capacidad de gozar de la vida; por otro, introduce la “autoginografía”²² de Catalina, que viene a ser una narración de los conflictos entre lo público / privado y lo profesional / personal.

Catalina es una mujer morena y no convencional, que comparte una pasión con un hombre joven que tiene que cumplir con sus obligaciones de marido con una mujer rubia y angelical. La protagonista transgrede las normas sociales, y muere reconociendo que estas presiones imposibilitan su deseo²³. Su belleza es moderna y se relaciona con la inteligencia:

²⁰ Cfr. Brígida Pastor, *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: identidad femenina y otredad*, Alicante, Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti, 2002.

²¹ Evelyn Picón Garfíel, *Poder y sexualidad: el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1993.

²² Cfr. *Ibi*.

²³ *Ibi*, p. 115.

Sus grandes ojos pardos, centellantes de ingenio, tenían naturalmente una mirada rápida y casi deslumbradora [...]. Venció pronto tan inexplicable emoción, y su admirable talento y sus grandes facultades recobraron su indisputable superioridad. [...] El rostro de la condesa era divino mientras cantaba. Jamás sus facciones tan expresivas acompañaron a una música tan deliciosa [...] Leía admirablemente: los versos sobre todo eran música verdadera, entonados por su voz cadenciosa y armónica. Como poseía con igual perfección las lenguas francesa y castellana, y traducía y habalaba más que medianamente el inglés, el italiano y el alemán, no le era extraño ningún escritor de mérito. Comprendía igualmente a Corneille, a Schiller, a Shakespeare y al Dante. Traducíalos con inimitable talento y facilidad. Su agradable voz expresaba con tanta dulzura y gracia las ideas de Chenier como las de Garcilaso; Racine como Calderón hubieran complacido al oír sus diálogos en aquella boca hechicera, que les prestaba nuevas galas²⁴.

Luisa es la mujer rubia y angelical, – “Todo en ella correspondía a su divina figura: tierna, suave, benigna, siempre con la sonrisa en los labios y la paz en el corazón. No había conocido los placeres ni dolores de la vida, y llevaba en su frente el sello de un alma virgen”²⁵ – sin embargo también Luisa es perdedora con un destino de infelicidad. Gómes de Avellaneda subvierte y supera la clásica separación entre la mujer rubia angelical y la morena dabólica, puesto que es Catalina la verdadera protagonista, que con su sacrificio, da prueba del gesto más generoso. La primera descripción de Catalina es la siguiente:

[...] Carlos pudo entonces examinar por primera vez a aquella célebre extranjera. La estatura de la condesa apenas era mediana; sus formas, más notables por la delicadeza que por la perfección. No hubiera sido una hermosura entre los egipcios, ni debía agradar a aquellos hombres que gustan de un exterior robusto y exuberante de salud, por decirlo así. Era delgada, aunque su espalda y garganta estaban muy bien formadas, y su talle, extremadamente graciosos. Se advertía que carecía de aquella majestad voluptuosa que tienen comúnmente las mujeres corpulentas. [...] Sus grandes ojos pardos, centelleantes de ingenio, tenían naturalmente una mirada rápida y casi deslumbradora [...] su expresión a la vez altiva y apasionada. [...] su tez blanca, pálida y casi transparente. Entre su profunda cabellera negra, se entremezclaban con aparente descuido gruesos hilos de perlas. Su pie, calzado con raso blanco, podía competir con el más pulido de una gaditana, y sus manos, cubiertas de un un ligero y perfumado guante, eran pequeñas y lindas²⁶.

²⁴ Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Dos mugeres*, ob. cit., pp. 86, 90, 149.

²⁵ *Ibi*, p. 16.

²⁶ *Ibi*, p. 86.

Catalina, además, como escribe Susan Kirkpatrick, representa la primera imagen verdadera de subjetividad romántica de la mujer en la literatura de lengua española, y su afirmación no conformista frente al discurso hegemónico patriarcal pasa a través del cuerpo, a través del pleno y extremo poder sobre éste, es decir a través del suicidio. Dicha muerte significa la acción ejemplar del contradiscurso de Catalina (y también sobre) puesto que – pasando por alto la moral católica del público lector de la época – se relata como una prueba de superioridad espiritual, de las dimensiones heroicas del amor total de la mujer y, al mismo tiempo, el absoluto dominio de su cuerpo. A este propósito Evelyn Picón Garfield escribe: “Por medio del acto del suicidio, [Catalina] recupera el control sobre su cuerpo a la vez que destruye la prole futura que éste alberga, es decir, rechaza la maternidad “consagrada” por el discurso hegemónico”²⁷.

En estas escritoras, la descripción del cuerpo, cuyas características canónicas se refieren a un modelo europeo, a veces no se adecua con las descripciones módelicas, puesto que es el resultado de la libre personalidad de cada una de ellas, y esta contradicción se relaciona con lo que ocurre con la entrada del romanticismo en el continente.

Es la mirada del otro que da cuerpo a la toma de conciencia de uno/a misma, pero en este caso es la mirada del otro que determina el modelo de belleza, (aquí) de procedencia europeo, o la perspectiva masculina que da forma a la descripción del personaje que estas autoras escriben en sus narraciones.

Se trata, de todas formas, – y con respecto a la época no podía ser de otra manera – de un cuerpo que, como escribe Laura Silvestri, no tiene significación por sí mismo, que hay que esconder, negar o vivir como instrumento de otra cosa²⁸.

La cultura occidental vive desde siempre el cuerpo como amenaza, fenómeno que Michel Foucault en su célebre *Surveiller et Punir* ha cometado ampliamente²⁹. Ya desde la Edad Media se intenta reducir su fuerza y significación a través del fuego del infierno y es en aquella época que se constituye la idea fundamental para nuestra identidad colectiva, del individuo atormentado por el problema del cuerpo, glorificado y reprimido, exaltado y recha-

²⁷ Evelyn Picón Garfield, *Poder y sexualidad: el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda*, ob. cit., p. 145.

²⁸ Laura Silvestri escribe: “Da tempo, infatti la nostra cultura vive il corpo come una minaccia e dopo aver cercato di addomesticarlo dall'interno, respingendone impulsi e desideri nel fuoco dell'inferno o nella fossa della follia, ora tenta di controllarlo dall'esterno, affidandolo all'industria della bellezza e dell'*evergreenness*.” Laura Silvestri, *Il sapere del corpo*, in “Igitur”, anno VIII, n. 1/2, gennaio-dicembre 1996, p. 4.

²⁹ Michel Foucault, *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, 1975.

zado a la vez³⁰. Sucesivamente la voluntad de encarcelar el cuerpo se realiza a través de la intimidación de la locura, hoy en día se continúa a desconocerlo a través del imperio de la cultura del narcisismo que impone un modelo de cuerpo que puede lograrse sólo a través de la modificación y sacrificio del cuerpo real, cuya belleza se da sólo si éste se con – forma, es decir adecua la forma a determinados cánones – hoy como ayer – estéticos³¹.

Deseo concluir esta rápida charla con una cita sacada de *Lo Íntimo*, se trata del final de un cuento *Idilio y tragedia*, fechado en 1891, que la autora inserta al final de este libro de recuerdos³². Una vez más se puede observar la carga erótica que no encuentra un cuerpo para poder cumplirse totalmente: “Amada mía, mis labios están sobre los tuyos, y sin embargo, no siento su contacto... mis brazos ciñen tu cuerpo, y, paréceme que abrazo el vacío...”³³.

³⁰ Jacques Le Goff, *Il corpo*, Roma, Laterza, 2005. Id., *Une histoire du corps au Moyen Age*, Paris, Ed. Liana Levi, 2003.

³¹ *Ibi*, p. 20:

«Oggi il corpo è infatti la sede della metamorfosi dei tempi nuovi. Dalla demurgia estetica alle armi batteriologiche, dalla cura e dallo studio delle epidemie moderne alle nuove forme di dominio nel campo del lavoro, dal sistema della moda alle nuove mode nutrizionistiche, dalla glorificazione dei canoni corporei ai terroristi kamikaze, dalla liberazione sessuale alle nuove alienazioni, il passaggio attraverso la storia del corpo nel Medioevo può aiutare a comprendere un po' meglio il nostro tempo, nelle stupefacenti convergenze come nelle irriducibili divergenze».

³² En el “Prólogo” de *Lo Íntimo*, la misma Gorriti escribe: “Lo Íntimo” son observaciones y apreciaciones de la autora a través del tiempo con el criterio de una larga y variada existencia, hoy próximo a concluirse”, Juana Manuela Gorriti, *Lo Íntimo*, Id., *Obras completas*, t. IV, ob. cit., p. 204.

³³ *Ibi*, p. 253.

SILVANA SERAFIN

SCRITTRICI IN ESILIO:
ALCUNI ESEMPI ISPANO-AMERICANI DEL SECOLO XX

La historia la cuentan siempre los vencedores y las mujeres hemos sido las vencidas en todas las guerras, no solo de las bélicas. [...] Es urgente contar la historia de nuevo tal y como ha transcurrido. Dando a las mujeres la verdadera dimensión que merecen, sacándolas del silencio que las niega en los libros de historia y dándoles el protagonismo real que han tenido, limpiando a los personajes femeninos del destino o bien ejemplarizante de reinas o santas o bien de contramodelo para que el resto de mujeres aprendamos lo que no debemos hacer¹.

La sfida che le nuove scrittrici ispano-americane hanno lanciato ai sistemi sociali e culturali del proprio paese è quella di recuperare l'identità, attraverso la ricostruzione dell'essere e la revisione del concetto di appartenenza. L'idiosincrasia di questa nuova posizione è caratterizzata dal riconoscimento di un luogo inraidentitario, dove proporre una nuova identità culturale per evidenziare ciò che la storia e la politica hanno negato. Uscire dall'esilio reale o interiore, diviene, pertanto, necessità assoluta se si desidera operare cambiamenti di abitudini e di mentalità. In effetti, parafrasando Aragón Clavijo, "el exilio fija el tiempo, lo congela en un punto; es un eterno presente que ha cortado el pasado y el futuro que pudo ser. La patria es patrimonio del alma; es una ideación mental, un suelo firme bajo los pies en el que se agarran nuestras raíces"².

¹ Les Comadres, *La otra historia (Mujeres hablando de mujeres)*, Gijón, Tertulia Feminista Les Comadres, 2003.

² Uva de Aragón Clavijo, *El caimán ante el espejo. Un ensayo de interpretación de lo cubano*, Miami, Universal, 1993, p. 85.

Per tale motivo l'esilio interiore, esteso a tutti coloro che vivono in un ambiente in cui viene negata l'identità, come nel caso della millenaria questione femminile, è una delle punizioni più crudeli, una malattia dell'anima, un sogno svanito irrimediabilmente. Solo la ricerca della dimensione intima, come opzione della coscienza, renderà possibile anche il processo di liberazione politico-economica, inteso nell'apertura dialettica al mondo. Ciò implica in primo luogo intervenire sulla storia, vivere, meditare ed agire insieme, unire la teoria critica alla prassi storica. In sostanza sono i dettami del padre Gutiérrez³: senza liberazione individuale non sarà possibile la liberazione sociale, in quanto essa costituisce una forza utopica solo potenziale.

Nelle persone lontane dall'infanzia, dal luogo e dalla cultura originari, il tempo trascorso scinde la vita tra il futuro che si è realizzato ed il futuro ipotetico: l'esistenza è problematica proprio per la costante nostalgia ed incertezza. Sono soprattutto le donne esiliate, situate in una duplice marginalità, a vivere una condizione di perdita infinita, lontane dall'armonia originaria. La loro condanna è peregrinare, seguendo sogni, ricercando la pace interiore e l'equilibrio tra aspirazioni più intime e i limiti esterni. Tale concetto rafforza l'ipotesi di un esilio-riabilitazione spirituale, in risposta e in opposizione alla comunità. Una redenzione che permette, attraverso il doloroso viaggio all'interno dell'essere o attraverso geografie molteplici, una progressiva presa di coscienza individuale e collettiva che apre la via della conoscenza. Le diverse autrici, trovano infine il punto di contatto tra l'essere ed il tempo, quello che Heidegger intende in termini di possibilità e di progettualità, proprio in virtù del pensiero che si confronta con differenti orizzonti di tempo, senza rimanere ingabbiato in nessuno di essi.

Esilio reale

In un spazio geografico vasto e contraddittorio come quello ispano-americano, il fenomeno dell'esilio – la cui tradizione risale ai tempi della Colonia – ha segnalato il momento di maggiore intensità nella decade degli anni sessanta del secolo XX, quando i *golpes* – e la rivoluzione cubana –, hanno sconvolto la maggioranza dei paesi – in particolare Argentina, Uruguay e Cile –. Povertà e repressione politica risultano essere le prime cause dell'esodo che per estensione ed importanza ha caratterizzato, con parole di Julio Cortázar, “la escena de la literatura hispanoamericana como hecho real y tema literario”⁴ e

³ Cfr. Gustavo Gutiérrez, *Teologia della Liberazione. Prospettive*, Brescia, Queriniana, 1992, p. 68.

⁴ Julio Cortázar, *América Latina: exilio y literatura*, Madrid, Nueva Imagen, 1980, pp. 12-13.

perfino la scrittura femminile⁵, fino al momento priva di preoccupazioni sociali. Diari, lettere, memorie, generi propri dell'ambito letterario femminile, sono incursioni nella profondità della coscienza individuale e non contemplano certo la revisione del concetto di identità nazionale.

Nasce, pertanto, la letteratura dell'esilio⁶, incentrata sull'esperienza diretta delle autrici, instancabili nel denunciare gli orrori delle dittature militari, di ogni forma di repressione e di violenza, trasgredendo le consuete norme del silenzio. Un romanzo basato generalmente sulla problematica tra l'individuo e il senso dell'azione – soprattutto individuale – in un universo in cui il soggetto ha perduto ogni valore. La relazione dialettica tra privato e pubblico, fa sì che il *plot* sia costruito su esperienze personali subordinate sempre alle particolarità dello sviluppo storico.

Per citare qualche esempio, ricorriamo alla cilena Isabel Allende⁷. Nell'evidenziare la barbarie creata dal *golpe* dell'11 settembre 1973, la narrazione assume un carattere testimoniale, in un incrociarsi di parole, di dialoghi e di registri altrui. Proprio per essere eco di una voce collettiva, i due primi romanzi, *La casa de los espíritus* e *De amor y sombras*, inseriscono la sua testimonianza tra le coordinate più ampie della storia. Nella memoria poetica, Isabel Allende ha trovato un efficace strumento per potere arrivare, in sede artistica, alla conoscenza dell'io in relazione al mondo circostante. Una conoscenza che si risolve nella restituzione della realtà, dal potere evocativo, non meno concreta della realtà obiettiva. Ciò chiarisce la relazione tra storia e memoria sia nel significato fenomenologico sia in quello più semplice di diaframma tra coscienza e realtà secondo fini cognitivi ed espressivi.

Esiste, inoltre, una *letteratura del contro-esilio*, quando la scrittrice scrive dall'esilio, prendendone le distanze: logica conseguenza è il confronto con l'attuale condizione in cui è costretta a vivere, l'esplorazione della realtà circostante, la scoperta di essere parte integrante della società originaria. Ciò comporta la reclusione in un mondo proprio, sovente inventato. Inevitabile il silenzio che de-

⁵ L'aggettivo femminile assume connotazioni diverse se riferito alla parola letteratura come sistema di classificazione di testi per genere, o al lessema scrittura, intesa come produttività (Cfr. Elisabetta Rasy, *Le donne e la letteratura*, Roma, Editori Riuniti, 2000, p. 105).

⁶ Cfr. Claudio Guillén, *El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Barcelona, Quaderns Crema, 1995.

⁷ Nata a Lima nel 1942, ha pubblicato: *La casa de los espíritus* (1981) censurata in Cile per l'aperta critica alla dittatura e all'oppressione, e per essere scritta da una donna; *De amor y sombras* (1985), *Eva Luna* (1988), *Cuentos de Eva Luna* (1990), *El plan infinito* (1991), *Paula* (1995), *Afrodita* (1998), *Hija de la fortuna* (1999), *Retrato en sepia* (2000), *La ciudad de las bestias* (2002), *Mi país inventado* (2003), *El reino del dragón de oro* (2003), *El bosque de los pigmeos* (2004), *El Zorro. Comienza la leyenda* (2005). Attualmente vive in California con il secondo marito, l'avvocato William Gordon (Cfr. Celia Correas Zapata, *Isabel Allende: vida y espíritu*, Barcelona, Plaza & Janés, 1998; www.memoriacilena.cl, www.mujereshoy.com).

riva dalla sensazione d'estraneità e dal desiderio di evocare paesaggi e ricordi lontani in grado di lenire la tempesta di emozioni negative provocata dal terrore e dall'angoscia. Sono romanzi di totale alienazione tra individuo e mondo, evidenziata dal rinnovato interesse per l'introspezione, per la riflessione sulla natura dell'uomo e sulla società, per i costanti interrogativi sulla sconfitta dell'essere.

È quanto accade a Isabel Pisano⁸ che, immediatamente prima della dittatura, lascia l'Uruguay natio per trasferirsi in Europa dove si dedica alla narrativa e al giornalismo: in qualità di inviata di guerra, raccoglie materiale prezioso da lei elaborato e trasformato nella finzione letteraria, prendendo persino il sopravvento sul tema della natura. Ciò costituisce un'anomalia per gli scrittori provenienti dal continente americano, costantemente attratti dalle bellezze naturalistiche della patria lontana. La sua attenzione è, pertanto, focalizzata sulle esperienze di viaggio prive di uniformità argomentativa e di meta concreta, ma con una decisa intenzione autobiografica, espressa in forma diversa. L'osmosi tra personaggi ed autrice, permette a quest'ultima di esprimere un'opinione sul mondo intero e sul destino individuale, dove la morte è parte integrante della vita. Da qui il rifiuto della realtà per aggrapparsi al gioco di un fantasia-realtà e controllare in tal modo il dolore dell'esistenza. Nella dimensione atemporale e aspaziale, infatti, sensibilità ed immaginazione sono libere di esprimersi e di annullare la paura di vivere in un mondo assurdo ed incomprensibile. Se da un lato ciò funge da terapia dell'anima, dall'alto lato aumenta l'isolamento e l'astrazione dalla società originaria.

Anche il caso di Reina Roffé⁹ che ha scelto volontariamente la via dell'esilio per ragioni economiche, l'esperienza ha connotazioni di perdita a dispetto

⁸ Nata a Montevideo nel 1942; dal 1970 è cittadina spagnola. Tra le sue opere figura una raccolta di racconti basata nel mondo dei sogni e sulle percezioni extrasensoriali *Cuentos para Adriano* (1976), una raccolta d'interviste ad attori e a registi italiani, pubblicata in Italia, *Alla ricerca di un sogno. Appuntamento con il cinema italiano* (1980); i romanzi *Los diabólicos de Blois* (scritto nel 1980 e pubblicato nel 1986); *Amar a un maldito* (1989), biografia del marito morto suicida e una sorta di autobiografia scritta in terza persona; *Trilogía de los perversos* (1995) dove i temi trattati ruotano su *eros* e *thanatos* in un viaggio provocatorio e liberatore; *A solas con Arafat* (1997), un memoriale che narra le sue esperienze di guerra; *Agua entre los dedos. Vida y muerte de Waldo de los Ríos* (1997), un'edizione rivisitata della biografia del marito; *Sombra de Bigas, luces de Luna* (2000), una biografia del regista Bigas Luna (Cfr. P. Aprile, "Retrato informal de Isabel Pisano", epilogo a Isabel Pisano, *A solas con Arafat*, Madrid, Compañía Literaria, 1997; Francisco Aínsa, *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya*, (1960-1993), Montevideo, Trilce, 1993; www.mujireshoy.com).

⁹ Nata a Buenos Aires nel 1951, a partire dal 1988 ha scelto di vivere a Madrid, anche se il progetto di vita futuro contempla il definitivo ritorno in Argentina, lasciata per motivi economici. Tra le sue opere si ricordano i romanzi: *Llamado al Puf* (1973), *Monte de Venus* (1976), *La rompiente* (1984), *El cielo dividido* (1995) e la raccolta di interviste *Espejo de escritores* (1984), effettuata tra il 1981 e il 1984, durante il soggiorno negli Stati Uniti (*Exiliadas, emigrantes, viajeros. Encuentro con diez escritoras latinoamericanas*, a cura di Erna Pfeiffer, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1995; Luis Sosa de Newton, *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1996; www.mujireshoy.com).

dello spirito ribelle trasferito ai protagonisti, insofferenti a una vita di sottomissione, di sofferenza e di afasia. Fondamentale è l'esperienza dell'autrice che ha scoperto fin da giovane che cosa significhi vivere in un clima di dura repressione materiale e psicologica in cui è vietata e repressa ogni forma di libertà. Ciò l'ha spronata a scegliere una letteratura di carattere testimoniale dando voce alla donna, doppiamente oppressa dalla politica e dall'intrinseca condizione. Tale decisione le procura la censura del secondo romanzo *Monte de Venus* ed un silenzio di undici anni. Le situazioni presentate, difficili e scomode per la società del momento, sono espresse con un linguaggio diretto e colloquiale, benché formulato in tono minore, quasi un mormorio, ma non per questo meno recepito. Il vissuto diviene, pertanto, fonte letteraria con una precisa funzione ermeneutica: recuperando il passato, la protagonista perviene alla coscienza di sé e del proprio presente. *La rompiente* e, con modalità differenti *El cielo dividido*, lo confermano.

Ulteriore forma d'esilio volontario è quella della cilena Marcela Serrano¹⁰, trasferitasi in Messico con il marito, dopo avere sperimentato tra gli anni 1973-1977 anche l'esilio imposto per ragioni politiche. La sua opera, un'incursione nel mondo femminile, permette alle donne di narrare le proprie esperienze, attraverso un interminabile processo di analisi e d'interpolazione di trame vitali. Ciò genera un'estrema lealtà, molto vicina a quello che unisce la narrazione all'oggetto, la ripetizione al ricordo.

All'esiliata politico-economica il cui obiettivo è la sconfitta del sistema ideologico-sociale e delle sue implicazioni economiche, possiamo aggiungere l'*esiliata culturale* che, attratta dall'alto grado di civiltà di altre nazioni, decide di abbandonare spontaneamente il luogo di origine. Sebbene le due categorie non sempre siano individuabili con sicurezza, si può affermare che l'esiliata culturale esce dal paese perché le viene negata la libertà intellettuale, e sceglie di vivere in Europa. Il vecchio continente rappresenta una sorta di ritorno al-

¹⁰ Santiago del Cile 1951. Dopo un soggiorno a Parigi, di ritorno in Cile, essa assiste al *golpe* del generale Pinochet che pone fine all'esperienza socialista del paese. Per essere militante del partito socialista, è costretta all'esilio riparando a Roma, dove vive in condizioni precarie, con un salario di operaia del vivaio municipale. Nel 1977, nuovamente in patria, riprende gli studi universitari, frequentando corsi di arti visive fino al 1983, anno in cui ottiene il diploma di laurea. Successivamente si trasferisce in Messico con il marito. Attualmente insegna all'Università Vicente Pérez Rosales di Città del Messico. Tra le sue opere figurano: *Nosotras que nos queremos tanto* (1991), *Para que no me olvides* (1993), *Antigua vida mía* (1995), *El albergue de las mujeres tristes* (1997), *Nuestra Señora de la Soledad* (1999), *Lo que está en mi corazón* (2001) y *Hasta siempre mujercitas* (2004) (Cfr. *Nueva narrativa chilena*, a cura di Carlos Olivárez, Santiago, LOM, 1977; Carlos Orellana Riera, "Nueva narrativa chilena actual", in *Nueva narrativa chilena*, a cura di Carlos Olivárez, Santiago, LOM, 1991; Diego Bernabé, "Las mujeres, la pareja y la política según la escritora chilena Marcela Serrano", in *En perspectiva*, 24-04-97, www.Espectador.com; Loreto Novoa, "Marcela Serrano: '¡México me ha hecho ser madre y pareja!'", in *La Tercera. Suplemento de mujer a mujer - Cultura*, 02-10-1999).

la casa di genitori o di nonni, emigrati a loro volta in America. Le mete preferite sono paesi dove si parla la stessa lingua – affinché la separazione sembri meno dolorosa –, o luoghi culturalmente liberi – in *primis* Parigi, centro fecondo di grandi movimenti intellettuali e di nuove idee –. Tuttavia, le aspettative di felicità non sempre si realizzano. In questo caso, l'esiliata, avvertendo certa ostilità e rifiuto, continua a vivere in terra straniera la patria lontana, riproducendo lo *status vivendi* del paese di origine.

L'esilio culturale è, dunque, uno stato d'animo, la necessità di cercare l'essenza personale senza essere vincolati a progetti sociali ispirati da dogmi; è vivere separati da valori dominanti, percepire la differenza a livello emozionale, conoscere la sensazione di perdita costante, sentire che barriere intellettuali ed affettive si frappongono tra l'uno e i molteplici. Poiché la differenza con l'ambiente esterno si sperimenta nella soggettività, il trasferimento a un'altra nazione non risolve il problema. L'esilio, allora, del tutto interiore, difficilmente si annulla perché coinvolge le relazioni umane, contrapponendo l'individuo alla comunità, ma può divenire esperienza positiva, se si accettano gli stimoli culturali della nazione di accoglienza.

Così Parigi è particolarmente ricca di suggestioni per Zoé Valdés¹¹ che trae profitto dalla situazione. "El exilio enriquece el espíritu, amplía la mentalidad. Claro, a los que siempre les interesó tal cosa"¹² è la sua rivelatrice affermazione. L'autrice cerca di riempire la solitudine con la scrittura, attività che permette di esprimere emozioni in libertà a tal punto che l'*alter ego* Patria – personaggio del romanzo *La nada cotidiana* – non sa se è lei a dominare le parole o se le parole, nelle quali vivono i ricordi e le immagini, contengono la sua vita¹³.

Lo stesso accade alla colombiana Marvel Moreno¹⁴; approdata nella capitale

¹¹ La Havana 1959. Ultimati gli studi universitari in filologia spagnola, trova lavoro nella delegazione dell'Unesco (1984-1988), e successivamente presso l'ambasciata cubana a Parigi dove scrive copioni cinematografici. Tra il 1990 e il 1995 riveste l'incarico di direttore aggiunto della *Revista de cine cubano*, all'"Instituto Cubano de Industria Cinematográfica" (ICAIC). Nel 1995 inizia l'esilio volontario a Parigi, dove attualmente risiede. Tra le sue opere, si ricordano le raccolte poetiche *Respuestas para vivir* (1981), *Todo para una sombra* (1986), *Vagón para fumadores* (1986); i romanzi: *La hija del emperador* (1995), *La nada cotidiana* (1995), *Sangre azul* (1996), *Tè di la vida entera* (1997), *Café nostalgia* (1997), *Querido primer novio* (2000), *Milagro en Miami* (2001), *El pie de mi padre* (2002), *Lobas de mar* (2003), *La eternidad del instante* (2004) (cfr. www.zoevaldes.com).

¹² Valdés, "Mis héroes del año 2000", *Revista Hispano Cubana*, 10 (2001), p. 26.

¹³ Valdés, *La nada cotidiana*, Barcelona, Salamandra, 1995, p. 185.

¹⁴ Marvel Moreno (Barranquilla 1939 – París 1995) appartiene a una famiglia agiata. Stabilitasi a Parigi dopo un breve soggiorno a Maiorca, nel 1969 inizia a collaborare per qualche tempo alla rivista *Libre* e a dedicarsi alla narrativa. Nel 1972 si ammala di una forma rara di lupus, lottando tra la vita e la morte per molti anni, senza tuttavia smettere di scrivere. Nel 1980 l'Editoriale Pluma di Bogotá pubblica il primo volume di racconti dal titolo *Algo tan feo en la vida de una señora bien*. Lo stesso anno la scrittrice si separa dal marito Plinio Apuleyo Mendoza per sposare suc-

francese nel 1971, dopo un periodo trascorso come militante di sinistra, dando incondizionato appoggio dapprima alla guerriglia e successivamente alla rivoluzione castrista dalla quale prende le debite distanze allo scoppiare del caso Padilla¹⁵. Lontana dal paese natale – dove non ritornerà mai più – e in contatto con intellettuali latino-americani esiliati – il punto di incontro è la rivista letteraria di lingua spagnola *Libre* fondata dal marito Plinio Mendoza –, essa inizia a scrivere su di un mondo ormai scomparso, ma costantemente ravvivato dal ricordo.

Nonostante la multiculturalità, le sue opere – che si pubblicano a partire dagli anni ottanta – conservano un'indiscutibile americanità. Nel sezionare la società di Barranquilla, esse evidenziano la crisi della modernità nel paese, penetrando le strutture di potere che determinano la vita individuale – in maniera particolare quella femminile – e l'intera società cittadina. La critica sociale e lo sradicamento la spingono a considerare la scrittura come ragione di vita e unica possibilità per liberare le angosce. Da qui si evidenzia la condizione di esilio mentale applicata a tutti coloro che vivono in un ambiente repressivo, dove le singole individualità vengono omologate.

cessivamente – nel 1982 – l'ingegnere francese Jacques Fourier. Il primo ed unico romanzo edito in vita, *En diciembre llegaban las brisas*, appare nel 1987, mentre la seconda raccolta di racconti, *El encuentro y otros relatos*, va alle stampe nel 1992. Nel 1990, quando le viene diagnosticato un enfisema polmonare, essa inizia il secondo romanzo che rimane incompleto per il sopraggiungere della morte, avvenuta il 5 giugno 1995. Nel 2001, l'Editorial Norma di Bogotá pubblica *Cuentos completos*, che comprendono le due precedenti raccolte e i sette racconti di *Las fiebres del Miramar*, scritti durante l'ultimo anno di vita (Cfr. Jacques Fourier "La personalidad de Marvel Moreno"; Jacques Gilard e Fabio Rodríguez Amaya, "Notas para una biografía", in *La obra de Marvel Moreno. Actas del Coloquio internacional, Toulouse, 3-5 de abril de 1997*, Viareggio, Mauro Baroni Editore, 1997, pp. 21-29 e pp. 255-264; Moreno, *Qualcosa di brutto nella vita di una signora per bene*, Milano, Jaca Book/Università di Bergamo, 1977, pp. 274-282).

¹⁵ Il "Caso Padilla", esploso a Cuba nel 1971, è l'evento che segna l'allontanamento degli intellettuali occidentali di sinistra dal regime comunista di Fidel Castro. Il poeta Heberto Padilla (1932-2000), uno dei primi dissidenti della rivoluzione, pubblica nel 1968 *Fuera de juego*, opera per la quale ottiene il premio letterario più prestigioso concesso dall'"Unión de Escritores y Artistas Cubanos". Tuttavia, le critiche rivolte alla rivoluzione castrista contenute nel libro gli procurano, tre anni dopo, la detenzione. Torturato ed obbligato a ritrattare, il poeta rinnega le proprie critiche al governo in una pubblica dichiarazione – *Carta de Heberto Padilla al gobierno revolucionario* – indirizzata alla stessa "Unión de Escritores y Artistas Cubanos". L'episodio provoca uno scandalo internazionale e l'immediata reazione di numerosi intellettuali: scrittori, cineasti e pensatori – tra cui figurano, per citare alcuni nomi, Mario Vargas Llosa, Octavio Paz, Julio Cortázar, Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Marguerite Duras, Jaime Gil de Biedma, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Alain Resnais e Juan Rulfo – firmano una lettera nella quale vengono chieste spiegazioni al governo dell'Avana, il cui comportamento richiama i tristi processi di Mosca. Castro approfitta della situazione per stabilire una nuova e più severa politica culturale; tuttavia le pressioni internazionali sono talmente forti da costringerlo a liberare Padilla, il quale si rifugia negli Stati Uniti, dove muore all'età di 68 anni. (Cfr. Manuel Díaz Martínez "Sufrir la historia: tarea de poetas", *Revista Hispanoamericana*, 9 (2001) e "El caso Padilla: crimen y castigo (Recuerdos de un condenado)", *INTI*, 46-47 (1997-1998)).

Le diverse tipologie di esilio, apparentemente ben delineate, in realtà, sono difficilmente identificabili in una stessa autrice¹⁶ se la repressione esercitata dai sistemi dittatoriali, sia pure in maniera indiretta, minaccia la libertà letteraria. Nel fare luce sul problema, affiorano possibilità nuove, quasi infinite, commiste con il trauma e con la lacerazione impliciti nell'assenza.

Al di là di ogni valutazione, emerge l'esilio come categoria antropologica, specifica di una particolare dimensione della natura umana che considera l'uomo, per costituzione ontologica, un esiliato del mondo¹⁷. È classica, in tutte le letterature, l'immagine dell'individuo errante sulla terra; ciò conduce inevitabilmente alla considerazione che l'esilio è condizione essenziale della letteratura e corrisponde, soprattutto, ad un stato d'animo le cui emozioni derivano dalla separazione e dalla rottura quali condizioni intrinseche. Vivere *a parte* significa, pertanto, aderire a valori altrui: chi percepisce tale differenza in maniera emotiva, vive in esilio.

È evidente che il problema non si esaurisce con il trasferimento della persona in un ambiente geografico diverso da quello originario, poiché l'esiliato si misura coi fattori soggettivi, emotivi e concettuali presenti nella condizione di esilio interiore. Tale esilio, che ha costituito la base del realismo magico in tutta l'America Latina, ha permesso all'intellettuale di isolarsi dall'ambiente circostante, senza uscire dalla patria, per comprendere la sua natura di uomo e per denunciare la realtà crudele.

Esilio interiore

L'esilio interiore si definisce strutturalmente per le barriere intellettuali ed affettive che si innalzano contro colui che vive in contemplazione, contro l'emarginato volontario, oppure contro lo scrittore, indipendentemente dal luogo fisico. In quest'ultimo caso, il vuoto interiore che solo la scrittura può riempire, infatti, diviene sinonimo di esilio interiore, dalle costanti analogie con quello reale o con la marginalità vissuta all'interno del paese originario. Ricorrendo ad Abellán¹⁸, possiamo affermare che la separazione e l'integrazione, lungi dall'essere semplici caratteristiche sociali e culturali, sono valori da respingere o da accettare spontaneamente.

La sensazione di abbandono sociale, d'alienazione, d'estraneità, comporta una condizione di solitudine che, malgrado possa comprendere allusioni co-

¹⁶ In proposito cfr. Ángel Rama, "Política y naturaleza de los exilios Latinoamericanos", *Revista Sesenta Días Más*, 24 (1980), pp. 36-37.

¹⁷ Karl Kohut sviluppa il tema in *Escribir en París*, Barcelona, Ed. Hogar del libro, 1983.

¹⁸ Juan Luis Abellán, "El exilio como categoría cultural: implicaciones filosóficas", *Cuadernos americano*, 1 (1987), pp. 30-45.

smiche, del perpetuo peregrinare dell'uomo nel mondo, è, pertanto, una forma di rifiuto dei valori della patria. Ciò significa che ogni meccanismo di separazione inculca sentimenti di non appartenenza. Se per la proscritta politica tale situazione può diventare transitoria, per l'esiliata interiore è una condanna senza fine. Da qui la necessità di sondare le delicate regioni dell'esistenza umana, comprendere le motivazioni nascoste e le inibizioni che turbano la scrittrice impedendole di vivere in armonia con sé stessa e con l'ambiente circostante, sia esso un luogo estraneo o familiare.

Per coloro che rimangono in patria, s'insinua un problema ulteriore: accettare la limitazione della libertà di parola. È in questo preciso momento che la peregrinazione all'interno del sé si trasforma simbolicamente in modello letterario o in lamento poetico al fine di ricercare una scrittura in grado di combattere la realtà attraverso l'utilizzazione di un linguaggio ricolmo di allusioni e di simboli. L'interminabile monologo finisce per creare una perfetta fusione tra realtà ed inconscio. Lo spazio ristretto dell'autobiografia si amplia, pertanto, in strutture emotive sempre più complesse e labirintiche, restituite da spie lessicali¹⁹ o da metafore rivelatrici²⁰. L'importanza delle immagini testuali è, perciò, di gran interesse per penetrare il piano culturale e l'abisso psicologico che caratterizzano l'esperienza di una scrittrice esiliata, come evidenzia ad esempio l'opera di Cristina Peri Rossi²¹, pubblicata prima dell'esilio fisico.

¹⁹ Per Freud l'inconscio emerge in superficie quando si manifesta come linguaggio (Cfr. Sigmund Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Boringhieri, 1971).

²⁰ Per Claudio Guillén, il cerchio e il centro sono simboli dell'esilio (Cfr. Claudio Guillén, *On the Literature of Counter Exile*, London, Books Abroad, 1976, p. 271).

²¹ Cristina Peri Rossi nasce a Montevideo nel 1941. Dal 1972 – con un intervallo di un anno trascorso a Berlino – ha scelto di vivere a Barcelona, dove nel 1975, ottiene la cittadinanza spagnola, senza perdere quella uruguaiana. Laureata in letterature comparate, inizia la carriera letteraria nel 1963 con la pubblicazione della raccolta di racconti *Viviendo* (1963); contemporaneamente sviluppa un'intensa attività di traduttrice e di giornalista. Numerose sono, in effetti, le collaborazioni a riviste e a giornali come *Periódico de Cataluña*, *Clarín*, *Diario 16*, *El Mundo*. La sua produzione letteraria si divide in parti uguali tra narrativa – racconti e romanzi –, poesia e saggistica come segue:

– raccolta di racconti: *Viviendo* (1963); *Indicios Pánicos* (1970), *La tarde del dinosaurio* (1976), *La rebelión de los niños* (1980); *El museo de los esfuerzos inútiles* (1983), *La ciudad de Luzbel y otros relatos* (1992), *Desastres íntimos* (1997), *Tè adoro y otros relatos* (2000); *Por fin solos* (2004); – romanzi: *Los museos abandonados* (1968), *El libro de mis primos* (1969), *La nave de los locos* (1984), *Una pasión prohibida* (1986), *Solitario de amor* (1988), *Cosmogonías* (1988), *La última noche de Dostoiévski* (1992), *El amor es una droga dura* (1999); *Por fin solos* (2004); – raccolta di poesie: *Evohé* (1971), *Descripción de un naufragio* (1974), *Diáspora* (1976), *Lingüística general* (1979), *Europa después de la lluvia* (1987), *Babel Bárbara* (1991); *Otra vez Eros* (1994), *Aquella noche* (1996); *Inmovilidad de los barcos* (1997); *Poemas de amor y desamor* (1998); *Las musas inquietantes* (1999); *Estado de exilio* (2003); *Estrategias del deseo* (2004). – raccolta di saggi: *Literatura y mujer* (1983), *Fantasías eróticas* (1990), *Acerca de la escritura* (1991), *Cuando fumar era un placer* (2003) (cfr. Giuseppe Bellini, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Cátedra, 1997; "Cristina Peri Rossi". (escritoras.com [en línea]. 18 oct 2004. www.escritoras.com/escritoras/escritora.php?i=).

La sua condizione di eterna esiliata, inizia precisamente con una fuga all'interno del suo essere, ben anteriormente al 1972, anno dell'allontanamento fisico dall'Uruguay. L'incapacità di aderire alle norme stabilite e stratificate, l'istinto di ribellione presente già nei primi anni giovanili, il desiderio di libertà l'hanno spinto ad intraprendere, senza titubanze, il difficile percorso verso l'affermazione della propria identità. Da qui la creazione di metafore – mare, naufragio, viaggio, museo – che troviamo inalterate anche nella produzione testuale seguente, precisamente perché le due forme di esilio si equivalgono nella difficoltà di sconfiggere le ossessioni individuali e di esaltare essenzialmente una natura in contrasto con gli stereotipi imposti dal contesto sociale e culturale.

Un'ulteriore forma di esilio interiore prevede la creazione di mondi fantastici come succede a María Elena Lliana²² che, dalla sua amata Cuba, inventa situazioni paradossali ed inquietanti, ma possibili. Lungi dall'essere riflesso del sogno o di costruzioni artificiali, esse presentano la realtà nell'aspetto razionale e fantastico insieme. Senza porre limiti alla fantasia e all'immaginazione, libera da implicazioni ideologiche, la scrittrice entra nel labirinto delle personalità e, loro tramite, in un sistema che la fissa ad un ordine reale, sia pure soltanto per pochi momenti. Una *cubanidad*, la sua, radicata nella stessa identità geografica e linguistica, resa mediante espressioni idiomatiche, dialoghi, detti popolari e borghesi, ovvero attraverso strutture appartenenti alla sintassi della lingua parlata, colloquiale. L'utilizzazione retorica dell'atto linguistico altrui e la sua perfetta simulazione, immettono nella complessa realtà nazionale, dove miti e magia, si fondono con le cose quotidiane.

Nell'una o nell'altra forma di esilio interiore, le scrittrici penetrano il labirinto della psiche, le più recondite aspirazioni, i pensieri più intimi ed ancora oltre, fino a confondersi con altre identità passate e future, in una linea di continuità senza fine. L'eliminazione del *continuum* temporale/spaziale permette loro di vivere un tempo sospeso, indispensabile per evadere dalle insicurezze e dall'insondabile sordidezza del vivere giorno dopo giorno, prendendo coscienza di sé. In tal modo, con forze rinnovate, esse possono, finalmente, uscire dalle pareti domestiche per lottare contro le iniquità sociali, imponendo la propria presenza in un mondo da modificare.

Se la storia di un'anima ha le sue radici nella vita, nella realtà sociale, allora i due piani, individuale e collettivo, procedono all'unisono proprio come accade nelle opere di Ángeles Mastretta²³. Nel primo romanzo, *Arráncame la*

²² Nata a Cienfuegos (Cuba) nel 1936, ha al suo attivo le seguenti pubblicazioni: le raccolte di racconti *La reja* (1965), *Casas de vedado* (1983) – premio de la Crítica in 1984 –, *Castillo de naipes* (1998), *Ronda en el molecón* (2004), *Apenas murmullos* (2004).

²³ Nata a Puebla (Messico) nel 1949, essa si trasferisce a Città del Messico nel 1971, dopo la morte del padre. Qui si laurea in giornalismo ed inizia l'attività lavorativa collaborando occasio-

vida – senza dubbio l'opera che ha suscitato più polemiche e critiche –, la narratrice messicana utilizza la scrittura come veicolo per assumere una posizione in favore della donna oppressa, in grado tuttavia di controllare il proprio destino. È evidente l'impegno sociale: l'autrice nel richiamare l'attenzione sull'emarginazione femminile, fa assumere al discorso una posizione problematica. Attraverso i personaggi, infine, contestualizzando le situazioni oppressive, essa fornisce una via di fuga, sovente anticonvenzionale.

Con modalità diverse, ma ugualmente incisive, la nicaraguense Gioconda Belli²⁴ manifesta il proprio impegno sociale, partecipando attivamente, in qualità di militante del Fronte Sandinista di Liberazione Nazionale, al difficile tentativo di modificare la realtà del paese; contemporaneamente, ricorre alla scrittura per denunciare la situazione della donna.

Il passaggio dalla poesia alla prosa, riflette il cambiamento di vita dell'autrice che, abbandonando la lotta politica in seguito alla sconfitta elettorale dei sandinisti, si esilia volontariamente negli Stati Uniti per proseguire la carriera

nalmente ad alcune riviste e giornali (*Excelsior*, *Unomásuno*, *La Jornada*, *Proceso*). Dal 1975 al 1982 ha ricoperto l'incarico di direttrice per la diffusione culturale presso la "Escuela Nacional de Estudios Profesionales" (ENEP) di Acatlán (1975-1977), e presso il Museo del Chopo (1978 – 1982). Fra il 1982 e il 1985, mentre collabora alla rivista femminista *Fem* – fondata nel 1976 da Alaide Foppa e da Margarita García Flores –, inizia a pubblicare saggi e racconti. Nel 1988 partecipa, con lo scrittore Germán Dehesa, al programma televisivo "La almohada", un *talk show* in cui vi è uno scambio di opinioni tra pubblico e personaggi del panorama artistico messicano. Attualmente è collaboratrice e membro del consiglio editoriale di *Nexos* – rivista di carattere scientifico, economico, sociale, letterario e storico, diretta dal marito, lo scrittore Héctor Aguilar Camín, nel periodo compreso tra il 1983 e il 1995 –. Le sue opere contemplano la raccolta poetica *Pájara pinta* (1978), i romanzi *Arráncame la vida* (1985), *Mujeres de ojos grandes* (1990), *Puerto libre* (1993), *Mal de amores* (1996), – opera per la quale ottiene il prestigioso "Premio Rómulo Gallejos" (1997), assegnato per la prima volta a una donna –, *El mundo iluminado* (1998), *Ninguna eternidad como la mía* (1999), *El cielo de los leones* (2003) (Cfr.http://palabravirtual.com;bluehawk.monmouth.edu/~pgacarti/M_Mastretta_Angeles.htm).

²⁴ Gioconda Belli (Managua 1948) frequenta le scuole elementari presso il "Colegio de La Asunción" a Managua e le medie presso il "Real Colegio de Santa Isabel" a Madrid dove termina gli studi nel 1965. Dopo aver conseguito il diploma in pubblicità e giornalismo a Filadelfia –, nel 1967 ritorna a Managua dove si sposa con Mariano Downing. Come molti intellettuali della sua generazione, Belli tra il 1970 e il 1994 milita nelle file del Fronte Sandinista di Liberazione Nazionale (FSLN). Perseguita dalla dittatura di Somoza, vive esiliata tra il Messico e la Costa Rica. Nel frattempo si sposa per la seconda volta, con Sergio de Castro. Come membro della commissione politico-diplomatica del FSLN, viaggia attraverso l'Europa e l'America Latina ottenendo fondi per la causa e trasportando clandestinamente armi –. Inizia, altresì a pubblicare opere poetiche quali: *Sobre la grama* – premio "Mariano Fiallos Gil" 1972 –, *Línea de fuego* – 1978 "Premio Casa de las Américas –, *Truenos y arco iris*, *Amor insurrecto*, *De la costilla de Eva* – pubblicate tra il 1982 e il 1987 –. In seguito al trionfo sandinista, essa ricopre vari incarichi nel governo rivoluzionario, lasciati ufficialmente nel 1986, quando raccoglie l'opera poetica nel volume *El ojo de la mujer*. Nel 1988, dà alle stampe il primo romanzo *La Mujer habitada*, seguito da: *Sofía de los presagios* (1990), *Waslala* (1996), *Apogeo* (1998), *El País bajo mi piel* (2001). Dal 1990, anno della sconfitta elettorale del FSLN, si alterna tra il Nicaragua e gli Stati Uniti, dove vive con il terzo marito Charles Castaldi (Cfr. www.giocondabelli.com).

letteraria. Tuttavia, rimane immutata la preoccupazione per la condizione femminile – esaltata nella magica relazione con la natura –, e per il paese, espressione di molteplici realtà latino-americane. La resistenza ancestrale dell'indigeno allo spagnolo, la ribellione femminile e la lotta per i diritti umani sono, pertanto, tematiche costanti dell'intera narrativa.

Conclusioni

È indubbio il valore letterario di tali scrittrici e la loro contribuzione al dialogo per la formazione di una cultura latino-americana propria, meticcias ed originaria. Ciò si iscrive pienamente nel fermento sociale della seconda metà del secolo XX, segnata da una guerra silenziosa per l'acquisizione di diritti politici, economici e culturali. Con il raggiungimento di una nuova identità che contempla spazi differenti e una logica diversa di comunicazione, si può considerare conclusa la ricerca delle esiliate, finalmente in grado di trasformare l'esperienza negativa in valori unificanti.

Dal lato oscuro della storia, nell'esilio ontologico e molte volte fisico, orientando lo sguardo all'interno dell'io, esse hanno avanzato una propria interpretazione della realtà, scoprendo modelli concettuali utili alla formazione dell'identità nazionale. Al di fuori dello spazio degradato dell'Altro, recuperata l'identità nell'esilio dell'anima, le scrittrici rendono la donna soggetto del discorso, del *logos*, della storia, assegnandole la capacità di nominare il mondo, di ordinarlo e di configurarlo simbolicamente in armonia con la propria forma di essere, di pensare e di sentire.

Un processo di coerente trasformazione in cui si evidenzia una duplice lezione: *estetica*, perché attraverso l'impegno politico-sociale esse cercano di perfezionare la visione simbolica del mondo e del linguaggio in grado di plasmare la capacità immaginaria, grazie anche all'inserimento di componenti culturali diverse; *etica*, in quanto ogni opera ricerca l'interpretazione più corretta e più profonda della realtà, offrendo con l'esegesi artistica, una soluzione ai molteplici contrasti che colpiscono l'America Latina fin dai tempi coloniali. La loro ermeneutica consiste soprattutto nel fare in modo che il mondo sia migliore, anche per gli emarginati, donne comprese.

Sotto un'apparenza sovente caotica, personaggi e tecniche narrative si fondono in un'unità estetica complessa per giungere alla molteplicità delle forme necessarie alla ricerca dell'assoluto. Nella relazione tra struttura linguistica, diegetica e mimetica, ben evidenziata da Chatman²⁵, infine, emerge il ricorso

²⁵ Cfr. Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell, 1983.

alla realtà, esaltata dalle capacità referenziale del linguaggio che operano un collegamento diretto tra lettore e mondo esterno. Il significato di tali opere sta proprio nel contesto che esse riescono ad attivare, nelle coscienze e nell'energia del confronto con il potenziale semantico altrui.

Stabilito che, secondo l'opinione di Bachtin²⁶ – e non solo –, la coscienza ha una struttura dialogica nella quale l'altro è complementare dell'io, il discorso letterario che emerge dalle scrittrici in esilio, si fa, dunque, carico dell'io nella forma dell'altro e dell'altro nella forma dell'io. Leggere tali testi significa partecipare ai fenomeni del significato, vedere e comprendere nella dinamica della forma questa coscienza differente, ovvero l'altro individuo, circoscritto nella sua stessa extraterritorialità temporale e culturale, in grado di cogliere il punto di unione tra reale e fantastico, tra ciò che appartiene alla natura e ciò che la trascende.

²⁶ Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 231.

ISABEL GALLEGO

AUTOBIOGRAFÍA Y FICCIÓN: LOS CASOS DE
ALFREDO BRYCE ECHENIQUE, JULIO RAMÓN RIBEYRO
Y MARIO VARGAS LLOSA

Aunque la autobiografía ha sido un género extensamente cultivado a lo largo de la historia, las últimas décadas del siglo XX han visto proliferar las obras de este género¹. Esta producción de autobiografías corre pareja con el incremento de estudios críticos sobre su caracterización ontológica. En *Autobiography: The Self-made Text*, Goodwin hace una revisión de los estudios críticos de la autobiografía hasta el momento y denuncia el concepto erróneo en que la crítica parece inclinada a persistir: a saber, que la tradición literaria en lengua española no ha producido obras autobiográficas que puedan ni cuantitativa ni cualitativamente compararse con las obras de los que han sido los ejes de la cultura occidental desde la modernidad: léase el eje anglo-franco-alemán².

Dejando de lado interrogantes que responden más propiamente a la cuestión de la formación del canon, se observa que la marcada preocupación por el “yo”, que define la autobiografía, se enmarca en cada momento histórico en unas circunstancias sociales, políticas y culturales determinadas. La carga de subjetivismo que caracteriza la visión del hombre contemporáneo le otorga al individuo su condición de constructor de realidades e incluso de juez de las mismas. Este personalismo pasa por la convicción de que toda realidad sólo se comprende a través del ser que la piensa, lo cual llevado a sus últimas consecuencias se concluye en la afirmación de que no existe más realidad que la que el propio individuo crea. Schopenhauer (1778-1860) en *El mundo como voluntad y representación* (1819) aporta una base teórica para establecer la defensa de la interpretación del mundo a través del arte. De este subjetivismo implícito en todo acto de pensamiento, y por lo tanto en toda creación, parte

¹ Ver James Olney, “Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction” en *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton University Press, 1980, pp. 3-27.

² Ver James Goodwin, *Autobiography: The Self-made Text*, New York, Twayne Publishers, 1993.

la inclusión dentro de los límites de lo autobiográfico de obras no consideradas como tales en el pasado, como la poesía de T.S. Eliot y William Carlos Williams, las novelas de Stendhal y Proust, y las obras de Tennessee Williams³.

Es justo decir que la estrecha relación entre realidad y ficción llevada a un extremo fuerza al estudio de toda producción literaria bajo la perspectiva de lo biográfico.

Por mi parte, en esta nota considero la obra confesional de tres autores: Alfredo Bryce Echenique, Julio Ramón Ribeyro y Mario Vargas Llosa, que siguiendo la terminología del ya clásico Lejeune, han establecido un “pacto autobiográfico” con el lector a través de unas obras que expresan varias y diversas manifestaciones de lo autobiográfico, me refiero principalmente a las memorias y al diario personal. *Permiso para vivir (antimemorias)* (1993) de Alfredo Bryce Echenique, *La tentación del fracaso (Diario personal)* (1995) de Julio Ramón Ribeyro y *El pez en el agua* de Mario Vargas Llosa (1993) son los títulos con los que se presentan las obras. El subtítulo que elige Alfredo Bryce Echenique – antimemorias – apunta hacia la siguiente afirmación, que sale de su propia mano: «las únicas autobiografías que existen son las que uno se inventa»⁴. ¿Cuál es el alcance que se le puede dar a esta afirmación? ¿Hasta qué punto la autobiografía es una invención? ¿Qué es lo que puede aportar la autobiografía con respecto al mejor entendimiento de la obra de ficción de estos autores?

La pregunta que para mí es esencial en un estudio autobiográfico es sencilla: ¿por qué se cuenta lo que se cuenta y no otra cosa? o dicho de otro modo, ¿cuál es la intención que estimula el ejercicio memorístico que toda autobiografía implica? Si tomáramos como ejemplo la autobiografía de Reinaldo Arenas *Antes que anochezca* (1992) veremos que el impulso autobiográfico viene determinado por la evidencia inapelable de su inminente muerte por causa del sida⁵. Por esta razón, la proyección memorística gira en torno a las muestras de ejercicio libre de la sexualidad que lo llevaron a contraer la enfermedad. Esto nos indica que la supremacía que adquieren en la narración unos acontecimientos sobre otros son la base sobre la que se asienta la exégesis del yo del que se autobiografía, y por último, la imagen que el escritor tiene de lo que es esencial de su yo y lo que desearía que la posteridad recordara: hay siempre mucha vanidad en el ejercicio autobiográfico aunque sea la vanidad de un fracasado, que no por eso deja de tenerla. Si nos detuviéramos por otro instante en la autobiografía de Rubén Darío, nos preguntaríamos:

³ Ver William C. Spengemann, *The Forms of Autobiography*, New Haven/London, Yale University Press, 1980, XII.

⁴ Alfredo Bryce Echenique, *Permiso para vivir*, Barcelona, Anagrama, 1993, p. 17.

⁵ Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets, 1994.

¿por qué ese empeño en recordar lo mejor de sus viajes y misiones diplomáticas y periodísticas sin apenas mencionar las miserias de su vida? ¿Es esa la verdad de *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*?⁶, por no pasar al ámbito de la literatura norteamericana y, al mencionar a Hemingway y su *A moveable Feast* (1964), preguntarnos, ¿era realmente París una fiesta?⁷.

Desde el momento que un autor emprende conscientemente un proceso de recuerdo memorístico se establece una reinvencción de lo vivido, pues de ninguna manera las cosas pueden volver a ser como fueron, sin olvidar que toda escritura es creación. «Las cosas no son como las vemos, sino como las recordamos», ha dicho Valle-Inclán. En última instancia, es siempre el “yo” (*autos*) el que elige los episodios vitales a narrar (*bios*), y la forma en que estos se expresan por medio de la escritura (*graphos*), términos: “yo”, “vida” y “escritura” en que se epitomiza todo el esfuerzo creativo autobiográfico. La forma más clara de análisis de una autobiografía que esté puesta al servicio de una interpretación que contemple la actitud del “yo” que se autobiografía, su repercusión en la vida que se cuenta, y la relación que se establece entre esto y su obra de ficción, es el paradigma memorístico. Entiendo por este término el orden que explica la manera en que en toda autobiografía se seleccionan unos hechos en detrimento de otros, mediante el uso consciente de un determinado enfoque memorístico, que es obligatoriamente selectivo. La selección prima necesariamente unos acontecimientos sobre otros. Estas afirmaciones, que parecerán obvias a cualquiera que medite brevemente sobre ellas, llevan implícitas que es precisamente el ejercicio de selección y ordenamiento lineal en el texto de unos acontecimientos el punto de partida de cualquier análisis de un yo autobiográfico.

Alfredo Bryce Echenique elige el modesto título de *Permiso para vivir*, que se ha continuado y ampliado en un segundo tomo de título *Permiso para sentir* (*Antimemorias II*) (2005). La discreción del título elegido por Bryce Echenique contrasta con el vehemente *El pez en el agua* (1993) de Vargas Llosa o con el fatalista título de *La tentación del fracaso* (1995) de Julio Ramón Ribeyro. Sin que podamos olvidar otros rotundos títulos de Vargas Llosa, *Contra viento y marea* (1983), colección de artículos, frente a *Crónicas personales* (1988) y *A trancas y barrancas* (1996) de Bryce Echenique, o *La caza sutil* (1976) de Julio Ramón Ribeyro. Para no hablar del definitivo título de Mario Vargas Llosa *La guerra del fin del mundo* (1981) frente a *Un mundo para Julius* (1970) de Bryce Echenique o *Los geniecillos dominicales* (1965) de Ribeyro. ¿Se podría decir que la utilización de estos títulos es mera coinci-

⁶ Rubén Darío, *La vida de Rubén Darío escrita por el mismo*, Barcelona, Maucci, 1915.

⁷ Ernest Hemingway, *A Moveable Feast*, New York, Scribners and Sons, 1964.

dencia o que responde a una visión de la vida y de la literatura muy particular en cada uno de ellos y sobre las que la autobiografía nos podría informar?

El paradigma memorístico de cada uno de ellos puede ser la explicación. Bryce Echenique escribe sus memorias impulsado por la desazón que le produce la pérdida de la memoria de su madre que ya «ni reconoce a su hijo Marcel Proust», nombre con que la madre se dirigía cariñosamente a su hijo⁸. Así escribe: «Tal vez cuando sea como mi miedo a ser como mi madre, alguien tenga la bondad de entretenerme leyéndome todo lo que el tiempo se llevó»⁹. Pero conviene ser más precisos: no se trata de *todo lo que el tiempo se llevó* – que siempre se lleva mucho – sino de lo que no quiere que se lleve, que no es otra cosa que los acontecimientos que han conmovido y dado sentido a la vida única y personal de Alfredo Bryce Echenique, y que desde luego no se puede transferir ni a Julio Ramón Ribeyro ni a Mario Vargas Llosa.

El paradigma de la memoria queda determinado por las cosas que Bryce Echenique estima definidoras de su condición humana, que están resumidas inapelablemente en el capítulo de las memorias que lleva por título “Escrito después de una partida”:

«Existe el amor, la amistad, el trabajo (la literatura, en mi caso), y después no existe nada. La idea que me he hecho de ello me ha permitido soportar una realidad siempre demasiado chata. Y el absurdo de la vida, el anonadamiento, y la nada»¹⁰.

De ahí que todas sus memorias giren en torno a estos tres temas: su nacimiento a la literatura, e historias de amor y de amistad¹¹.

Por su parte Mario Vargas Llosa en *El pez en el agua* tiene como paradigma memorístico los asuntos concernientes a su nacimiento a la vida literaria de un lado, y todas las circunstancias que lo llevaron a presentarse a la presidencia de Perú en 1990 y su posterior derrota política, por otro. Esta doble circunstancialidad del ejercicio de la memoria resultaría desconcertante si el propio texto autobiográfico no permitiera adivinar el por qué y el para qué de la narración de acontecimientos que parecen tan disímiles e inco nexos. Aparentemente es la derrota en la elecciones lo que desencadena el ejercicio memorístico, pero ¿se puede esperar que esto sea la verdadera inten-

⁸ *Permiso para vivir*, p. 16.

⁹ A. Bryce Echenique, *ob. cit.*, p. 16.

¹⁰ *Ibi*, p. 73.

¹¹ Ver Isabel Gallego, “El otro lado de la comicidad: Las memorias de Alfredo Bryce Echenique y su repercusión en el entendimiento de su obra literaria”, *Studi di Letteratura Ispano-Americana*, 32 (1999), pp. 109-129. Reimpreso en César Ferreira e Ismael P. Márquez, *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique: Nuevos Textos críticos*, Lima, Pontificia Universidad Católica (2004), pp. 419-447.

ción de una obra que lleva por título *El pez en el agua*? No parece mucho atrevimiento afirmar que el pez se trata del propio Vargas Llosa y el agua del medio en el que el escritor se encuentra en su habitat particular, que no es la política, dado el fracaso de su incursión en la misma. Desde las primeras líneas de las memorias aporta claves para la revelación del medio en que se encuentra, sirviéndonos de otra expresión común, como Pedro por su casa, y este es el reino de la literatura. De los hitos que señala como fundamentales en su vida, o bien están relacionados con la literatura o le conducen a ella. Primero el descubrimiento de que su padre no había muerto, y de que la bonanza y el amor con el que había crecido junto a su madre y sus abuelos se había terminado desde el momento de la resurrección de la nefasta figura paterna. Pero éste le llevó a la literatura. Así funciona tantas veces la rebeldía:

«Es probable que sin el desprecio de mi progenitor por la literatura, nunca hubiera yo perseverado de manera tan obstinada en lo que era entonces un juego, pero se iría convirtiendo en algo obsesivo y perentorio: una vocación. Si en esos años no hubiera sufrido tanto a su lado, y no hubiera sentido que aquello era lo que más podía decepcionarlo, probablemente no sería ahora escritor»¹².

El segundo gran acontecimiento de su vida también está directamente relacionado con la literatura – con las letras – y se trata, por supuesto, de su aprendizaje en la lectura: «aprendí a leer poco después, en la clase del hermano Justiniano, y esto, lo más importante que me pasó en la vida hasta aquella tarde del malecón Eguiguren [en el que conoció a su padre] sosegó en algo mis ímpetus»¹³. El tercer gran hito vital – y me refiero por supuesto a los que se presentan en la autobiografía, que son por último los únicos que le parecen importantes a Vargas Llosa en el momento de confección de sus memorias – fue la política. Esta actividad, que parece a primera vista tan desvinculada del reino de la ficción literaria, gracias a la habilidad del escritor devenido político, entra solapadamente en este terreno mediante un mecanismo que le es muy querido a Vargas Llosa: la superposición formal en distintos planos narrativos de acontecimientos que aparentemente no guardan relación, pero que por medio de su posición en el texto se permeabilizan.

Su novela autobiográfica, *La tía Julia y el escribidor* (1977) repite la estructura de *El pez en el agua*, mediante el desarrollo paralelo de dos narraciones: la vida del escribidor, y la vida y sesiones de telenovela de Pedro Camacho. Al insertar los pasajes de la vida del escribidor, que es el propio Mario Vargas

¹² Mario Vargas Llosa, *El pez en el agua*, Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 101.

¹³ *Ibi*, p. 17.

Llosa, con los de la vida de los protagonistas de las radionovelas, sitúa su propia vida en un plano de ficción, con lo que la ficción le gana la batalla a la vida. Pero la verdad histórica que se pretende reflejar en *El pez en el agua* también se viste de ficción cuando Vargas Llosa descubre y describe que en un país como el Perú la propia historia se utiliza y se tergiversa según la conveniencia de las personas que en cada momento son los protagonistas de los acontecimientos. Esto no hace sino levantar unas fuertes sospechas de equiparación entre la literatura y la vida, aunque ésta lleve el apellido de política. Sin embargo, se duele Vargas Llosa que en el caso de la política no haya sido el gran artista épico que se mueve en el campo de la omnisciencia como único hacedor y desfacedor de ficciones y entuertos – y esto le molesta – pues es algo que no ha podido controlar, que se le ha escapado de las manos. Confirmación, no obstante, de que la vida se rige por su propias leyes, que exceden las páginas de un libro y los hilos de la trama que mueve el escritor. No obstante, el oprobio no cae sobre él – que se disculpa por inocente – sino sobre el Perú. Resuenan como epítome de las memorias las ideas de Karl Popper mencionadas en *La verdad de las mentiras* (1990): «en una sociedad cerrada la historia se impregna de ficción, pasa a ser ficción, pues se inventa o se reinventa en función de la ortodoxia religiosa o política contemporánea, o, más rústicamente, de acuerdo a los caprichos del dueño del poder»¹⁴. Con el oprobio que lanza sobre el Perú se redime Vargas Llosa en el reino de la literatura.

Por último, Julio Ramón Ribeyro elige el diario personal como forma de expresión de su “yo”. *La tentación del fracaso* recoge las meditaciones de Ribeyro desde finales de los años cuarenta hasta 1974. Los diarios íntimos se caracterizan por estar trazados a partir de un paradigma de memoria que se retrotrae a acontecimientos que son casi simultáneos con el momento de la escritura. Por lo tanto, es un modo de autobiografía menos mediatizado por el poder selectivo de la memoria pues no se parte de una reflexión a posteriori sobre los hechos que se materializa en un proceso selectivo determinado sino que se alimenta de una anécdota vital inmediata que abre camino a una reflexión subsiguiente y que el diario constata. Si en unas memorias se trazaba el universo personal de cada autor a partir del proceso de selección memorística que primaba la transcripción de unos hechos sobre otros – y este proceso se definía como base sobre la cual ver el sentido último de los mismos – en el diario íntimo se nos ofrece una información que ha de tomarse intrínsecamente y *per se*.

De la actitud de Ribeyro podría decirse que *La tentación del fracaso* sirve de claro exponente de que no existe un concepto, en este caso “el fracaso” sin su reverso, el éxito y la gloria. Entre estos términos se debate el contenido

¹⁴ M. Vargas Llosa, *La verdad de las mentiras*, Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 17-18.

último de sus diarios: un inconmensurable deseo de alcanzar el éxito y la gloria en una carrera hacia la simbiosis perfecta entre hombre y obra, y un temor al abismo, al fracaso que el propio ejercicio literario conlleva. El espíritu de elevación que alumbra *La tentación del fracaso* indica la magnitud de la caída, en el caso de que la gloria no se alcance. El descarnamiento y la crudeza de los pensamientos de Ribeyro en su diario, llegan a sentirse como propios. La palabra que perdura en el diario de Ribeyro es la lucha por lograr la perfección literaria. Así se explica y se expía el hombre.

La parquedad en la expresión y la brevedad de las notas reflexivas concuerda con una personalidad que en la literatura se traduce en la contundente concisión de estilo que confiere al género en el que Ribeyro ha triunfado: el cuento. Su insatisfacción, no obstante, y su deseo de perfección se traduce en el intento de querer triunfar en el gran género de la ficción: la novela. También el fracaso es el motor impulsor de *Los geniecillos dominicales*, cuadro de una generación de genios en ciernes que acaban abotagados por el alcohol en cuerpo y alma, sin haber alcanzado gloria ni prestigio alguno.

El valor autobiográfico que se le ha dado a las obras de Alfredo Bryce Echenique, de Mario Vargas Llosa y de Julio Ramón Ribeyro no puede ni debe basarse en una coincidencia de hechos entre autor y protagonistas novelísticos sino en la trasposición de la actitud vital de autores en sus obras y los héroes de las mismas. Vano es buscar qué es lo autobiográfico en la obra de nuestros autores si no se indaga previamente en su visión personal sobre la vida y la literatura. La coincidencia entre la visión del mundo del autor y la de los personajes que crea es lo que confiere la calidad autobiográfica a la literatura, en el sentido en que lo hemos definido aquí. Nuestros tres autores nos han servido de ejemplo de la forma en que la literatura confesional y la ficción se reflejan una a la otra. Para Vargas Llosa la ficción es el punto al que se llega desde la vida, y en este caso como experiencia vital nos referimos a su candidatura a la presidencia del Perú, pero la ficción manda sobre la vida, es superior a la vida, «soberana por su organización, causa y efecto, fin y principio»¹⁵. Alfredo Bryce Echenique, por el contrario, parte de la vida para alimentar la ficción y ésta a su vez revierte sobre la vida. Es un proceso de diferente génesis y resultados. Julio Ramón Ribeyro se encuentra entre ambos, en cuanto a actitud creativa; por un lado siempre tiene la insegura tentación de abandonar definitivamente la literatura y por otra, el deseo de gloria artística. Los cimientos vitales de autores que como Bryce Echenique desdibujan en su vida los límites entre la realidad y la ficción son de carácter inestable. Corren el riesgo de perder el control sobre sus vidas, como lo pierden, por ejemplo,

¹⁵ *Ibi*, p. 9.

Pedro Balbuena, protagonista de *Tantas veces Pedro* (1977) de Bryce Echenique y Ludo Totem, protagonista de *Los geniecillos dominicales*. Un autor como Vargas Llosa que ha aprendido a delimitar entre literatura y vida, ejerce un poder absoluto sobre el proceso creativo. «¿Quién ha dicho» – se pregunta Bryce Echenique – «que la literatura es la puesta en marcha de una obsesión? Los que logran controlar esa obsesión mediante el lenguaje, viven de la literatura. Los que la exaltan, mueren de ella»¹⁶. Vargas Llosa ha podido ponerles riendas a su obsesión. Bryce Echenique y Ribeyro la han exaltado.

Obras Citadas

- Arenas, Reinaldo, *Antes que anochezca*, Barcelona, Tusquets, 1994.
- Bryce Echenique, Alfredo, *Permiso para vivir*, Barcelona, Anagrama, 1993.
- . *Crónicas personales*, Barcelona, Anagrama, 1988.
- . *Un mundo para Julius* [1ª edición 1970], Ed. Julio Ortega, Madrid, Cátedra, 1993.
- . *Tantas veces Pedro* [1ª edición 1977], Barcelona, Plaza y Janés, 1988.
- . *A trancas y barrancas*, Madrid, Espasa Calpe, 1996.
- . *Permiso para sentir (Antimemorias II)*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- Darío, Rubén, *La vida de Rubén Darío escrita por el mismo*, Barcelona, Maucci, 1915.
- Gallego, Isabel, “El otro lado de la comicidad: Las memorias de Alfredo Bryce Echenique y su repercusión en el entendimiento de su obra literaria”, *Studi di Letteratura Ispano-Americana* 32 (1999), pp. 109-129. Reimpreso en César Ferreira e Ismael P. Márquez, *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique: Nuevos Textos críticos*, Lima, Pontificia Universidad Católica (2004), pp. 419-447.
- Goodwin, James, *Autobiography: The Self-made Text*, New York, Twayne Publishers, 1993.
- Hemingway, Ernest, *A Moveable Feast*, New York, Scribners and Sons, 1964.
- Olney, James, “Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction”, en *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton, Princeton University Press, 1980, pp. 3-27.
- Ribeyro, Julio Ramón, *La caza sutil*, Lima, Editorial Milla Batres, 1976.
- . *Los geniecillos dominicales* [1ª edición 1965], Lima, Milla Batres, 1973.
- . *La tentación del fracaso, Diario personal (1950-1978)* [1ª edición en Lima, Jaime Campodónico 1995], Barcelona, Seix Barral, 2003.

¹⁶ A. Bryce Echenique, *ob. cit.*, p. 73.

Spengemann, William C. *The Forms of Autobiography*, New Haven/London, Yale University Press, 1980.

Vargas Llosa, Mario, *El pez en el agua*, Barcelona, Seix Barral, 1993.

—. *La guerra del fin del mundo*, Barcelona, Seix Barral, 1981.

—. *La tía Julia y el escribidor*, Barcelona, Seix Barral, 1977.

—. *La verdad de las mentiras*, Barcelona, Seix Barral, 1990.

VINCENZO ARSILLO

“SÓ AGUA ERA, E SEM MEMÓRIA”:
LOGICA RESIDUALE E DECLINAZIONI DELL’OBLIO
IN EUGÉNIO DE ANDRADE

Memoria dell’oblio: da questo ossimoro, apparente – vedremo –, possiamo partire per descrivere il labirinto naturale e culturale, storico e intellettuale e creativo che, nella poesia di Eugénio de Andrade, ricordo e abbandono, perdita e continuità costruiscono infinitamente. Il rapporto tra soggettivo e oggettivo istituisce, nel campo memoriale, una immediata e necessaria dualità, una forma di corrispondenza dialogica in cui la percezione del dato mnestico, sia esso personale o sociale, non può disgiungersi dalla rete infinita di relazioni che esso determina e da cui è determinato: niente, cioè, si presenta più indeterminato e, allo stesso tempo, più circostanziato e definito della proposizione che si apre con l’espressione “io ricordo”. Bisogna, in un certo modo, diffidare della relazione immediata e automatica tra “io”, il campo della soggettività, e l’azione puntuale del “ricordo”: scoprire e delineare il territorio del *non detto*, tentare una lettura dell’esperienza memoriale non solo in positivo, nella chiara pienezza di senso e struttura, ma anche, in negativo, nella infinita e cangiante terra del non espresso, in quello spazio *altro* dove coscienza della perdita e ansia di assoluto, visione del tempo e sentimento del divenire si compongono nella forma della dimenticanza, e delle sue rappresentazioni, in ciò che viene, con la nettezza poetica delle etimologie, continuamente sottratto, cancellato, portato via, levato via, di quell’oblio che potremmo considerare la forma etica della memoria.

Avviene, dunque, che l’apparente naturalità della catena logica che si apre con la formula “io ricordo” sia, nella realtà della pratica interpretativa, all’atto della lettura, l’inizio di una impossibilità, piuttosto che la serena successione di un tempo ed uno spazio passati. Si istituisce un doppio livello, quello locutorio, proprio della enunciazione e della costruzione verbale del ricordo, ed uno riflessivo, legato alla coscienza del ricordo da parte del locutore e alla visione ad essa sottesa (è il famoso “libro della memoria” dantesco). Una delle forme macroscopiche di questo doppio livello è il rapporto tra pubblico e privato, tra sociale e individuale, tra storia e intimità, tra *história* ed *estória*.

Coscienza della perdita e desiderio di continuità (o, anche, persistenza della volontà) determinano, dunque, un processo di reificazione, che non rappresenta soltanto la naturale scissione, la inevitabile differenza tra mondo dell'io e mondo delle cose, ma piuttosto una sorta di condanna della storia, sia essa intima o sociale: quella della necessità della rappresentazione, della sua ineludibile forza di manifestazione, della impossibilità dell'espressione al di fuori del mondo dei segni concreti, oggettuali (in tale senso, ad esempio, potremmo leggere la poetica del correlativo oggettivo e quella della poesia concreta).

La persistenza di questi segni, la consuetudine e la desuetudine di essi, il loro presentarsi e essere rappresentati costituiscono una continuità indissolubile tra esistenza e creazione letteraria, divenendo la forma espressiva necessaria della coscienza poetica in epoca moderna – secondo questa linea possiamo leggere “Correspondances” di Charles Baudelaire (“La Nature est un temple où de vivants piliers/ Laissent parfois sortir de confuses paroles;/ L'homme y passe à travers de forêts de symboles/ Qui l'observent avec des regards familiers”¹); o anche quanto Marcel Proust scrive ne *Il tempo ritrovato*:

In una descrizione, possiamo elencare indefinitamente gli oggetti presenti nel luogo descritto; ma la verità comincerà solo quando lo scrittore avrà preso due oggetti differenti, ne avrà stabilito il rapporto, analogo nel campo dell'arte a quello ch'è il rapporto unico della legge causale nel campo scientifico, e li avrà saldati con gli anelli necessari dello stile; o meglio, come la vita stessa, quando, raccostando una qualità comune a due sensazioni, ne avrà liberato l'essenza comune riunendole insieme, per sottrarle alle contingenze del tempo, *in una metafora*².

Così accade in Eugénio de Andrade, in una forma di invocazione che unisce dialogicamente sensazione ad immaginazione: “Do esquecimento”, da *Véspera da água*:

Oh circe circe de lentas folhas
faz do esquecimento o brilho furtivo das maçãs
a pequena orgia da chuva na vidraça
os dentes miúdos da carícia³.

¹ “Corrispondenze”: “La Natura è un tempio ove pilastri viventi lasciano sfuggire a tratti confuse parole; l'uomo vi attraversa foreste di simboli, che l'osservano con sguardi familiari” (C. Baudelaire, *I fiori del male*, versione in prosa di Attilio Bertolucci, Milano, Garzanti, 1981, pp. 18-19).

² M. Proust, *Il tempo ritrovato*, in *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. III, Torino, Einaudi, 1981, p. 943 (corsivo nostro).

³ E. de Andrade, *Poesia e prosa [1940-1980]*, 2ª ed. rev. e aum., Porto, Linhar, 1981, p. 221.

dove i denti minuti e minuscoli della carezza sfiorano freddamente un corpo reale e simbolico, il corpo del poeta come corpus della poesia, dell'opera.

Il soggetto, paradossalmente, viene definito attraverso gli oggetti dell'esistenza, attraverso una oggettività riflessa, un diagramma di possibilità ed impossibilità dove è lo spazio interstiziale e intertemporale a contenere il senso dell'espressione mai completamente dicibile o esauribile. È una lotta con gli oggetti e tra gli oggetti come simboli o segni che il poeta, lo scrittore intraprende, cosciente della finale, infinita sconfitta e della sempre peritura rinascita o redenzione senza resurrezione, cioè di una apocalissi terrena la cui unica eternità è la fine.

Il rapporto tra soggettività e oggettività è soprattutto un rapporto mai totalmente risolto tra esistenza e fine, tra continuità e perdita. È questo il senso di una estraneità partecipe che disegna una relazione di corrispondenza e differenza tra memoria e oblio, in cui l'una definisce l'altro in un rapporto, contemporaneo, di partecipazione ed estraneità, di vicinanza e lontananza, di dialogo e di incomunicabilità, un rapporto, cioè, di *identità* e *alterità* possibile solo nella continuità della costruzione di una memoria *come* un oblio.

Nella poesia di Andrade esiste sempre, come sottolinea acutamente Oscar Lopes, una "espacialização do tempo", che riflette nel gesto memoriale dello sguardo l'infinita apertura del sogno al succedersi del tempo, in uno scambio simbolico che la caratterizza come una "permanente ipallage":

Nas águas rumorosas da memória
contigo acabo agora de nascer

[...] memória só seria
do que nem nome tinha [...]

Memória só seria de ter sonhado a mão
onde nada posava
do que a noite trazia⁴.

C'è un discrimine, una improvvisa, apparentemente improvvisa, ma non improvvisata frattura che disvela una sotterranea relazione tra visione e percezione, tra spazio della comunità e della comunicabilità e spazio del silenzioso ripetersi dei giorni personali, tra fatti e avvenimenti, tra trasmissione e ripetizione: è, forse, possibile individuarne il periodo e le modalità della iniziale formazione tra fine del XVI° secolo e inizio del XIX°, in un processo che, nato da una *frattura*, dalla coscienza di una frattura, conduce alla dissoluzione dello spazio "classico" e alla invenzione/scoperta di uno spazio non circoscrivibi-

⁴ AA.VV., *21 ensaios sobre Eugénio de Andrade*, Porto, Inova, 1971, p. 420.

le. E nel rapporto tra antico e moderno, nelle categorie, sempre “a posteriori” o postume, di antico e moderno si esemplifica una mutazione percettiva del processo memoriale, il quale nel distacco, nella consapevolezza del distacco dal passato e del passato, reinventa il presente come luogo di proiezione del mito come modalità e non come modello. Si passa, cioè, dalla visione dell'antico come modello a quella del passato come *exemplum*.

Questo lungo ed inesausto processo si compie, però, tra la fine dello scorso secolo e l'inizio dell'attuale (per lo meno, di ciò che ancora chiamiamo attuale) attraverso quello che George Steiner ha definito come “la rottura del patto tra parola e mondo”; la significativa rivoluzione della modernità, indistinto ma definitivo punto di non ritorno, si consuma negli anni esiziali e fecondi tra il 1870 ed il 1930: il *patto mimetico*, la garanzia di corrispondenza tra significante e significato, tra segno e realtà, si spezza o, meglio, esplode.

Con l'era della tecnica le classiche “arti della memoria”, sviluppate dall'antichità fino al XVII° secolo, si rivestono di una sorta di gesto magico, di momento combinatorio-esoterico che ne tradisce e contraddice l'originaria motivazione: “...è nel transito tra Rinascimento e Barocco, di fronte alla nuova scienza che permetteva di memorizzare con le «piccole lettere» della matematica, che i simboli dell'arte della memoria si frantumano definitivamente nell'*allegoria*”⁵.

“J'ai plus de souvenir que si j'avais mille ans”⁶, il verso iniziale di “Spleen” da *Les fleurs du mal*, di Charles Baudelaire, incarna profondamente questa frattura, questo punto di non ritorno, dove l'accumulo del tempo impossibile è esplicabile solo attraverso la categoria della noia, esistenziale condizione divenuta cifra della modernità.

Tra residuo ed oblio, infatti, si compie, in Eugénio de Andrade, la dialettica tra senso della forma e visione della tradizione, una riduzione geometrica della percezione dello spazio e del tempo memoriali, l’“hostinato rigore” leonardesco unito alla liquida libertà della immaginazione sensoriale. È un continuo *itinerarium mentis in deum*, ma senza un dio oscuro o luminoso, quanto piuttosto un senso trascendente della soggettività memoriale. Origine e sensazione si scoprono e occultano vicendevolmente, costruendo quella che, secondo Eduardo Lourenço, è la peculiarità della poesia di Eugénio de Andrade, cioè, “a abolição, ao nível mais radical da sua visão, da distância entre fonte e metáfora”⁷. Il senso e l'origine, il senso nell'origine è fonte silenziosa della purezza originaria: “O silêncio é de todos os rumores/ o mais próximo das nascentes”⁸.

⁵ F. Rella, *Metamorfosi. Immagini del pensiero*, Milano, Feltrinelli, 1988, p. 34 (corsivo nostro).

⁶ “Spleen”; “Ho più ricordi che se avessi mille anni”, in C. Baudelaire, *I fiori...*, cit., pp. 128-129.

⁷ AA.VV., *21 ensaios...*, cit., pp. 55-56.

⁸ “As nascentes da ternura”, in E. de Andrade, *op. cit.*, p. 124.

La mimesi, classica ed antica, impossibile forma perduta viene sostituita dalla allegorizzazione della realtà⁹, da quel processo di rappresentazione logica di “un complesso di immagini significati e valori secondi”¹⁰, in cui il meccanismo fondamentale è quello dello spostamento, della oscillazione tra impedimento e catarsi materiale. Benjamin scrive, a questo proposito, che il “«ricordo» [*Das Andenken*: l’oggetto-ricordo, o il ricordo classificato come un oggetto...] è la reliquia secolarizzata”¹¹: si è compiuto, cioè, quel processo secondo il quale la dissoluzione del rapporto di corrispondenza mimetico tra oggetto e parola determina non certo la scomparsa di quella relazione, ma lo spostamento in un campo differente, in quello spazio a cui è possibile afferire, ma che non è possibile definire, sia nella sua morfologia che nella sua localizzazione. Allo stesso modo, il procedimento allegorico non rappresenta, in epoca moderna, una differenza rispetto a quello classico o medievale nell’oggetto, quanto un rovesciamento di esso a livello della percezione memoriale soggettiva, della catena di relazioni che si istituiscono tra mondo esterno e mondo interno, tra i differenti, sempre indefinibili in anticipo, momenti soggettivo e oggettivo:

Il «ricordo» è complementare all’«esperienza vissuta». In esso si deposita la crescente autoestraniazione dell’uomo, che cataloga il suo passato come un morto possesso. L’allegoria ha sgombrato, nell’Ottocento, il mondo esteriore, per stabilirsi in quello interno. La reliquia deriva dal cadavere, il «ricordo» dall’esperienza defunta, che si definisce, eufemisticamente, «esperienza vissuta»¹².

Questo transito, mai codificabile in forme definitive o in paradigmi generali, sempre legato ad una precisa e non ripetibile esperienza individuale e intellettuale, trova nella visione del mito, nella moderna visione di esso, una forma di espressione quasi naturale, in un campo, a volte, così indicibilmente non naturale. Il passaggio dalla modalità ipostatica classica a quello della *condizione* moderna rappresenta, in un certo modo, il lato visibile della impossibilità, ciò che può essere pronunciato del non-detto o del non-dicibile, la forma esteriore, l’unica possibile della exteriorità, di una interiorità mai strutturata.

La coscienza della distanza da ciò che, convenzionalmente, viene definito antico, derivante dalla coscienza della realtà mediata, realizzata attraver-

⁹ “L’allegoria si fonda dunque su una condizione di estraneità, cioè di *distonia* rispetto al mondo, il simbolo presuppone invece l’unità col mondo e una condizione di *sintonia*” (R. Lupe-
rini, *Il dialogo e il conflitto. Per un’ermeneutica materialistica*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 73).

¹⁰ G. L. Beccaria (a cura di), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino, Einaudi, 1996, p. 37.

¹¹ W. Benjamin, *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962, p. 140.

¹² *Ibidem*.

so la tecnica, genera, per paradosso non imprevedibile, una prossimità, una contiguità con il mito, con quella che, potremmo definire, percezione mitica del reale. Quanto maggiore e più profondo è il processo di desacralizzazione della realtà, tanto più forte si fa l'aspirazione, la tensione artistica e poetica al mito come forma di conoscenza, che non avrà più, naturalmente, il carattere di continuità normativa e rappresentativa che era proprio dell'antichità¹³, ma che compierà, ancora una volta, uno spostamento, minimo ma determinante, dal piano del riconoscimento generale a quello individuale.

Il processo memorativo si dà come un cammino di conoscenza, come una narrazione (mito vuole dire esattamente racconto), come una strada da costruire mentre si percorre. Lo scarto¹⁴, ripetiamo, è minimo – passare dalla condizione di memoria antica a quella, genitivamente soggettiva e oggettiva, di memoria *dell'antico* – ma comporta un rovesciamento di prospettiva definitivo: il soggetto memoriale si definisce soltanto attraverso un processo dialogico costante, attraverso quella *necessità dell'altro* che è propria della conoscenza che descriva un cammino interiore, cioè creativo e, dunque, artistico.

¹³ Fondamentale, in questa prospettiva, è, ad esempio, la definizione della differenza dell'idea di tradizione: "Quando si parla di *imitatio-aemulatio* – termini che nella dimensione espressiva dell'arte classica tendono in pratica ad identificarsi – non bisognerà sottolineare tanto la volontà del confronto competitivo che spinge i poeti, quanto converrà piuttosto ricordare il momento imprescindibile, ma sostanzialmente neutro, rappresentato da ciò che s'usa chiamare tradizione, che è insieme condizionamento e aiuto al dire. Questa tradizione, a volerla meglio definire, credo possa indicarsi colla nozione di *«langue poetica»*. Accettando nella pratica filologica questo concetto e le sue implicazioni critiche, si eviterà di far riferimento, per l'operatività poetica, sempre e soltanto all'opposizione dialettica *traditio-aemulatio*, e non si correrà il rischio di credere a una sempre vivace e mai allentata tensione competitiva contro ogni poeta che è prima, da parte di ogni altro che è dopo (forse anche questa è eredità residua di chi ha creduto alla creatività come unico modo di essere del linguaggio?)" (G. B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo Virgilio Ovidio Lucano*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 12-13).

¹⁴ "Nell'autoeducazione artistica si risolve sostanzialmente l'atto dell'apprendimento. Sarà essa ad orientare il poeta nella direzione «sperimentale»: si guarda a realizzazioni esemplari e se ne fa nuova prova. [...] Proprio in quanto discorso di riuso, si è detto, il discorso poetico si caratterizza in solenne distacco da quello consueto. Esibisce infatti certi elementi che esprimono e rispecchiano questo allontanamento. Così il ritmo regolare e la struttura metrica, i parallelismi e le convenzioni proporzionali, la insolita disposizione delle parole, la ripetuta insistenza di forti elementi espressivi e la valorizzazione della sonorità verbale (allitterazioni, assonanze, onomatopée), nonché tutto l'insieme degli effetti rapportabili alle figure dell'espressione. Son questi gli elementi di distacco che, con diversa frequenza ma convergente effetto, realizzano quel processo di «straniamento» (*τό ξενικόν*) che già Aristotele, seguendo Isocrate (*Evagora* 8-11) connaturava al discorso poetico. [...] quegli stessi elementi di distacco collaborano alla conservazione della memoria in quanto, ciascuno di essi in sé e più ancora nella loro sistematica ed uniforme convergenza di effetti, attivano la funzione memoriale" (*ibi*, pp. 20-21).

Il piano della temporalità mitica passa, così, dal livello sociale a quello personale: l'individuo diviene, in questo modo soggetto e oggetto del mito, della conoscenza memoriale mitica come recupero e come invenzione/creazione di un tempo personale, del tempo puntuale e largo ad un tempo, che, seppure senza redenzione, diviene l'unica condizione possibile di esistenza. Naturalmente, questo è un procedimento doppio, cioè, rovesciando il termine passato in futuro, si avrà il passaggio dall'antico al moderno, dalla visione memoriale creativa del passato come rivelazione, *svelamento*, a quella del moderno come forma dell'attesa. Tutto ciò si realizza, ovviamente, attraverso la modalità dialogica passato/futuro nel presente che si è definita come propria del processo memoriale, seppure senza possibilità alcuna di libertà, senza la salvezza della redenzione. Così, dunque, ad esempio in "À passagem das aves", in *Memória doutro rio*:

Foi no verão que aprendeste, com dedos afeiçãoados aos instrumentos da paciência, a entrar na noite. Medias então os dias com rigor de lábios, declinando o mel e a sua sabedoria. Sempre partilhaste a casa do amor, meu perdulário, na confluência da água e da sede. E enquanto aguardavas a violência do silêncio, passavam aves¹⁵.

O "Sobre a sombra":

Era setembro, era onde a sombra rói os ramos. Os corpos são mais jovens nestas dunas, e só os jovens nos podem ensinar. Por isso os procuramos, e a pergunta é sempre a mesma – como se morre? Envelhecer não é assim tão simples, por mais que digam. Quantos dias de sol o declínio nos reserva? Por quanto tempo poderemos amá-los, a esses jovens, sem os ofender? Esta alegria de noutros corpos sermos ainda alguma juventude, como guardá-la, sem a degradar?¹⁶

Occorre indagare due evidenze, apparentemente naturali consuetudini logiche, due forme di equivalenza che si presentano come forme di corrispondenza automatica, o che, per lo meno, vengono percepite in questo modo.

La prima è l'equivalenza tra memoria e passato: sembra naturale definire il passato come lo spazio proprio della memoria, ma, abbiamo visto, la percezione del tempo esterno come proiezione di una sorta di tempo intimo-mitico personale comporta una necessità dello spazio memoriale *nel* presente. Ci si rende conto, cioè, che quello che noi chiamiamo "memoria" è sempre un processo legato all'istante contemporaneo a quello nel quale si pronuncia la

¹⁵ E. de Andrade, *op. cit.*, p. 261.

¹⁶ *Ibi*, p. 266.

frase “io ricordo” o nel quale il discorso si svolge in un flusso memoriale. Si dovrà, dunque, legare al concetto di passato, nel nostro caso, quello di *proiezione* e di *desiderio*, e dello spazio e dell’orizzonte che essi circoscrivono, sgretolando, così, l’idea dell’esistenza del passato come categoria a priori e delineando la necessità di definire sempre, con precisione, quale senso specifico diamo a questa categoria (l’unica definizione generale che, da questo momento, potremo dare del passato sarà quella di “ciò che è perduto”).

L’altra equivalenza riguarda i termini di “memoria” e “ricordo”: è naturale riferirsi ai ricordi come agli elementi costitutivi della memoria, ad una specie di mattoni che formano la costruzione memoriale, l’edificio della memoria; si dovrà, invece, tentare di pensare, se non una differenza o una incompatibilità tra i due elementi, almeno l’appartenenza a due campi semantici diversi. Il ricordo appartiene a quello del tempo puntuale, del tempo della consequenzialità, della deterministica possibilità, o impossibilità, di “riportare al cuore”, etimologicamente (poiché, si noti, che, anticamente, il cuore veniva considerato la sede della memoria); la memoria, invece, appartiene al tempo largo, al tempo della simultaneità. Mentre il ricordo appartiene al campo delle facoltà, la memoria – è l’ipotesi – potrebbe essere considerata come un sentimento, ma un sentimento senza luogo, *atopico*. In questo modo, l’iniziale equivalenza verrebbe ribaltata e tra i due elementi si instaurerebbe una relazione di esclusione o di dialettica negativa: si giungerebbe, così, alla paradossale ipotesi della memoria come la facoltà di dimenticare i ricordi (non corrispondente, però, alla distinzione classica, in psicanalisi, tra memoria volontaria e memoria involontaria). E se, ancora in *Memória doutro rio*, l’“exerga” di Artaud (“Je n’ai plus q’une occupation, me refaire”), indica un senso di scoperta che è il ri-trovarsi del ri-farsi, determinante è il senso della costruzione, della successione, dell’accumulo; si veda, ad esempio, “Sílabas sobre sílabas”:

Aprendo uma gramática de exílio, nas vertentes do silêncio. É uma aprendizagem que requer pernas rijas e mão segura, coisas que já não me posso gabar, mas embora precárias, sempre as minhas mãos foram animais de paciência, e as pernas, essas ainda vão trepando pelos dias sem ajuda de ninguém. Sem o desembaraço de muitos, mas tirando partido dos variados acidentes da pedra, que conheço bem, lá vou pondo sílabas sobre sílabas. Do nascer ao pôr do sol¹⁷.

La dialettica tra residuo e memoria/oblio come accumulo si rivela con concretezza definitoria:

¹⁷ *Ibi*, p. 270.

“Sobre a palavra”:

Entre a folha branca e o gume do olhar
a boca envelhece.

Sobre a palavra
a noite aproxima-se da chama.

Assim se morre dizias tu.
Assim se morre dizia o vento acariciando-te a cintura.

Na porosa fronteira do silêncio
a mão ilumina a terra inacabada.

Interminavelmente¹⁸.
“Os resíduos”:
O ar começa a doer
quando lentíssimos de amor
os resíduos caem
na palha:

a exígua
substância da alegria
ou lisa pedra de outono
morre na flor da candela:

a escuridão invade
o pulso e gota a gota
a loucura
acode branca:

enquanto crescem dentes
à noite solitária
vem a música do sono
ná água¹⁹.
“Detritos”

Penso nas ervas que não chegam a ser altas
vai chegar a neve
anadiável sobre as cordas
a pequena mão do silêncio
regressa por assim dizer dos pátios inocentes
demora-se sobre o coração
breve spala verde potala

¹⁸ *Ibi*, p. 207.

¹⁹ *Ibi*, p. 223.

um calor branco a mansidão de vaga em vaga
lenta masturbação do olhar
a noite perdeu o seu rouxinol
com a morte na boca
reparto contigo o peso da alegria²⁰.

L'atto memoriale spezza il tempo, attraverso il processo che rende ogni cosa contemporanea a se stessa, simultanea nella sua diversità. Ma qual è il limite comune dell'azione di ritorno memoriale (quasi un'azione sospesa tra anabasi e catabasi) e dell'attesa? Quale la relazione tra l'orizzonte di proiezione dell'attesa e l'orizzonte delle incertezze, delle imprecisioni del ritorno?

Forse in questo rapporto risiede un elemento nodale del processo di formazione delle immagini memoriali, quello relativo alla definizione della continuità e della discontinuità di esse, della espressività rivelatrice o della in-espressività perturbante, della incessante ambiguità tra significato e senso:

«Noi aspettiamo *questo* e siamo sorpresi da *quello*», scrive Wittgenstein nelle *Ricerche filosofiche*. Questa proposizione ci pone di fronte al problema essenziale dell'attesa: un'attesa può mai essere soddisfatta o compiuta? lo scarto può mai venir abolito? può, insomma, l'attesa non essere sorpresa o «disattesa»?²¹

Si delinea, così, quel limite, che è anche, però, la condizione necessaria, comune al ritorno e all'attesa: considerato il ritorno come un cammino verso un luogo originario o verso un luogo dove siamo già stati. Facciamo un esempio: un uomo compie un viaggio e lascia la propria casa, per raggiungere un luogo che si trova ad una certa distanza da essa; quando riprenderà il cammino per tornare alla propria casa avrà di fronte a sé uno spazio che lo separa da un luogo noto – anzi il luogo noto per antonomasia, lo spazio della propria identità, la casa – e che percorrerà in un certo tempo. Ora, prima di intraprendere il viaggio di ritorno, l'uomo avrà di fronte a sé un movimento verso il già noto, cioè il passato, da compiersi in un tempo che verrà, cioè in un futuro: questo tempo a venire, questo tempo futuro verso il passato, l'azione di questo tempo potremo chiamare memoria.

Esso contiene, contemporaneamente, l'allontanamento e la fine, il raggiungimento e il principio, la lontananza e la vicinanza, in un costante rapporto dialogico, valido sempre in entrambi i sensi, costantemente biunivoco. La scoperta/invenzione del noto avviene sempre in maniera non nota: questa una delle possibili accezioni della proposizione di Wittgenstein; l'oriz-

²⁰ *Ibi*, p. 227.

²¹ G. Bompiani, *L'attesa*, Milano, Feltrinelli, 1988, p. 28.

zonte dell'attesa è l'orizzonte del ritorno, poiché il riconoscimento è sempre la coscienza di un'evidenza, cioè di un'appartenenza. E, dunque, per concludere, tra attesa e ritorno, tra perdita e svelamento, tra luce e materia, la poesia di Eugénio de Andrade si costruisce pazientemente, nella continuità della narrazione mitica e quotidiana, nella immateriale continuità dell'elemento liquido – fisico e intimo rinascere a se stessi – ritorno prossimo tra logica della sparizione e naturale sentimento della fine, lì dove tutto “Só água era, e sem memória”²².

²² E. de Andrade, *op. cit.*, p. 125.

VINCENZO RUSSO

“O MEU PAÍS PALAVRAS”:
NOTE PER UNA MAPPA GEOPOETICA
DEL NOVECENTO PORTOGHESE

*Io non conosco immagini più poetiche, più affascinanti,
più ispiratrici delle carte geografiche.*

Alberto Savinio

1. O esplendor dos mapas: *geografia, letteratura e cartografie poetiche*

*E o esplendor dos mapas, caminho abstracto para a
imaginação concreta, letras e riscos irregulares abrindo
para a maravilha.*

Álvaro de Campos

Ogni spazio rappresentato dalla letteratura è al contempo un dato geografico e un *topos* letterario, cioè una struttura retorica i cui contorni sono plasmati dalla storia, una figura dotata di una specifica funzione poetica e caratterizzata da un suo potere evocativo. Evidentemente oggi, se il *topos* ritorna a essere considerato dalla critica letteraria non solo come dimensione supplementare del *cronos* a cui – si dica di passaggio – Bachtin sembra, nonostante tutto relegarlo¹, è perché un intero dibattito sui rapporti fra letteratura e geografia è in corso, là dove la geografia non è solo conoscenza del luogo concreto ma rapporto stratificato e irriducibile con il territorio astratto della mente, del vissuto e dell'identità dell'uomo.

¹ «Il cronotopo nella letteratura ha un essenziale significato *di genere*. Si può dire senza ambagi che il genere letterario e le sue varietà sono determinati proprio dal cronotopo, con la precisazione che il principio guida del cronotopo è il tempo» (Michail Bachtin, *Estetica e Romanzo*, tr. it. a cura di Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi, 2001, p. 232).

La teoria letteraria si rivolge, oggi più che mai, ai saperi della geografia e della cartografia e ne usa il suo linguaggio perché

la geografia, la mappa topografica e la coordinata si rivelano dunque riferimenti essenziali per capire l'immagine letteraria del paesaggio, che viene a essere soprattutto la rappresentazione e la costruzione di una *forma*: una produzione dell'attività umana, non la traccia dell'elemento naturale, non la presenza di un senso, ma la sua ricerca, l'azione dello sguardo².

Le parole sanno essere mappa del visibile e dell'invisibile facendosi, come voleva Breton, mappa del desiderio. Scrivere è un modo di organizzare lo spazio, nel testo e attraverso di esso, fin dalle origini della scrittura. La geografia stimola non solo la memoria ma anche «i sogni e le fantasie, la poesia e la pittura, la filosofia e la narrativa, e la musica»³.

Se è vero che «le fonti letterarie possono essere ritenute documentazioni preziose per la conoscenza dei paesaggi storici e della loro evoluzione e, inoltre, supporti interpretativi efficaci da affiancare alle più tradizionali consuetudini analitiche della ricerca geografica»⁴, è altrettanto evidente che l'approccio classico di studiare o descrivere il fatto geografico presente nel fatto letterario come una sorta di verifica della autenticità dei luoghi o delle geografie “disegnate” dai vari poeti non basta per tracciare una geo-poetica del Portogallo novecentesco. Più che all'esame del fatto geografico entro la finzione letteraria, che era del resto la proposta teorica avanzata da Maria de Lourdes Belchior in un saggio degli anni Settanta⁵, il nostro approccio è interessato a verificare le potenzialità con cui i poeti utilizzano la *carta geografica* quale finzione letteraria più affascinante e potente dello stesso paesaggio o dell'ambientazione territoriale con cui trascrivere la realtà vera o immaginaria che sia. Proprio partendo dalla constatazione che le mappe geografiche costituiscono una formidabile e quanto mai interessata interpretazione della realtà non soltanto un semplice strumento dei geografi, analizzeremo come le mappe, e at-

² Vincenzo Bagnoli, *Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, Bologna, Pendragon, 2003, p. 10.

³ Edward Said, «Invention, Memory and Place», *Critical Inquiry*, Volume 26, Winter 2000.

⁴ Maria De Fanis, *Geografie letterarie*, Roma, Meltemi, 2001, p. 14.

⁵ «O projecto deveria abranger o sistemático levantamento de quanto respeite ao binómio poesia-geografia (alargado também à prosa?), ao longo dos séculos, desde o nascimento da cultura portuguesa aos nossos dias. [...] Num primeiro momento poder-se-ia proceder à “fichagem” de todas as alusões ou descrições que em textos literários de autores portugueses surgissem e fossem de incluir sob a rubrica “geografia”. Num segundo tempo, e como espécie de contra-prova ou verificação, partir-se-ia da realidade ambiente, das zonas ou regiões geográficas e tentar-se-ia uma como que geografia literária» (Maria de Lourdes Belchior, «Poesia e Realidade», in *Miscelânea de Estudos em honra do Prof. Vitorino Nemésio*, Lisboa, Publicações da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1971, p. 58).

traverso di esse i poeti, sappiano narrare la nazione portoghese riscrivendo la territorializzazione geografica attraverso un nuovo repertorio immaginario in bilico fra la realtà del «fatto» e la finzione della «metafora» poetica. È ovvio che il privilegio accordato alle mappe come rappresentazione cartografico-letteraria di un Paese non ci esime dal ragionare – tanto più in campo poetico – sulla traduzione della complessità del mondo in vero e proprio paesaggio descritto o meglio *scritto* dalla Poesia. La presenza del paesaggio nel testo poetico come “immagine prodotta” (nel senso di “costruita”, non naturale) è comunque il risultato di un tentativo di leggere il mondo e di renderlo leggibile, di abitarlo, anche se liricamente. Non a caso è dal Romanticismo tedesco che sappiamo che poeticamente abita l'uomo... La poesia, forse, meglio delle altre rappresentazioni artistiche – come aveva già intuito Genette – sa riscrivere il territorio: «il peut sembler paradoxal de parler de l'espace à propos de la littérature» ma appare necessario riconsiderare i rapporti fra spazio e letteratura tanto più che «une certaine sensibilité à l'espace, ou pour mieux dire, une sorte de fascination du lieu, est un des aspects essentiels de ce que Valéry nommait l'état poétique»⁶. Allora, le opere letterarie, e quelle poetiche in particolare, non devono essere lette solo come lo specchio dell'oggettività (geografico-territoriale) ma anche come archivio delle esperienze “soggettive” del territorio capaci di trasmettere lo spirito, il significato dei fatti territoriali, cioè appunto *il senso del luogo*. Il sapere geografico della poesia si fonda spesso sull'accettazione dello stereotipo e sulla sua perpetuazione, ma è anche in grado di risemantizzare *ex-novo* un luogo, una città, un territorio. In questo senso la poesia si fa «topografia», *topos*, luogo comune, sempre riscrivibile e riattualizzabile dalla tradizione culturale. La poesia – come un'intuizione di Vitorino Nemésio in un articolo intitolato «Arrábida (poesia e geografia)» già intravedeva – è una testimonianza autentica e indispensabile per capire il comportamento degli uomini nei confronti di un determinato ambiente, e lo scrittore gioca un ruolo fondamentale nella formazione prima e nella definizione poi delle rappresentazioni geografiche.

Por mais utópica e inespecial que pareça, toda a poesia é radicalmente topográfica. Sem um certo horizonte e alguns alimentos terrestres não há céu nem pão dos anjos. [...]

Não é determinismo, não é Taine e o «meio» que me induzem a assim falar. O meio não faz ninguém poeta, mas perfaz a poesia no poeta. É o seu chão, a sua circunstância, a sua frente. De lugar e de ingrediente, o meio torna-se substância. A poesia mais etérea acaba por ter um pé na terra dos homens⁷.

⁶ Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 43.

⁷ Vitorino Nemésio, «Arrábida (poesia e geografia)», *Diário popular*, 13 de Fevereiro de 1946.

Il senso del luogo di certe località portoghesi è talmente stratificato da un sovrappiù di senso letterario, se non proprio poetico, che tutto quel substrato immaginario – costituito dai pensieri, dal vissuto e dalle emozioni che il poeta ha contribuito a dilatare spazialmente, rendendo le sue esperienze universali – è inscindibile dalla proiezione letteraria e artistica. Il territorio è davvero l'effetto dell'arte come pretendono Deleuze e Guattari⁸, rovesciando così il tradizionale determinismo insito nella relazione positivista tra ambiente e opera. Tutto ciò è tanto più vero se si pensa che sono gli stessi scrittori a creare o ricreare regioni, luoghi, città, percorsi, alternativi alla realtà geografica o perfino completamente inesistenti prima delle loro visioni. Ma non si tratta solo di paesi fantastici, mero prodotto dell'immaginazione letteraria, quanto piuttosto di luoghi reali che, attraverso la mediazione della fantasia e della riscrittura poetica, assumono, anche per i lettori che non li hanno mai visti, «un carattere e una personalità propria imprescindibilmente legata agli scritti dell'autore»⁹. Come notava già Maria de Lourdes Belchior, è possibile riscrivere la storia della poesia portoghese attraverso la sua dimensione topografica: innanzitutto, se si riflette sulla possibilità di attribuire al Novecento una sorta di poeticizzazione del territorio che induce a ripensare il microcosmo spaziale (sia esso la regione, la *vila*, la città o addirittura come succede per Lisbona, per Porto e Coimbra, i suoi quartieri) associato sempre a una personalità. Non è un caso che esista un Algarve, per esempio, di Sophia e uno di António Ramos Rosa, un Alentejo di Carlos de Oliveira e di Jorge de Sena, uno di Miguel Torga e uno di Alexandre O'Neill; le Azzorre esistono nella versione poeticizzata di Nátalia Correia ma anche di José Agostinho Baptista (che ha dedicato un ciclo anche a Madeira). Esistono varie Coimbra (storico-letteraria alla Manuel Alegre, accademica o elegiaca alla Eugénio de Andrade e la sua contro-immagine ironica abbozzata da Almada Negreiros: «Coimbra universitária, /bem entendido! / Odeio-te /finges de cabeça /e não és senão o lugar dela. [...] A única pessoa de interesse que conheci em Coimbra / foi a dona de uma casa de mulheres / todos os outros eram cultos / admiravam os grandes vultos / e desconheciam os pequenos /como se estes não fossem uma projecção dos grandes»). E la città di Porto quante città di carta racchiude in se stessa? È la città «em pedra escura» di Teixeira de Pascoaes, quella di «luz e granito» di José Gomes Ferreira, la città-fiume di Albano Martins, di Gastão Cruz («Cores indecifráveis, vermelhos espessos, obscurecidos./ Amparam cheiros fétidos, penumbras. E o rio resume tudo isto: mulheres lavam na água destruída: roupa, sabão e cascas de laranja; em torno a água grande, verde e íntima»), la città

⁸ Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Mille Piani. Capitalismo e Schizofrenia*, tr. it. di G. Passerone, Roma, Castelvocchi, 2003, p. 445.

⁹ Fabio Lando, *Fatto e finzione: geografia e letteratura*, Milano, EtasLibri, 1993, p. 111.

tutta interiore di Eugénio de Andrade («O Porto é só uma maneira de me refugiar na tarde, forrar-me de silêncio e procurar trazer à tona algumas palavras, sem outro fito que não seja o de opor ao corpo spesso destes muros a inserrução do olhar»). Ma un censimento serio e accurato della geo-poetica novecentesca dovrebbe riguardare anche la provincia che la *Kulturkritik* portoghese ha sempre opposto alla città per quella reciproca ostilità di cui parlava Miguel Torga alimentata dal disprezzo del civilizzato da un lato e da un orgoglioso risentimento dall'altro. La provincia geopoetica può essere quella riscritta da Al Berto nel suo ciclo su Sines – «Mar-de-leva (7 textos dedicados à vila de Sines)» nel libro *O Medo* – o quella delle *vilas* di Ruy Belo immortalate in «Portugal sacro-profano» di *Boca Bilingue* e di *Homem de Palavra(s)*. Infine, Lisbona, città letteraria per eccellenza, merita un discorso a parte, proprio perché come ha magistralmente dimostrato José Cardoso Pires, la città è oggi diventata un simbolo, equiparabile alla Praga di Kafka o alla Dublino di Joyce. Se è senz'altro il Novecento poetico a contribuire all'elevazione di Lisbona a simbolo letterario (senza dimenticare che sin dalla poesia galego-portoghese essa è *topos*), è perché proprio questo secolo ha reso la città non solo uno sfondo, uno scenario «dove sgranare i personaggi di turno, quanto piuttosto preponderante protagonista del narrato»¹⁰. Anche per la poesia portoghese dunque non è esagerato affermare che i luoghi di Lisbona, in quanto fatto e finzione, evocati da Fernando Pessoa (tanto per esemplificare il caso più emblematico) nella sua opera sono oggi – anche attraverso una «turisticizzazione» della città come città di carta o letteraria, a cui non è estraneo il contributo della stessa poesia – sono diventati vere e proprie tappe di un pellegrinaggio turistico-intellettuale («Vem agora o meu país que já / não tem Camões nem Índias para achar / só tem Pessoa e o império que não há / sentado à mesa como em alto mar», scriverà Manuel Alegre). La possibilità o la capacità che i poeti hanno di creare dei veri e propri luoghi come mito e come turismo deve fare – oggi più che mai nel Portogallo turistico-culturale riscoperto negli anni '90 da parte degli europei – i conti con la massificazione del turismo industriale che se ha contribuito a rendere il quartiere dello Chiado di Lisbona e il caffè della Brasileira (metonimia di un'intera città) uno dei maggior reliquari letterari del Paese, rischia di convertire il fatto letterario in semplice luogo di consumo e di rinnovare il *cliché* – anche poetico – dell'immagine reazionaria di un Portogallo come ultimo «giardino d'Europa in riva al mar piantato», luogo incantato e pacifico non solo per gli stessi portoghesi pensionati della Storia (secondo la felice espressione di Eduardo Lourenço), ma ultimo e residuale eden lirico-turistico a uso e consumo dei pensionati veri del Nord d'Europa.

¹⁰ Laura Cipriani, *Lisbona. Città dell'inquietudine*, Milano, Edizioni Unicopli, 2003, p. 11.

2. L'immaginazione geo-poetica del Portogallo novecentesco

*Topography displays no favorites; North's are near as West.
More delicate the historians' are the map-makers' colors.*

Elizabeth Bishop

La geografia letteraria del Portogallo novecentesco, se ne esiste uno, è quella inaugurata *a negativo* da Eça de Queirós secondo cui «Lisboa é Portugal, tudo o resto é paisagem»: questa immagine folgorante di un territorio che il Romanticismo avrebbe convertito in «paesaggio» per la sua quasi totalità è da accostare necessariamente (come fa del resto Eduardo Lourenço) a quella del furioso e futurista primo Álvaro de Campos per cui: «Só há duas coisas interessantes em Portugal, a paisagem e *Orpheu*. Tudo o que há no intervalo é palha trilhada e podre que serviu já na Europa e morre entre estas duas atracções de Portugal. Por vezes estraga-se a paisagem pondo lá Portugueses. Mas não se pode estragar *Orpheu* que resiste à prova de Portugal»¹¹. Conosciamo, grazie a Eduardo Lourenço, le perplessità di Eça davanti alla riscoperta della terra portoghese di quei neo-garrettisti all'Alberto Oliveira che si compiacevano dello sforzo intellettuale di pensare e pensarsi spazialmente limitati fra «a margem do rio Minho e o cabo de Santa Maria», chiosando l'eterno canto per cui «as margens do Mondego são belas». E conosciamo il rifiuto di Pessoa di una geografia letteraria che si accontentasse di innalzare inni alla staticità come specificità culturale e sentimentale della nazione-saudosista tutta intelligibile dalle finestre che davano sul Marão natale di Pascoaes.

Il gesto *a positivo* che a nostro avviso segna l'inizio di una geografia letteraria novecentesca è proprio quello di Pessoa nel più conosciuto componimento «cartografico» della letteratura moderna in Portogallo: nei versi di «O dos castelos» che apre *Mensagem*, il poeta assegna topograficamente al *Portogallo* il ruolo di «rosto de Europa» dalla anacronistica (se non postuma) somiglianza camoniana. Frontiera geografica? Certamente, ma seconda un'altra geografia mitica e messianica che Pessoa recupera attraverso la dimensione temporale che si rivela grazie a una violenta metafora ossimorica della storia («Occidente, futuro do passado»). L'Occidente qui non è (non è più e non è ancora) uno spazio geografico. L'Occidente è il destino (non solo futuro) del Portogallo: la poesia riscrive la geografia in termini di pura mitologia e affida la definizione cartografica del Paese a quel desiderio di riterritorializzazione

¹¹ Citato in Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*, 2ª edição, Lisboa, D. Quixote, 1982, p. 117.

deterritorializante, nostalgia di un Portogallo che non sia un impero materiale ma un centro «desterritorializado – “partes sem todo” – representado metaforicamente na nação portuguesa derramada no mar sem fim e encarnada pelo cosmopolitismo cultural do povo que “sabia estar num Sagres qualquer”»¹².

A Europa jaz, posta nos cotovellos;
De Oriente a Occidente jaz, fitando,
E toldam-lhe românticos cabelos
Olhos gregos, lembrando.

O cotovello esquerdo é recuado;
O direito é em ângulo disposto.
Aquelle diz Itália onde é pousado;
Este diz Inglaterra onde, afastado,
A mão sustenta, em que se appoia o rosto.

Fita, com olhar sphyngico e fatal,
O Occidente, futuro do passado.

O rosto com que fita é Portugal.

Il mare senza fine portoghese evocato da Pessoa in *Mensagem* non è altro che la riappropriazione simbolica della geografia marittima quale geografia di un non-luogo. Pessoa vorrebbe inaugurare una nuova geografia dell'Aperto per il suo Portogallo che sostituisca l'elemento terrestre e la strumentazione cartografica che non avrebbe fatto altro che misurare la brevità fattuale di un piccolo rettangolo di terra, da secoli, non solo più unicamente europeo. La sua proposta poetica va nella direzione di “oceanografare” la terra portoghese per renderla geograficamente fluida e ibrida. Il Portogallo di Pessoa cessa di stare sull'orlo per essere Oceano – non più storicamente e realmente come si era fatto oceano nel XVI secolo (da qui la grande differenza con Camões) – ma poeticamente, e poeticamente si annuncia (con tutto il paradosso del caso) come nazione marittima riunita nella dispersione, perché ormai il mare già non separa ma unisce. «Il mare blu»¹³ dell'oceano, pur insondabile e ingovernabile, non è del tutto arbitrario: in Pessoa esso è assoggettato alle leggi della natura e della storia che lo hanno reso un mare portoghese e quindi suscettibile di un grado di egemonica prevedibilità sconosciuta al mare antico. La geografia pessoana allora non fa altro che rendere ancora più illimitata quella

¹² Margarita Calafate Ribeiro, *Uma História de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo na Literatura Portuguesa*, Porto, Afrontamento, 2004, p. 99.

¹³ Margaret Cohen riconosce nella letteratura inglese e francese sei tipi di cronotopo per il mare tra cui appunto il Mare blu, in «Il mare», *Il Romanzo. Temi, luoghi, eroi*, a cura di Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2003, pp. 429-446.

frontiera già di per sé senza limite che da sempre l'Oceano ha costituito per la cultura nazionale. La trasgressione dei confini di un'intera comunità che diventa geo-poeticamente mare in Pessoa resiste – nonostante vari tentativi fatti in questa direzione – alla tentazione di leggere le successive rappresentazioni salazariste che con un disinvolto gesto ideologico avevano disegnato una geografia che oscillava fra la brevità della piccola casa lusitana (con tutta la poetica dello spazio rinvenibile nei versi che ne tracciano le lodi) e la sua proiezione intercontinentale («dal Minho a Timor», in una versione mistificatrice dell'eterno paradosso lusitano sempre in bilico tra provincia e impero). Esiste tutta una costellazione di immagini di un Portogallo piccolo ma «avanguardia cristiana d'europa» pur senza i toni del bellicismo futurista, anzi mitigati da formule folcloriche – da luogo incantato a famigerata «oasi di pace», da «jardim à beira mar plantado» (giardino che altrove diventa luogo di assedio ¹⁴) a resto intatto di «sal, sol e sul» lontano da una Europa-Babilonia.

Visitar este país
até à última gota:
O porco e Porto a bola e a bolota
o que é como quem diz
itinerar a derrota.

[...]

Aqui ao pé do mar	bordamos a tristeza
as toalhas de mão	as toalhas de mesa
que levais para casa	Souvenir
deste povo sem pão	
que se cose a sorrir	

Aqui ao pé do rio	gememos a saudade
Nosso fado submisso	nossa água a correr
Canção de mal devir	Souvenir Souvenir ¹⁵

Come nei versi di José Carlos Ary dos Santos, anche in quelli di Alexandre O'Neill, il poeta non esita a comporre un ritratto sferzante di questo piccolo Portogallo folclorico e umiliato di cui sente comunque il rimorso: «se tu fosses só três silabas, / linda vista para o mar, Minho verde, Algarve de cal [...] se tu fosses só sal, o sol, o sul, / o ladino pardal, o manso boi coloquial, a reclinante sardinha, a desancada varina, [...] a cegarrega do estio, dos estilos, / o ferugento cão asmático das praias [...] ó Portugal se fosses só três silabas / de

¹⁴ «Sitiados neste areal que jardim não é / à beira mar plantado mas é lugar remoto diferente / a outros tantos lugares situados longe», in «Situação» di Eduardo Guerra Carneiro (ora citata nell'antologia organizzata da José Fanha, *De Palavra em Punho. A resistência dos poetas. De Fernando Pessoa ao 25 de Abril*, Porto, Campo das Letras. 2004, p. 321).

¹⁵ «O Turismo» di José Carlos Ary dos Santos (ora in J. Fanha, *op. cit.*, pp. 280-281).

plástico, que era mais barato!»¹⁶. La geografia quasi oleografica di un *Portugal*-stereotipo che il salazarismo si era sforzato di consolidare è ironicamente elencata da Alexandre 'O Neill in un affresco di cartoline, di souvenir e piccole cose senza importanza, di geografie quali coreografie paesaggistiche. Ma una geografia "così ridotta" a tre sillabe non può che rinnovare il sentimento di una geografia interiore di rimorso personale e collettivo.

Ma la piccola casa lusitana (e resta da investigare il successo metaforologico della spazio-casa e dello spazio-nazione nella letteratura portoghese) può diventare, lungo tutto il Novecento (e almeno fino al 25 Aprile 1974), senza alcuna frattura dialettica né cartografica, un Portogallo *maior* in un movimento di schizofrenia in cui la provincia si fa Impero e l'Impero per esser tale deve immaginarsi ancora come provincia. Lo spazio geo-letterario del Portogallo si sovrappone alla mistificazione imperiale così come per esempio nella collezione della *Antologia da Terra Portuguesa*, pubblicata dalla Bertrand tra gli anni '50 e '60, in cui la letteratura «geografica» delle province del continente convive in pacifica contiguità con quella delle province «ultramarinas». Persino le antologie letterarie contribuiscono a delineare il *nomos* della terra portoghese. Solo dopo il 1974-75, è stato possibile pubblicare una sorta di contrappunto geo-letterario portoghese a queste geografie «allargate» che contemplasse unicamente lo spazio nazionale come spazio già soltanto europeo. Ci riferiamo alle due antologie: *Portugal. A terra e o homem. Antologia de textos de escritores dos séculos XIX-XX*, por Vitorino Nemésio del 1978 e *Portugal. A terra e o homem. Antologia de textos de escritores dos séculos XX*, por Maria Alzira Seixo e David Mourão-Ferreira, del 1981. Entrambi i volumi non sono che i prodromi di una nuova tendenza (quanto meno editoriale) che, soprattutto a partire dagli anni '90, ha provato a riarticolare l'elemento geografico della poesia, insistendo sulla stretta relazione fra spazio e rappresentazione poetica dei luoghi (cittadini, ma non solo)¹⁷.

La prima manifestazione in versi di un cambio di paradigma geo-poetico è facilmente identificabile in un poema che, al di là della contingenza storica e di cronaca (il ritrovamento del cadavere di un pescatore su una spiaggia del nord del paese), drammatizza tutto il destino del Portogallo non solo novecentesco.

¹⁶ Alexandre O'Neill, *Feira Cabisbaixa*, 2ª edição, Lisboa, Sá da Costa, 1979, p. 1.

¹⁷ Esiste tutta una costellazione di antologie organizzate come archivi delle rappresentazioni poetiche di un luogo, intese come mere descrizioni geografiche e urbanistiche e come trasfigurazioni del suo connotato «sense of place». Si ricordi non solo il recente trittico di antologie organizzate da Adosinda Providência Torgal e Clotilde Correia Botelho per la D. Quixote e dedicate alle tre città più grandi (Lisboa, Porto e Coimbra), ma anche i florilegi di Eugénio de Andrade – *Cancioneirinho de Coimbra*, Porto, Asa, 2002 e *O Alentejo não tem sombra*, Porto, Asa, 2002 –, autore, del resto, anche del classico *Daqui Houve nome Portugal. Antologia de verso e prosa sobre o Porto* del 1968.

Nel semplice, pànico e sublime verso «o meu país é que o mar não quer», Ruy Belo condensa per la prima volta, dopo cinquecento anni di mare e cinque anni di guerra coloniale, tutto il rifiuto – pieno di pietà e di rancore – per un Paese come Storia e per la Storia come Paese («quero um país da minha mesma idade») e tutta la coscienza – intrisa di speranza e desiderio – di un futuro nuovo.

No meu país não acontece nada
à terra vai-se pela estrada em frente
Novembro é quanta cor o céu consente
às casas com que o frio abre a praça

Dezembro abre vidros brande as folhas
a brisa sopra e corre e varre o adro menos mal
que o mais zeloso varredor municipal
Mas que fazer de toda esta cor azul

que cobre os campos neste meu país do sul?
A gente é providente cala-se e mais nada
A boca é pra comer e pra trazer fechada
o único caminho é direito ao sol

No meu país não acontece nada
o corpo curva ao peso de uma alma que não sente
Todos temos janela para o mar voltada
o fisco vela e a palavra era para toda a gente

E juntam-se na casa portuguesa
a saudade e o transistor sob o céu azul
A indústria prospera e fazem-se ao abrigo
da velha lei mental pastilhas de mentol

Morre-se a ocidente como o sol à tarde
Cai a sirene sob o sol a pino
Da inspecção do rosto o próprio olhar nos arde
Nesta orla costeira qual de nos foi um dia um menino?

Há neste mundo seres para quem
a vida não contém contentamento
E a nação faz um apelo à mãe,
atenta a gravidade do momento

O meu país é o que o mar não quer
é o pescador cuspidor à praia à luz do dia
pois a areia cresceu e a gente em vão requer
curvada o que de frente erguida já lhe pertencia

A minha terra é uma grande estrada
que põe a pedra entre o homem e a mulher

O homem vende a vida e verga sob a enxada
O meu país é o que o mar não quer¹⁸.

In questi versi vi è iscritta la proposta di una nuova geografia sentimentale ma anche etica che piuttosto che negare il mare come complice della tradizione letteraria e storica del Portogallo, come frontiera geografica reale e simbolica, rigetta l'immagine di un paese che ha fatto del destino solo marittimo sia esso epico sia esso tragico-catastrofico la sua ragion d'essere. All'ormai imminente ritorno delle caravelle dopo una plurisecolare deriva, prima della fine del colonialismo, il Portogallo è designato come il relitto-resto di una imbarcazione che i flutti del mare della storia respingono a ondate verso la riva, verso quella costa che un giorno era stata cantata da Camões come punto di partenza dell'elemento acqueo e di abbandono dell'elemento terrestre «Aqui onde a terra acaba e o mar começa...». Sappiamo dallo studio metaforologico di Hans Blumenberg, quale sia il significato del mare per l'immaginario culturale occidentale: un vero e proprio confine assegnato dalla natura alle imprese umane, un limite sospetto da demonizzare o da desiderare. Il Portogallo di Ruy Belo costringe se stesso a tornare dall'Impero come storia e dall'Atlantico, dal mare, dal suo mare come geografia. «Morte ao meio-dia» rappresenta un esempio paradigmatico di come la poesia possa immaginare il futuro, anche prossimo, per il Portogallo «ritornato e ritornante» che abbia la forma breve della sua geografia reale, che rincasi dal mare come casa geo-simbolica, che rifiuti il mare come mitologia nazionalista e salazarista:

E num país com a alma morta, a orla costeira não é um cais de partida, uma promessa ou um apelo de descoberta, de liberidade e de progresso, mas um espaço clausurado onde o homem e a mulher são escravos de preconceitos e escravos da própria pobreza secular da sociedade. Na reversão trágica do seu destino histórico, *o meu país é o que o mar não quer*¹⁹.

Ma questo gesto di rottura inscenato in «Morte ao meio-dia», questo «voltar as costas ao mar que já entendo», come avrebbe scritto Saramago nello stesso anno (in una poesia significativamente intitolata «Oceanografia»), presuppone tuttavia la possibilità di immaginare poeticamente un'altra geografia per il proprio paese che irrimediabilmente non è solo costruita sugli spazi ma sul tempo: il cronotopo che Ruy Belo inaugura in «Portugal Futuro» è dirompente perché cinque anni prima della Rivoluzione dei Garofani, il poeta realizza la miglior chiosa al Portogallo come Futuro e al futuro del Portogallo («A

¹⁸ Ruy Belo, *Todos os Poemas* – I, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, pp. 203-204.

¹⁹ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, «Morte ao meio-dia» in *Século de Ouro. Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*, org. de Osvaldo Manuel Silvestre e Pedro Serra, Lisboa, Angelus Novus Editora e Cotovia Edições, 2002, pp. 254-256.

fantasia é fértil em verdade / e do presente obscuro português / algum futuro há-de enfim nascer»). Nella prefazione alla seconda edizione del 1978 di *Homem de Palavra(s)* scrive Ruy Belo:

Em «Portugal Futuro» já nos surge um país descolonizado – «Poderá ser pequeno como este/ ter a oeste o mar e a Espanha a leste». José de Magalhães Godinho, esse grande português, na carta em que me agradecia o livro, sublinhava como eu estava disposto a renunciar ao passado como condição do futuro: «Gostaria de ouvir as horas do relógio da matriz / mas isso era o passado e podia ser duro / edificar sobre ele o Portugal futuro»²⁰.

Il paese sognato dal poeta avrà la stessa forma del futuro e non del passato perché «podia ser duro edificar sobre ele o Portugal futuro». La geografia del Portogallo post-*Empire* non si accontenta però di continuare l'immagine del «jardim à beira mar plantado» che la retorica nazionalista novecentesca aveva propagandato mutuando il famigerato verso di Tomás Ribeiro. «Quem irá transpor o mar em vez de nós?» si chiede João Miguel Fernandes Jorge in una sua antologia geo-poetica significativamente intitolata *a pequena pátria* (2002), dove il paese non è più «O meu País de palavras» come voleva António Ramos Rosa, ma solo un «País de restos de palavras». La mappa geo-poetica portoghese viene ridisegnata con la potente strumentazione di un cartografo che ricolloca lo spazio portoghese nella dimensione di una temporalità nuova, aperta, possibile (*o portugal futuro...*) che si desidera sincronizzata sull'orologio normale e normalizzato di una storia come quella portoghese che cessi di funzionare come riflesso iperidentario del presente e della sua azione nel mondo. La rappresentazione geo-poetica del Portogallo post-25 Aprile si connota per una preoccupazione di normalizzare la terra e gli uomini. Se l'iperidentità portoghese ha da sempre restituito una immagine sproporzionata di se stessa alla cultura del Paese, per eccesso di passato *immaginario*, la poesia degli ultimi trenta anni ha provato a disinnescare dall'interno, nella parte più pericolosa e densa della mistificazione imperialista, le mappe letterarie di un paese-isola che non c'è. Il Portogallo post-*Empire* torna a essere, senza dubbio, continentale, e la sua cultura demitologizza la sua geografia come nelle poesie di Jorge de Sousa Braga dove, ad esempio, l'*orla atlântica*, confine e soglia del destino portoghese inizia a scricchiolare sotto i colpi della dissacralizzazione geo-poetica. Il sentimento ormai irrimediabilmente anti-epico, l'iperrealismo quotidiano temperato da una immaginazione di stampo surrealizzante, la dolce e al contempo cosciente critica ironica alla monu-

²⁰ Ruy Belo, *op. cit.*, p. 248.

mentalizzazione della tradizione presenti nei versi di questo poeta rendono un luogo come Sagres, uno dei centri della storica e mitologica derivazione topografica nazionale, uno spazio «normalizzato» da ogni retorica.

SAGRES

Tenho só uma ponta de
Cigarro para fumar
E para apagá-la:
todo o mar²¹

Sagres continua a essere frontiera geo-poetica del Portogallo, pur senza l'onore e l'onere di essere un «promontorio sacro», sineddoche dell'intera *nação-navio*, ma più «debolmente» viene assimilata a paesaggio post-moderno da cui è ancora fruibile tutto il mare (così come è fruibile da ogni città costiera) ma solo per spegnervi anti-eroicamente una sigaretta.

Il Portogallo ritorna dopo la vocazione atlantica a essere un paese dell'Europa, alla quale non volta più le spalle, ma che dalla periferia cerca di immaginarsi centro. La normalizzazione dell'immagine auspicata da Eduardo Lourenço, conseguenza ultima di un rinnovato sapere stare nel mondo (e non per forza in una Sagres «qualquer») e al mondo, non più di spalle all'Europa come era stato per cinquecento anni e come proponeva ancora un esaltato Álvaro de Campos dal molo di Lisbona agli inizi del Novecento, forse è ancora lungi dal realizzarsi completamente, ma ancora una volta la poesia può contribuire a riflettere senza drammaturgia il ruolo storico e geografico del Portogallo contemporaneo quello entrato in Europa il Primo Gennaio del 1986. Il destino del Portogallo dopo il 1974-75 sarà quello di rompere una volta per tutte con la rappresentazione culturale di popolo con un «destino», di nazione predestinata. L'*imagologia* così come concepita da Eduardo Lourenço può contribuire a studiare i tentativi di certa poesia post-25 *de Abril* di decostruire la mitografia culturale delle glorie passate che sin dalla fine del XIX secolo aveva funzionato come retorica imperialista, sfruttata fino all'estreme conseguenze dal regime ultra-colonialista di Salazar.

In una poesia scritta nel 1980, quindi, a metà del guado fra la fine dell'Impero e la scelta dell'Europa come spazio del nuovo destino, dal titolo appunto «Portugal», Jorge de Sousa Braga inscena il paradigma del passaggio portoghese da Impero a Europa, o da Nazione colonialista a paese europeo. O dall'immaginazione di essere Impero a quella di essere Europa. Tra la fine della decolonizzazione e l'entrata in Europa, l'immaginario culturale portoghese

²¹ Jorge de Sousa Braga, *O poeta nu*, 2ª edição, Lisboa, Fenda, 1999, p. 83.

va man mano normalizzandosi e la febbre dell'impero è appena un raffreddore. Sintomo chiarissimo di come neppure la poesia abbia avvertito la fine della geografia imperiale come un trauma, i versi di Jorge de Sousa Braga affidano alla parodia poetica la decostruzione della mitologia salazarista quale archivio culturale di tutti i fantasmi come forma di demonizzare un passato in eccesso che per tutto il Novecento è parso non passare.

Portugal

Eu tenho vinte e dois anos e tu às vezes fazes-me sentir
como se tivesse oitocentos

Que culpa tive eu que D. Sebastião fosse combater os
infiéis ao norte de África

só porque não podia combater a doença que lhe
atacava os órgãos genitais

e nunca mais voltasse

Quase chego a pensar que é tudo mentira, que o infante

D. Henrique foi uma invenção do Walt

Disney

e o Nuno Álvares Pereira uma reles imitação do

Príncipe Valente

Portugal

Não imaginas o tesão que sinto quando ouço o hino
nacional

(que os meus egrégios avós me perdoem)

Ontem estive a jogar póker com o velho do Restelo

Anda na consulta externa do Júlio de Matos

Deram-lhe uns electro-choques e está a recuperar

à parte o facto de agora me tentar convencer que nos
espera um futuro de rosas

Portugal

Um dia fechei-me no Mosteiro dos Jerónimos a ver se
contraía a febre do Império

Mas a única coisa que consegui apanhar foi um
resfriado

Virei a Torre do Tombo do avesso sem lograr encon-
trar uma pétala que fosse

das rosas que Gil Eanes trouxe do Bojador

Portugal

Se tivesse dinheiro comprava um Império e dava-to

Juro que era capaz de fazer isso só para te ver sorrir
Portugal

Vou contar-te uma coisa que nunca contei a ninguém
Sabes

Estou loucamente apaixonado por ti

Pergunto a mim mesmo

Como pude apaixonar-me por um velho decrépito e
idiota como tu

Mas que tem o coração doce ainda mais doce, que os
Pastéis de Tentúgal
E o corpo cheio de pontos negros para poder espremer
à minha vontade
Portugal estás a ouvir-me?

Eu nasci em milnovecentos e cinquenta e sete, Salazar
estava no poder, nada de ressentimentos
O meu irmão esteve na guerra, tenho amigos que
emigraram, nada de ressentimentos
Um dia bebi vinagre nada de ressentimentos
Portugal depois de ter salvo inúmeras vezes os Lusíadas
a nado na piscina municipal de Braga
ia agora propor-te um projecto eminentemente nacional
Que fossemos todos a Ceuta à procura do olho que
Camões lá deixou

Portugal
Sabes de que cor são os meus olhos?
São castanhos como os da minha mãe
Portugal
gostava de te beijar muito apaixonadamente
a boca²²

²² *Ibi*, pp. 17-19.

ROBERTO MULINACCI

METALEITURAS. CLAUDIO MAGRIS LEITOR DE *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

O senhor é de fora, meu amigo mas meu estranho. Mas, talvez por isto mesmo. Falar com o estranho assim, que bem ouve e logo longe se vai embora, é um segundo proveito: faz do jeito que eu falasse mais mesmo comigo.

(Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*)

Como diz o título deste trabalho, vou tratar aqui da(s) leitura(s) de *Grande Sertão: Veredas* desenvolvidas, ao longo de vários anos, por Claudio Magris, um dos poucos críticos italianos que – tirante os estudiosos de literatura brasileira, cuja vasta e reconhecida produção científica mereceria ser tratada à parte – se tem debruçado sobre o romance rosiano de maneira penetrante e continuativa. Sem me adentrar, então, nas sendas tortuosas da estética da recepção, o que implicaria teoricamente uma coleta de dados – as opiniões de todos os leitores da obra através do tempo – tanto impossível quanto na maioria insignificante, limitar-me-ei apenas a focar mais detalhadamente os efeitos de leitura produzidos no ensaísta e escritor triestino pela sua relação fruitiva com o texto em apreço. Dessa forma, por conseguinte, pretendo não só circunscrever o alcance das presentes notas, que fica, claro, muito aquém de uma história da fortuna crítica de Guimarães Rosa na Itália, mas também aproveitar a ocasião daquela leitura alheia para fazer a minha própria releitura, indo assim um pouco além do caráter compilatório normalmente predominante nas pesquisas congêneres.

Contudo, embora o objeto privilegiado das páginas seguintes seja, pois, o olhar maiêutico magrisiano, por agora gostaria de começar destacando a relevância prospectiva que, pelo menos idealmente, tem para isso a figura de Gianfranco Contini. Espero que me perdoem a situação um tanto paradoxal dessa premissa, lembrando o papel do grande filólogo entre os primeiros “descobridores” italianos da obra-prima rosiana, a ponto de constituir com

Magris uma das referências principais para levantamentos bibliográficos desse tipo. Trata-se, enfim, de duas personalidades de vulto da *intelligentsia* italiana presente e passada, as quais, de resto, apesar de um percurso formativo e exe-gético em grande parte divergente, têm em comum também a mesma inesgotável curiosidade intelectual, uma espécie de réplica moderna da *curiositas* humanista, que neles transborda, de modo coerente, por uma relação íntima e apaixonada com a idéia goetheana da *Wellliteratur*. Por outras palavras, o dantólogo Contini e o germanista Magris conseguem traduzir para uma análoga vocação universalista, fora de qualquer noção acanhadamente acadêmica e corporativa das disciplinas, aquela consciência de uma visão integral da experiência literária, de que ambos são defensores convictos. E é, com efeito, nessa perspectiva que se coloca o encontro destes dois leitores onívoros com Guimarães Rosa, desde a célebre resenha com que, no dia 11 de Março de 1971, Gianfranco Contini apresentava na página cultural do *Corriere della Sera* – de que ele era também colaborador – a tradução italiana de *Grande Sertão*, da autoria de Edoardo Bizzarri e publicada pela editora Feltrinelli de Milão em novembro do ano anterior.

Chamo de “célebre” essa resenha de Contini porque ela constitui, de fato, um dos primeiros, autorizados testemunhos da recepção crítica do romance rosiano na Itália, se excetuarmos, como dizia, por um lado, os estudiosos da área¹ e por outro, certo jornalismo de ocasião², que, na verdade, já se tinha interessado por Guimarães Rosa em 1965, na esteira das previsões que o davam por provável ganhador do prêmio Nobel daquele ano (não esqueçamos, aliás, que o escritor mineiro era conhecido na Itália desde 1963, embora devido apenas a dois contos de *Sagarana* – *O Duelo* e *A Hora e Vez de Augusto Matraga*³ – a que se teria acrescentado, logo a seguir, a edição integral das novelas de *Corpo de Baile*). Ou seja, longe de qualquer improvisada escrita jornalística, a resenha de Contini é, na realidade, um ensaio breve, capaz de condensar em quatro laudas – e sob a garantia do intérprete, sutil e experiente – uma análise crítica de fôlego, não raro citada, ainda hoje, pelos especialistas, principalmente depois de ter sido refundida

¹ Deste ponto de vista, depois das páginas dedicadas ao G.R. na revista “Aut-Aut” nn. 109-110, 1969 (edição monográfica sobre o Brasil), o ensaio de L. Stegagno Picchio, “Guimarães Rosa: le sponde dell’allegria”, *Strumenti Critici* n. 11, 1970, pp. 1-37, constitui sem dúvida um marco fundamental.

² Cfr. E. Amarante de Mendonça Mendes, “A recepção da obra de Guimarães Rosa na Alemanha e na Itália” in L. Parreira Duarte *et al.* (org.), *Veredas de Rosa II*, Belo Horizonte, PUC Minas-Cespuc, 2003, pp. 172-177

³ Guimarães Rosa, *Il duello*, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1963, com traduções de E. Bizzarri (*Il duello*) e P.A. Jannini (*L’ora e il momento di Augusto Matraga*), a quem se deve também a apresentação do volume, pp. 9-27.

em uma versão mais extensa, destinada a sair, quase simultaneamente, na revista literária *Paragone* (antes de ser incluída no volume que o grande filólogo deu a lume, em 1972⁴, para reunir as suas prosas dispersas). Ora bem, nesse texto, entre outras coisas, podemos ler interessantes observações acerca da língua do romance, cujas dificuldades Contini julga “meramente idiomatiche”⁵, isto é, à maneira de Gadda, mais do que de Joyce – questionando assim o mito da intraduzibilidade de Guimarães Rosa –, ou também sobre a dimensão simbólica do ambiente sertanejo, irredutível à função nomenclatória da cor local, para chegar, enfim, até o cerne da estrutura narrativa, quer dizer, àquele discurso-monólogo, de que o crítico italiano enxergava uma origem possível no conto *O Malbadinhas* (1922) do escritor português Aquilino Ribeiro. Mas a relevância da recensão em apreço não se mede tanto pelo seu valor histórico, em termos de bibliografia rosiana produzida na Itália, quanto pelo fato de traçar, de uma vez, as linhas de força da exegese canônica de *Grande Sertão*, cujo essencial do ponto de vista da fabulação – conforme escreve Contini – “è precisamente teologico, poiché tutto ruota attorno alla preoccupazione se esista o non esista la controparte a cui Riobaldo volle vendere l’anima”⁶. Não por acaso, o título desse artigo, *Un Faust Brasileiro*, sugere de imediato a analogia do jagunço com o homônimo protagonista da lenda diabólica, aqui idealmente assumida sob a forma de hipotexto, segundo uma chave interpretativa que acabará vincando no húmus fecundo da vulgata crítica rosiana e de que o próprio Magris se revela um representante original.

Como demonstra, por exemplo, a centralidade desse tema no âmbito da reflexão mais ampla dedicada pelo escritor triestino a *Grande Sertão*, “um dos maiores livros do século vinte” para usar as suas palavras e que por isso ele tem repetidamente glosado ao longo de uma carreira pluridecenal, embora essas glosas quase nunca se tenham concretizado num comentário autônomo sobre aquele romance. Digressões, notas à margem, trechos avulsos são, de fato, as medidas típicas em que toma corpo esse diálogo fragmentário de Magris com a obra-prima de Guimarães Rosa, frêquentemente evocada na contraluz de outros textos e autores, no reverso ou no desdobramento de imagens alheias, a partir justamente das transfigurações literárias do mito faustiano. A tal propósito, as primeiras referências, em ordem cronológica, que se encontram na produção magrisiana partilhando o paralelismo de Contini entre Riobaldo e Fausto remontam ao ano de 1980, em dois artigos, sempre

⁴ “Un Faust Brasileiro” in *Altri esercizi* (1942-1972), Torino, Einaudi, 1972, pp. 317-321. As citações do presente artigo são tiradas dessa edição.

⁵ *Ibi* p. 317.

⁶ *Ibi*, p. 320.

publicados no *Corriere della Sera*⁷, e emblemáticos, a meu ver, das potencialidades de ressemantização daquele tópico, prestes a ser declinado em uma acepção mais abrangente. Com efeito, se em um caso Magris menciona a “unidade faustiana”⁸ da vida como motivo da autêntica – gostaria de dizer, da perene – atualidade do *Grande Sertão*, contraposto por isso à literatura banalmente atual, que vive apenas dentro do horizonte de expectativa do seu tempo, será contudo no caso do outro artigo, *Le metamorfosi di Faust*, que o romance rosiano se erige, na escrita sedutora de Magris, em paradigma da deriva moderna daquele mito literário, junto com o *Fausto* de Paul Valéry. Porém, ao passo que a obra inacabada do escritor francês se transforma, aqui, em uma grotesca paródia do pacto faustiano, esvaziado pelo colapso das hierarquias morais do mundo contemporâneo, fora das quais a tentação do *übermensch* perde qualquer significado, “il diavolo che non viene” de Guimarães Rosa, pelo contrário, representa já a superação do impasse trágico, a epifania falha que, ao cortar o nó górdio da escolha, recompõe dialeticamente em uma nova síntese épica as antíteses em conflito:

Il diavolo non si presenta, perché egli è il nulla, il non-essere che insidia la vita; il cavaliere del Sertão guarda in faccia quel nulla e accetta la sfida del non-essere, che lo porta all'orlo della dannazione ossia della perdita di se stesso e dei propri affetti e valori. Lo sguardo fermo fissato nel nulla gli riconquista la totalità epica della vita, che abbraccia pure quel vuoto senza farsene risucchiare, e al mattino, come il Faust goethiano rigenerato dall'aurora, egli è in sella al suo cavallo, errante come il modello antico, e, come lui, “perduto nell'andirivieni” delle cose, ma non privo di destino⁹.

Está portanto nesta sua virada antifaustiana em relação às fontes literárias do presumido arquétipo, que o *Grande Sertão*, na opinião de Magris, encontra paradoxalmente uma verdadeira unidade faustiana, ou seja, aquele “universal capaz de ligar o múltiplice” que é apenas a outra face do sonho de domínio do Fausto, desejoso – como dizem os versos do poema de Goethe – de “gozar no (seu) eu mais íntimo o que é dado à humanidade inteira”¹⁰. Só que, desta vez, o traço faustiano de Riobaldo não consiste no *Streben*, aquela tensão para ultrapassar os limites da finitude humana, de que o fluir do tempo

⁷ E reeditados, em seguida, no volume *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti, 1991, donde são tiradas as citações que lhes dizem respeito.

⁸ Cfr. “Le grammatiche e la vita” in *Itaca e oltre*, cit., p. 96.

⁹ “Le metamorfosi di Faust” in *Ibi*, p. 250.

¹⁰ Readaptação de dois versos originais tirados da fala de Fausto: “E o que é dado à humanidade inteira/ Quero-o eu gozar no meu eu mais íntimo” (vv. 1770-1771)

é o símbolo trágico, mas sim em “captar no (seu) espírito – para o dizer mais uma vez com as palavras do escritor alemão – os cumes e os abismos”¹¹, isto é, tentar conciliar os extremos da vida, a sua íntima contradição, que se reflete metaforicamente também nas descontinuidades do sertão, onde os cheios da paisagem real coexistem lado a lado com os vazios da sua interiorização por parte do protagonista-narrador. Dito de outro modo: se, à maneira do Fausto, Riobaldo anela por penetrar o mistério das coisas, indo além das aparências sensíveis à procura de um princípio unificador da realidade, diferentemente do pactuário da lenda, porém, ele aprendeu, nas Veredas-Mortas, que Mefistófeles não existe e que a vida despojada da fé em um sentido transcendente não passa de uma fantasmagoria, conquanto esse sentido, como a Helena de Tróia amada por Fausto, seja impossível de possuir. Assim, apesar de o enredo rosiano parecer condenar o indivíduo à busca infundável de algo que sempre lhe escapa, é justamente esse fundamento mítico-religioso – se estou interpretando bem o pensamento de Magris – que faz com que a vida, imperfeita e parcial, adquira a sua plenitude, não se contentando com simulacros, mas nem se resignando à ausência dela.

Percebe-se então que, mesmo na esteira de Contini, há nessa leitura magrisiana de *Grande Sertão* algo mais da simples incursão “extravagante”, arrastando a curiosidade do estudioso para fora dos territórios habitualmente freqüentados pelos seus estudos. De fato, ainda que seja tarefa árdua demarcar fronteiras geográficas nos interesses literários desse intelectual autenticamente transcultural, aqui não está em causa a plausibilidade de ele considerar a história de Riobaldo “una delle più grandi reinterpretazioni del mito di Faust”¹², quanto de apreender, detrás da paixão sincera e constante de Magris por esse livro, um significado profundo, que tem a ver com os filões principais do seu ensaísmo, enraizado nos temas da memória, da perda, do “fim da totalidade”. E exatamente a essa cultura da crise, de que a totalidade é contudo uma das pedras-de-toque simbólicas, enquanto imagem da harmonia entre o Eu e o mundo, refere-se o escritor italiano em um dos seus melhores volumes de crítica, *L'anello di Clarisse. Grande stile e nihilismo nella letteratura moderna*, publicado em 1984, onde, porém, o romance de Guimarães Rosa é posto ao serviço do “grande estilo”, tornando-se até num baluarte contra aquele espírito destrutivo, aniquilador dos valores e do sentido da vida, que toma conta do romance europeu da modernidade, cujo espécime paradigmático é a obra-prima de Musil, *O homem sem qualidades*. Mas a inclusão de *Grande Sertão* nessa categoria taxonômica, que

¹¹ Cfr. O original goetheano: “Captar no meu espírito os cumes e os abismos” (v. 1772).

¹² “L’Odissea brasiliana che colpisce come un pugno” in *Corriere della Sera*, 31.12.1997, p. 31.

aparentemente se opõe, em nome de uma forma magníloqua, ao teor niilista do conteúdo, por estranho que pareça, prescinde de argumentos estilísticos. Efetivamente, como bem explica Magris,

Il grande stile non si identifica con una dizione, ad esempio con lo stile alto, che è sempre al di sopra della medietà linguistica ed esistenziale. Il grande stile può collocarsi al di sopra e al di sotto della media; esso consiste nella capacità di avvertire la vita quale totalità, il cui senso è immanente agli eventi grandiosi come a quelli minimi del quotidiano, ai momenti eccezionali come a quelli della ripetizione familiare. Non è il registro stilistico che conta, bensì l'unità di tono – a qualsiasi livello – che infonde un significato alla molteplicità dell'esistenza; ogni dettaglio, anche il più spicciolo, assume un senso inconfondibile, non perché venga assolutizzato nella sua irriducibile alterità, ma in quanto è pervaso da un'universalità, che traspare in quel dettaglio e lo connette in un Tutto significativo¹³.

Observado por esse ângulo, o esforço pertinaz de Riobaldo para descortinar, nas dobras da sua história, uma verdade que possa resgatá-la da insensatez, daquela caótica proliferação de sentido que parece furtar-se a qualquer possibilidade de resposta, longe de se reduzir a testemunho de uma condição humana exilada de um centro estável e ilhada em sua consciência desse exílio, acaba por adquirir na interpretação magrisiana a força de um ato de afirmação, em vez de um reconhecimento da derrota. Aparente paradoxo, que se esclarece mesmo à luz daquela concepção épica da vida, conforme a qual o herói pode até sucumbir na batalha, mas não pode renunciar a combater, embora saiba desde logo que a sua empresa está fadada inelutavelmente ao fracasso. Saindo da metáfora: no rastro de Hegel e um pouco na contramão de Franco Moretti, Magris lê a “épica moderna” como a desencantada resistência do mito perante a irrupção da história, o reflexo daquela ordem superior que visa reunir em um todo coerente a pluralidade do real, a tentativa de reatar o fio quebrado que prendia o sujeito àquela dimensão “originalmente poética” da existência para sempre perdida. Herdeiro em linha colateral do epos antigo, cujo arcabouço tem sido reciclado pela nossa modernidade – também como ferramenta teórica da exegese literária (penso particularmente em Franco Moretti) –, *Grande Sertão* é, portanto, no entender de Magris, a voz dessa totalidade que se recusa a dissolver-se nietzscheaneamente numa “anarquia de átomos” e que, por isso, podia levantar-se só “ai margini o fuori della civiltà borghese”¹⁴, naquelas sociedades pré-capitalistas onde a hegeliana “prosa do mundo” não tinha ainda abafado a poesia da natureza.

¹³ *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Torino, Einaudi, 1984, p. 25.

¹⁴ *Ibi*, p. 21.

Trata-se, sem dúvida, de uma virada digna de atenção no enfoque do crítico italiano: com efeito, não obstante a recorrência de uns conceitos, como, por exemplo, o de “totalidade épica” e de “unidade faustiana”, que já figuravam nos artigos anteriores e que vão se tornando, daqui em diante, o *leit-motiv* da análise magrisiana, é sobretudo o contexto onde ela está inserida que agora tem mudado, invertendo por conseguinte também os termos da questão intertextual. Questão que, nessa nova perspectiva, deixa de olhar para *Grande Sertão* como para um produto epigônico da genealogia européia do *Fausto* – conquanto sob as roupagens de uma sua reescrita extraordinariamente inovadora –, para transformá-lo, ao invés, no representante maior daquela narrativa épica sul-americana, que dá a impressão, ao nosso germanista, de se desenvolver não ao lado do romance, mas “contro il romanzo”¹⁵, sublinhando assim a incompatibilidade entre a tensão utópica do conteúdo e a forma prosaica (na acepção de im-poética) que o deveria expressar. Ao individualizar em *Grande Sertão* um modelo da “épica moderna” – dez anos antes do aparecimento do aclamado *Opere Mondo* de Franco Moretti – Magris não se limita, pois, a propor uma fórmula de notável alcance hermenêutico, fazendo dela o sinônimo de uma modalidade literária concorrente com a romanesca e típica da periferia do sistema mundo, como decreta, ao mesmo tempo, a saudável inatualidade do texto de Rosa, portador de um conjunto de códigos éticos e axiológicos sobreviventes daquela anti-epopéia que é, em geral, o romance, cujo advento marca, justamente, o fim dos “heróis dos tempos míticos”¹⁶, para citar a *Estética* de Hegel.

Arrancando a *Grande Sertão* a carapaça de superfetações críticas que, apesar de serem todas legítimas e estimulantes, lhe tem dispersado o sentido num vórtice polifônico por vezes atordoante, Magris reporta o relato de Riobaldo à sua essencialidade monológica de uma verdadeira *quête* épica, isto é, a demanda incessante de um absoluto que não se deixa agarrar, mas que o jagunço sabe que existe, ou melhor, que deve existir para que a vida não se converta num labirinto sem saída. E é mesmo esta consciência de uma totalidade a ser reconquistada, em vez da nostalgia da sua ausência – característica, pelo contrário, de tantas personagens da literatura moderna – que coloca Riobaldo ao nível do herói épico, embora aquém de qualquer sobreposição com a linhagem dos protagonistas tradicionais das façanhas antigas, guardando deles, afinal, apenas um resquício de idealismo suficiente para continuar a sua travessia de *homem humano*. Se quiséssemos, portanto, manter o sentido dessa identidade na diferença com que *Grande Sertão* cifra a ruptura episte-

¹⁵ *Ibi*.

¹⁶ G. W. F. Hegel, *Estética*, 1820-29, Torino, Einaudi, 1967, p. 219.

mológica da modernidade literária, situando-se, porém, no seu limiar, eu diria que o Riobaldo de Magris, habitante de um ecúmeno natural e pré-estatal – o sertão – aberto no seio do “segundo ecúmeno” (conforme a definição dada pelo filósofo alemão Peter Sloterdijk ao hodierno espaço social e pluri-estatal), consegue exorcismar, ao introjetá-la, a experiência da complexidade contemporânea, rearticulando-a nos moldes pré-realistas da narração oral. Mais do que um primo da Clarisse musiliana, desprovida de um centro, tal como o seu anel epônimo – ao qual Magris tinha intitulado, aliás, o ensaio que aqui estou passando pelo crivo –, ou um Bartleby a quem se tenha insuflado a vontade de agir, Riobaldo parece, então, ficcionalizar a ambigüidade implícita daquela frase de Ibsen, freqüentemente lembrada por Magris, onde a pretensão de viver, ou seja, de viver na autenticidade, é tida por uma ilusão para megalomaníacos¹⁷. Falo, a esse propósito, em uma ambigüidade implícita, porque se o desejo de uma vida autêntica é no fundo uma ingênua ousadia, a solução não pode consistir na simples recusa da vida, à maneira do herói de Melville, mas, antes, no abandono ao incerto fluir dela, confiando, sim, num além que a redima da mera temporalidade, sem, todavia, fechar os olhos diante dos riscos sempre presentes ao longo do caminho, como bem sabe o velho jagunço (de resto, “viver nem não é muito perigoso?”).

Aqui, para esta atitude de desencantamento em relação ao mundo, a qual, porém, nunca redunda no niilismo, converge, a meu ver, também aquela simbiose de “totalidade épica” e “unidade faustiana” em que Magris resumia o desenvolvimento romanesco de *Grande Sertão*, chegando ela a cumprir-se, afinal, em uma espécie de formação de compromisso entre a resistência passiva do anti-herói moderno e o impulso à ação do herói épico. Transcendido em nome de um “fine oggettivo”¹⁸, o lema pseudo-joanino do *Fausto* goetheano (“Im Anfang war die Tat”, “No começo era a ação”) deixa assim de ser apenas um ideal inacabado, que ressoa em vão no meio das veredas sertanejas, para se assumir no texto de Rosa como a sombra platônica da idéia, o estilhaço em que se espelha o todo, o instante em que resplandece o eterno, mesmo sabendo que a fonte daquela luz continua latente ou inatingível. Será, de fato, por essa sua ambição centrípeta e totalizante, para a qual contribui também a linguagem, capaz de cumprir – escreve Magris – “il miracolo di liberare la freschezza sorgiva dell’espressività verbale”¹⁹, que *Grande Sertão* revela, na abordagem do literato italiano, uma força palingenésica, não tanto

¹⁷ Cfr. C. Magris, *Fra il Danubio e il mare*, Milano, Garzanti, 2001, p. 28 e C. Magris, “È pensabile il romanzo senza il mondo moderno?” in F. Moretti (org.), *Il romanzo*, vol. I (*La cultura del romanzo*), Torino, Einaudi 2001, p. 876.

¹⁸ *L’anello di Clarisse*, cit., p. 21.

¹⁹ “L’odissea brasiliana che colpisce come un pugno”, cit. p. 31.

por criar, como toda a literatura, “uma nova ordem”, mas, através da criação vocabular, por desfazer qualquer ordem, “quasi tornando ogni volta all’origine della vita”²⁰.

Não é então por acaso que essa “epopea della vita e della parola”²¹ é assimilada por Magris a uma “odisséia”, uma longa perambulação “che ripropone in forma nuova e originale gli interrogativi fondamentali dell’esperienza umana, la domanda se Ulisse torni a casa confermato nella propria identità o condannato a essere, definitivamente, Nessuno”²². O crítico infelizmente não responde à essa pergunta – pelo menos não de modo explícito –, desistindo de explorar até as últimas conseqüências a sugestiva intuição daquele paralelismo homérico, que, na verdade, fica, no escrito em pauta, um pouco por alto, quase limitado, no seu potencial heurístico, pela natureza metafórica do termo “odisséia”. E todavia aquele trajeto gnoseológico ponteadado de peripécias não cessa, em *Grande Sertão*, de apelar para a nossa sensibilidade de êxules pós-modernos, a fim de detectarmos debaixo da máscara de Riobaldo, o rosto desbotado do verdadeiro Ulisses, o símbolo mítico do *homo viator* que, de há mais de dois mil anos, vagueia, metamorfoseando-se, pelas selvas literárias. Desta vez, a sua hipóstase sertaneja mudou de nome e de estatuto ficcional, mas não perdeu o sentido de um percurso a ser cumprido antes de chegar a casa, ainda que – como nos tem ensinado o próprio Magris – o Ulisses moderno não tenha uma casa, porque as fronteiras que atravessa o tornam estrangeiro a si próprio, não lhe permitindo por isso sentir-se, em parte alguma, em casa²³. Se, no entanto, o jagunço rosiano regressa finalmente para a sua Ítaca, onde Penélope-Otacília estava esperando por ele, a viagem pelo sertão transformado em mar – à maneira da cena final de *Deus e o diabo na terra do sol* de Glauber Rocha –, longe de se resolver numa conclusão de acabamento, indicia, antes, uma procura ainda *in fieri*, entregando de fato o personagem a uma deslocação sem retorno. Ao combinar em si “le due modalità esistenziali, trascendentali del viaggiare”²⁴, conforme Magris chama à circularidade do *nótos* clássico e à linearidade da errância contemporânea, Riobaldo termina, então, por encarnar a negação delas, ou melhor, a sua recíproca elisão resvalando na terceira margem do caminho, lá onde, como ele ficou sabendo à sua custa, o destino do homem consiste precisamente na inatingibilidade da meta e é só no intervalo dessa distância que mora o significado da travessia infinita.

²⁰ “Fuori i poeti dalla Repubblica?” in *Utopia e disincanto*, Milano, Garzanti, 1999, p. 29

²¹ “L’odissea brasiliana che colpisce come un pugno”, cit. p. 31.

²² *Ibi*.

²³ Cfr. “Salgari o il piccolo grande stile” in *Itaca e oltre*, cit., p. 87.

²⁴ *L’infinito viaggiare*, Milano, Mondadori, 2005, p. XII.

“Sempre rumo à casa” – como diz o personagem de Novalis tão caro a Magris – mas sem lá chegar. Nunca.

Versão ligeiramente modificada do texto que apresentei na “Jornada Guimarães Rosa – 50 anos de publicação de Corpo de Baile e Grande Sertão: Veredas”, realizada nos dias 14 e 15 de Setembro de 2006 no Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, em Niterói.

NOTE

GIUSEPPE BELLINI

A PROPOSITO DI ISPANISMO ITALIANO

L'amico Marco Cipolloni, ora cattedratico nell'Università di Modena-Reggio Emilia, ha pubblicato sul numero 28, 2005 della rivista *Spagna contemporanea*, del cui comitato di redazione fa autorevolmente parte, un corposo e interessante saggio dal titolo *Storia di una storia con poca storia: l'ispanistica italiana tra letteratura, filologia e linguistica*, testo da lui letto e discusso nel congresso della SSPHS, a Madrid, nel 2003, in una sessione dedicata agli studi italiani sulla storia di Spagna.

L'argomento trattato è certamente di notevole importanza e colgo l'occasione per ringraziare l'autore di avermi, *en passant*, trattato bene, insieme a Segala e a Tavani, ognuno per i rispettivi settori.

Detto questo, ritengo opportuno chiarire l'*iter* della vicenda dell'ispanismo e dell'ispano-americanismo italiani, nei quali l'autore del saggio citato lamenta carenza di attenzione adeguata alla storia nella trattazione della rispettiva area letteraria, mentre apprezza i cambiamenti recenti, che hanno portato all'istituzione di cattedre di lingua spagnola e di storia e civiltà del mondo ispanico.

La storia vera dell'ispanismo nella nostra Università è abbastanza circoscritta. La fioritura attuale non deve ingannare: essa è frutto di una lenta e faticosa conquista, come ben sanno i cattedratici più anziani. In tempi più vicini le cose andarono più favorevolmente, proprio perché si era precedentemente forzata la barriera, fino a raggiungere l'indipendenza da commissioni in cui entravano dominanti altre discipline, portatrici non di rado di interessi diversi. Fu una lenta conquista, come lenta fu la conquista dell'indipendenza in anni successivi dell'ispano-americanismo dall'insegnamento della letteratura di Spagna.

Il primo cattedratico di letteratura spagnola uscì da un concorso del 1938, Giovanni Maria Bertini. Un altro dei vincitori, Camillo Guerrieri Crocetti, occupò la cattedra di Filologia romanza a Genova, mentre il Bertini ebbe la cattedra di Lingua e letteratura spagnola nella Facoltà di lingue e letterature straniere dell'Università veneziana di Ca' Foscari e tenne l'incarico della stessa disciplina al Magistero di Torino, dove si trasferì definitivamente molti anni dopo.

Non che nelle maggiori Facoltà di Lettere e filosofia mancasse l'insegnamento della disciplina specifica: lo impartiva un professore incaricato, spesso lo stesso ordinario di Filologia romanza o un suo allievo; era quindi un posto di precariato e quando non "riservato", come detto, affidato a qualche funzionario del Ministero degli Affari Esteri, con una permanenza in Spagna o in America Latina.

Occorre dire che non sempre chi allora si occupava di letteratura spagnola conosceva bene la lingua. Bertini era un'eccezione: cresciuto a Barcellona, dominava non

solo lo pagnolo, ma anche il catalano. Egli aveva una visione aperta dell'ispanismo e proprio per diffonderla, per ampliarne gli orizzonti, fondò nel 1946, all'inizio, quindi, del secondo dopoguerra, e mantenne materialmente, la rivista *Quaderni Ibero-Americani*, che ancora continua e ha raggiunto ora il centesimo numero. Fu la prima palestra specifica dell'ispanismo e dell'iberismo italiani. Bertini la diresse fino quasi alla sua scomparsa e solo negli anni meno felici della sua esistenza ne affidò a me la direzione, ora condivisa con Giuliano Soría.

Molto più tardi si fondarono altre riviste di ispanistica, tra esse gli *Studi ispanici*, di Pisa, voluti da Guido Mancini, ivi cattedratico di lingua e letteratura spagnola nella Facoltà di Lingue e letterature straniere, gli *Studi di letteratura Ispano-Americana*, da me iniziati presso l'Università Bocconi, quindi continuati a Venezia e successivamente alla Statale di Milano, e la *Rassegna Iberistica*, che fondammo Meregalli e io, a Venezia.

Mancini era uscito vincitore dal primo concorso a cattedra di ispanismo bandito diciotto anni dopo il concorso di Bertini, nel 1956. La terna fu formata, oltre che dal Mancini, per il quale era stato bandito da Pisa il concorso, da Franco Meregalli, che occupò la cattedra lasciata libera a Venezia dal Bertini, e da Oreste Macrì, che fu chiamato alla cattedra nella Facoltà di Magistero dell'Università di Firenze.

Sistemato al terzo posto – la chiamata in cattedra doveva seguire l'ordine –, Macrì, fino al momento professore di scuola media a Parma, ma il cui nome già si era imposto tra l'intellettualità italiana, sia per la partecipazione attiva al cenacolo letterario fiorentino delle Giubbe Rosse, sia per la diffusione di cui aveva fatto oggetto la poesia di García Lorca attraverso le edizioni di Ugo Guanda, non gradì la graduatoria che la commissione gli aveva assegnato, il che non fu in seguito senza qualche conseguenza su alcuni discepoli degli altri due vincitori.

Dopo questo concorso a cattedra ve ne furono, a distanza di tempo, altri, da cui uscirono vincitori studiosi come Rinaldo Frolì, Lore Terracini, Carmelo Samonà, Mario Di Pinto, poi molti altri, prima italiani, poi, in tempi ancora recenti, anche stranieri, vale a dire spagnoli o ispano-americani, entrati nelle nostre Università in qualità di lettori, poi passati ad incarico, quindi a cattedra di aggregato, di associato o infine di ordinario.

Un torto ingiustificato fu fatto costantemente a un grande ispanista come Cesco Vian, reo forse di insegnare alla Cattolica – i tempi erano molto diversi –, il quale, misconosciuto nel suo reale valore, finì per non partecipare più ad alcun concorso, accontentandosi del suo posto di incaricato, poi di associato, sia alla Facoltà di Magistero della Cattolica, sia a quella di Parma, quando io vi rinunciai per andare ad insegnare Letteratura ispano-americana a Venezia.

Naturalmente, per decenni l'insegnamento di letteratura spagnola non contemplò alcuna nozione di letteratura ispano-americana e per dire la verità neppure i docenti di detta disciplina ne avevano granché notizia. Meregalli era, con Bertini, Mancini e Macrì, un'eccezione: egli condivideva con Bertini l'interesse per un ispanismo di maggiori aperture, che non poteva ignorare l'America, e tanto che, come ho avuto modo di illustrare nel saggio commemorativo apparso sulla *Rassegna Iberistica*, in occasione della scomparsa del Maestro¹, per qualche anno aveva già tenuto alla Bocconi corsi di interesse ispano-americano, dedicati agli *Iniziatori del Modernismo*, a Silva e a Darío. In seguito aveva affidato a me, suo assistente, tale settore, e io svolgevo una sorta di corso di ampliamento, sempre nell'ambito dell'insegnamento di Lingua e letteratura spa-

¹ Cfr. Giuseppe Bellini, "Meregalli ispanista alla Bocconi. Una evocazione autobiografica", *Rassegna Iberistica*, 82, 2005.

gnola. Ma una volta rientrato in Italia e arrivato a Venezia come ordinario, Meregalli riprese direttamente l'argomento, tenendo corsi sul romanzo messicano dell'Ottocento e sul tema *gauchesco*, quindi, da preside della Facoltà, istituì un vero e proprio insegnamento di Letteratura ispano-americana, che più tardi fece mettere a concorso, chiamando me a impartirlo, e che aprimmo alla specializzazione, dopo un primo biennio generale di Lingua e letteratura spagnola e mi fu affidato.

Nel frattempo – Meregalli aveva precedentemente per qualche anno lasciato l'Università, per insegnare Lingua e letteratura italiana all'Università di Madrid, poi per dirigere Istituti di Cultura italiana in Germania – io avevo proseguito, alla Bocconi, nell'ambito dell'incarico di Lingua e letteratura spagnola che mi era stato affidato, a interessarmi anche all'Ispanoamerica con corsi aggiuntivi di letteratura, fino a che nell'anno accademico 1959-1960 fu istituito presso la Facoltà di Lingue e letterature straniere l'insegnamento ufficiale di Letteratura ispano-americana, il primo nell'Università italiana indipendente da quello di Lingua e letteratura spagnola e mi fu affidato.

Questa in breve la preistoria delle discipline ispanistiche italiane, ma occorre tenere ben presente che, come del resto avviene assurdamente anche in Spagna, l'introduzione dell'insegnamento della letteratura ispano-americana, ora denominata *Lingua e letterature ispanoamericane*, non si sa per suggerimento di quale genio, è favorita solamente dove vi sono ispanisti "illuminati", non legati a convenienze esclusive della propria specifica disciplina.

Quanto all'area portoghese e brasiliana, l'*iter* fu in parte simile: in Italia la letteratura portoghese non confluì mai nell'area ispanistica o iberistica e il consolidarsi dell'insegnamento universitario si verificò entro l'ambito della Filologia romanza.

Per molto tempo l'unico cattedratico di detta letteratura fu Giuseppe Carlo Rossi, dapprima incaricato all'Università di Roma, poi ordinario all'Università Orientale di Napoli, dove insegnava anche letteratura spagnola. Successe con lui come con Bertini: per anni fu l'unico titolare della disciplina, che aprì all'area brasiliana. In seguito pervennero alla cattedra Giuseppe Tavani, Luciana Stegagno Picchio, Giuliano Macchi, quindi Giulia Lanciani e un gruppo successivo di studiosi, fino a dare definitiva consistenza all'insegnamento nell'università italiana e al giustificato ampliamento, alla fine, alla letteratura brasiliana.

Non è qui il caso di proseguire la narrazione della vicenda ispanistica nostrana, ma certamente l'epoca illustrata fu davvero pionieristica e di essa si avvantaggiarono le generazioni successive.

I concorsi furono, come sempre, giusti e ingiusti in parte, ma ne uscirono spesso studiosi di valore. Per molto tempo si procedette con concorsi nazionali e quasi sempre con risultati di terne di vincitori, regolarmente chiamati a ricoprire una cattedra. Più tardi si istituì la categoria dei professori aggregati, che in seguito divennero ordinari *ope legis*. Più volte, in seguito, furono modificati i meccanismi concorsuali e le commissioni, alla vana ricerca di un'assoluta imparzialità, fino a che si arrivò a concorsi banditi per ogni singola cattedra, poi a concorsi dove le cattedre venivano raggruppate, quindi a concorsi banditi direttamente dalle Università, che previamente definivano il profilo dell'eventuale vincitore, quasi sempre il proprio candidato, ma con la possibilità di altri due vincitori, prima, poi di due solamente, con *curricola* scientifici anche diversi da quello richiesto – le leggi sono sempre misteriose –, poi fu il momento della chiamata di professori stranieri "per chiara fama", legge già fascista, ma fatta almeno per Marconi, quindi... una lunga stasi, quella attuale, in attesa di un'ulteriore riforma concorsuale che consacrì l'avvento della vera giustizia, dimenticando, come ricordava Quevedo, che Astrea, visto il mondo, era risalita definitivamente in cielo.

In quest'ultimo clima si affermarono nuove discipline ispanistiche: cattedre di Istituzioni, cattedre specifiche di Lingua e i vincitori furono non di rado studiosi di valore, anche se per *lingua* si finì per intendere soprattutto la didattica dell'insegnamento.

Cipolloni celebra giustificatamente l'ampliamento dell'ispanismo nei tempi più recenti, e non v'è dubbio che la storia acquisti importanza nelle cattedre di Istituzioni, meno in quelle di Letterature, anche se neppure in esse è spesso trascurata. Infatti, Meregalli l'ha sempre richiesta nei suoi programmi, come del resto anch'io ho sempre fatto, convinto che non vi è fatto creativo indipendente dal contesto storico-sociale. Non si deve, tuttavia, dimenticare la matrice filologico-letteraria degli insegnamenti delle letterature iberistiche, come del resto chiarisce la loro intitolazione.

Nell'ambito del Seminario di Iberistica dell'Università di Ca' Foscari Meregalli inaugurò una politica culturale di grandi aperture accendendo molteplici insegnamenti: oltre a Lingua e letteratura spagnola e Letteratura ispano-americana, Storia delle lingue iberiche, Letterature comparate, Lingua e letteratura catalana, Lingua e letteratura portoghese, Letteratura brasiliana ed era stretto il contatto con un validissimo studioso di storia iberica, Giovanni Stiffoni, che si pensava di chiamare, una volta vinto il concorso.

Lo spettro dell'iberistica sarebbe stato così completo ed efficiente. Ma Stiffoni, purtroppo, non vinse il concorso a cattedra; ricevette sempre giudizi lusinghieri, giunse all'associazione, ma per gli storici italiani, evidentemente, quelli non erano tempi in cui si potesse andare, per la cattedra, oltre la storia nazionale o ispano-napoletana o lombarda. Lo avevano fatto Rosario Romeo e altri prima, ma Stiffoni era giovane. Si perse così un grande studioso, che aveva già dato numerosi contributi rilevanti al settore cui si interessava, legati anche alla storia veneto-ispanica.

Quanto sopra aggiunge ragioni alle lagnanze di Cipolloni circa il ruolo della storia nell'Iberistica nostrana, che alla fine, come bene osserva, nonostante le molte sperimentazioni attraverso cui è passata la critica ispanistica, che hanno messo in un angolo la storia, "loro malgrado hanno finito per moltiplicare gli angoli in cui è possibile trovarla e vedere come si difende dai perversi meccanismi di un plurisecolare *olvido sin pacto*"². E ciò proprio quando maggiore attenzione è posta dal pubblico, universitario e no, all'ambito iberistico; attenzione, va detto chiaramente, dovuta più alle vicende politiche ispano-americane, al succedersi di rivoluzioni, all'avvento di dittature militari sanguinose, come l'argentina e la cilena, che hanno richiamato l'attenzione sul mondo americano, oltre che al noto *boom* della narrativa, al successo di scrittori come Borges, García Márquez, Fuentes, Vargas Llosa e quant'altri, a poeti come Neruda.

Molto ancora vi sarebbe da dire sull'argomento e forse in altra occasione tornerò a parlarne.

² Marco Cipolloni, "Storia di una storia con poca storia. L'ispanistica italiana tra letteratura, filologia e linguistica", *Spagna contemporanea*, a. XV, n. 28, 2005, p. 167.

FLAVIO FIORANI

IL RIO DE LA PLATA COME "ZONA" MEMORIALE

La prosa di Juan José Saer ci ha lasciato una riflessione-interrogazione sul reale, la storia e la memoria. Il *Tratado imaginario* posto come sottotitolo di *El río sin orillas* ne è un esempio riuscito. Si tratta di un "libro extraño", un testo dal genere ibrido di cui è ricca la tradizione letteraria argentina e il cui personaggio centrale è il Rio de la Plata con le province bagnate dalle sue acque¹. La prospettiva spaziale costituisce una chiave di accesso privilegiata a quest'area dell'Argentina che ha generato uno spazio letterario e ha costituito una materia narrativa che la critica alla produzione di Saer ha di volta in volta definito come "la zona", "la región" o "el ámbito geográfico"². Un trattato nell'accezione giuridica di un patto tra chi scrive e i suoi lettori e al contempo un'opera scientifico-letteraria che esamina un oggetto specifico: il fiume e le sue rive. O meglio: una soltanto delle rive e più in generale l'Argentina.

Sull'immagine del fiume come sartreano atto di coscienza e non come contenuto di una rappresentazione, Saer istituisce il suo patto di complicità con il lettore fin dall'esordio della narrazione: "Todo lo que se cuenta, proveniente de libros, de referencias orales y de experiencias personales, ha efectivamente acontecido, según las pobres reglas de que disponemos para determinar el suceder verídico de un acontecimiento..." (p. 17). Quasi a certificare che la geometria degli eventi di un passato impalpabile in regioni selvagge e solitarie debba piuttosto condensarsi in una memoria scritta e orale della "zona" nel punto in cui confluiscono i fiumi Paraná e Uruguay per formare il Rio de la Plata. Tale zona è da Saer istituita come un ambito che supera la tradizione letteraria regionalista per divenire obbligato rinvio memoriale a Santa Fe e alla sua regione. Quest'ultima è infatti il centro di un'invenzione dello spazio immaginario che nel corpus di opere saeriano disloca la capitale quale centro geografico del sistema letterario argentino, e al contempo costituisce questo spazio come asse di un mondo narrativo che racchiude la memoria culturale di questa unità di luogo. La "zona" è altresì generatrice di personaggi e discorsi che configurano una *sociedad ficcional* nata dal rapporto tra essi e il luogo in cui vivono e sono nati.

Il personaggio centrale di questa narrazione-interpretazione della storia argentina è il Rio de la Plata: la vista del suo estuario dall'alto dell'aereo smentisce il dato geogra-

¹ Juan José Saer, *El río sin orillas. Tratado imaginario*, (1991) Buenos Aires, Seix Barral, 2003.

² Cfr. in particolare María Teresa Gramuglio, "El lugar de Saer", in Jorge Lafforgue (a cura di), *Juan José Saer por Juan José Saer*, Buenos Aires, Celtia, 1986, pp. 261-399.

fico dell'enorme varietà biologica: "Visto desde la altura, ese paisaje era el más austero, el más pobre del mundo..." (p. 15). Citando il *Viaggio di un naturalista intorno al mondo* di Darwin, Saer nega grandezza e bellezza a quest'immensa estensione di acqua fangosa. Con ciò egli salda esperienza empirica – quale garanzia di veridicità del racconto di viaggio secondo la migliore tradizione illuminista – ai *travel accounts* degli inglesi che nella prima metà del secolo XIX hanno codificato un'immagine del paesaggio dell'Argentina che univa informazione geografica a sensibilità romantica³. I resoconti di viaggio, sopra ogni altro quello del naturalista inglese, sono l'autorità invocata lungo tutto il libro e Saer non può che confermare che il fiume appare come una pianura immobile, vuota e incolore.

L'immobilità del titolo del romanzo di Eduardo Mallea è menzionata per spiegare ciò che manca al Rio de la Plata: l'altra sponda, assente dallo sguardo, fa riposare lo sguardo e tranquillizza, completando l'archetipo della nozione stessa di corso d'acqua. Perciò è lecito il rinvio alla nozione di origine, di un nulla originale, di una *tabula rasa* che nessun altro oggetto avrebbe potuto rappresentare meglio della "superficie interminabile y lisa que tenía ante mi vista" (p. 31). Quel "lugar vacío que contemplaba desde el avión" (p. 16) si presenta come un paesaggio muto e refrattario a ogni evocazione, e fa dello spettatore Saer uno straniero di fronte all'empirica evidenza della geografia. Neppure la percezione ottica che ci offrono i quadri del Rinascimento è di aiuto: per quanto ci si sforzi di vedere qualcosa "en la geografía abstracta de la llanura, en el vacío sin fin del desierto" (p. 23), il paesaggio non restituisce nulla all'osservatore. Bisogna perciò affidarsi all'erudizione, perché la percezione sensibile ci rivela soltanto la trasparenza di una pianura fitta sì, ma di "espejismos". Con ciò Saer conferma – in un racconto scandito dal continuo interrogarsi sulla capacità del discorso narrativo di approdare a una forma di conoscenza – quanto questo "libro extraño" sia una scrittura che fissa limiti e potenzialità della percezione come cardine del rapporto tra il soggetto e il mondo. *El río sin orillas* è un libro che si potrebbe includere nel genere della *non-fiction* in voga nella cultura anglosassone, ma che sicuramente appartiene al filone dell'*ensayo de interpretación* che tanta fortuna ha avuto con la sua capacità di produrre immagini dell'Argentina. Immagini trasformate e assurte a condizione della possibilità della realtà che interrogano, nell'accezione del saggio come fonte complessa di rappresentazioni e il cui universo figurativo è l'immaginazione territoriale⁴.

Il ritorno in Argentina dà vita a un testo che si costituisce come memoria personale e resoconto di viaggio in cui il narratore diviene figura dello straniero che – come Saer da lungo tempo residente in Francia – appartiene a due culture e – al pari dell'unico sopravvissuto della spedizione di Juan Díaz de Solís al Rio de la Plata nel 1516 che narra la sua esperienza tra gli indios colastinés nel romanzo *El entenado*⁵ – sperimenta la frontiera come possibilità di accesso alla coscienza. Zona geografica, sociale e memoriale che costituisce il substrato spaziale della scrittura, il Rio de la Plata è compendio di una struttura topologico-simbolica ossessivamente evocata come luogo di appartenenza e, al contempo, genera inquietudine perché il fiume è – con la tragica vi-

³ Cfr. Adolfo Prieto, *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina 1820-1850*, Buenos Aires, FCE, 2003.

⁴ Cfr. in proposito Adrián Gorelik, "Mapas de identidad. La imaginación territorial en el ensayo de interpretación nacional: de Ezequiel Martínez Estrada a Bernardo Canal Feijóo", *Prismas. Revista de historia intelectual*, 5, 2001, pp. 283-311.

⁵ Juan José Saer, *El entenado*, México-Buenos Aires, Folios Editores, 1983.

cenda dei *desaparecidos* – metafora del tempo di un paese, del terrore politico di un regime militare e del nulla dell'esperienza umana contrassegnata dall'ambivalente e lacerato sentimento di appartenenza e sradicamento.

Il breve resoconto della spedizione di Solís è per così dire consustanziale all'astrazione delle forme e all'instabilità costitutiva del territorio. Quanto più il conquistatore spagnolo si addentra nelle acque del fiume alla ricerca di un passaggio verso le Indie, tanto più si lascia alle spalle un sistema di valori, modalità di convivenza, convenzioni culturali e simboliche che queste terre sconosciute non sostituiscono con null'altro se non la regressione dell'essenza umana. L'intenzionalità descrittiva dell'ossimoro con cui gli spagnoli nominano il fiume (*Mar Dulce*) certifica la loro disposizione ad accettare prodigi. Di lì a poco tale ossimoro sarebbe svanito nel proposito utilitaristico con cui si è ribattezzato questo fiume grande come il mare. L'area del Rio de la Plata – che oggi designa non soltanto il fiume propriamente detto, ma anche la regione pampeana e l'Uruguay ed è sineddoche dell'Argentina – è teatro di una conquista senza gli allori della gloria, senza la magnificenza scenografica delle imprese di Cortés e di Pizarro: con le etnie indigene – della cui presenza in queste terre resterà soltanto una toponimia inconfondibile e sonora – non ci sono epiche battaglie ma un semplice incontro dettato dal caso.

Pur avanzando nello spazio i conquistatori compiono un percorso a ritroso: “En la geografía desmesurada de América los esperaban aspectos semienterrados y semiolvidados de sí mismos” (p. 44). Procedendo all'indietro “se toparon en un lugar vacío y sin nombre, con una mirada exterior que redujo literalmente a nada sus pretensiones” (p. 53), e le illusioni degli spagnoli cozzano con una terra vuota e piatta, generatrice di idiosincrasia, propizia per il delirio e i miraggi, e in cui nessuno ha intenzione di radicarsi: la pampa⁶. Una delle più fertili terre del mondo cui però verrà assegnato un nome assai meno prestigioso: *el Desierto*. La cui immagine archetipica è di origine romantica e frutto della penna di Sarmiento. Il fatalismo tellurico del *Facundo* è una costruzione culturale che – sostiene Saer – ha poco a che fare con la pampa presarmientina “inmemorial y vacía, la tierra incógnita sin habitantes y sin ganado, sin accidentes y sin agua” (p. 60). Se può invocarsi una matrice spaziale all'origine dell'idiosincrasia degli argentini verso il loro paese, non è però lecito farlo sulla scia di una rappresentazione culturale che identificava nel territorio l'origine dei mali nazionali e con il termine “deserto” assimilava assenza di natura e di storia per promuovere l'avvento della *civilización*. Perché quest'immensa piattaforma piatta era invece fitta di segni di cultura: “en la pampa, es el ganado, vacuno y caballar, lo que creó la civilización, y no lo contrario” (p. 73). Alla vista di chi – come Saer – viaggia oggi in autobus, vacche e cavalli danno un principio di realtà, un'impressione contraddittoria di unità e diversità che fa di questo magma informe dell'immaginario uno spazio umano e un paesaggio, scena di un processo di acculturazione in cui risulta quanto mai efficace l'arguta affermazio-

⁶ Tali considerazioni riecheggiano toni e contenuti del primo capitolo dell'opera di Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa* (1933). Cfr. in particolare Id., *Radiografía de la pampa*, a cura di Leo Pollmann, Buenos Aires, FCE, 1993, dove si dice che “la pampa es la tierra en que el hombre está solo como un ser abstracto que hubiera de recomenzar la historia de la especie – o de concluirla. [...] El paisaje del llano, si lo es, toma la forma de nuestros propios sueños, la forma de una quimera; [...] La pampa es una ilusión; es la tierra de las aventuras desordenadas en la fantasía de un hombre sin profundidad. Todo se desliza, animado de un movimiento ilusorio en que sólo cambia el centro de esa grandiosa circunferencia” (p. 7).

ne di Macedonio Fernández secondo cui “los gauchos no fueron más que un invento que fraguaron los caballos para entretenerse en la monotonía de la pampa” (p. 73). Nel genere della *non-fiction* saeriana la “zona” del Rio de la Plata codifica una strategia di scrittura che rilegge i testi della tradizione per rielaborarli con un registro parodico.

Per definire il paesaggio della pampa e i suoi abitanti l’esperienza empirica del viaggio è efficace quanto quei “documenti” che hanno dato vita a un immaginario culturale. Non certo quelli di molti scrittori argentini del secolo XIX che nel rappresentare il paesaggio e i suoi abitanti “cuidaban más sus gestos retóricos que la pertinencia de sus observaciones” (p. 99). Le magistrali osservazioni di Darwin sono più di una volta richiamate per sottolineare quanto il *Viaggio di un naturalista intorno al mondo* sia il frutto di un’euforica curiosità che di fronte alla “banalidad de la geografía verdadera” (p. 100) aiuta a “poner un orden, [...] revivificar y comprender, no las leyes que rigen el mundo, sino sensaciones íntimas que parecían inseparables de su propio ser” (p. 101). Metaforizzare la fisionomia geografica come corpo della nazione riduce – sostiene Saer in polemica con il fatalismo razziale e tellurico di Martínez Estrada – uno spazio geografico e storico a pura e astratta forma, a costruire identità stereotipate. Con la sua riconosciuta autorità il giovane naturalista inglese ci ha invece trasmesso – con “la mirada desprejuiciada y virgen de un viajero” (p. 102) – quell’inconfondibile sensazione di sconcerto che assale il viaggiatore una volta che, dopo aver sognato davanti a una carta geografica, deve affrontare la banalità della geografia reale.

Le acque fangose dell’estuario del Rio de la Plata viste dal finestrino di un aereo evocano un piacere melanconico, misto di euforia e di amarezza e un ambivalente sentimento di appartenenza e di sradicamento: “Era mi lugar: en él, muerte y delicia me eran inevitablemente propias. [...] era un estado específico, una correspondencia entre lo interno y lo exterior, que ningún otro lugar del mundo podría darme” (p. 15). Se poi dal fiume ci si addentra nella pampa non si può che fare propria, nella messe di scritti di quanti hanno viaggiato in questa parte del mondo, la suggestione delle parole di Drieu La Rochelle: la pampa indubbiamente appare come “un vértigo horizontal” (p. 115). Di tale definizione, che fa seguito alla menzione dei molti europei che hanno percorso la pampa – naturalisti come Félix de Azara, Darwin e D’Orbigny, sacerdoti gesuiti come Thomas Falkner, ingegneri come Alfred Ebelot, esploratori come George Chatworth Musters, giornalisti come Albert Londres, scrittori come Ortega y Gasset o Roger Caillois – Saer accoglie la figura poetica dalle dichiarate tracce simboliste, ma ne segnala l’errore di percezione. Un errore che lo stesso Darwin si è premurato di smentire nelle pagine del suo *Diario* in cui cerca di spiegare l’effetto visivo prodotto dall’estrema monotonia della pampa: “[...] quanto più la pianura è livellata, tanto più l’orizzonte si avvicina a questi angusti limiti e ciò, secondo me, distrugge quella grandiosità che ci si sarebbe immaginati in una vasta pianura orizzontale”⁷. Le nostre percezioni – come i nostri stereotipi – sono mere proiezioni immaginarie: l’aspetto singolare della pianura non è il suo orizzonte infinito, ma la sua capacità di perturbare i nostri atti percettivi. La pianura esalta la disposizione visiva a mettere in risalto la tendenza seriale e ripetitiva del mondo e, nello spazio vuoto, che all’occhio del viaggiatore si presenta apparentemente uguale a se stesso, l’immaginazione addiziona i frammenti e crea l’illusione dell’infinito.

In uno spazio in cui nessuna costruzione definitiva riesce a consolidarsi perché si de-costruisce, la toponimia empirica può fungere da ausilio nella classificazione di luò-

⁷ Charles Darwin, *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, Introduzione di Franco Marrenco, Torino, Einaudi, 2004, p. 118.

ghi e fiumi i cui nomi scandiscono il procedere dei loro scopritori e la cronologia della loro percezione attraverso la vista, il gusto, l'udito e l'olfatto: è l'impressione sensoriale ad aver dato nome al Río Negro, al Colorado, al Bermejo, al Río Salado, Amargo, o al Río Segundo, Tercero, Cuarto, Quinto. Questa toponimia – che come una costellazione verbale si dispiega sulla superficie di una terra vista come desertica – risulta tanto arbitraria quanto lo è la riduzione realista di una cosa al nome che la designa. Per questo l'interrogativo che suscita il vuoto non può risolversi nell'arbitrarietà della toponimia, ma può dare luogo a una scrittura "immaginaria" che esalta il valore dell'indefinizione e dell'incertezza:

En ese vasto territorio chato y sin bellezas naturales, como no ser la desmesura de su monotonía, el más urbanizado, poblado y desarrollado de la Argentina, a pesar de la ausencia, para desgracia de las agencias turísticas, de todo color local, se encuentra en definitiva lo más característico de un país que durante décadas se interrogó ansiosamente acerca de su identidad, sin comprender que era justamente esa incertidumbre lo que la definía (p. 168).

ADRIANA MANCINI

SILVINA OCAMPO:
UN JUEGO DE DOMINÓ PARA UNA MUJER DE ARENA

Ya no hay distancia
en que logre atraparte
a no ser el poema

Esa antigua palabra
salvando
de la nada

Fernando Noy

En una notable entrevista realizada en 1987, año en que Tusquets publica en España *Y así sucesivamente*, Silvina Ocampo confiesa la fascinación que le provocaban las metamorfosis en sus incontables lecturas de las historias de Ovidio. Y el recuerdo de una escultura de arena que alguna vez realizara en la playa de Mar del Plata la asiste para expresar su íntima atracción por ese “algo de monstruoso y de mágico” que entrañan las cosas cuando sorpresivamente son otras. “Era una mujer de un estilo clásico”, dice Ocampo, “Me enamoré de esa escultura, y sabía que el agua la iba a destruir en unas horas. Hubiera querido preservarla. Me gustaba tanto ver cómo la luz la transformaba. Era dorada por la mañana, casi blanca al mediodía, rosada al atardecer. Escribí un poema sobre ella para que no desapareciera del todo” Y con la franqueza y el desparpajo que dan los años viejos, aclara: “Pero no lo he publicado porque van a decir que el tema de la arena lo copié de Borges. Era él muy amigo mío y escribió tanto sobre cosas de arena. Pero mi poesía (sic) es anterior a todo eso” (Las frases enco milladas fueron extraídas de “Genial, tierna, tímida, imprevista, imaginativa ‘Y así sucesivamente’”, entrevista de Hugo Beccacece, *La Nación*, 28 de junio de 1987).

Efectivamente, en 1970 Silvina Ocampo escribe un poema – “La estatua de arena” – que fue publicado en una edición privada de escasos ejemplares. El poema se corresponde con la escultura de arena que menciona en la entrevista. Pero antes de que el mar desvaneciera las formas de esa mujer, Ocampo le saca una fotografía, sobre la que, podemos conjeturar, escribe su poema (En una entrevista realizada por Cristina Foreiro (después María Moreno) en 1975, Ocampo muestra a su entrevistadora con deferencia la fotografía de la escultura que había modelado, motivo – comenta la periodista – de “uno de sus mejores poemas”. Ver: “Silvina Ocampo”, *El Cronista*, 13 de se-

tiembre de 1975, compilada en María Moreno, *Vida de vivos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2005). En 1982, regala la impresión fotográfica de su escultura y mucho más tarde, al cumplirse 102 años de su nacimiento, la fotografía y el poema fueron publicados en el suplemento de cultura de un matutino porteño (Suplemento “Radar”, *Página 12*, 24 de julio de 2005).

Así entonces, recién comenzada la década de los 70, época en que la obra de la autora comienza a tener densidad para la crítica argentina especializada, Ocampo crea una escultura que se entrega a la intensidad de lo efímero. Pero, al mismo tiempo, desafiando la melancolía que despierta la fugacidad del instante deja la impronta de la mujer de arena en una foto que deviene un poema que, por algún pacto secreto entre escritores, se escamotea a los lectores durante muchos años. Hasta aquí los hechos.

En *Inventiones del recuerdo* – una suerte de autobiografía en verso que Ocampo escribe entre 1960 y 1987 y que está diseñada por una primera persona furtiva que cede generosa su voz a una tercera – hay algunos momentos del texto que refieren, de manera sesgada por cierto, a la influencia y complementariedad de las distintas artes, particularmente el dibujo y la pintura, que caracterizan la configuración literaria de Ocampo. Un sonido podría devenir trazos y una cara contendría todas las expresiones: – “Le hubiera gustado dibujar el arrullo de las palomas” (47), “dibujar una cara encerraba para ella todas las letras” (56) – Y en otro de sus fragmentos estaría esbozada la precariedad de lo creado:

Fue en aquellos días
cuando empezó a dibujar una cara con tiza
en el piso de la glorieta.
Se esmeraba en dibujar ese rostro.
Alguien la amonestó
y dijo que era de mala educación
ensuciar con garabatos el piso de un lugar tan bonito
como aquella glorieta rodeada de enredaderas,
de madreselvas y de rosas. (133)

Así entonces, una cara de tiza fuera de lugar y expuesta a la intolerancia deviene versos que despliegan las “letras” en ella contenidas. Los versos denuncian el atropello, pero también dan cuenta de la caducidad de las cosas. El dibujo, al transformarse en palabras, manifiesta su “levedad” – el término es de Italo Calvino – y a su vez, el breve fragmento en verso, cual tarjeta postal, ilustra el recuerdo y anticipa – o reitera – un procedimiento que Ocampo llevará a su máxima expresión en el tríptico que ofrece “La estatua de arena”.

Una fotografía de una escultura de arena y un poema sobre una escultura de arena, enmarcan la ausencia de una mujer esculpida en una playa. Las tres expresiones, con sus diferentes técnicas, se convocan mutuamente. Como en el juego de Dominó cada pieza exige la siguiente y rozándola arma una figura caprichosa. La escultura de Ocampo por su condición efímera exigirá una fotografía y la fotografía llevará a un poema; y, a su vez, poema y fotografía construyen *una imagen en el recuerdo* reponiendo aquello que el tiempo ha transformado en un vacío. La fotografía de Ocampo mostrará – muestra – lo que el tiempo inexorablemente destruirá – destruyó-, reproduciendo infinitamente lo que tuvo lugar una sola vez, pero sin ocultar la sombra de la Muerte que, según *La cámara lúcida* de Roland Barthes, va a estar presente en toda imagen que pretende conservar la vida.

Dice la estrofa final del poema de Ocampo:

[...]
 El objetivo de una cámara fotográfica
 podría salvarla,
 salvarme al fin.
 Apelé al arte fotográfico
 arrodillándome a sus pies.
 Disparé: la cámara fotográfica capta y mata.
 ¡Creador cómo habrás sufrido!
 Sal, algas, espuma.
 Me acosté a su lado.
 La arena gris se humedeció
 y borró sus formas.
 No existe materia que dure,
 ni el mármol ni la piedra,
 ni el después,
 ni el antes,
 ni el ahora,
 ni el nunca.

El poema completa, repone, describe; da permanencia a lo fugaz, fija con la palabra. Y contradiciendo su contundente final, se ofrece a sí mismo como objeto de resistencia a aquello mismo que niega; se convierte en un ejemplo paradójal – un contraejemplo – de lo mismo que ha declarado inexistente.

“La palabra existe con la urgencia fisiológica de lo necesario” afirma el poeta chileno Gonzalo Rojas (En “Una clase de poesía al estilo Rojas”, Entrevista a Gonzalo Rojas de Andrés Hax, *N*, Revista de Cultura N°156, *Clarín*, 23 de setiembre de 2006), y el yo poético de Ocampo, abismando el proceso de creación, preñado de la melancolía a la que la pasión y la belleza por su criatura lo condenan, se retira de la escena para transformarse en palabras:

[...]
 Se agitaban las lonas de la carpa.
 Le dije:
 Te espero en casa. Seré tu esclava.
 El mar llegaría pronto
 ¿Cuánto tardó en incorporarse?
 No sé. Nunca lo sabré.
 Pensé: si se la lleva el mar, moriré.
 [...]

Desde su título – “La estatua de arena” – el poema plantea una tensión que resulta del contacto de dos palabras que remiten a campos semánticos opuestos. Una forma que se presume estable, inmóvil – la estatua – se asocia con un material esquivo, huidizo – la arena-. Pero será un tercer elemento, el mar, quizá la expresión más bella, inquietante y poderosa de la naturaleza, el que, dulcemente, tan sólo humedeciendo con su espuma la arena, lleve a cabo la destrucción de la estatua.

Con minuciosidad, el sujeto poético rememora cada uno de sus gestos, cada movimiento del proceso creador. También expone sus dudas y las consecuencias ante cada una de sus decisiones. ¿Cuál es la línea o la medida que asegurará la belleza? ¿Cuál es la dimensión o la forma que expresa la perfección? ¿Cuán cerca estuvo la mujer de are-

na de no ser mujer, sino sirena, hombre, hermafrodita, erinia? Ocampo expresaría con este procedimiento la precariedad que subyace en toda forma de creación. Y si la fotografía de la mujer esculpida en la arena da cuenta de su apariencia en un determinado instante; el poema va mostrando cada una de las posibles apariencias en cada uno de los cambios sufridos, y – tal como señala Susan Sontag comentando la operación de Balzac en la composición de sus personajes – cada cambio en la apariencia es un cambio en la persona:

[...]
 Que las palmas de las manos
 tuvieran que estar abiertas o cerradas
 fue una controversia solitaria.
 ¿No sería mejor que fuera un varón? pensé.
 Renunciar a esos pechos prominentes
 ¿sería lícito?
 Para la estética, sí,
 pero no para expresar la realidad.
 Despojada de esos atributos
 ¿no se confundiría con un tronco de árbol
 o con una columna?
 El cuello, la largura del cuello me preocupó un momento,
 la rodilla también.
 Cuando llegué al ombligo
 Algo de la cadera se deshizo.
 Se volvió bruscamente hermafrodita,
 sirena, erinia.
 Entonces quedó boca abajo
 durante un cuarto de hora
 hasta que recuperó su ombligo y sus pechos.
 Caía la tarde no la vi sonrojarse.
 [...]

Como en el cuento “La vida clandestina” en el cual el personaje dibuja sobre la impronta de su propio cuerpo en la arena del desierto “ojos y boca”, y a modo de oreja modela una “reja” donde susurra un velado final para la historia, el yo poético de “La estatua de arena” se ocupa de que su criatura tenga a buen reparo una oreja que asegure la escucha de una historia íntima con rasgos de confesión. Ocampo introduce en su poema otro texto: un texto en verso con otro tono, otro registro, diferenciado del texto primero por su letra bastardilla y que, en este caso, se da a luz fragmentando el poema:

[...]
 Me ocupé de sus orejas, de una sola, porque la otra se
 apoyaba sobre el pelo que la escamoteaba.
 Y le dije:
 [...]
muñeca enterrada en el hielo
muñeca de colorado y de azul,
muñeca rusa, infinita;
les pido a ustedes y a esta estatua de arena
y a todos los que no me oyeron

*durante tanto tiempo,
desde que existe el movimiento y la voz,
que me oigan.*
[...]

De esta composición compleja y abismada que ofrece Ocampo queda un llamado, un pedido de atención que va más allá de las orejas dibujadas, las caras de tizas, las muñecas rusas o las estatuas de arena para alcanzar al lector quien, mientras lee el poema, se convertirá en un escucha clandestino de una confesión y un *voyeur* espionando – poseyendo – la foto de la escultura ausente de una mujer de arena.

RECENSIONI

Mizar Multimedia, José Pérez Navarro, Carla Poletti, *Conecta. Curso de español para italianos. Nivel 1*, Bologna, Zanichelli, 2005, pp. 120+37+21+12; *Nivel 2*, pp. 120+ 37+21+12; *Nivel 3*, pp. 120+37+21.

Conecta è un corso di lingua spagnola per la Scuola Secondaria di Primo Grado, strutturato in due livelli (A1 e A2) e basato sulle direttive del Quadro Comune Europeo di Riferimento. Il metodo si compone di tre volumi, ognuno dei quali prevede il seguente materiale didattico: *libro del alumno* che include un *cuaderno de ejercicios*, un *manual de gramática* ed un *manual de léxico*; un *libro para el profesor*; 1 cd per l'alunno; 1 cd per la classe.

Il *libro del alumno* è stato realizzato seguendo un approccio modulare che si esplicita in sei unità didattiche, introdotte da una "Unidad 0" che, nel primo volume, costituisce una porta d'accesso al mondo della lingua spagnola mentre, in quelli successivi, è tesa al ripasso degli argomenti più significativi trattati nel volume precedente. Alla fine di ogni modulo didattico è presente una "rivista" (*Conectados*) di sei pagine, ove in un contesto altamente motivante – sia per quanto riguarda le tematiche affrontate che per l'aspetto grafico accattivante – vengono sviluppati argomenti di richiamo per gli adolescenti che hanno qui l'occasione di ripassare ed approfondire i contenuti delle lezioni anteriori e anche di acquisire elementi socioculturali legati all'ambito spagnolo ed ispanoamericano. Le unità didattiche nelle quali si suddivide l'intero percorso sono omogenee e di per sé compiute, ma comunque correlate per la progressione dei contenuti. Ognuna si compone delle seguenti sezioni:

- *Portada*: si tratta di due pagine che hanno lo scopo di attirare l'attenzione sul tema che si tratterà nel corso dell'unità. Sono presenti: una grande fotografia dei protagonisti del corso, accompagnata da una serie di domande ed una griglia nella quale si presentano i principali obiettivi, definiti in termini di competenze pragmatiche ("describir qué hay en un lugar, hablar de planes para el futuro, dar órdenes...") e competenze linguistiche ("referencias de localización espacial, referencias temporales de futuro, imperativo...");
- *Actividades*: questa sezione è di dieci pagine. Le attività proposte sono molteplici ed eterogenee ed hanno lo scopo di far acquisire al discente le capacità di comunicazione orale e scritta. Attraverso tali attività, sempre coinvolgenti e motivanti, l'alunno è portato a maneggiare aspetti concreti della lingua e a praticare le diverse abilità in un contesto molte volte ludico, ma al contempo sempre attento agli aspetti formali della lingua;

- *Entre todos*: qui gli studenti, a coppie o in gruppo, sono indotti a realizzare un compito che riunisce gli elementi acquisiti nel corso del modulo didattico. Le attività sono piacevoli e cercano di stimolare la comunicazione autentica e spontanea dell'alunno invitandolo ad interagire con i compagni esprimendosi in lingua spagnola. Da un lato si stimola dunque l'autonomia dello studente, dall'altro si sfruttano anche i vantaggi offerti dal lavoro di gruppo: i discenti possono verbalizzare il loro pensiero condividendolo e confrontandolo con quello dei compagni, lavorando in un contesto di collaborazione che facilita il processo di integrazione, perciò utile nel nuovo clima multiculturale che caratterizza l'odierna realtà scolastica italiana;
- *Evaluación*: concepita affinché il discente possa riflettere e prendere coscienza del suo livello di apprendimento.

Il *cuaderno de ejercicios*, concepito per la pratica e la riflessione individuale, rappresenta un ottimo complemento al *libro del alumno* ed un utile strumento di lavoro. In ogni unità si presentano svariate attività tese al consolidamento dei temi funzionali, grammaticali e lessicali esposti nelle corrispondenti sezioni del libro dell'alunno. Vi è anche un numero molto ridotto di esercizi strutturali che, malgrado i limiti insiti in tali attività, facilitano pur sempre la meccanica dell'apprendimento. Non sono stati tralasciati neppure i giochi ed i passatempi per affinare la lingua in un contesto ludico. Di particolare utilità sono le esercitazioni di traduzione di brevi frasi dall'italiano in spagnolo. Sebbene anche quest'ultima attività sia stata oggetto di varie critiche nell'ambito della moderna metodologia di insegnamento delle lingue straniere, qui si concilia perfettamente con l'impostazione contrastiva soggiacente al metodo; si offre infatti la possibilità di riflettere sia sulla prossimità interlinguistica che sulle differenze presenti tra i due sistemi linguistici.

Nel *Manual de gramática* si presentano dei quadri di ampliamento e consolidamento dei contenuti grammaticali trattati nel corso. L'esposizione è chiara e succinta ed idonea all'età degli alunni.

Conclude il volume un *Manual de léxico*. Anzitutto si presenta un utile glossario per immagini suddiviso in campi semantici che facilita la memorizzazione dei termini grazie alla memoria visiva, e poi vi è il glossario alfabetico che raccoglie tutto il lessico presente in ogni volume.

Il *Libro para el profesor* contiene: una guida didattica, che offre una cornice teorica di riferimento relativa all'insegnamento della L2; la riproduzione del libro dell'alunno corredata dalle soluzioni a tutti gli esercizi proposti e da utili suggerimenti per le attività metodologiche; infine materiali per la valutazione periodica degli studenti.

Le registrazioni presenti nei CD sono di ottima qualità e sono realizzate da parlanti nativi; sono presenti anche gli "elementi di disturbo" che permettono di sviluppare l'abilità di comprensione in situazioni autentiche di comunicazione. I materiali di ascolto permettono di osservare la relazione suono/grafia, aiutano all'acquisizione di una buona pronuncia e allo stesso tempo danno vita e vivacità ai brani e alle conversazioni.

L'orientamento metodologico è di tipo eclettico, in accordo con quanto suggerito dalle più attuali tendenze nella didattica delle lingue straniere. Nell'opera si coniugano pertanto un approccio fondamentalmente comunicativo con una prospettiva nozio-funzionale della lingua. A differenza dei metodi che seguono rigidamente l'approccio comunicativo, qui la componente grammaticale riceve la sua giusta collocazione: i testi scritti ed orali introducono le strutture, le attività inducono lo studente alla loro individuazione, analisi e successivo utilizzo, ma solo posteriormente la norma riceve la sua giusta sistematizzazione tramite l'ausilio di quadri grammaticali che forniscono adeguate spiegazioni, seguendo una progressione graduale nel corso delle unità. La metodologia sfrutta i vantaggi della vicinanza strutturale tra le due lingue e si avvale di un approc-

cio di tipo contrastivo. Le spiegazioni grammaticali risultano pertanto idonee alle esigenze degli studenti italofofoni, sono chiare, non si dilungano in dettagli che risulterebbero ovvi e si soffermano particolarmente su quelle aree "critiche" che si delineano nel percorso di acquisizione di questo particolare gruppo di discenti. L'apprendimento viene inteso "a spirale": gli elementi funzionali, linguistici e lessicali riaffiorano continuamente lungo il percorso, vengono ripresi, verificati e, a volte, ampliati per far sì che la loro acquisizione sia solida e duratura.

Il testo risponde senza dubbio ai principi di una didattica moderna, attiva e coinvolgente. Le tematiche sono scelte in base all'età e agli interessi dei giovani discenti e riflettono situazioni di vita reale. Vengono sempre presentate tramite l'ausilio di un ricco apparato iconografico, composto da disegni a colori, vignette, fumetti e fotografie di ottima qualità; tale corredo non ha solo una funzione ornamentale, bensì fornisce un ottimo aiuto alla comprensione dei testi e delle situazioni. Le immagini sono fondamentali anche per l'apprendimento del lessico e sono scelte in base a criteri specifici: spesso infatti la soluzione di un esercizio richiede l'attenta osservazione di un'immagine. La veste grafica risulta molto gradevole e suggestiva e costituisce sicuramente un elemento non trascurabile e di forte richiamo per i giovani alunni. Nel suo complesso il lessico presentato è vario e prende in considerazione anche i settori più attuali legati a contesti comunicativi particolarmente vicini al mondo degli adolescenti (SMS, posta elettronica, internet...). La scelta del vocabolario è stata effettuata con grande attenzione e rispecchia perfettamente le esigenze comunicative dei giovani discenti.

Come è risaputo, il percorso di riflessione interculturale è indissociabile dall'apprendimento di una lingua straniera. Il metodo presenta vari materiali culturali disseminati lungo l'intero percorso didattico: nella "rivista", come nelle unità, si ricorre all'ausilio di brevi testi a carattere descrittivo e all'uso delle immagini per presentare gli elementi culturali.

Si tratta senza dubbio di un metodo completo da tutti i punti di vista. Punti di forza dell'opera sono sicuramente la progressione degli elementi funzionali e linguistici, che corrisponde ai ritmi naturali del processo di apprendimento, ed anche il giusto equilibrio con il quale vengono proposti lungo l'articolato percorso didattico. La lingua viene concepita anzitutto come strumento comunicativo, senza mai trascurare la complessità dei rapporti tra i segni. Insegnanti e discenti hanno così a disposizione uno strumento didattico che contribuisce a creare un contesto di apprendimento ove si stimola la creatività, si incentiva la voglia di scoperta e la riflessione metalinguistica. La lunga esperienza glottodidattica degli autori e la realizzazione di precedenti opere rivolte all'insegnamento dello spagnolo come L2, di ampia e diversificata diffusione editoriale, sono già di per sé una garanzia della qualità del metodo.

Veronica Donvio

Giuseppina Grespi, *Traducciones castellanas de obras latinas e italianas contenidas en manuscritos del siglo XV en las bibliotecas de Madrid y El Escorial*, Madrid, Biblioteca Nacional, 2004, pp. 313

"Premio de Bibliografía 1999", il volume curato da Giuseppina Grespi finalmente ha visto la luce. Arricchisce in modo determinante l'ambito bibliografico italiano, latino e

castigliano iscrivendosi con piena dignità nella prestigiosa lista delle “*obras galardondadas*” da parte della Biblioteca Nacional di Madrid.

Il volume, strutturato in modo chiaro e razionale, inizia con una *Introducción* in cui l'autrice colloca il fenomeno delle traduzioni nel risorgere della vita culturale e letteraria nella Castiglia del XV secolo, quando la Spagna si apre all'umanesimo italiano e ai suoi illustri rappresentanti come Lucio Maríneo Sículo, Leonardo Bruni, Pier Candido Decembri.

Dall'Italia arrivano manoscritti delle opere classiche e degli umanisti. In quest'ambito culturale si sviluppa l'impegno della traduzione che si concretizza in innumerevoli manoscritti sparsi in tutto il mondo a cui Giuseppina Grespi cerca di dare ordine ponendosi come termine temporale il XV secolo e spaziale principalmente la Biblioteca Nacional di Madrid e la Biblioteca del Real Monasterio del Escorial, allargando la ricerca alla Biblioteca del Palacio Real, della Real Academia de la Historia, della Real Academia de la Lengua, del Ministerio de Asuntos Exteriores e della biblioteca privata Bartolomé March. La difficile selezione dell'immenso materiale, supportata da strumenti rappresentati da studi fondamentali nella tradizione culturale e bibliografica, ha richiesto un minuzioso esame di cataloghi e repertori.

Ogni manoscritto è catalogato con una descrizione esterna (collocazione antica e moderna, il secolo di scrittura, il tipo di scrittura, la presenza di più mani, il materiale cartaceo o pergameneo, il numero dei fogli, le dimensioni, il numero delle righe, la disposizione della scrittura, la numerazione dei fogli e altre particolarità dell'esemplare), e interna (autore, titolo dell'opera tradotta, possibile presenza di altre opere o trattati). All'esposizione del contenuto segue la trascrizione dell'*Incipit* e dell'*Explicit* della traduzione e di dati importanti e interessanti. Particolarmente puntuali sono i riferimenti bibliografici riguardanti le singole opere.

Giuseppina Grespi ha riservato una specifica attenzione all'identificazione del traduttore mettendo anche in discussione ampiamente documentata varie attribuzioni. Chiude l'esposizione di ogni opera una sezione bibliografica con segnalazioni che riguardano il testo e il manoscritto.

Anche se la traduzione fu un fenomeno tardo rispetto all'esperienza italiana e francese, tuttavia l'impegno dei traduttori spagnoli permise al re e alla sua corte di avvicinarsi alla cultura classica e all'umanesimo italiano.

Nonostante lo stretto contatto di uomini di lettere castigliani con la Firenze umanistica, le traduzioni presentano caratteristiche tipicamente medievali come l'uso di glosse e commenti dottrinali e morali, della *ordinatio* in capitoli, sistemi questi che potevano indirizzare e facilitare la lettura, e l'espedito della *captatio benevolentiae* la professione di inadeguatezza al compito. Precedono il *corpus* interessanti strumenti di consultazione: *Tablas de abreviaturas*, *Indice de autores y obras traducidas*, *Indice de traductores*.

Lavoro felice, si rivela un utilissimo strumento nell'ambito dello studio delle traduzioni.

Donatella Ferro

AA.VV., *La dramaturgia de Calderón. Técnicas y estructuras* (Homenaje a Jesús Sepúlveda), Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere eds., Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2006, pp. 666.

El volumen recoge las ponencias de los participantes en las “Jornadas calderonianas” que se celebraron en diciembre de 2000 en la capital siciliana, organizadas por

la Universidad de Palermo y el “Grupo de Investigación Siglo de Oro” de la Universidad de Navarra, que desde hace años se ocupa del teatro de Calderón y atiende a la edición crítica de sus obras dramáticas.

Se trata de una publicación de gran relieve, rica en más de una treintena de ensayos, y constituye un aporte fundamental a los estudios calderonianos. Además es un significativo homenaje al joven hispanista Jesús Sepúlveda, desde hace años arraigado en Milán, en cuya Universidad ha cumplido toda su carrera académica, desde lector hasta profesor asociado y finalmente vencedor de oposición a cátedra, en vísperas de ser llamado a la Facultad de Letras de la Estatal milanese. Una gran pérdida para el hispanismo, como estudioso, y también como persona, como no deja de poner de relieve emocionadamente la profesora Mariateresa Cattaneo a cuya vera se desarrolló toda la carrera de Sepúlveda.

Personalmente fue una amistad compartida, desde el momento en que en el conocido Hotel madrileño Victoria, en la época todavía cita de toreros o amantes del toreo, tuve el placer de contactar al joven Sepúlveda, junto con su compañero Jaime Martínez, y los comprometí a ambos como lectores, Sepúlveda para la cátedra de Literatura española, Martínez para la Hispanoamericana. Nunca elección fue más acertada.

Volviendo al libro del que me ocupo, vale la pena señalar, entre los muchos ensayos relevantes, el de algunos estudiosos italianos, en particular los de Enrica Cancelliere y Fausta Antonucci, ampliamente citadas en varios de los demás ensayos, objeto de referencia por sus aportes al estudio de Calderón y en general del teatro del Siglo de Oro. Antonucci presenta una ponencia acerca de “La imbricación de lo visual y lo auditivo en la construcción de *El verdadero Dios Pan*”, mientras que la Cancelliere dedica su estudio a las “Funciones dramáticas y simbólicas de la ciudad” en el teatro calderoniano. A estas dos estudiosas hay que añadir a Maria Grazia Profeti, desde hace años autora de contribuciones preciosas a la difusión en Italia del teatro español y que en su actual trabajo estudia la estructura y las traducciones francesas e italianas de *Los lances de amor*. Argumento, el de las versiones italianas, que también estudia Franco Quinziano para el siglo XVII, en “Pietro Signorelli y la crítica al teatro calderoniano”.

Naturalmente en una reseña como la presente, sintética por fuerza mayor, no es posible dar cuenta profundizadamente de los argumentos tratados en las varias ponencias. El libro va leído y meditado directamente, rico como es en materia digna de reflexión. Me limitaré, pues, a un breve resumen de argumentos.

Ignacio Arellano, animador del citado grupo de estudios GRISO, interviene en el volumen con un trabajo acerca de “El espacio historial y místico en los autos de Calderón: la topografía transfigurada”. Urzula Asyk se ocupa de “El pintor de su deshonra, de la alegoría a la pintura”, mientras que Felipe B. Pedraza Jiménez trata del “estatuto genérico” de la obra.

En *La dama duende*, Frederick A. de Armas pone de relieve el “tiempo bélico y amoroso”; J. Enrique Duarte estudia estructuras y mecanismos del “auto sacramental” *A Dios por razón de estado*; de “construcción dramática y parábola” en los autos se ocupa Rosa Ana Escalonilla, y Rafael Zafra de “La estructura de cuestión en las “loas sacramentales”, en tanto que de problemas que atienen a la edición crítica de las comedias de Calderón trata Juan M. Escudero.

Naturalmente, son examinados en estos ensayos los principales dramas calderonianos, pero también otros sobre los que la atención de los estudiosos, no solamente de los lectores, se detiene con menor frecuencia. A *La vida es sueño* en sus dos versiones dedica su estudio Luis Iglesia Feijoo, el cual investiga el pensamiento teatral del autor, mientras que Gerhard Poppenberg estudia la estructura y la acción del auto

sacramental del mismo título, y Germán Vega García-Luengos se dedica a los “Nuevos aspectos intertextuales” del drama citado, “(con indicios del Calderón extracanónico”).

A *El santo rey Fernando* y a sus relaciones con *No hay más fortuna que Dios*, “y una de sus loas”, dirige su atención M. Carmen Pinillos, mientras que Miguel Zugasti estudia en la segunda parte del drama dedicado al rey santo “la elaboración del icono de la Virgen de los Reyes”.

De “La epistemología de la finitud” en *El mágico prodigioso* trata Julio Jensen; a *El Príncipe constante* dirige su atención María I. Resina Rodríguez; Marca Vitse estudia métrica y estructura de *El gran teatro del mundo*; Sebastián Neumeyer dedica su estudio a “La escena de la lectura: *El gran Príncipe de Fez*”.

De la relación entre auto sacramental y aventuras de caballería en *La divina Filotea* se ocupa Luis Galván; Aurelio González examina en tres comedias calderonianas el pasaje de la palabra a la escena; de “Texto y puesta en escena” trata Kzimirz Sabik, y Eva Reichenberger dirige su investigación a la segmentación y composición de los autos. Ana Suárez Miramón estudia en los autos sacramentales los espacios nocturnos; la forma y la función del gracioso en la comedias, y el entremés es objeto del estudio de María Luisa Lobato; Ciriaco Morón Arroyo se ocupa de la historia de la salvación en los autos; Enrique Rull escribe en torno a la adaptación de las fábulas mitológicas en el auto sacramental y del caso específico de *Andromeda y Perseo*.

Del personaje del hombre en el auto *El jardín de Falerina* trata Carlos Mata Indurain; al tema de la honra como “hora crítica” dedica su estudio Juan Luis Suárez, examinando en *El médico de su honra* “novedad, ocasión y entropía”; Manfred Tietz se ocupa del “espectador implícito” en los autos.

Como se ve el volumen representa un aporte fundamental y riquísimo al estudio de la obra dramática calderoniana, dando relieve a la que Ignacio Arellano define justamente “la talla inmensa” de Calderón.

Giuseppe Bellini

AA.VV., *Romanticismo español e hispanoamericano. Homenaje al Profesor Ermanno Caldera*, ed. de E. Rubio Cremades, *Anales de Literatura Española*, n. 18, 2005, pp. 382.

La prestigiosa rivista dell'Università di Alicante, diretta da Guillermo Carnero Arbat, dedica questo numero all'ispanista italiano Ermanno Caldera, studioso ben noto della letteratura ispanica del secolo XIX.

Il progetto aveva come finalità iniziale un omaggio in vita a Caldera, in occasione dell'investitura di Dottore “Honoris causa”, con cui l'Università di Alicante si apprestava a distinguere, “honor merecido por su ejemplar dedicación al enriquecimiento del hispanismo”, come scrive il Rubio Cremades, curatore del volume. La scomparsa del destinatario di tale distinzione trasforma, invece, questo volume in un omaggio alla memoria.

Un omaggio di grande valore, se si osserva la qualità degli studi che compaiono nel volume, cui prendono parte anche studiosi italiani, particolarmente vicini a Caldera, o suoi diretti discepoli, come Antonietta Calderone, che si occupa delle “piezas mágicas” di Ramón de la Cruz, e Antonella Cancellier, che tratta della poetica delle rovine in José María Heredia, amici come Patrizia Garelli, che esamina una commedia di Bretón de los

Herreros, e Piero Menarini, autore di uno studio sul problema della "autoría" nella stampa romantica, "apuntes sobre desatinos, erratas e *imposturas*".

Il volume si arricchisce di altri ventun saggi, di studiosi spagnoli prevalentemente, ma anche stranieri, che danno vita a un acuto esame della letteraturas ispanica dell'epoca romantica.

Per il settore più specificamente spagnolo, María José Alonso Seoane tratta delle collaborazioni di José Bermúdez de Castro a *La Revista Española*, Joaquín Álvarez Barrientos rileva il ruolo di Ramón de Mesoneros Romanos nell'erezione del "Panteón de los Hombres Ilustres", María de los Angeles Ayala si occupa del dualismo morale di Ángela Grassi. Di un racconto antiromantico di Hartzenbush, *Historia de dos bofetones*, si occupa Rocío Charques Gámez, mentre Federico Díaz Larios tratta del doloroso dramma della battaglia di Trafalgar, e José Escobar del costumbrismo come letteratura urbana, al tempo che M^a Pilar Espín Templado dedica il suo studio alle idee letterarie nella stampa dell'epoca romantica e specificamente al dibattito sull'influenza del teatro sui costumi, sulla base di articoli vari di Miguel Agustín Príncipe. Sempre al teatro, questa volta al teatro tragico di María Rosa Gálvez de Cabrera, passaggio dalla *Ilustración* al romanticismo, dedica la sua attenzione Helena Establier; balli e ballerini nel Santander decimononico sono oggetto del saggio di Salvador García Castañeda; di un manoscritto apocriefo del *Don Álvaro o la fuerza del sino* tratta José Luis González Subías.

Neppure manca lo studio relativo a presenze straniere e fortune editoriali nella Spagna romantica, come quella di Walter Scoot, alla traduzione delle cui opere attesero autori anche di rilievo, come Juan Nicasio Gallego, di cui si occupa Ana M. Freire López, o di Voltaire, della presenza delle cui tragedie nel "Trienio Constitucional" tratta Francisco Lafarga.

Di "Romanticismo e histeria" nella Spagna romantica discute David Gies; di magia e *humor* nel racconto *La cabeza de Bouso*, del galiziano Álvaro Cunqueiro, tratta Marina Mayora; di parodia romantica scrive Víctor Manuel Peláez Pérez; la poesia femminile è oggetto di studio di Sara Pujol Russel, mentre a "Poderosos y tiranos" nella prima parte del dramma storico *El zapatero y el Rey*, di Zorrilla, dedica il suo saggio Montserrat Ribao Pereira.

La scena del secolo XIX è studiata da Alberto Romero Ferrer; a un falso sonetto di Zorrilla, opera in realtà di Juan Valera, dedica il suo scritto Leonardo Romero trattando della "hermandad lírica" dei romantici. Di una versione del dramma *El Trovador* di García Gutiérrez e del romanzo omonimo di R. Ortega y Frias, si occupa Enrique Rubio Cremades, benemerito curatore, peraltro, di tutto il volume.

La letteratura ispanoamericana è la meno presente tra gli studi presenti nel volume di cui tratto. Oltre al saggio menzionato della Cancellier, si conta solo il valido apporto dell'ispanoamericanista alicantina Eva M., Valero, dedicato a "costumbrismo y bohemia romántica" in Perù, traiettoria verso un genere nuovo, quello delle *tradiciones* di Ricardo Palma.

Nel suo insieme il volume è un apporto prezioso agli studi sul romanticismo ispanico, e fa onore ai promotori dell'opera, mentre rende valido omaggio al destinatario, personaggio di grande cultura e di non meno grande simpatia umana, che per anni fu anche, per noi ispanisti italiani, un cordiale amico.

Di Ermanno Caldera si fornisce in apertura del volume un illustrativo *curriculum* e la bibliografia relativa ai suoi scritti.

Giuseppe Bellini

A Maria Rosaria Alfani va il merito di aver riproposto e curato l'edizione italiana di *Tormento*. Pubblicato per la prima volta nel 1884, il romanzo costituisce la parte centrale di una trilogia che, con *El doctor Centeno* (1883) e *La de Bringas* (1884), ambisce a ritrarre la borghesia madrilenana durante il regno di Isabella II.

Lo spaccato sociale si rivela, come sempre, efficacissimo nella sua minuziosa analisi: Galdós riporta i dialoghi, i ragionamenti, le reazioni di un micromondo peculiare e a lui ben noto. Paragonato dalla critica a Dickens, a Dostoevskij e a Balzac, in effetti lo scrittore spagnolo nel corso della sua feconda carriera artistica giunge progressivamente a completare il grande affresco della società madrilenana del XIX secolo in tutti i suoi chiaroscuri. Secondo lui, il romanzo costituisce il più efficace strumento della coscienza borghese e per questo esorta gli scrittori a lui contemporanei a concentrarsi maggiormente sulla descrizione della quotidianità, attingendo dai problemi legati alla spiritualità ed alla sessualità della classe media urbana.

Il suo attacco agli artisti del tempo, fatta eccezione per Fernán Caballero e José María Pereda, è patente anche nell'*incipit* di *Tormento*, dopo l'agnizione degli incapucciati. Uno di essi, Ido del Sagrario, agli occhi del lettore e dell'amico si presenta ben pasciuto, grazie ai proventi di una letteratura facile che gli consente cospicue entrate: ben contento di presentarsi sotto una luce più positiva al vecchio conoscente, quasi esige sciorinarli i segreti della sua nuova attività. Assunto come scrivano, assorbe e fa proprio il mestiere dell'autore, di cui presto diviene collaboratore strettissimo: i romanzi d'appendice escono dalle loro penne ad una velocità sorprendente, rielaborando ogni volta una serie di ingredienti fissi. Ambientazioni, personaggi, vizi, virtù, si mescolano all'infinito, dando ogni volta vita ad opere simili ma sempre diverse agli occhi del pubblico.

L'editore richiede opere di sentimento, che facciano piangere la gente e che abbiano una morale; gli autori si mettono al lavoro con le maschere di cui dispongono ed ispirandosi alla realtà circostante, sempre prodiga di invenzioni inaspettate. Ma quando l'amico, incredulo, propone all'artista di raccontare anche le indecenze di una realtà prosaica, egli si nega, adducendo l'impossibilità di trasformarle in vera poesia: «Tú no entiendes de arte. Cosas pasan estupendas que no pueden asomarse a las ventanas de un libro, porque la gente se escandalizaría... ¡prosas horribles, hijo, prosas nefandas que estarán siempre proscritas de esta honrada república de las letras!»

Il primo capitolo funge da prologo e da ipotesi di lavoro, giacché Galdós raccoglie le affermazioni dello scrittore da strapazzo come una sfida e racconta la storia segreta della protagonista, Amparo, senza timore di intaccare il valore artistico della sua opera. Dimostra in tal modo che, dati degli elementi fissi ed approvati dal pubblico, si possono contestualizzare ed approfondire le caratteristiche dei personaggi dando loro una più alta dignità poetica. Come ben sottolinea la Alfani nell'introduzione, Galdós scrive un romanzo realista utilizzando gli stereotipi della narrativa popolare: «si comporta un po' come Cervantes con i romanzi di cavalleria: ci gioca, lo manipola, lo utilizza ironicamente, lo piega ai suoi disegni» (p. 11). E questa traduzione schiude al pubblico italiano un ulteriore gioiello della narrativa realista spagnola, sempre attuale e sempre di grata lettura.

Patrizia Spinato Bruschi

Rocío Arana, *Pampaluna*, Ediciones Rialp, Madrid, 2004, pp. 55.

La giovane Rocío Arana, nata a Siviglia e laureatasi in filologia spagnola, ha pubblicato i suoi versi nelle antologie *La búsqueda y la espera* (Siviglia, Kronos, 2001), *Los cuarentas principales* (Siviglia, Renacimiento, 2002) e nel volume d'esordio *Magia* (Siviglia, Númenor, 2002). Il poemario *Pampaluna* è stato insignito del premio *Florentino Pérez-Embid* 2004 della *Real Academia Sevillana de Buenas Letras*. In esso si districa sotto gli occhi del lettore un mondo vivido in cui si rivelano elementi della natura e della quotidianità, gli affetti della poetessa e le città che la circondano: in primo luogo Pamplona, la Pampaluna del titolo, che abbraccia l'autrice con i suoi raggi di sole e la più volte citata pioggia. L'elemento urbano reale diviene simbolo della nostalgia del ritorno, metaforizzata dall'urbe nostalgica per eccellenza, titolo di una delle poesie, Itaca. La dimora non è solo del corpo ma anche dello spirito: abbandonata la città natale, la giovane scrittrice si trasferisce nella città navarra, adattandosi alla nuova atmosfera che la cinge e descrivendola nelle pagine di questo suo secondo libro, compatto e scorrevole, in cui emergono esiti quali: "Dolor", "Diez de marzo de dosmiltres", "De misterio", "De-seo" e "Luminia". Una luce giallo-dorata permea le pagine di questo libro, dove una candela è sufficiente a rischiare l'oscurità e il sole filtra attraverso le tende fino ad illuminare gli angoli più nascosti di una casa abitata dalla "esencia de las cosas/ mojadadas y despiertas" (p. 13). Il grano, i tulipani, i cigliegi e il deserto sono il paesaggio onirico e reale che fa da sfondo a questi versi, in cui "La belleza/ a veces duele, pero queda siempre/ incendiando los ojos" (p. 17). Nonostante il fango e la cenere, "todo se queda afuera, mientras dentro/ la lluvia que no duele" (p. 37) rinfresca il percepire profondo dell'autrice. L'amore per la Spagna natia è evidente nelle scelte d'ambientazione delle poesie e persino nei titoli che a volte propongono nomi di città o riferimenti ai tetti di paese e alle terrazze bianche dell'estate sivigliana, costantemente associati ai toni ocra, il color caramello, a un paesaggio personificato, spesso, negli occhi o nelle mani di un uomo: "me llenas de volcanes apacibles,/ me buscas por detrás de la ceniza" (p. 55).

Interessante, all'interno di una struttura ritmica dominata dal verso libero, la scelta di concludere il libro con un sonetto metricamente e ritmicamente ineccepibile, quasi ad omaggiare modelli del passato ben conosciuti dalla poetessa, autrice di un'edizione critica di un *auto sacramental* di Pedro Calderón de la Barca.

Nella lettura di questo libro ci troviamo di fronte a una poesia del quotidiano, in cui i singoli momenti vissuti si trasformano in brevi lampi ad illuminare oggetti fisici come la "ropa blanca tendida", la "radio" o l'"almanaque". I versi sono caratterizzati da una forte rappresentatività in quanto l'esperienza vissuta viene trasferita sulla pagina attraverso immagini epifaniche. Persone intime all'autrice e avvenimenti a lei correlati vengono trasformati in temi portanti di queste liriche, centri diffusori d'emozione. Le tracce fisiche della realtà conosciuta, tangibile, storicamente determinabile risuonano dell'interiorità dell'autrice imprimendosi come dei simboli nell'io scrittoriale e divenendo l'intimo rifugio, aereo e leggiadro, il conosciuto riparo alla frantumazione della scrittura.

La riconciliazione, attraverso il ricordo e l'adattamento, è la tenera confidenza che la poetessa rivela infine al lettore, rendendolo partecipe del suo mondo interiore, così come dell'ambiente esterno che la attornia. Ma il risultato forse più pregevole di questo poemario è la riuscita integrazione all'interno dei testi di termini di evidente modernità, quali "el pc", "gloss" e "fanta de naranja" senza ch'essi si percepiscano come inutili forzature; contribuiscono invece ad avvicinare il lettore a una contemporaneità condivisa con l'autrice e ad immedesimarsi maggiormente nelle situazioni narrate. In secondo luogo, aspetto non sempre evidente nella poesia contemporanea, la lettura di questo li-

bro conduce a una serena allegria, una rivelazione degli aspetti più gradevoli della vita, quali l'amore, l'amicizia, e la bellezza racchiusa nelle cose. Un libro, *Pampaluna*, che ci sospinge con delicatezza a scorgere il nostro paesaggio interiore e a "contemplan la noche con oídos abiertos".

Silvia Favaretto

* * *

Danielle & Olivier Follmi, *Rivelazioni. 365 pensieri d'America Latina*, Prefazione di Edmund Mulet, Edizione italiana a cura di Clara Camplani, Genova, L'Ippocampo, 2006, pp. s. n.

Un libro straordinario questo, curato da Clara Camplani per le edizioni artistiche dell'Ippocampo, un vero oggetto prezioso d'arte fotografica e di saggezza, condensata nelle espressioni dei grandi della letteratura iberoamericana.

Si rimane rapiti davanti alla bellezza delle immagini, fotografie d'arte di colori bellissimi, veri e propri capolavori fotografici, e non meno davanti al messaggio profondo che trasmettono i passi riprodotti, appartenenti a grandi artisti dell'America Latina.

Giustamente sottolinea Edmond Mulet che, dopo i volumi dedicati all'Himalaya (*Offerte*), all'India (*Saggezze*), all'Africa (*Origini*), ora si aggiungono a questo tipo di iniziativa artistica – sostenuta da un mecenate che intende restare anonimo e sotto l'egida della Commissione svizzera dell'UNESCO, con il sostegno di Lotus & Ives Mahé, il coinvolgimento attivo di Fujifilm, la partecipazione del Laboratorio DUPON, di Canon e di Grands Réportages – le *Saggezze* latinoamericane, prodotto artistico “realizzato da un uomo che ha vissuto con le nostre genti e che con loro ha respirato il tempo”, come indica la parola guaraní “arandu”, rendendo “Lo spirito e il pensiero, la forza dell'immaginazione e della creatività dei popoli d'America latina, tratti dai testi dei suoi grandi poeti, letterati e pensatori [...] presentati in una comunione magica, mai prima d'ora realizzata a livello continentale”.

Corre, tuttavia, l'obbligo di porre in rilievo che senza l'intelligente e puntigliosa ricerca di Clara Camplani, coadiuvata da Felice Costa, questa edizione italiana difficilmente sarebbe stata realizzata con tanto rigore scientifico, per quanto attiene ai testi riprodotti, da lei tradotti e spesso chiariti tra mescolanze di autori e attribuzioni errate.

Un lavoro, quindi, encomiabile sotto tutti gli aspetti e una gioia dell'editoria e della fotografia che si aggiunge opportunamente a quanto mira alla più approfondita conoscenza del mondo latinoamericano. Parlare, infatti, di America Latina, è per molti ancora oggi, un discorso che si svolge supportato soprattutto dall'immaginazione e da descrizioni altrui. A partire da questo ricco volume molto può essere diverso.

Giuseppe Bellini

Eugenio Chang Rodríguez, *Entre dos fuegos. Reminiscencias de las Américas y Asia*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2005, pp. 528.

Tan conocido es el autor del libro que aquí presentamos que ilustrar su figura es repetir lo que todos bien saben: su personalidad de estudioso ante todo, como catedrático en varias Universidades norteamericanas, su presencia constante en muchas de las más prestigiosas Universidades de Europa y del resto de América, su categoría de Miembro destacado de numerosas Academias, su presencia determinante en numerosos Congresos Internacionales, su actividad de lingüista y estudioso de la literatura en sus variados géneros...

Mi tarea es ahora la de ocuparme de este nutrido libro que Eugenio ha dado últimamente a la imprenta, respaldado en su empresa por el Congreso del Perú, su patria. Según se colige, se trata de un primer tomo que introduce al lector en los años formativos del personaje, en la progresión hacia su plena realización, como ciudadano y como estudioso, período que se desarrolla, como indica el subtítulo del libro, “entre dos fuegos”, o sea va desde los años de la revolución trujillana de 1931, hasta el 11 de septiembre de 2001, cuando el atentado a las Torres Gemelas de Nueva York. O sea toda una vida, que el autor puntualiza entre política y cultura, aludiendo a un miríada de hechos y personajes con los cuales entró en contacto, mantuvo amistad o relaciones de trabajo, y que fueron ahora maestros, ahora compañeros, ahora amigos de toda la vida. En este sentido adquiere significado un sinnúmero de páginas del libro, que se transforma en memoria histórica no sólo de acontecimientos, sino de cultura y va relatando el trayecto de las grandes instituciones culturales del país donde el exilio lo llevó y donde se formó y construyó su personalidad, realizó su carrera de estudioso y se desarrolló su curso de honores: Estados Unidos.

La memoria de don Eugenio se presenta en el libro formidable: no hay acontecimiento en el que tuvo parte que no esté evocado puntualmente y junto con los nombres de los personajes considerables presentes o de los amigos, viejos y nuevos. El hispanismo y el hispanoamericanismo internacionales encuentran en este libro todo lo que se necesita para realizar su historia, y al mismo tiempo hace posible apreciar el incansable trabajo promocional de uno de sus más destacados representantes.

Valentín Paniagua Corazao, ya Presidente constitucional del Perú, presentando el libro de Eugenio recuerda que Raúl Porras Barrnechea destacaba como notas dominantes del alma peruana y de su expresión literaria la “tendencia evocativa y una actitud de ternura hacia el pasado, mezclada de ironía y nostalgia”. Ciertamente que las hay en este libro evocativo, pero el mismo Paniagua pone el acento sobre el rigor de su autor, “observador acucioso y sensible”, que “describe y descubre a través de sus reminiscencias, el sentido profundo de su propia vida y de la historia que le ha tocado vivir”.

También interesante es la distinción que hace Miró Quesada Cantuarias, ya ministro de Educación del Perú, en su “Prólogo”, entre el detallismo de Proust y el de Eugenio: el primero “habla sobre sí mismo”, el segundo “habla sobre las cosas mismas”, las del mundo, y las cosas “se proyectan sobre su visión del mundo”. Distinciones aceptables, pero más vale la palabra del mismo Chang-Rodríguez, el cual en su introducción subraya como la memoria es un depósito de experiencias y “su huella marca nuestra existencia, conforma nuestra identidad cultural y alimenta la conciencia”.

El trayecto humano y cultural de Eugenio Chang-Rodríguez lo determina, al fin y al cabo, el destierro, debido a motivos políticos, pero él no se transforma en exegeta del mismo, sino que su escritura se propone, como García Márquez en *Vivir para contarla* – el acercamiento es suyo – “vencer la voracidad del olvido, que poco a poco

carcome sin piedad los recuerdos". En otras palabras: como todo libro que recuenta una trayectoria vital, hay un motor determinante y es la nostalgia. A un entrevistador que le preguntaba si había hecho un gran esfuerzo para evitar la nostalgia, Eugenio respondía justamente: "La nostalgia es uno de los motores que me ha impulsado a escribir el libro porque, después de todo, confieso que he vivido agradablemente y que he cumplido el axioma chino de plantar un árbol, escribir un libro y satisfacer las ansias de adquirir más conocimiento".

Numerosas y detalladas son las secciones de *Entre dos fuegos*; en ellas el lector da la vuelta al mundo, partiendo de un "lugar del alma", diría, para regresar al mismo, y es, con el Perú, su remota ascendencia china. Es esto que un curioso como yo ha ido siguiendo con atención, porque este *Chang* ha quedado para mí siempre misterioso. Y ahora se me aclara: Eugenio nos cuenta, en unas páginas de sus memorias, detalles sobre sus orígenes, su familia de inmigrados al Perú, con todas las vicisitudes que comportó la diferencia racial en un país por parte considerable de su historia sometido a intolerantes formas de gobierno, y no menos en los Estados Unidos en ciertas épocas, pero lo hace con mesura, sin pretensiones a transformar las personales desaventuras en heroismos.

De particular significado para mi curiosidad resulta la cuarta parte del libro de Eugenio, titulada "*Asia, cuna de grandes civilizaciones*". Es aquí donde con orgullo el autor afirma su pertenencia; lo que trasluce inmediatamente desde las primeras líneas del texto, donde afirma que Asia es el más grande de los seis continentes, que Europa es una península asiática y que el continente Asia se extiende, prácticamente a lo largo y ancho del mundo, llegando hasta Australia y Nueva Zelanda, y por el estrecho de Bering hasta Norteamérica. Lo que bien sabemos, pero que aquí implica ciertamente una suerte de reivindicación personal.

Vale la serie de recuerdos de visitas a Japón, China, Tailandia, Hong Kong y Singapur a darnos una idea de lo que significa íntimamente Asia para Eugenio Chang-Rodríguez, quien nos ofrece, sintéticamente y con equilibrio, de los varios países su historia hasta nuestros días, destacando sus vicisitudes, con observaciones mesuradas y convincentes.

La alusión dolida al "segundo fuego" concluye el libro, no sin denunciar como una las "peores consecuencias" del atentado a las Dos Torres, el hecho de que "alimenta los antagonismos religiosos y étnicos, el odio que conduce a la venganza y la 'limpieza' étnica", a la incompreensión hacia el mundo islámico, dividiendo el mundo "dicotómicamente, entre buenos y malos, entre progresistas y decadentes". Con la consecuencia personal, frente a los atentados terroristas – Nueva York, Madrid, Londres – que quien sobrevive tiene la memoria "agazapada entre escombros de imágenes, sonidos, olores, rostros" y acaba por perder la esperanza en el futuro. Escribe Eugenio: "Así como después del 'primer fuego' de la Revolución de Trujillo dejé la inocencia de la niñez, después del 'segundo fuego' me es difícil ser el optimista ciudadano del mundo". Estado de ánimo que no podemos dejar de compartir.

Giuseppe Bellini

Ignacio M. Sánchez-Prado (ed.), *América Latina en la "literatura mundial"*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana/Universidad de Pittsburgh, "Biblioteca de América", 2006, pp. 341.

Con la expresión "mundialización" se hace referencia al conjunto de fenómenos de

intercambio transnacional creciente que en momentos históricos distintos y según análisis cualitativos distintos, ha tomado el nombre de universalismo, cosmopolitismo, globalización, etc. Sin embargo, el término remite a un tipo de intercambio cada vez más unívoco de reconocimiento sea metodológico, sea cualitativo. Además, se puede fácilmente comprobar en lo cotidiano cómo hoy en día la economía, la educación, la ciencia y la cultura acusan el impacto de una mundialización regulada esencialmente por la lógica del mercado. Por eso, en el campo de la hermenéutica literaria, se plantea la urgencia de evaluar la geotextualidad como conjunto de relaciones espaciales entre los discursos literarios, su textualización, difusión y recepción, con el fin de desenrañar los marcos discursivos y de experiencia de susodicho proceso.

En el último volumen publicado por el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana en la colección Biblioteca de América, se presenta el debate, con base en los Estados Unidos, coordinado por Sánchez Prado (1978), profesor de literatura latinoamericana y estudios internacionales en Washington University-St. Louis. Hay una fuerte transposición alegórica en el fondo de esta publicación. El título es elocuente: *América Latina en la "literatura mundial"*. Fue Richard Moulton quien, a principios del siglo XX, separó el concepto de literatura mundial, necesariamente vista desde un observatorio histórica y geográficamente determinado, del de literatura universal. Las comillas elegidas por Sánchez-Prado hacen directa referencia a esta definición, un tipo de procedimiento – “risa pietrificada” diría Adorno –, que sufre en su constitución el sacrificio de la descripción. No es casual la imagen reproducida en la portada del libro de Sánchez Prado: un mapa geográfico, cuyo estilo se articula entre caracteres gráficos y dibujos, y sobre el cual descansa un catalejo que apunta a una rosa de los vientos, el círculo en que se divide la vuelta del horizonte. Del horizonte heurístico y hermenéutico universal, de hecho, habla *América Latina en la "literatura mundial"*, con particular atención al rumbo que le toca a América Latina. Sánchez Prado reúne a su alrededor trece importantes voces del debate literario académico occidental, tomando como punto de partida las propuestas teóricas del italiano Franco Moretti y de la francesa Pascale Casanova. El “sistema mundo” literario de Moretti es un modelo que privilegia la textualización novelesca, desviando la posible funcionalización de los demás géneros; ciertamente importante, por ejemplo, y por lo menos hasta los años sesenta, en la literatura hispanoamericana, como sugiere Efraín Kristal (págs. 101-106). Además, Sánchez-Prado demuestra en su introducción cómo la propuesta morettiana del *distant reading* plantea una cuestión pretérita: *La histoire de la civilisation retrouvée dans les langues* recorrida por Jules Michelet, las aproximaciones goethianas al concepto de *Weltliteratur*, el cruce de universalismo literario e idealismo religioso pensado por Edgar Quinet, hasta el concepto de cosmopolitismo burgués de producción y consumo que se encuentra en el Manifiesto del Partido Comunista. Hay más: la mirada transnacional – porque trans-lingüística – de los grandes maestros Spitzer, Auerbach, Curzius, que recuperan a través del análisis filológico las funciones de la literatura en la Historia; las tentativas de reunir bases de datos para ‘sistematizar’ la literatura. Es innegable, entonces, la importancia de plantear una vez más el debate de la mundialización y sobre todo de cuestionar cuál es el papel que exégesis y hermenéutica literarias desempeñan en él. La otra propuesta cuestionada, la de Pascale Casanova, investigadora del CNRS/EHESS, se articula alrededor de la legitimación del sistema literario por parte de un territorio invisible, la *República mundial de letras*: si las referencias teóricas morettianas se encuentran en el sistema mundo de Wallerstein y en un sistema teórico de tipo evolucionista, la interpretación de Pascale Casanova valora lo articulado por Pierre Bourdieu, es decir la noción del campo literario como de una red de distinciones y relaciones de poder. Su catalejo apunta a un Meridiano de Greenwich

literario, “lugar donde se cristaliza (se debate, se protesta, se elabora) la medida del tiempo literario, es decir, la evaluación de la modernidad estética” (pág. 68). Ambas interpretaciones, al referirse de forma explícita, sea lingüística sea metodológicamente, a la *économie-monde* de Braudel, destacan las avenencias implícitas en las relaciones entre sistema económico y sistema cultural e insisten en detectar los caminos discursivos del centro y de la periferia, marcados no sólo por límites lingüísticos-nacionales de la producción, sino también por los principios de desigualdad y jerarquía que reposan en la difusión y distribución del capital literario.

El implante crítico de *América Latina en la “literatura mundial”* acoge el desafío de los intelectuales citados y hace que todas las instancias teóricas introducidas rodeen la cuestión fundamental, la de la geopolítica que bulle bajo la sistematización crítica del mundo literario, sin descansar en respuestas complacientes ni livianas. Lo que Sánchez-Prado hace es introducir al “banquete de la civilización” un convidado más: la literatura y la crítica literaria latinoamericana. Es Mabel Moraña quien inquiere en esa “prolongada historia de adscripciones y apropiaciones simbólicas de esa cultura <la latinoamericana> en los imaginarios europeos”, justificando la investigación que está a raíz de *América Latina en la “literatura mundial”*: si Sánchez-Prado invita a considerar la “inteligencia americana” de Alfonso Reyes y la modernidad periférica borge-siana como eficaces apelos a la participación hispanoamericana en el debate, la crítica Moraña saca a la luz los nombres de Rama, Rincón, Osorio, Perus, Cornejo Polar, Sarlo, Moreiras, Ludmer, Schwartz, como ejemplos de “lecturas descolonizadas de la literatura hispanoamericana, tanto en los procesos de su producción como en los de su recepción a través de la historia” (pág. 329). La autora de *Crítica impura* propone investigar fisuras, grietas y unidades discretas; interrogar la contradicción, la frontera, la intersección; apropiarse de lo incumplido y de lo discreto en sus transacciones simbólicas a la identificación. La entronización de formas de homologación y colonización cultural amenaza los procesos de circulación, pero también de producción y de conocimiento; por eso, como es evidente en el volumen, una noción de sujeto único a partir del cual definir una jerarquía de letras, al prescindir de nociones distintas y contrapuestas, y al formularse como mapa/esquema/gráfico, constituye un protocolo epistemológico e interpretativo peligroso en su determinación previa: el afán de totalización y control conceptual reduce la pluralidad de los lugares literarios, renuncia a evaluar su inestabilidad y discontinuidad. Si la representación geográfica, o sea la reducción del mundo a un plano o *tabula*, se ejerce en relación a cosas que se ven, con la perspectiva moderna la representación coloniza también las cosas que no se ven, y con ella lo único que se pretende hacer es controlar la identidad de tal relación. Así como la imagen cartográfica inmoviliza el objeto, siguiendo la proyección de lo que de él se ve (o se pretende ver), el *distant reading* de Moretti, según la perspectiva crítica ofrecida por Sánchez Prado, convierte la realidad en la imagen cartográfica misma, mortificando al sujeto literario y paralizando el proceso del conocimiento. Para detectar lo que es topográficamente relevante es indispensable recuperar la vertiente discutible, incierta, provisoria y parcial de los discursos, en contra de la vertiente normativa y apodíptica que de ellos entrega nada más que una estacada imagen cartográfica, con el riesgo que en ella se reconozca el único dispositivo ontológico. La lectura de *América Latina en la “literatura mundial”* invita, como muchos otros trabajos contemporáneos de investigación crítica, a desentrañar eso que Graciela Montalvo llama “ficción de lugar” (pág. 260), que separa lo que es el *espacio* de afirmación del poder de las letras de lo que es el *lugar* que ellas habitan, donde vida, estética e ideología coinciden, reaccionan y resisten, y donde se expresa el potencial de irracionalidad poética; ahí es dónde la literatura se da como territorialización (Josefina Ludmer, págs. 103-110)

y no como efecto de mercado (Pedro Ángel Palou, págs. 313). Instalado en la urgente cuestión de la configuración institucional del latinoamericanismo y del potencial de enunciación teórica de Latinoamérica en el mercado literario y cultural internacional, el libro es un ejemplo de lo que tal vez sufragaba José Martí al proponer “trincheras de ideas, no de piedras”, presupuestos críticos para no sufrir los efectos de las demás geotextualidades, contrastándolas, y para plantear los marcos discursivos y de experiencia de *otra(s)* parte(s) de la vuelta del horizonte.

Manuela Gallina

AA.VV., *Nazioni e Identità plurime*, a cura di Mario Sartor, “Studi Latinoamericani/Estudios Latinoamericanos.”, Vol. 2, Udine, Forum. Editrice Universitaria Udinese, 2006, pp. 604.

La revista universitaria “Studi Latinoamericani/Estudios Latinoamericanos”, dirigida por Mario Sartor junto a Silvana Serafin, Alessandro Sensidoni, Luca Mezzetti, es voz del Centro Internazionale Alti Studi Latinoamericani (CIASLA), situado en la Universidad de Udine.

Este segundo volumen, como se percibe ya desde el título, está dedicado a las realidades latinoamericanas, analizadas a partir de las formaciones nacionales y su relación problemática con el concepto de identidad. Los estudios propuestos no pretenden llegar a una definición cabal del mundo latinoamericano, sino que éste se considera a partir de diferentes puntos de vista, sea en la actualidad, sea sobre todo en el siglo XIX. El acercamiento multidisciplinar que brinda este tomo permite entrever Latinoamérica en su devenir, con lo cual se tiene la sensación de estar ante una realidad cambiante y proteiforme, razón por la cual requiere un continuo reajuste de su identidad. La contradicción que aflora de este conjunto de textos radica precisamente en la percepción de una identidad provisional, no definitiva, a pesar del fortalecimiento de los estados-naciones y la existencia de una profunda conciencia nacional.

El volumen se divide en dos partes. La primera, más amplia, se compone de veinticuatro ensayos de naturaleza variada, introducidos por un editorial de Mario Sartor; la segunda, en cambio, se titula “Scritture Latinoamericane”, y se configura como un apartado heterogéneo que reúne ocho breves narraciones.

Los primeros cuatro ensayos se acomunan por ser de argumento literario. Vanni Blengino, señala la importancia de la historia literaria de Hispanoamérica como funcional al desarrollo de la conciencia nacional, y subraya la importancia de la inmigración en Argentina, sobre todo la italiana; este hecho permite entender mejor la identidad y alteridad tanto del país acogedor, como del país de origen. Se da, por lo tanto, el nacimiento de una nueva categoría ontológica, la del “migrante”, el cual al vivir una realidad doble, experimenta también una identidad dividida, que lo convierte en hilo de unión de dos mundos.

María José Navajas y Emilia Perassi se centran en la figura de Esteban Echeverría, analizando la conexión entre su labor literaria y el proceso político del Río de la Plata. En particular, María José Navajas analiza la presencia y evolución de los términos “patria” y “nación” dentro de la obra poética del escritor, mientras que Emilia Perassi realiza una comparación entre dos escrituras fundacionales, la de Esteban Echeverría y la de Domingo Faustino Sarmiento. Si bien en ambas la identidad se define dentro de

un orden antagónico, los dos escritores utilizan siendas modalidades estilísticas diferentes para representar dicho contraste dialéctico.

El ensayo de Silvana Serafín, reflejando sobre la literatura del exilio de los años sesenta, subraya cómo en particular las escritoras contribuyen a definir la identidad, a través la elaboración de su exilio ya real o interior. Se toman en cuenta los aportes de Isabel Allende, Isabel Pisano, Reina Roffé, Marcela Serrano, Zoé Valdés, Marvel Moreno, Cristina Peri Rossi, María Elena Llana, Angeles Mastretta y Gioconda Belli.

Los artículos que siguen toman en consideración las artes plásticas. Cada uno se fija en un aspecto particular de su desarrollo en los países latinoamericanos, y subraya los diferentes usos del arte visivo en Latinoamérica a lo largo del siglo XIX: de vehículo de identidad, a instrumento de rescate a medio celebrativo del poder. En este sentido, Laura Malosetti Costa pone el acento en la importancia que cobra la iconografía para las instituciones políticas: las imágenes deben resultar conmovedoras y edificantes, al mismo tiempo que tener conotaciones políticas, patrióticas y moralizantes. Roldán Esteva-Grillet profundiza el tema, ocupándose de la representación pictórica del personaje de Simón Bolívar. El crítico ofrece un recorrido de la difusión de los retratos y miniaturas del libertador en todos los territorios liberados, encargados por las autoridades, que ve en él un símbolo de libertad e identidad común. En este caso el arte representa no sólo un nuevo sentimiento nacionalista, sino también un culto a la personalidad, con lo cual posteriormente se llega a utilizar la figura del libertador como vehículo de autocelebración de los caudillos. También en la estatuaria pública, según afirma Rodrigo Gutiérrez Viñuales, los símbolos patrios se vuelven formas de legitimación de los gobiernos erigidos a partir de aquel entonces, como demuestran los amplios programas monumentales dedicados a las historias nacionales encargados por Porfirio Díaz y Antonio Guzmán Blanco.

Mario Sartor en su ensayo lleva a cabo un recorrido de la representación del paisaje en las realidades latinoamericanas, con el fin de ilustrar el papel que juega en la renovada conciencia y valoración de las especificidades territoriales, con lo cual se configura como una vertiente en la búsqueda nacional.

Roberto Amigo trata de la relación entre los pintores del Río de la Plata decimonónico y su pertenencia o a la masonería y al catolicismo, y cómo éstas se reflejan en sus obras pictóricas.

El arte colombiano es el tema abordado por Carlos Arturo Fernández Uriba y Gustavo Vives Mejía. El primero describe tres distintos procesos que se encuentran en la manifestación de la identidad cultural colombiana: un arte académico que reivindica la identidad europea, la corriente indigenista del grupo Bachué que pretende derivar de los mitos y tradiciones aborígenes un arte auténticamente americano, y la corriente nacionalista que afirma el valor de la patria en la relación del hombre con la historia. El segundo, en cambio, focaliza su atención en un departamento de Colombia, Antioquia, cuya posición de aislamiento contribuye al desarrollo de un estilo arquitectónico antioqueño, expresión de su origen y símbolo de identidad.

Nanda Leonardini y Stefania Sebastianis se ocupan del arte en Perú, en particular del rescate de la pintura de carácter narrativo de algunas minorías nativas, y del proceso de apropiación del arte indígena por parte del nacionalismo peruano, a fin de hacer de ella un símbolo de identidad nacional. En la misma línea se colocan los movimientos renovadores en Argentina, que sobre todo en campo escultórico recuperan el arte del pasado y elaboran síntesis personales en las que sobresalen los elementos específicos del país, como la llanura y la cordillera de los Andes, según señalan Adriana Armando y Guillermo Fantoni.

El descubrimiento del mundo indígena como elemento de cohesión nacional se da también en México, tal como se advierte al leer el ensayo de Alejandra Ortiz, quien

además lleva a cabo un estudio monográfico sobre la figura del pintor Francisco Toledo, cuya vida se configura como una unión entre labor artística y praxis social. El trabajo de Inés Yujinovsky propone otro aspecto de la sociedad mexicana, al analizar el papel significativo del teatro en la formación de la identidad nacional y su relación con el régimen de Porfirio Díaz en el período de máxima concentración de su poder (1884-1910).

De la reflexión sobre la relación entre arte e identidad tampoco quedan excluidos los Caribes, como es muestra el trabajo de Elena Scantamburlo acerca de la obra pictórica del cubano Wifredo Lam. Además, los ensayos de Luciano Migliaccio y Renata Bittencourt, al estudiar el arte brasileño, confirman el rasgo de apertura de la revista hacia Latinoamérica en su totalidad, sin ninguna exclusión.

Sin embargo, la perspectiva adoptada por la revista no se limita a los campos artísticos, sino que se abre también a una investigación sobre los mecanismos históricos, políticos y sociales de los países latinoamericanos, como se nota al leer los ensayos de Damián Amaro, Alberto Ricardo Dalla Vía, y Sandra Morelli.

Resultan de particular interés, además, los dos artículos de Marta Rosa Cardoso y Ticio Escobar, dedicados a la incidencia de la globalización en los procesos de caracterización de la cultura nacional. Marta Rosa Cardoso enfrenta ese tema a través del análisis la expansión de la industria turística en los países latinoamericanos. Subraya como la arquitectura hotelera concilia elementos regionales y coordenadas globales, asumiendo el valor de espacio de encuentro de lo propio dentro de un contexto internacional. Ticio Escobar, en cambio, pone de relieve la creciente fragmentación de los sujetos sociales acentuada por los fenómenos de globalización, afirmando la imposibilidad de una identidad latinoamericana fija, y la necesidad de una continua negociación de los términos identitarios.

El segundo apartado del volumen da voz a escritores todavía poco conocidos por el público italiano: Avelino Stanley, Mario Bellatin, Francesca Gargallo, Paloma Pérez-Sastre, y el escritor haitiano Louis-Philippe Dalembert. Sus narraciones constituyen miradas originales y diferentes sobre la realidad. Cierran el apartado y todo el volumen las poesías del "Diccionario secreto de términos salvajes" de Mágara Russotto. Sobresalen por ser una mezcla de fragmentos poéticos, que se configuran como caligramas por la disposición en la página de sus versos libres. El sarcasmo que los atraviesa se complementa, a menudo, con puntas de dulce amargura.

A la luz de todo esto, el volumen considerado se presenta ante los ojos del lector como un poliedro, donde en cada una de sus caras se refleja un particular aspecto de la pluralidad latinoamericana, sin la pretensión de agotar su heterogeneidad, sino que, más aún, la valoran como rasgo característico e inacabable.

Margherita Cannavacciuolo

José Asunción Silva, *Poesía / De sobremesa*, ed. de Remedios Mataix, Madrid, Cátedra, 2006, pp. 549.

Dopo l'edizione critica madrilena degli "Archivos", del 1990, coordinata da Héctor H. Orjuela, che seguiva all'edizione caraqueña dell'*Obra Completa*, del 1977, nella Biblioteca Ayacucho, a cura di Eduardo Camacho Guizado e Gustavo Mejía, l'opera del poeta colombiano non ha cessato di interessare gli editori e, naturalmente, gli studiosi

e il pubblico lettore. Infatti, come consegna nella sua bibliografia la Mataix, nel 1996 si tornò a pubblicare di Silva l'opera poetica, e lo si fece anche, da parte di un'altra casa editrice nel 2002, mentre il romanzo *De sobremesa* fu edito isolatamente a Madrid nel 1966. Un'abbondanza singolare di testi a disposizione, cui si aggiunge ora il libro curato dalla Mataix, non come iniziativa ripetitiva e gratuita, bensì con un significato culturale chiaro, di tutto rilievo.

Infatti la studiosa fa precedere l'opera di Silva da un corposo studio introduttivo, di ben 164 pagine, addirittura un libro nel libro, ed è il caso di elogiare l'Editore che lo ha permesso, in quanto è uno degli studi più interessanti sul poeta che io abbia letto.

Antica è la mia passione per Silva: risale ai tempi dei miei primi studi ispanoamericantistici, ed era il poeta preferito dal mio maestro, Franco Meregalli, tra i modernisti. Anzi, Meregalli, a corredo di un corso sul movimento poetico, editò addirittura, nel 1950, di Silva le *Poesías* (Milano, Cisalpino), con uno studio introduttivo e questo mette in rilievo come egli sia stato uno dei primi studiosi stranieri a dare rilevanza al poeta colombiano.

Ora la Mataix, studiosa di grande serietà e competenza, dedica alla personalità e all'opera di Silva pagine di grande rilevanza, sia per quanto riguarda l'aspetto informativo bio-bibliografico, sia per l'apporto critico. Essa chiarisce molte cose della leggenda creatasi intorno al poeta, a ragione di talune sue liriche, come il supposto amore incestuoso per la sorella, che qui viene del tutto sfatato, in quanto, pur molto legato a lei, di ben altra donna il poeta era perduto innamorado.

La studiosa chiarisce anche la situazione in cui Silva venne a trovarsi economicamente, alla morte del padre, il significato della sua esperienza parigina, la particolarità che egli rappresentò nel suo paese, adesioni, ammirazione e odio, dando l'immagine di un personaggio complesso, raffinato, anche snobistico, ma che sempre determina in chi legge comprensione per la sensibilità e soprattutto per l'originalità della sua arte.

L'autrice illustra poi efficacemente la formazione culturale del poeta, i fondamenti della sua cultura, non solo, ma i contatti che egli ebbe con altre culture, gli apprezzamenti dei contemporanei o le incomprensioni, quando non i malevoli giudizi, le critiche ingiustificate, le prese in giro gratuite. Vi sono nello studio della Mataix pagine interpretative della poesia di Silva realizzate con tanta finezza e compenetrazione che si qualificano come quanto di meglio è stato scritto sul poeta, efficacemente penetrato nel significato profondo della sua poesia. Cui si aggiunge l'esame del romanzo *De sobremesa*, generalmente quasi dimenticato e qui convincentemente rivalutato e riportato all'attenzione non solo del lettore, ma della critica, operazione di grande merito, che contribuisce ad ampliare la dimensione artistica dello scrittore colombiano. Il tutto con l'appoggio di una vasta e capillare documentazione critica che riconferma, se mai ve ne fosse stato bisogno, la serietà della studiosa. Un lavoro, insomma, che invoglia a riconsiderare con entusiasmo questo grande del secolo XIX, sempre così attuale e moderno, e a rileggerne meditatamente l'opera.

Della lirica di Silva la studiosa realizza un'efficace scelta, che correda di puntuali chiarimenti relativamente a varianti o errori presenti in precedenti edizioni, e di una nutrita serie di note chiarificatrici ai testi, soprattutto di grande utilità allorché, è il caso del romanzo *De sobremesa*, si affrontano riferimenti ad ambienti e a personaggi dell'epoca in cui l'opera fu scritta, poi riscritta dall'autore e lasciata in bella mostra, insieme alle poesie, al momento del suicidio.

Non si può che congratularsi con Remedios Mataix per il suo importante lavoro, nel quale si coniugano rigore scientifico, sensibilità e occorre dire anche buongusto.

Giuseppe Bellini

Susana Montero, *La Avellaneda bajo sospecha*, La Habana, Letras Cubanas, 2005, pp. 200.

Susana Montero (1952-2004), crítica literaria, especialmente de estudios de género – presidió durante años la Cátedra de Estudios de género Gertrudis Gómez de Avellaneda – es autora de varios libros, entre los cuales: *Obra poética de Mirta Aguirre: Dinámica de una tradición lírica* (1987); *La narrativa femenina cubana 1923-1958* (1989); *La construcción simbólica de las identidades sociales (Un análisis a través de la literatura mexicana del siglo XIX)* (2002); *La cara oculta de la identidad nacional* (2003); además de ser coautora con Zaida Capote Cruz de la compilación de *Con el lente oblicuo. Aproximaciones cubanas a los estudios de género* (1999).

La Avellaneda bajo sospecha estudia la producción lírica, narrativa y – por primera vez – los trabajos crítico-literarios de “La Peregrina”. La historiografía en torno a la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda se ha ampliado en estos últimos años sobre todo por parte de la crítica española y cubana, muy importante esta última por su antigua tradición y por su continua y actual valorización.

Escritora muy famosa en su época, Gertrudis Gómez de Avellaneda siempre se ha encontrado en medio de polémicas, juicios contrapuestos, corrientes literarias distintas, una pertenencia identitaria dividida entre dos distintas nacionalidades – la cubana y la española –; ella misma manifestó pensamientos políticos distintos entre su juventud y sus últimos años, además del argumento de su supuesta androginia. La finalidad más importante de este estudio es, como escribe la misma Susana Montero: “Contra tales ‘fantasmas’ que tuvieron su causa, su adecuación ideológica y sus legítimos receptores en los lejanos días del siglo XIX, he tratado de luchar en este libro, con la esperanza de demostrar lo injusto y lo infundado de su tenaz extrapolación histórica” (p. 12).

La mayor significación de la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda reside en la importancia que esta autora tuvo entre sus contemporáneos(as) y las relaciones que ella mantuvo con el *corpus* escritural de las autoras, hasta sobresalir como la fundadora de un canon literario decimonónico, aceptado como ninguno otro por y para su grupo genérico, y ser al mismo tiempo reconocida por toda la intelectualidad del mundo de habla hispana, de manera que no pudo ni puede ser encasillada “en el consabido ghetto de las poetisas, minusvalente en última instancia a los ojos de la élite letrada masculina” (p. 13).

El estudio se estructura en dos partes; los tres capítulos de la primera, más la introducción, que examinan la labor lírica, narrativa y crítico-literaria. El examen de dicho aspecto es la primera vez que se realiza y por esto en la segunda parte Susana Montero presenta una “Compilación de textos críticos de Gertrudis Gómez de Avellaneda” dedicados en su mayoría a personajes femeninos como la condesa de Merlín, Victoria Colonna, Safo o Santa Teresa de Jesús.

La producción poética de esta escritora es quizás la parte que más ha presentado y continúa presentando opiniones contrarias que van desde las fuertes censuras actuales relativas a una poesía que se considera pasada de moda a exaltadas apologías decimonónicas. Tarea de la crítica es precisamente la dilucidación de la jerarquía estética de la lírica avellanedina libre, por fin, de los valores extraliterarios que han acompañado su juicio. Lo que marca constantemente la obra de esta autora es ese estar a tono con su tiempo y su contexto; por esto, también los poemas sirven para caracterizar la dinámica cultural del siglo XIX español, y precisamente ese sello decimonónico hoy en día se lee como un defecto más que como un valor documental, contribuyendo a la idea

de una poesía pasada de moda. Mary Cruz y Salvador Arias están entre los escasos críticos que han destacado el valor de la poesía de la escritora hispano-cubana sobre la base de los aportes logrados por la misma al arte métrico y la apreciación musical. Susana Montero expresa, sin embargo, la necesidad de continuar realizando estudios para una valorización específica de su poesía que no estén regidos sólo por razones históricas y pongan de relieve su mayor cercanía al gusto contemporáneo. A este respecto la crítica destaca la sensibilidad ciudadana y la franca empatía con el paisaje social y arquitectónico de la ciudad y, sobre todo, del mar, como características originales y anticipatorias en Gómez de Avellaneda.

Muy distinto es lo que pasa con su narrativa y producción teatral, pues un nutrido grupo de especialistas cubanos y extranjeros se han dedicado con entusiasmo a sus libros. El interesante elemento que Susana Montero destaca con respecto a esta crítica avellanedina es considerar cómo su intencionalidad transgresora con relación al régimen patriarcal necesita insertarse en una tradición literaria, y a este propósito la crítica escribe: "Por tal motivo, proveniente sobre todo del campo de los estudios filológicos, ha ido ganando espacio en la exégesis feminista, la conciencia de la necesidad de un "*pathos* crítico, vigilante e irónico a la vez que imaginativo" (Guerra, 1998:110), que permita caracterizar el discurso femenino como parte de una tradición literaria, al poner de relieve sus nexos y su continuidad; actitud crítica que ha sido denominada sugestivamente como "hermenéutica de la sospecha" (p. 60). De ahí la explicación del título del libro que tiene como conjunto el tópico de la sospecha "por cuanto el interés fundamental que mueve estas páginas es el de situar dicho *corpus* avellanedino en su contexto estético, tanto en relación con la literatura española como con la cubana, sin desdeñar, por supuesto, los rasgos del mismo que manifiesta su originalidad y carácter transgresor, pero a la vez, articulándolo con el mapa narrativo de entonces, a fin de poder delimitar su genealogía y el grado de representatividad epocal que posee" (*Ibid.*).

Gertrudis Gómez de Avellaneda, segura de su capacidad literaria y de la competencia que alcanzó en cada género que cultivó, rompió con muchas de las convenciones establecidas para las escritoras; así mismo, libre de una procedencia geográfica o genérica, tomó del discurso narrativo contemporáneo temas, personajes, recursos e ideas muy variados con los que se identificó como mujer decimonónica y como sujeto colonial habitante en la Metrópoli "y con los que buscó reflejar mediante novelas y tradiciones el perfil de su época en todos los ámbitos: el literario y cultural en su más amplio espectro [...], lo que aseguró – en demostración de la conocida máxima martiana –, su permanente vigencia en el tiempo" (p. 112). Fue de esta manera y con estos presupuestos con los que la escritora de Camagüey logró expresar su originalidad escritural, importante sin duda, para el desarrollo literario de los autores/as de la época en Cuba, en Latinoamérica y en España.

La Avellaneda bajo sospecha resulta ser un estudio significativo, una contribución a la fundación de una historia en femenino, construida a través de nombres y obras olvidadas o mal conocidas. Dentro de este proceso es necesario inventar un gesto diferente, otro saber que no conoce jerarquías; reconstruir las infinitas laceraciones provocadas por el pensamiento disyuntivo, y para recuperar esta dimensión es necesario recolectar las personalidades excepcionales y los casos aislados que conciernen las mujeres y ponerlos en relación.

Susanna Regazzoni

Zaida Capote Cruz, *Contra el silencio*, La Habana, Letras Cubanas, 2005, pp. 129.

Zaida Capote de Cruz es especialista en Estudios de la Mujer por El Colegio de México y doctora en Ciencias Filológicas por la Universidad de la Habana; su última investigación *Contra el silencio* ha ganado el premio Alejo Carpentier Ensayo 2005.

Contra el silencio es un estudio alrededor de la obra de Dulce María Loynaz cuyo objetivo es liberar a la autora de la caracterización en la que muchas veces se la ha reducido hasta hoy. El libro estudia dentro de un marco internacional la escritura de esta autora presentando sus constantes estilísticas, temáticas y socioculturales, al mismo tiempo que amplía el cuadro de referencias dentro del cual colocar su producción.

La obra literaria de Dulce María Loynaz (1902-1997) representa y se considera como lo más significativo de la producción cultural del siglo XX en Cuba. La historia de cómo esta fama se formó, se mantuvo, desapareció para, finalmente, volver a reaparecer es interesante. Presente en el panorama literario cubano desde los años 20, Dulce María Loynaz sufre un olvido y cierto aislamiento a partir de la revolución castrista hasta los años 80, para reincorporarse gradualmente a la vida cultural del país y recobrar una gran importancia hasta recibir, en 1987, el Premio Nacional de Literatura y en 1992 el Premio Cervantes. Autora de poesía, narrativa, ensayo y crónicas, Dulce María Loynaz presenta una personalidad original que rehúsa la fama de la mundanidad artística, indiferente al juicio de su obra, considerada como un fenómeno aislado y autónomo, a menudo relacionado con los tópicos de una poesía “femenina”, confesional, donde la fragilidad, el misterio y lo doméstico parecen ser sus características. Zaida Capote Cruz propone, como ella misma escribe “delinear una imagen opuesta a la que ha perdurado, la imagen de una Dulce María beligerante con los esquemas establecidos de la feminidad, por un lado, y la de autora cuya obra rebasa con creces el estrecho marco postmodernista en el que su producción – según alguna crítica – pareciera haberse varado, por el otro” (p. 8). La estudiosa desea afirmar una visión contraria a la de una perspectiva de análisis tradicional que ha asumido los modelos de feminidad relacionados con una perspectiva patriarcal, examinando una producción poseedora de una riqueza que desmiente de antemano cualquier lectura reduccionista. Por otra parte, a partir de finales de los 80, paulatinamente, la producción de la autora cubana ha ido incorporándose a los centros de interés de la crítica de forma que se ha estudiado su obra, evaluándola de una forma distinta. *Contra el silencio* de Zaida Capote Cruz pertenece a esta nueva modalidad de crítica, especialmente dedicada a incluir la autora y sus obras dentro del canon de la literatura nacional, invirtiendo completamente la tendencia que durante años la ha considerado aislada del resto de la literatura cubana contemporánea. Restablecer la conexión con la producción coetánea, incluida la hispanoamericana, mediante un rastreo de las relaciones intertextuales de los textos loynacianos, a partir del modernismo, es el propósito de esta investigación. El análisis se estructura en cinco capítulos que, además de la introducción y conclusiones – tituladas precisamente “Contra el silencio” – se centra en el estudio de la poesía, la novela – su única y extraordinaria novela *Jardín* – y las memorias, *Fe de vida* y *Un verano en Tenerife*.

Especialmente en el III capítulo “La novela”, dedicado a *Jardín*, Zaida Capote Cruz subraya los aspectos intertextuales de la obra y su importancia en la historia de la literatura cubana e hispanoamericana. Al respecto se estudian sus interrelaciones con la novela regional, sobre todo *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos, pero también con *La Vorágine* de José Eustasio Rivera, con *Macunaima* de Mário de Andrade y otros más. Se recuerdan así mismo los puntos de contacto que *Jardín* tiene con lo que Francine

Masiello define come “novela feminista de vanguardia” y al respecto se nombran *La amortajada* de María Luisa Bombal, *La sobreviviente* de Clara Silva y textos de Teresa de la Parra, Norah Lange y hasta *Orlando* de Virginia Woolf. “La novela – escribe Zaida Capote Cruz-, como Bárbara, tiene más de un sentido que se nos escapa, es múltiple y evasiva como su protagonista y parece recorrer toda la tradición para luego retornar al comienzo, convirtiendo en infinita y permanente la historia que cuenta, pero también nuestra desazón frente a ella” (p. 90).

El mayor resultado del ensayo es haber logrado – además de la presentación de un balance del estado actual de la crítica sobre Dulce María Loynaz – ofrecer una serie de líneas de contacto, no sólo estéticas, sino también temáticas y éticas, entre los textos loynacianos y las obras de los más importantes escritores de la tradición cubana: Julián del Casal, José Martí y Juana Borrero, y, al mismo tiempo, poner en evidencia su integración en el discurso histórico de las letras hispanoamericanas.

Susanna Regazzoni

Martín Adán, *La casa de cartón*, Ed. de Eva Maria Valero Juan, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 2006, pp. 161.

Eva María Valero premette all'edizione, preziosa, de *La casa de cartón*, del grande poeta peruviano del secolo XX, un pregnante studio introduttivo, che antepone all'introduzione a suo tempo scritta da Luis Alberto Sánchez per la prima edizione del testo, briosa nella presentazione del giovane che fu suo allievo alla Scuola tedesca, cui seguiva una postfazione di José Carlos Mariátegui, amico del poeta, che definisce “artista de raza”, pure riprodotta nuovamente alla fine dell'opera, della quale proprio lui diede le prime stampe sulla rivista *Amauta*.

In Italia *La casa de cartón* era apparsa in traduzione nel 1987, presso la casa editrice Liviana, di Padova, con una introduzione di Antonio Melis, diffusore benemerito, insieme al Paoli, nel nostro paese, della letteratura del Perù. Firenze e Siena sono state a lungo, e ancora lo sono, sede dei maggiori studiosi della letteratura peruviana in Italia, i quali hanno privilegiato autori come César Vallejo, i poeti contemporanei, tra i quali Germán Belli, lo stesso Adán, e Mariátegui, della cui opera il Melis è autorevole interprete.

L'opera di Adán, quindi, non era ignota neppure tra noi, ma ora la Valero, con questa sua edizione, che si presenta preziosa, raffinatissima dal punto di vista editoriale, riporta anche in Spagna l'attenzione su uno scrittore di tanto significato per la letteratura ispanoamericana del Novecento. Essa ne fa, nel suo scritto, un esame critico di piena originalità e autorevolezza, offrendo in una trentina poco più di pagine una visione significativa del personaggio e della sua traiettoria artistica: per la vita, dalle origini nel seno di una famiglia della buona società di Lima – era un Fuentes Benavides –, alla deriva *bobémien*, al riscatto improvviso con la nomina all'Accademia peruviana della lingua, e per la sua traiettoria di scrittore, dalla rivolta contro il modernismo e la persistente tendenza verso la letteratura spagnola degli scrittori e poeti che si formavano nella capitale, Lima, all'affermazione di un avanguardismo personalissimo, infine al ritorno al classicismo del verso in *Mi Diario* e *Diario de poeta*, pubblicati nel 1980, cinque anni prima della morte dell'autore, nel volume *Obra poética*, curato da Ricardo Silva Santisteban.

La casa de cartón, come acutamente illustra la Valero, è opera inaugurale dell'attività scrittorica dell'Adán ventenne; essa inizia un percorso, mette allo scoperto “el drama

que lo perseguirá hasta el final de sus días: el conflicto entre su ser individual y la sociedad” (pp. 22-23).

Ha ragione, quindi, la studiosa quando, concludendo il suo saggio, invita il lettore a procedere “con cierto sigilo para, ante todo, afinar el oído, porque a pesar de la prosa, el espacio sobre el que se construye esta insólita *casa de cartón* es un territorio abonado, fundamentalmente por la poesía” (p. 31).

E che di poesia si tratti non esistono dubbi, così come di novità assoluta di scrittura, che precorre raggiungimenti propri della prosa di ben addentro la seconda metà del Novecento, interpretando l'essenza surreale delle cose e delle persone, dando vita a una magia interpretativa del mondo, i cui dettagli assurgono a grandezze difficilmente misurabili, pervaso di cromatismi intensi, ma nella sostanza greve per ristagni soffocanti.

Ne *La casa de cartón* si afferma una concezione esasperata dell'esistere, che fa scrivere all'Adán: “Yo sé la locura de oponer la vida al destino, porque el destino no es sino el deseo que sentimos alternativamente de morir y de resucitar. El horror de la muerte para mí no es sino la certeza de no poder resucitar nunca, ese eterno aburrirme de estar muerto”. E ancora: “No hay más alegría que la de ser un hoyito lleno de agua del mar en una playa, un hoyito que deshace la pleamar, un hoyito lleno de agua de mar en que flota un barquito de papel. Vivir no es sino ser un niño novillero que hace y deshace su vida en las arenas de una playa, y no hay más dolor que ser un hoyito lleno de agua de mar en una playa que se aburre de serlo, o de ser uno que se deshace demasiado pronto.” (p. 121).

Questi i pensieri di Martín Adán ventenne, consegnati a un testo fondamentale, *La casa de cartón*, che la Valero opportunamente sottopone alla nostra meditazione, poiché in esso si esprime quel doloroso vivere che dà ragione della successiva vicenda del poeta e di tutta la sua produzione d'artista.

Giuseppe Bellini

Rosa María Britton, *Il giardino di Fuyang o come si scrive l'amore a Panama*, Roma Edizioni Estemporanee, 2006, pp. 136.

El libro *El jardín de Fuyang o Como se escribe el amor en Panamá*, de la escritora panameña Rosa María Britton, acaba de ser traducido al italiano y publicado por Edizioni Estemporanee en la colección Azulejos, a cargo de Danilo Manera.

Rosa María Britton nace en la ciudad de Panamá en 1937, transcurre parte de su vida en La Habana, Madrid, donde se licencia en Medicina en 1958, y en Estados Unidos. En 1972 con su familia regresa a Panamá donde dirige por veinte años el Instituto Oncológico Nacional y ejerce su profesión como destacada especialista. Actualmente reside en su país natal. Su vocación de escritora aflora hacia el final de los años setenta, a partir de la reelaboración de unos apuntes esbozados en varias ocasiones hasta aquel entonces. Esas notas constituirán la estructura de su primera novela, *El aiaid de uso* (1982). Desde entonces, incursiona en todos los géneros literarios, logrando importantes premios en su país y fuera de él. Sus historias se inspiran en la realidad contemporánea de Panamá, reflejándola en todos sus aspectos, todo esto con una atención especial por la condición femenina de cualquier clase social. De hecho, *La costilla de Adán* (1985), es un ensayo sobre la sexualidad y la psicología femenina. Sus novelas son *El señor de las lluvias y el viento* (1984), *No pertenezco a este siglo*

(1991), *Todas íbamos a ser reinas* (1997), *Laberintos de orgullos* (2003) y *Suspiro de fantasmas* (2005). Entre las obras de teatro se destacan *Esa esquina del Paraíso* (1986), *Banquete de despedida* (1987), y la comedia *Mi\$\$ Panamá Inc.* (1987). Con *Los loros no lloran* la escritora consigue el premio de teatro de los Juegos Florales de Quetzaltenango en 1994.

Sin embargo, en los cuentos es donde mejor se nota la capacidad de la autora de captar y conciliar en las historias narradas lo particular y lo universal. Las antologías publicadas son: *¿Quién inventó al mambo?* (1985), *La muerte tiene dos caras* (1987), *Semana de la mujer y otras calamidades* (1995), y *La nariz invisible y otros misterios* (2000). Los cuentos que constituyen el *El jardín de Fuyang*, se han seleccionado de las últimas tres colecciones citadas, al fin de ofrecer al lector italiano que por primera vez se acerca a la obra de Rosa María Britton, un panorama exhaustivo de su escritura, y, a través de esta obra, le permite acercarse a la literatura de Panamá, todavía desconocida en Italia.

El jardín de Fuyang se compone de nueve cuentos cuyo elemento común es tener a la mujer como centro de la narración. Al poner en escena historias de mujeres de todas las edades y niveles sociales, estos cuentos constituyen unas ventanas que se abren sobre la condición femenina en la sociedad de Panamá, desvelando ansias, pasiones, deseos y contradicciones. Aunque todas las protagonistas comparten la misma maldición, es decir, ser seducidas y abandonadas por un hombre, los relatos no se pueden reducir a una simple muestra de la lucha entre dos universos opuestos: el femenino depositario de lo bueno, y el masculino símbolo de lo malo y engañoso. Los confines entre estos dos mundos no son netos, bien definidos, sino que se diluyen en una realidad mucho más compleja y articulada, la de Panamá con las diferencias raciales y culturales, las dificultades económicas e hipocresías sociales y religiosas. En el cuento "Amore inizia per G.", por ejemplo, el único objetivo de Kary es casarse con un "gringo", puesto que el odiado colonizador económico es también la única posibilidad de salirse de la pobreza y de una sociedad demasiado estrecha. "Perduto amore" deja entrever la contradicción religiosa que viven estas mujeres, que pasan de un rígido moralismo a la superstición más extrema. Para la protagonista la virginidad cobra importancia no porque sea considerada un valor, sino más bien una ley impuesta, que da miedo romper. Al mismo tiempo, en "Il rituale degli arcangeli" la figura de la bruja Calinda representa la única solución posible que tiene Irene para conquistar al hombre que ama.

A diferencia de todas las otras narraciones, que tienen protagonistas femeninos, en "El jardín de Fuyang", cuento que da el nombre a la antología, el personaje principal es el joven jardinero Ling-Wan, quien vive un amor silencioso por una de las concubinas de su dueño, el rico señor de Fuyang. De esta manera, la mujer ya no es el sujeto que ama, como en todas las otras narraciones, sino que más bien está sujeta al amor del hombre. A su vez, también el tratamiento del amor resulta diferente: no aparece como una pasión intensa y desgarradora, sino como un sentimiento catártico que redime a quien lo vive. Además, este cuento se diferencia de los demás porque presenta una estructura más compleja, al componerse de párrafos donde se alternan el recuerdo del protagonista cuando moraba en el palacio, y la narración de su condición presente, de obrero chino esclavizado por los norteamericanos en la construcción del canal de Panamá. Los espacios blancos que separan las secuencias marcan el cambio de tono: se pasa del onírico y más refinado del recuerdo, al brutal y más esencial de la actualidad. Al mismo tiempo, remarcan el contraste entre la feliz reevocación de un pasado sereno, y la trágica realidad de un presente de explotación, donde se manifiesta la crueldad histórica.

La finezza letteraria di la Britton se ve también en su capacidad de acercar la tragedia y la ironia. "La morte è sulle brande" pone en escena toda la desesperación de una mujer pobre y abbandonada por el marido, la cual para crecer a sus hijos no tiene más remedio que prostituirse, yendo al encuentro de un dramático final. En cambio, "La cattiveria del tempo" provoca en el lector una sonrisa, al tratar de manera ligera, hasta cómica, el tema de la viejez y de la memoria.

A la variedad de los contenido de las historias narradas le corresponde también una diferencia a nivel estilístico, es decir, el tono cambia en cada relato, como si detrás de cada uno hubiera una voz femenina diferente, con lo cual esta colección se configura como una obra coral. Estos cuentos, por lo tanto, resultan fragmentos de un mismo espejo que refleja las pasiones, dolores, tragedias y contradicciones de una y toda mujer. Rosa María Britton revela una sensibilidad aguda, capaz de indagar y explorar el universo femenino en todos sus aspectos, gracias a su profesión de ginecóloga que le permite entrar en contacto a diario con los problemas psicológicos y de salud que afligen a sus pacientes. Además, el estudio de la anatomía femenina llevado a cabo por su labor de médico, confiere un valor añadido a su labor literaria, considerada búsqueda de alivio no sólo espiritual sino también físico.

Edizioni Estemporanee es una joven editorial que se interesa del continente Americano. Su colección Azulejos, incluye obras novedosas y de gran cualidad literaria, sea contemporáneas, sea pertenecientes a la tradición del siglo XX. Sobresale, por lo tanto, por dar voz a textos todavía poco conocidos en Italia, y pertenecientes a géneros que no siempre se toman en justa consideración, como el cuento, la novela poética y el ensayo narrativo. Entre los primeros títulos y autores publicados, además de los cuentos de la panamense Rosa María Britton, se encuentran antologías de historias dominicanas y colombianas, obras del canario Víctor Ramírez, de Marcio Veloz Maggiolo de la República Dominicana, del cubano Yoss, y una novela breve de Carmen de Burgos.

Margherita Cannavacciuolo

María Beatriz Aracil Varón, *Abel Posse: de la crónica al mito de América*, Alicante, Cuadernos de América sin nombre, 2004, pp. 229.

La fama dello scrittore argentino Abel Posse è più che affermata. Con il cileno Skármeta è uno dei romanzieri di maggior rilievo del cosiddetto Cono Sur dell'America e la sua opera è ben nota anche in Italia, dove, in occasione soprattutto del V° Centenario della scoperta colombiana fu il romanzo *Los perros del paraíso* ad attirare l'attenzione – ebbe anche il *Premio Grinzane-Cavour* –, un testo narrativo pseudo-storico, in realtà visione volutamente deformata, ironica e denunciataria, relativa al contatto europeo con il Nuovo Mondo, esplicita sulla negatività dello stesso.

Ma Posse non è solo autore, nell'ambito del romanzo storico, auge nuovo della narrativa ispanoamericana, del libro citato. Lo precede *Daimón*, dedicato alla figura di Lope de Aguirre, il ribelle, e lo segue *El largo atardecer del caminante*, il cui protagonista è il noto Álar Núñez Cabeza de Vaca, le cui vicende tragiche si svolsero tra la Florida e le terre del Mississippi e, non contento di tale pericolosa esperienza di anni, non meno disastrosamente si invischiò nell'avventura del Paraguay. Produzione narrativa, quella di Posse, che si inserisce entro una nutrita serie di altri romanzi.

Uno scrittore di grande interesse, quindi, Abel Posse, la cui dimensione artistica e innovativa nell'ambito del romanzo, pone efficacemente in rilievo la Aracil Varón nel libro che gli dedica, centrato sui tre romanzi citati e arricchito di una intervista di molto interesse allo stesso scrittore.

Della studiosa spagnola, della prestigiosa scuola di José Carlos Rovira, dell'Università di Alicante, era già da tempo ben affermata la categoria. La sua ricerca si era specializzata soprattutto in ambito coloniale e fondamentale rimane, tra i vari studi, il ponderoso volume dedicato a *El teatro evangelizador. Sociedad, cultura e ideología en la Nueva España del siglo XVI*, che ebbi il privilegio di pubblicare nella collana del Consiglio Nazionale delle Ricerche dedicata all'America Latina.

Ora, nel libro che qui segnalo, le qualità intellettuali della studiosa hanno una ulteriore affermazione. Per chi è attento alla critica di argomento ispanoamericano questo libro dedicato al romanzo di argomento storico di Posse è fondamentale. Con agilità e profondità di giudizio l'autrice pone in rilievo efficacemente la posizione assunta dallo scrittore argentino nell'ambito interpretativo della storia americana, dalla quale parte per un esame severo, e anche comprensivo, di quello che fu l'incontro dell'Europa – la Spagna – con l'America, di ciò che in essa accadde, della situazione determinatasi e che non ha cessato, nel negativo e nel positivo, di riflettersi sull'attualità del continente.

Giustificatamente l'Aracil Varón rifiuta la qualifica di *postmoderno*, per l'atteggiamento di Posse, dato che il mondo americano non è ancora giunto alla modernità, secondo lo stesso scrittore afferma, e con lui anche studiosi qualificati. Quella dello scrittore argentino è piuttosto una narrativa *postcoloniale*, in cerca della modernità, tuttavia impedita nel suo processo evolutivo, ha ragione di sottolinearlo l'Aracil Varón, dall'avvicinarsi continuo nel continente di crudeli dittature e dal perdurare di abissali squilibri economici.

Il romanzo di argomento storico sembra sorgere proprio per sfuggire alla vigilanza e alla persecuzione del potere; esso affonda nella storia del passato, dalla scoperta alla conquista, ricorrendo alla cronaca, ma per usarla come contrasto e denuncia raffrontata con il presente. Ciò facendo lo scrittore dispiega doti particolari di conoscenza, di sensibilità e anche di capacità ironica e deformante, finalizzata alla critica di una società negativa, le cui carenze hanno radici profonde nel passato coloniale, si sono ramificate nell'età moderna, fino a condizionare l'attualità.

Nello studio della Aracil Varón le argomentazioni sono sempre convincenti e danno ragione di una capacità intelligente di penetrazione dei fenomeni non solo letterari, ma sociali; da lei le lettere ispanoamericane possono attendersi molto ancora di fondamentale, di fruibile non solo per l'interesse degli argomenti, ma per il nitore dello stile. Per quanto riguarda il presente studio, valga l'opinione di Carmen Alemany Bay nella presentazione: “debo decir que pocas personas como Beatriz Aracil podrían haberse acercado de forma tan completa a esta parte de la obra de Abel Posse”.

Giuseppe Bellini

Elena Poniatowska, *El tren pasa primero*, Madrid, Alfaguara, 2006, pp. 506.

El tren pasa primero è un romanzo storico con cui Elena Poniatowska documenta il clima economico e sociale messicano che sfociò nello sciopero ferroviario del 1959 e che provocò la paralisi del Paese. È risaputo come, nella seconda metà del secolo XIX,

la repubblica messicana restaurata consegna l'immagine di una società tutt'altro che ristagnante. L'adozione delle nuove tecnologie, in particolare delle ferrovie, del telegrafo e dei nuovi trasporti marittimi, rende possibile l'integrazione delle risorse agricole e minerarie del Paese in un'economia vivace di tipo nazionale. Infatti, come indica la storica Alicia Hernández Chávez in *Storia del Messico*, nell'ultimo quarto del secolo XIX le merci trasportate annualmente su rotaia crescono smisuratamente, e le strade ferrate, inaugurate con *La Veracruzana* (572 chilometri), si moltiplicano, fino a raggiungere quasi i diecimila chilometri. A fine Ottocento, il *Ferrocarril Mexicano* è simbolo di mobilità, non solo di merci, ma anche di persone e di idee; è il luogo attorno a cui si formano insediamenti sociali e si creano aspettative di impiego e professionalità; il *Ferrocarril* costituisce la speranza del futuro liberale del Paese e misura la puntualità con l'industrializzazione moderna. A inizio Novecento, in treno, si fa la rivoluzione messicana: le tante linee ferroviarie distrutte vengono sostituite a poco a poco da trasporti su gomma – camion, autobus, trailers, etc. –, inseriti dal mercato statunitense su quello messicano: ai ribelli non rimane che fare delle locomotrici le loro amanti (pag. 504). La ferrovia, nazionalizzata nel 1937, assume allora la forma di un sogno rimestato e infranto, di una risorsa spodestata, dell'indigenza e della penuria nazionali. E non è un caso che quelle locomotrici abbiano nome di donna – *La Poblana*, *La Guadalupeana*, *La Negra*, *La Colorada*, *La Adelita*, *La Cucaracha*, *La Fidelita* – e costituiscano l'oggetto della rivendicazione di una causa sociale sincera, senza smania di potere. *El tren pasa primero* celebra il sindacalista messicano Demetrio Vallejo nella figura del protagonista Trinidad Pineda Chiñas; lui e gli altri *bombres del riel*, sedotti dalla macchina e corteggiatori della stessa – curano, dipingono, adornano le locomotrici – reclamano i diritti del ferrotranviere, dibattendo la questione sul piano professionale, giuridico, economico, ma soprattutto personale.

L'ultimo romanzo di Poniatowska, pubblicato in Messico nel 2005, strappa dall'oblio la storia dei movimenti operai messicani e delle rivendicazioni sindacali, di quegli attori sociali, quei lavoratori, che si sono proposti e che hanno perseguito obiettivi storici. Il testo vive delle sfumature di una grande metafora che lega il treno al destino. I treni gridano la lotta all'eco rulfiano di "tanta y tamaña tierra para nada", entrano nelle vene, fanno sussultare, gioire, impazzire, lottare, amare; i treni commuovono; i treni sono proiettili e ne rappresentano il destino (pag. 129). L'omaggio narrativo al treno e ai ferrotranvieri ripropone anche la lacerante questione della frammentazione politica che ruota attorno agli interessi dei lavoratori, dei sindacalisti, dei ministri al potere. Trinidad Pineda Chiñas, a capo del STFRM (*Sindicato de Trabajadores Ferrocarrileros de la República Mexicana*), rappresenta il cambio da un tipo di sindacalismo *charro*, privo di progettualità e con fini di lucro, a un sindacalismo senza frode, sostenuto da un'ideale di giustizia e da un'infaticabile dedizione. La vita pubblica di Trinidad si realizzerà a discapito della sua stessa serenità privata: la prima moglie, Sara, sposa nel giorno del Ferrotranviere e madre di sette figli, lo abbandonerà; anche Rosa finirà per non accettare le veemenze di un uomo infervorato dalla lotta politica e solo Bárbara, la nipote attivista, assidua compagna delle avventure sindacali dello zio, potrà affiancarlo fino alla fine della sua parabola esistenziale: una sfida narrativa al canone della donna messicana, copia sfumata di se stessa, e delle sue aspirazioni, "copias de copias de lo que alguna vez quisieron ser" (pag. 95). Come afferma Poniatowska in un'intervista di Juana Vásquez Torres, apparsa nella rivista andalusa *Meridiam*, "las mujeres son las grandes olvidadas de México": si spiega, allora, il valore dello spazio narrativo, così intimo e denso, affidato ai personaggi femminili di *El tren pasa primero*. Se le innumerevoli riunioni sindacali di Pineda Chiñas, le tante dichiarazioni, gli *j'accuse*, il sequestro, l'incarcerazione prolungata non smorzano la determinazione del protagonista, e se neanche i tanti scioperi

della fame perseguiti con ostinazione riescono a debilitare il suo rigore, è perché si scorge dietro alla sua figura la continua e infaticabile presenza femminile, la certezza del fatto che “ella todo lo aguanta” (pag. 221); ed è anche perché emerge una vena scarna, di pietà e vergogna, nel corpo domestico della donna, luogo di passaggio della tracotanza maschile: “Soy mujer, por lo tanto estoy para recibir lo que venga, las miradas ba-beantes, el semen que burbujea” (pag. 263), dice Rosa, aspettando l’abbraccio di Trinidad, come si aspetta un treno in sciopero o il ritorno del marinaio allo stesso porto.

Con descrizioni dettagliate e fortemente emotive, dialoghi sostenuti da un linguaggio per immagini – “su paliacate rojo anudado al cuello era su grito de guerra” (pag. 19) – *El tren pasa primero* ci consegna ampiamente l’immagine del Messico priista, drenato dalla corruzione ma ravvivato da eroismi onesti. Nelle tre parti del romanzo si denuncia anche il ruolo contraddittorio degli Stati Uniti d’America nello sviluppo messicano, in particolare nella questione sociale ed economica dello sciopero ferroviario. Trinidad, l’indio zapoteco, Tito per la madre, Cachito per Rosa, Tío Trinito per Bárbara, l’uomo che ha rivendicato la modifica del contratto collettivo sindacale delle ferrovie messicane, l’uomo che è arrivato al Zócalo per difendere i diritti del ferroviere, incarna un ideale rivoluzionario alla base del quale vi sono coscienza e conoscenza, due valori che, nelle parole dello stesso protagonista, non nascono dalla fede, bensì dalla controversia, dal dubbio e dall’incertezza (p. 97).

Manuela Gallina

Luis H. Antezana, *Quadrilatero. Note sulla letteratura boliviana*, Venezia, Sinopia, 2006, pp. 192.

Un anno fa *Babelia* (“El País”, 5 novembre 2005) pubblicava uno speciale sulle letterature dimenticate di Bolivia e Ecuador. I due paesi sembrano rimasti sempre al margine del successo e della diffusione editoriale goduti dalla letteratura ispanoamericana a partire dal *boom*. Un problema infrastrutturale, si è detto, dovuto soprattutto a scarse risorse economiche, a realtà editoriali deboli che non investono sugli scrittori, alla quasi assenza di critica letteraria e di contatti internazionali, e alla scarsa domanda da parte dello sparuto pubblico lettore.

È sulla base di questa premessa che *Quadrilatero. Note sulla letteratura boliviana* di Luis H. Antezana, professore dell’Universidad Mayor de San Simón de Cochabamba, merita di essere accolto con attenzione da tutti gli amanti e gli esperti di letteratura latinoamericana, ancor più se si considera la cura editoriale, una preziosa combinazione di sobrietà estetica e sapiente rilegatura artigianale che fa vivere al lettore il piacere del libro come oggetto.

Dopo *Mosaici bizantini* di Ricardo Jaimes Freyre, *Riflessioni machiavelliche* di Pedro Shimose, *Versi d’autunno* di Eduardo Mitre e *Assistere al tempo* di Blanca Wiethüchter, la casa editrice onlus Sinopia annovera un ulteriore omaggio alla letteratura boliviana nella collana “Scritture”, sempre per quella stessa ragione che ha spinto il suo direttore Claudio Cinti a tradurre e pubblicare Jaime Saenz nonostante il continuo diniego proveniente dal mondo dell’editoria: una grande passione per la Bolivia e per la sua “sconosciuta” e singolare produzione letteraria. *Quadrilatero* è una raccolta di saggi – o “letture”, come scrive Antezana – dedicati a quattro autori boliviani del XX secolo:

Oscar Cerruto, Jaime Saenz, Jorge Suárez e Jesús Urzagasti, in parte già pubblicati in Italia nella rivista "Poesia" e presso Crocetti.

Il libro si apre con una prefazione dello stesso Antezana, "Quattro su cento" (pp. 13-20), nella quale a una breve introduzione sul contesto storico-letterario boliviano del secolo appena concluso seguono essenziali profili poetici e biografici dei quattro autori, corredati da note bibliografiche in una sezione subito successiva, per l'appunto intitolata "Nota bibliografica" (pp. 21-24).

Una solida formazione filosofica permette al professore di Cochabamba di leggere in profondità le opere degli autori succitati. Grazie a un linguaggio poetico e chiaro, e a un'argomentazione affabulatrice rigorosamente logica, Antezana svela le relazioni sottili tra testo, narratore, personaggi e realtà, nelle opere in prosa, e tra opera, uomo e mondo, nel caso della produzione in versi di Jaime Saenz. Così è possibile addentrarsi nei meandri oscuri dei peripli tracciati dai vari personaggi che popolano i racconti di *Cerco de penumbras* di Oscar Cerruto, opera a cui è dedicato il primo saggio di *Quadrilatero*, e avvertire la bipolarità oppositiva offerta dal linguaggio poetico paradisiaco e la realtà letteraria infernale della prosa cerrutiana. Nelle analisi dei racconti "Los buitres", "Como una rama muerta" o "Retorno con Laura" si percepisce l'equilibrato dosaggio di critica freudiana, ermeneutica del testo e filosofia del linguaggio, e al tempo stesso un'equidistanza da queste, proprio perché si tratta di una "lettura" di testi, non di critica. Antezana si sofferma sul senso e sul significato delle opere, sull'articolazione testuale, sulla parola, piuttosto che su teorie interpretative, rimanendo fedele al suo gusto letterario e alla qualità artistica dell'opera in sé.

Con la stessa fedeltà ci parla di Jaime Saenz nei saggi "Fare e accudire", "Su Felipe Delgado" e "La poetica della giacca dell'aparapita". Il primo è un'estesa analisi della poesia di Saenz a partire dalla *Obra poética* (1955-1973) – comprende *El Escalpelo* (1955), *Muerte por el tacto* (1957), *Aniversario de una visión* (1960), *Visitante profundo* (1964), *El frío* (1967), *Recorrer esta distancia* (1973) –, un'opera "aperta al mondo; mondo che Saenz intende in una maniera affatto speciale, una maniera globale: "Se pensi a te, anima e corpo, sarai il mondo – nella sua interiorità e nelle sue forme visibili" (p. 55). La sua poesia si dà come dialogo tra "mondo visibile", a cui corrisponde la realtà dell'io "sospetto", e "mondo interiore", il "Tu segreto", in una tensione mossa dal desiderio che porta la comunicazione dialogica a farsi silenzio: "il silenzio totale del Tu", un silenzio che però cessa di essere tale, perché, se la poesia è dialogo, non può tacere: può esprimere "la natura interiore dell'essere" nominando indirettamente. Antezana ci spiega che coi suoi versi Saenz ricerca costantemente il senso del mondo, e con esso "il significato dell'uomo e della sua opera" (p. 60), anche nella sua ultima creazione *Las tinieblas* (1978), nonostante l'approdo a una fusione dei "dialoganti" e la precisa articolazione di mondo, opera e io-poetico (p. 67). Ricercando, Saenz produce pensiero: "non 'fa filosofia' in forme poetiche; ma ciò che fa sollecita la riflessione, il pensiero filosofico dei suoi lettori" (p. 75).

L'invito alla riflessione continua con *Felipe Delgado* (1979). Ancora una volta Antezana riesce a illustrare la "ricerca di significato" esistenziale che anima Saenz, e lo fa descrivendoci l'autodistruttivo iter vitale del protagonista Delgado. L'alcolismo, la pazzia e l'esistenza ai margini della città di La Paz operano una sorta di smembramento, di dissoluzione fisica di Felipe Delgado. Il suo varcare soglie al limite tra la vita e la morte lo spinge a confondersi e a identificarsi con tutto, "moltiplicandosi e disseminandosi in una pluralità di esseri e di cose" (p. 104), fino all'annullamento o fusione totale col mondo a seguito dell'azione di "strapparsi il corpo". La complessa figura può essere meglio compresa dopo la lettura de "La poetica della giacca da aparapita" (p. 105-115), un breve saggio che Antezana scrive rifacendosi a "El aparapita de La Paz" (1972) di

Saenz. L'aparapita può essere associato al *clochard* francese, o al *cartonero* argentino: si tratta di un uomo che vive di espedienti nelle ombre della grande città. La sua giacca è un insieme di pezze cucite che il tempo uniforma e consuma. Ciascuna toppa, di varia origine, può essere sostituita e rammendata con un'altra, alimentando un ciclo continuo di vita e di morte che rende la giacca "eterogenea e irripetibile" in ogni suo rattoppo, vale a dire in ogni istante. Così l'esistenza di Felipe Delgado, così l'opera di Saenz.

La "novella" di Jorge Suárez è invece oggetto del saggio "C'era una volta... *El otro gallo*" (pp. 119-142). Antezana parte da una riflessione sull'eroe/guerriero nella tradizione letteraria universale per introdurre la figura di Luis Padilla Sibauti, "il Bandito della Sierra Negra", un eroe ribelle che si costruisce come personaggio e che costituisce "l'universo esperienziale dei suoi interlocutori" (p. 120) attraverso la narrazione delle sue vicende. *El otro gallo* si muove su vari livelli narrativi. Giocando metanarrativamente con la separazione della sfera del reale, dov'è la verità, dalla sfera dell'illusione, sede del significato della realtà, Suárez spinge a meditare sul potere significativo che ha la finzione sulla realtà: "l'illusione [...] – attraverso il mito, l'esperienza, il sogno, la speranza – trasforma la realtà colmandola di significati, donandole [...] differenze significative" (p. 125). Persino la morte dello stesso narratore autodiegetico si presenta come sogno dentro la finzione: diversamente il racconto si interromperebbe. E così, per una volta, l'eroe rivoluzionario non muore.

L'ultimo lavoro della raccolta è "Del nomadismo: leggendo *Tirinea*", note sul primo romanzo di Jesús Urzagasti. Ricorrendo a immagini esplicative della letteratura internazionale, parafrasando pensieri di filosofi e giocando con le varietà di senso date dalla vita e dalla morte, costanti del testo, viene messa in trasparenza l'iridescenza di connessioni tra narratore, in questo caso narratori – Fielkho, il principale, e il Vecchio, secondo narratore che soppianta finalmente il primo –, racconto e personaggi. Il romanzo è esaltato per la sua peculiarità e modernità, che gli varrebbero un posto d'eccezione nella "nuova narrativa latinoamericana", ma soprattutto viene celebrato per essere "un canto alla vita", lontano da ogni tipo di concettualizzazione: una lettura magistrale, come tutte le "letture" presentate in *Quadrilatero*, d'ispirazione per chiunque faccia della critica letteraria.

Elisa Carolina Vian

Mario Vargas Llosa, *Travesuras de la niña mala*, Madrid, Alfaguara, 2006, pp. 375.

Di storie d'amore è intrisa la letteratura di ogni tempo e luogo, quale compendio di sentimenti che il lettore recepisce perché universalmente sperimentati. Anche quando essi toccano le corde estreme della passione, del vizio, dell'odio, della commiserazione, suscitano sempre interesse, curiosità, partecipazione. Se poi l'intreccio è ricco di colpi di scena, di cambi di prospettiva, d'inversioni di ruoli, di *suspence*, d'informazioni su realtà sociali relative alle grandi capitali della cultura mondiale, quali ad esempio Parigi, Londra, Madrid, Lima e Tokio, il successo è garantito e la lettura scorre rapida e incalzante. È il caso dell'ultimo libro scritto da Mario Vargas Llosa con lo stile che lo caratterizza e che ne ha fatto uno dei maestri indiscussi della letteratura contemporanea.

Il *plot* incentrato sul sofferto rapporto ultratrentennale tra Ricardo Somurcio, interprete e traduttore peruviano trapiantato a Parigi il cui unico ideale è trascorrere il resto della vita nella città "más bella del mundo" (160), e la *niña mala* dalle molteplici iden-

tità e nazionalità, un'avventuriera senza scrupoli e morale, disposta a tutto pur di vivere una vita imprevedibile, nell'agio e nella ricchezza per sconfiggere definitivamente i fantasmi di un'infanzia di stenti e privazioni.

Tra ricongiungimenti ed abbandoni esclusivamente unilaterali, voluti dalla perversa protagonista, un mostro d'egoismo e d'insensibilità, Ricardo non soffocherà mai l'immenso ed irrazionale amore che gli sconvolga l'animo. Nemmeno le ripetute e laceranti umiliazioni, i sacrifici economici, la malattia, la convinzione di essere innamorato di una donna che non lo ama e che sistematicamente ne calpesta l'onore e la dignità, che gli fa provare la felicità assoluta e il dolore più profondo, che appare e scompare come un fuoco fatuo (153), che è vittima consenziente della perversione di un amante giapponese, esercitata per lunghi anni in maniera sistematica e totale, compiendo per puro piacere personale ogni sorta di vessazioni nel corpo e nello spirito della remissiva e plagiata compagna.

Una passione che lo conduce alle soglie del suicidio – impedito tempestivamente e miracolosamente da un *clochard* vagante nella notte – ma che sarà la ragione stessa della sua esistenza. Alla fine, la *niña mala* ritorna per morire tra le sue braccia, offrendogli insieme alla proprietà di una casa, una sorta di rimborso spese, un regalo inatteso: una storia d'amore da raccontare in veste di scrittore. Solo in questo momento l'iniziazione di Ricardo si compie: le difficili prove che la vita gli ha riservato, divengono ora materiale letterario, opportunità per appagare un sogno mai rivelato neppure a se stesso, ma sempre latente e compresso.

Con abilità Mario Vargas Llosa penetra nei meandri della mente umana cogliendo con puntuale perspicacia ambienti sociali fra i più disparati ed offrendo vibranti affreschi di costume: il trascorrere quotidiano di adolescenti della ricca borghesia di Lima, scandito al ritmo del mambo; la vita di una Parigi degli anni sessanta, pervasa da fermenti culturali e dalla febbre della rivoluzione cubana, pullulante di “una fauna variada” (30) formata da studenti, da artisti, da avventurieri e *bohemiennes*, da clandestini peruviani, militanti del MIR (Movimiento Izquierda Revolucionaria) ed incaricati di reclutare giovani da addestrare militarmente a Cuba; la Londra della metà del 1960, dove nascono la minigonna, i ragazzi con i capelli lunghi, la musica dei Beatles, dove si diffondono le droghe, il fascino per lo spiritualismo, la pratica del libero amore, l'orgoglio *gay*, il pacifismo edonista e anarchico. In posizione diametralmente opposta, sta l'alta società dei club ippici, dei salotti mondani, dove tutto ruota intorno al nobile animale, in un clima di vacua superficialità.

Lo sguardo si sposta poi a Tokio, dove un formicaio di persone con la mascherina sulla bocca per proteggersi dallo *smog* si muovono vorticosamente all'interno di “un verdadero bosque aéreo de luces, enseñas y avisos publicitarios” (170), con il sottofondo di una musica assordante proveniente da innumerevoli locali, e infine alla Madrid degli anni ottanta, una Babele di genti e di lingue, che danno vita a un fermento culturale straordinario. Di sfondo il Perù, mutevole e irriconoscibile sino a sfumare, “como los espejismos en el arenal” (340), nel ricordo del protagonista che, in terra d'origine, avverte la medesima straneità della città d'adozione dove si è convertito in un “ser sin raíces, en un fantasma” (300), nonostante il passaporto francese.

Realtà geografiche diverse per usi, costumi e cultura costituiscono lo scenario in cui agisce una moltitudine di personaggi, tratteggiati nell'essenzialità delle linee che colgono con incisività l'aspetto fisico e morale di ognuno di essi, evidenziando tics idiomatici, desideri nascosti e spesso inconfessabili. Le doti narrative e stilistiche di Mario Vargas Llosa sono fuori discussione e con quest'ultima fatica (o meglio dire piacere) egli ha davvero creato l'opera *totale*, muovendosi con lucida sicurezza tra vecchio e nuovo mondo, tra difficili ambiguità, tra i labirinti intricati della mente umana, tra interazioni di prospettive

e di desideri, tra la coesistenza degli opposti. Oltre a catturare l'attenzione del lettore avido di *imput* e curioso di soluzioni, ne stimola la riflessione sui problemi universali che spaziano dalla storia, alla politica, al sociale e al privato...anche dello stesso autore. Realtà e finzione si fondono nell'*unicum* totalizzante della creazione letteraria.

Silvana Serafin

Thomas Stauder (ed.), *«La luz queda en el aire». Estudios internacionales en torno a Homero Aridjis*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 2005, pp. 317.

Il numero 48 dei *Lateinamerika-Studien* curato dall'Universität Erlangen-Nürnberg chiama a raccolta studiosi, scrittori e giornalisti per fare un primo punto sull'opera dello scrittore messicano.

Nato a Contepec nel 1940 da padre greco, Homero Aridjis ha ormai al suo attivo una cospicua quantità di opere in verso e in prosa che la critica internazionale ha accolto con grande favore. A partire da *Los ojos desdoblados* (La Palabra, 1960) fino ai *Poemas solares* (FCE, 2005), sono circa quaranta le opere pubblicate tra Messico e Spagna che hanno segnato l'affermazione artistica di Aridjis e altrettante le traduzioni in lingue europee: nella nostra, in particolare, si segnalano: *1492 Juan Cabezón di Castiglia* (Garzanti, 1992) e *A chi pensi quando fai l'amore?* (Bompiani, 1999).

Il volume in oggetto si apre con un'intervista di Gloria Guardia della seconda metà del 2003. Argomenti centrali sono le cariche di Aridjis a capo del «Grupo de los 100» – «Artistas e intelectuales contra la contaminación y en favor del medio ambiente» –, da lui fondato nel 1985, e come presidente internazionale di International PEN dal 1997 al 2003. È soprattutto quest'ultimo impegno, esercitato per due mandati consecutivi, che gli permette di venire a contatto con personalità letterarie di valore internazionale, ma, ancor più, di ampliare la sfera d'influenza dell'organismo, coinvolgendo in maggior misura i Paesi dell'America Centrale e proponendo l'uso della lingua spagnola con pari dignità di quelle inglese e francese.

Sorto nel 1921 ad immagine e somiglianza dei *club* britannici, a partire dallo scoppio della guerra civile spagnola e con l'assassinio di García Lorca, il PEN si libera dalla torre d'avorio e si schiera apertamente in difesa dei diritti degli scrittori: diviene da allora uno strumento privilegiato, seppur poco noto, per il dialogo interculturale e per la difesa dei diritti umani. Aridjis ne condivide i principi e si prodiga per ampliarne la vocazione eurocentrista a favore dei paesi americani ed africani, sicuramente più bisognosi di protezione: «En Cuba no ha sido posible abrir un centro del PEN; hay uno en el exilio, pero no es lo mismo. Nos interesa que haya centros en Nicaragua, en Guatemala, en Colombia; en todos los países donde se producen agresiones a escritores y periodistas. Esto es lo que estamos buscando. Cuando yo entré en el PEN, mi candidatura era la de un presidente de reforma, con el objetivo de integrar a grupos nuevos. Mi propuesta fue unir la cultura clásica europea [...] con las nuevas literaturas.» (p. 53).

Anche Thomas Stauder, nell'intervistare Aridjis nel 2003, prende le mosse dalla presidenza, all'epoca ancora in corso, del PEN-Club, per poi passare ad illustrare le attività del «Grupo de los Cien». Aridjis ricorda la casualità della formazione del gruppo: nel 1985, in coincidenza con gli alti livelli di inquinamento di Città del Messico, si trova a stilare un testo sulla situazione ecologica della capitale, che viene sottoscritto da cento firme di artisti e studiosi famosi: «Yo no pensaba formar un grupo ecológico, sino sim-

plemente hacer una declaración común. Pero la respuesta fue tan grande, que al final me vi de líder de un movimiento ecologista sin quererlo» (p. 54). Le sue battaglie in favore delle farfalle, delle tartarughe, delle balene, lo mettono in serio pericolo di vita, tant'è che, per un anno, gli assegnano una scorta armata.

Anche la sua carriera artistica subisce l'influenza dei nuovi interessi ecologisti e la sua vocazione contemplativa si converte in un nuovo attivismo poetico, che attinge da una lunga tradizione letteraria. La militanza nel gruppo lo porta ad avvicinarsi ai «potenti» nel corso delle riunioni delle Nazioni Unite a Rio, e forte è la delusione che prova nel verificare il disinteresse generale dei politici per le problematiche ambientali: tutti i discorsi magniloquenti celano un vuoto concettuale che spaventa lo scrittore e ne allarga le prospettive. Se già i messicani si distinguono tra i latinoamericani per la costante e lucida censura della politica interna, Aridjis perfeziona ed amplifica la propria visione, giungendo ad affermare la sostanziale mediocrità di coloro che rappresentano la popolazione mondiale: «cambian los partidos, pero no los hombres; [...] el político vive para conseguir el poder; y una vez que ha conseguido el poder, vive para conservarlo. Entonces [...] olvida o traiciona demasiado a menudo todos sus ideales y propuestas» (pp. 55-56).

Mi sembra che l'iniziativa editoriale nel suo complesso abbia un'importanza considerevole giacché permette di tracciare un ritratto efficace di un artista di notevole spessore: ancora poco considerato nel panorama ispano-americano, Aridjis meriterebbe un'attenzione superiore a quella finora riservatagli. Nel volume curato dallo Stauder se ne può ricavare un profilo diretto, attraverso le due interviste iniziali, ed indiretto, attraverso gli studi intorno alla sua opera letteraria. Mentre Dick Russell si occupa dell'impegno ambientale dello scrittore messicano, Sergio Mondragón, Jason Wilson, J. M. G. Le Clézio, Cristina Peri Rossi, Giuseppe Bellini, George McWhirter e Rubén Gallo ne esaminano la produzione poetica; alla narrativa si dedicano James J. López, Lucía Guerra, Miguel López, Susana Zanetti, Rainer Domschke, Jean-Claude Masson, Carlos García Gual e Pablo Boullosa, laddove Catherine Raffi-Bérout studia le opere teatrali riunite sotto il titolo di *Gran teatro del fin del mundo*. Completa il volume un'appendice con il curriculum dell'autore, la sua bibliografia diretta ed i premi e le onoreficenze ricevuti nel corso della carriera, numerosi e indicativi del suo alto profilo umano ed artistico.

Patrizia Spinato Bruschi

Alonso Cueto, *La bora azul*, Lima, Anagrama-Peisa, 2005, pp. 304.

Entre 1980 y 1992, Perú fue teatro de una de las más sangrientas guerras internas. La violencia senderista y la consiguiente represión militar por mano del Estado causaron casi setenta mil muertos. A pesar de que ya a partir de 1982 se engendró una narrativa sobre esta violencia, y que, según Mark Cox (*Pachaticray. (El mundo al revés)*, 2004, p. 67), hasta la fecha de 2004 había llegado a contar con 192 cuentos y 47 novelas, sólo hace poco se ha creado una mayor sensibilidad hacia aquella época y una mayor atención por parte de la crítica y de los medios de comunicación al corpus narrativo que trata este tema. La razón puede hallarse en la publicación del *Informe Final de la Comisión de Verdad y Reconciliación* en 2003, protocolo que dio a conocer el número de las víctimas – el más probable – y que permitió aclarar sólo algunos de los horrores de dicha época, como la responsabilidad de las fuerzas

armadas en las tremendas represiones de la sierra. Este papel controversial de los militares es el motor de la trama de *La hora azul* (2005), de Alonso Cueto, novela ganadora del XXIII Premio Herralde 2005 y del Premio al mejor libro en español publicado en China en 2005. El haber entregado también el Premio Alfaguara 2006 a otra novela sobre la reciente violencia en el Perú, *Abril rojo* (2006), de Santiago Roncagliolo, siembra la duda de que algunas casas editoriales españolas estén invirtiendo en un género novelesco específico – novela policíaca sobre la violencia – y estimulando la correspondiente demanda por parte del público lector.

De todas formas, Alonso Cueto viene trabajando el tema ya desde unos años a través de la documentación de historias reales: sus novelas *Pálido cielo* (1998) y *Grandes miradas* (2003) son un ejemplo. Sin embargo, *La hora azul* representa el resultado más logrado, la cumplida síntesis entre hechos reales, ficción intrigante e interrogaciones morales.

El protagonista de la novela, Adrián Ormache, es un abogado, representante de una clase alta limeña aburrida y frívola. Conduce una vida aparentemente tranquila y exitosa, hasta cuando la muerte de la madre empieza a provocarle traumas y recuerdos, como el de la visita del padre agonizante en el hospital de la Marina. En punto de muerte, éste le pide que busque a una mujer conocida en Huanta, durante las represiones antiterroristas contra Sendero Luminoso. Desde luego, la mujer se convierte, para Adrián, en un objeto de investigación detectivesca, sobre todo a consecuencia de las terribles revelaciones de su hermano y el hallazgo de una misiva extorsiva entre los recuerdos de la madre. Cuando era jefe de cuartel en Huanta, su padre había cometido atroces represiones contra la población local, torturando y matando a gente, encarcelando y violando a mujeres. De una de ellas se enamoró y la secuestró, haciéndola su amante, hasta su fuga antes de la “hora azul”, la hora del amanecer: era la mujer que el padre le había pedido buscar, Miriam.

La *quête*, que procede del especial pedido del padre y de la inquietud por desmascarar su verdadera identidad, acerca Adrián tanto al héroe del “cuento de hadas” como al héroe trágico – Cueto mismo afirma que el suyo es “un cuento de hadas al revés”. El protagonista emprende un viaje para cumplir con una misión, que sí lleva a cabo, pero a costas. Lo que descubre pone en tela de juicio sus creencias y sus valores, desnuda la perfección vacía que almohadilla su existencia, engendrando una parcial ruptura con su mundo: “[...] cualquier relación social, incluso las de amor y de amistad, se basaba en un pacto tácito. [...] Los hábitos establecen esos acuerdos. [...] si alguien se comporta de un modo distinto a como lo había hecho hasta entonces, traiciona su promesa a la relación, es decir rompe su contrato” (p. 14). De la ruptura, que se da tras el encuentro con Miriam en Lima, Adrián empieza un camino de iniciación-formación (*Bildung*), que le proporciona una visión distinta de la realidad: “La llegada de Miriam había abierto las puertas del palacio de la indiferencia en cuyos salones hasta entonces yo me había acomodado” (p. 271). Después de su fuga, Miriam había llegado a Lima gracias a la ayuda de un tío; había dado a la luz a un hijo, Miguel, que quizás es hermano de Adrián. No obstante, las intrigas y los imprevistos no terminan, porque Cueto añade al enredo la muerte del personaje emblemático de Miriam. A Adrián no le quedará que el regreso a la vida de siempre, la reconciliación con su pasado, o mejor con el pasado del padre, y con su familia: “Después de todos los lujos, de los viajes de la imaginación y del deseo tenemos que regresar a lo que nos rodea. La realidad es la resignación. Nos vemos obligados a darnos cuenta de que nuestra soledad esencial es esa realidad. [...] Esto de la soledad es clave en este tema, la jaula dentro de la cual tenemos que caminar como un animal manso y feroz, topándonos siempre con nuestro espejo” (pp. 297-298).

La trama, por lo visto, juega con códigos narrativos “clásicos”, que recuerdan el ya mencionado “cuento de hadas”, pero también la novela realista y el *Bildungsroman*, con injertos del *thriller* y del género policiaco. En efecto, la “aparente” sencillez de la novela se complica por la multiplicación de asuntos, históricos o imaginados. La sabiduría en manejarlos dentro de una estructura equilibrada proporciona valor artístico a la obra. Otro mérito es sin duda el ritmo que, entre largas y casi grotescas descripciones y frecuentes diálogos, engancha al lector al desarrollo del *thriller* psicológico-político. A lo largo de la narración, Cueto logra sembrar pistas para elaborar hipótesis sobre lo ocurrido y aproximarse a ello con participación emocional, como en el caso de la fuga de Miriam, a la que se asiste con la ansiedad típica de una película de acción. Sin embargo, algunas veces las huellas que deja el narrador son demasiado detalladas y quitan el suspenso, la libertad de imaginar. Es justamente de detallismo que la obra sufre en algunos puntos. Las descripciones con las que Adrián introduce su vida y su entorno resultan cargadas, pesadas. Se marca demasiado el lujo que lo rodea en oposición a la pobreza de los sujetos andinos o de los distritos marginales de Lima, y lamentablemente lo hace mediante unos tópicos que resultan banales. Por un lado se encuentra él, con un sueldo alto y un buen trabajo – “Ganaba nueve mil dólares mensuales [...]”. Era además uno de los socios del estudio de abogados, que mantenía un grupo de cien buenos clientes” (p. 14) –, una mujer educada y elegante – “[...] Claudia era una compañera ejemplar. Se vestía bien, me acompañaba a los cocteles y se había hecho amiga de las esposas de otros abogados” (p. 15) –, dos hijas lindas y estudiosas, vacaciones al Caribe; mientras que al otro lado se concentran individuos sucios, que le piden dinero o trabajo, incluso en momentos delicados como durante el velorio por la muerte de Miriam, en el barrio de San Juan de Lurigancho: “[...] una asamblea silenciosa. Un murmullo de voces apenas rezando un rosario. Había un olor a sudor y a tierra. [...] Paulino se me acercó. – ¿Podría darme algo? – me dijo. [...] – ¿Puede darme algo de dinero, lo que tenga cualquier propinita?” (pp. 264-267). La oposición capitalino-provinciano, o rico-pobre, es el eje de la narración, porque es supuestamente a raíz de ésta que surgen la mayoría de las interrogaciones morales e históricas del narrador, como de cualquier lector que con él pueda identificarse, y son las mismas reflexiones que conducen a la reconciliación con el pasado, tanto vivencial como histórico, que permiten seguir viviendo el presente con conciencia y sin miedos: “Ellos [los pobres] no buscaron llegar a una realidad tan dividida, tan llena de cercos edificados, no buscaron nacer al otro lado. La línea que nos separa a nosotros de ellos está marcada con el filo de una gran navaja. [...] haber sabido sobre tantas muertes y torturas y violaciones ahora me entristece tanto, y también me avergüenza un poco [...]. No voy a olvidarlos” (p. 274).

Elisa Carolina Vian

Pedro Lemebel, *Ho paura torero*, Milano, Marcos y Marcos, 2004. Traduzione di M. L. Cortaldo e G. Mainolfi, pp. 202.

Pedro Lemebel (Santiago de Chile 1955) è artista visuale e scrittore. Nel 1987 crea, insieme a Francisco Casas, il collettivo artistico “Yeguas del Apocalipsis” con cui dà vita a un intenso lavoro plastico nei campi della fotografia, dei video, delle installazioni e delle *performance* (come le famose incursioni in piume e *paillettes* ai ricevimenti ufficiali).

Nel 1986 Lemebel rivendica la propria diversità in piena dittatura mediante il “Manifesto (Hablo por mi diferencia)” e, nello stesso anno, esordisce in campo letterario con il volume di racconti dal titolo *Incontables*. A questa prima opera fanno seguito le “cronache urbane” di *La esquina es mi corazón* (1995) e di *Loco afán. Crónicas de sidario* (1996), progetto pubblicato grazie alla borsa di studio Fondart, ottenuta nel 1994.

Il lavoro letterario dello scrittore cileno comprende racconti, manifesti politici e le cronache (spesso autobiografiche) pubblicate sulle riviste cilene e internazionali o diffuse via etere. Dal 1996 realizza il programma radiofonico “Cancionero” per *Radio tierra* e, grazie alla borsa di studio Fondart nuovamente ottenuta, che gli permette la raccolta delle cronache radiofoniche, pubblica, nel 1997, il volume *De perlas y cicatrices*. Tuttavia, il grande successo di critica e di pubblico arriva con il romanzo *Tengo miedo torero* (2001), la cui traduzione italiana *Ho paura torero*, ad opera di Cortaldo e Mainolfi, risale al 2004. Qui, l'ironia, l'esagerazione, il sentimentalismo di stampo popolare si utilizzano per descrivere un sordido paesaggio sociale, dominato dalla dittatura di Pinochet, nel quale si inserisce la storia di un amore impossibile. Protagonisti della vicenda sono la Fata, una *drag queen* non più giovane che vive della saltuariet  del suo lavoro di ricamatrice, e Carlos, uno studente universitario, affiliato alla *guerrilla urbana* del Fronte Patriottico Manuel Rodríguez cui spetta l'organizzazione dell'attentato a Pinochet nel settembre 1986. Alla coppia principale se ne affianca un'altra – quella presidenziale – ritratta nella noia e nel fastidio reciproco di un logoro rapporto coniugale ritmato dagli incubi del dittatore e dai rimproveri della petulante First Lady tutta formalit , vacuit  ed ignoranza. Una famiglia borghese alla quale si contrappone la famiglia alternativa della Fata, composta da “la Lupe”, da “la Fabiola” e da “la Rana”. Lontano dalla norma(lit ), il nucleo familiare, formato da un insieme di emarginati, si caratterizza nella solidariet  umana, oltre che di “genere”. Tranne il dittatore, tutti i personaggi compaiono sotto falso nome e il confronto tra i codici – sociali, politici e sessuali – che dettano la necessit  del mascheramento, produce le seguenti riflessioni dei due protagonisti:

E cosa sarebbe questo codice? Una specie di soprannome, uno pseudonimo. Quando facevo i miei show da travestito anch'io usavo uno pseudonimo, un nome di battaglia, come dicono i froci. E qual era il tuo nome da travestito? E perch  dovrei dirtelo se tu non mi dici il tuo? Quello   un'altra cosa, mariposa, disse ridendo Carlos, mettendo via il documento, il mio codice   un fatto politico,   un nome che serve per agire in clandestinit  (pp. 125-126).

Tuttavia, la differenza non   cos  marcata come vorrebbe il giovane rivoluzionario, dimentico delle difficolt  imposte ai “diversi”, costretti anch'essi alla clandestinit  del sesso rubato negli autobus o nell'oscurit  dei cinema che proiettano film pornografici. Infatti, come afferma Carlos Monsiv is, le minoranze, anche ispano-americane:

[...] al ejercer sus derechos (civiles, humanos, sexuales), revisan de paso las prácticas y el sentido de la opresión y van a fondo: sólo secundariamente se les reprime por ser distintos; en primerísimo lugar se les acosa, maltrata, humilla e incluso asesina para que los verdugos conozcan la triste f bula de su importancia (“Pedro Lemebel: el amargo, relamido y brillante frenesí” in Pedro Lemebel, *La esquina es mi corazón*, Santiago, Editorial Planeta Chilena, 2001, pp. 10-11).

Sia la Fata sia Carlos percorrono le tappe di una sorta di percorso iniziatico che li porta al cambiamento: la prima acquista coscienza socio-politica liberandosi del senso d'inferiorità tipico di molti omosessuali, e il secondo, mettendo a dura prova le proprie teorie di uguaglianza e di solidarietà, supera il sentimento di superiorità proprio dell'eterosessuale e la conseguente omofobia. Come in *El beso de la mujer araña* (1976) di Manuel Puig, anche in *Ho paura torero* l'amore del diverso non riesce a sciogliere completamente il cuore dell'uomo d'azione.

Il finale, previsto e prevedibile, vuole che allo studente che si esilia per salvarsi la vita si contrapponga la *loca*, rimasta in Cile nonostante il pericolo di vita che la sovrasta. Tuttavia Carlos, in uno slancio finale, chiede alla Fata di seguirlo a Cuba. Lei, grata dell'invito che equipara a una proposta di matrimonio (p. 201), rifiuta non senza confessargli di essersi innamorata:

[...] come una bestiola, e tu ti sei lasciato desiderare. Cosa potrebbe accadere a Cuba che mi offra la speranza del tuo amore...? *Il tuo silenzio già mi dice addio*, dice la canzone. Il tuo silenzio è una verità crudele, ma è anche una risposta sincera. Non dire nulla, perché è tutto chiaro. Ti rendi conto, carino, che anche il mio attentato è fallito? (p. 202).

Come a dire che la sensibilità del punto di vista *altro* non perde mai la lucidità e affronta la propria realtà con l'orgoglio e la dignità insorti – e spesso fortificati – dalla derisione e dalla denigrazione altrui.

Federica Rocco

* * *

Cristóvão de Andrade, *Breve Compêndio da Cidade de Milão (1572)*, Códice português I.E. 31 da Biblioteca Nacional de Nápoles, introdução, leitura, notas, glossário e índices de Teresa Gil Mendes, Napoli, L'Orientale Editrice, 2006, pp XLVI + 196.

Conforme acentua a autora da edição (“Prólogo”, pp. IX-X), o seu objectivo, para além da curiosidade científica à volta de um grupo de manuscritos portugueses depositados na B. N. de Nápoles (e que pertenceram à Infanta D. Maria de Portugal, casada com o Príncipe Alessandro Farnese, duque de Parma) foi o de aprofundar as relações históricas e culturais entre Portugal e Itália no séc. XVI, transcrevendo e estudando o manuscrito de um militar português que, “no meio das suas andanças por terras de Itália já em plena dominação castelhana, em 1572, aproveitou o seu tempo livre para se debruçar sobre as vicissitudes históricas e os vários aspectos da cidade e do Estado de Milão” (p. IX). O códice, que agora se edita pela primeira vez, faz parte de uma colecção de sete manuscritos inseridos no “Fondo Farnese” da citada Biblioteca, dos quais o mais famoso é sem dúvida *O “Livro de Cozinha” da Infanta D. Maria de Portugal*, já objecto de edição por parte de Giacinto Manuppella (Coimbra, 1967, 2ª. ed. Lisboa, 1986), mas interessante, a vários títulos, é igualmente *A Carta do Barabona* anexa à 1ª. parte do ms. I.E. 31, que agora se edita, e também de Cristóvão de Andrade, *Carta* de que Teresa Gil Mendes já teve oportunidade de apresentar a edição nos “Annali dell’I.U.O.” (Napoli 1977, pp. 241-271).

Cristóvão de Andrade não era certamente um literato. Figura sobre a qual as notícias biográficas não abundam, parece ter sido “cavaleiro-fidalgo da Casa do Duque” de Bragança e daí o facto de ter dedicado o “Compêndio de Milão” ao Infante D. Duarte de Bragança e de ter oferecido o autógrafo da obra à irmã do Infante, duquesa de Parma e Piacenza desde 1565, provavelmente com a intenção de receber qualquer benefício a favor da sua carreira militar. Sabe-se pelo próprio manuscrito que é um “soldado português de estância, desde 1559, na guarnição de Santhià, no distrito de Vercelli (...) ao serviço do rei espanhol Filipe II, e de que ocupava as suas horas de lazer estudando a história da cidade de Milão, que tanto o impressionara” (p. XIV).

O *Breve Compêndio da mui insigne, grande e populosa cidade de Milão* é, pois, uma súpula de dados que contemplam a geografia, a história e a arte de Milão e subúrbios, “assim como de todas aquelas curiosidades que poderiam chamar a atenção de um estrangeiro que se encontrasse na Lombardia no séc. XVI” (p. XV), no caso específico um português ao serviço do exército de Filipe II, rei cuja potência não deixa de ser elogiada,

embora o Autor não perca de vista a sua inclinação natural para deplorar a ocupação dos estados italianos e, em particular, o caso de Milão, sofrendo dominações sucessivas que punham à prova a sua capacidade de resistência. Nestes termos, é de referir a excelente investigação de Teresa Gil Mendes sobre as fontes históricas de Cristóvão de Andrade, o qual, para além da observação *in loco*, se documentou e utilizou, entre outras possíveis, sobretudo duas obras de historiadores italianos do séc. XVI, que frequentemente cita e traduz: a *Descrittione di tutta Italia* (Bologna 1550), de Fra Leandro Alberti, e a *Historia Universale* (Venezia 1569) de Gaspare Bugatti. O trabalho escrupuloso da estudiosa leva-a a comparar a redacção do texto de Cristóvão de Andrade com as suas fontes, chegando à conclusão que a tradução nem sempre é fiel e cuidadosa, com assíduas “faltas de atenção” e erros de citação que Teresa Gil Mendes assinala nas “notas ao texto”, as quais, diga-se desde já, são exaurientes e de grande pertinência, como, por exemplo, o espaço que dedica às diferentes opiniões, descritas pelo Autor, quanto à origem do nome da cidade de Milão (pp. 22-23 do *Compêndio* e notas 43 e segs., pp. 106-107).

Completam a excelente edição um utilíssimo “glossário (de termos hoje em desuso ou utilizados com grafia ou sentido diferentes dos actuais)”, e onde abundam italianismos certamente por interferência das fontes históricas (pp. 143-160); um índice onomástico (pp. 161-175) e um índice toponomástico (pp. 177-185), para além dos “critérios da edição” usuais para obras quinhentistas, não sem o conforto da lição de Giacinto Manuppella. E como nota com agudeza Teresa Gil Mendes, Cristóvão de Andrade “está bem longe do nível da cultura portuguesa humanista da sua época (...) e que a sua atitude é mais afim à da erudição humanística na sua fase decadente, que coleciona textos sem senso crítico, colocando no mesmo plano as fábulas e as informações da literatura antiga” (pp. XX-XXI). Mas apesar de não ser um intelectual, de não possuir o estatuto dos viajantes ilustrados, a sua curiosidade é uma marca da época, patenteia o desejo de saber e de conhecer, o que, no dizer da estudiosa, acrescenta mais uma tipologia às relações de viagem, isto é, a dos homens de armas que, movidos por razões de interesse pessoal ou outras, contribuíram para o melhor conhecimento, pelo menos da região onde exerciam a sua acção militar.

Manuel G. Simões

Mário Saa, *Poesia e alguma prosa*, organização, introdução e notas de João Rui de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, pp. 389.

Mário Pais da Cunha e Sá (1893-1971) publicou em 1915 os seus dois primeiros poemas (“Despedida” e “Goivos”) ainda com o seu nome civil. Mas logo em 1917 saía o seu primeiro livro, *Evangelho de S. Vito*, de pendor nietzscheano e aforístico, livro com o qual o Autor inaugura o nome literário de Mário Saa, que depois o acompanhou sempre. É sobre esta figura controversa, polémica ou até iconoclasta pelas suas teses provocatórias, que agora se apresenta a exemplar edição da sua obra poética, seguida de *Alguma prosa*, treze textos “de expressão aforística, de reflexão estética e de ficção”, seleccionados pelo organizador com a intenção de acrescentar ao volume, centrado na poesia do Autor, “diversas prosas, algumas das quais do maior significado para a compreensão do caso literário de Mário Saa” (p. 60). Saliente-se, por exemplo, a inclusão do insólito texto “O José Rotativo (fragmento do meio)”, publicado na revista “Presença” (1929), um conto de algum modo imbuído da estética surrealista e

que, no dizer de Óscar Lopes, se situa “entre o delírio onírico e a meditação aforística”, narrativa que, em conjunto com os contos de Mário de Sá-Carneiro e a prosa de Almada Negreiros, marca seguramente a novelística portuguesa de vanguarda.

Neste contexto, convém referir que Mário Saa não colaborou na revista *Orpheu* (1915) mas conviveu de perto com a geração órfico-futurista, de tal modo que acabará por publicar no número 3 da revista *Athena* (1924), do mesmo grupo, duas composições que o inscrevem no movimento modernista: “Xácara do Infinito” e “Versos Frios”. São dois poemas que seguem ainda a prosódia tradicional – rima, verso heptassílabo e divisão estrófica, mais heterodoxa no primeiro caso, embora seguindo o cânone da tradição –, mas cuja energia textual revela indicadores de uma poética inovadora e original. É mais significativo, pelo que diz respeito aos pressupostos do Modernismo, é o poema “Oh, *Caprice!*”, publicado também em 1924, que João Rui de Sousa identifica muito justamente como “o momento exacto de ruptura com a poética de acentuado fundo neo-romântico, algo ingénua, que impregnava os versos da sua primeira juventude. Esse tríptico textual anuncia, e decisivamente, o aparecimento de um *outro* tom, de um *outro* modo, ao mesmo tempo mais seguro e mais original, de definitiva autonomia estilística” (pp. 15-16).

É certo que no corpus textual de Mário Saa continuará a verificar-se, até com alguma frequência, a raiz tradicionalizante, a memória da estética decadentista ou saudosista, muito embora o poeta revele, mesmo nestes casos, um apreciável grau de originalidade que João Rui de Sousa não deixa de observar, analisando os tópicos da ambiguidade, da fuga ao discurso linear, da ironia e, sobretudo, “da *imprevisibilidade* e aquela *ousadia* expressivas a que por certo se referia Eduardo Lourenço quando (...) falava da sua «fantasia heteróclita e libérrima»” (p. 41). De resto, a conquista da expressão faz parte do estatuto programático de Mário Saa, tal como se explicita na “Ode de justificação da forma”: “*Pintar* com sons a plástica natura,/ a cor, a mancha, a distribuição dos tons;/ *desenhar* com sons as delineadas formas/ das coisas belas, movimentos, corpos/ – é obra do vocábulo oral ou escrito” (p. 85).

Na “nota prévia” a esta exemplar edição, João Rui de Sousa explica porque resolveu editar não só a poesia de Mário Saa, sua primeira intenção, mas igualmente “alguns textos não poemáticos que (...) são de natureza criativa e têm com a arte literária pontos de contacto (...) porventura ainda mais desconhecidos do público actual do que o são os próprios textos poéticos” (p. 7). Como não podia deixar de ser, todavia, a sua atenção primordial consistiu em oferecer ao leitor o que poderia ter sido a organização do volume de poesia que o Autor nunca chegou a publicar. A este propósito, justifica-se plenamente a separação entre os “Poemas publicados em vida do Autor” (em várias revistas mas sobretudo na “Presença”), os “Poemas inéditos ou só publicados postumamente”, com uma adenda ou amostragem dos “Poemas da juventude”, até porque o primeiro dos famosos “cadernos” de poesia do Autor, ainda que condicionada pela idade e pelas leituras escolares, data de 1907, quer dizer, quando tinha apenas 14 anos (cf. a não menos exemplar “Tábua cronológica”, pp. 313-344).

Para terminar, é justo evidenciar aqui as magníficas “Notas sobre os textos” (pp. 267-312) onde João Rui de Sousa oferece sobre cada poema (ou grupo de poemas) uma atenta leitura crítica, para além da história textual e bibliográfica perfeitamente atualizada, o que demonstra o grande e entusiástico empenho que o responsável pela edição, ele próprio figura de relevo da poesia portuguesa contemporânea, colocou na investigação exaustiva sobre a obra poliédrica de um Autor contextualmente atípico mas que se coloca, por certas afinidades estilísticas, entre a geração de *Orpheu* e a geração do chamado segundo modernismo, isto é, presencista.

Manuel G. Simões

* * *

AA.VV. *Nosaltres exvalencians, Catalunya vista des de baix*, Barcelona, L'esfera dels llibres, 2005, pp. 196.

Una quarantina d'anni fa, nel 1962, venne pubblicato a Barcellona un libro intitolato *Nosaltres els valencians*, opera d'un intellettuale valenzano il cui nome era Joan Fuster (1922-92). Fu giornalista, poeta, professore all'Università di Valencia dal 1983, uomo liberale e progressista sul quale la dottrina marxista aveva lasciato una notevole impronta. Non era un caso che avesse tradotto *Fontamara* d'Ignazio Silone, nella mia e sua lingua materna, né che fosse lettore d'Antonio Gramsci. Ma Joan Fuster fu pure avvocato, anche se mai si occupò di leggi per mestiere, nonostante avesse scritto e difeso i suoi *Judicis Finals*, aforismi raccolti e sviluppati durante una decina d'anni fra il 1950 e il 1960. *Judicis Finals*, opera saggistica, è stata tradotta in italiano e recentemente pubblicata dall'editore Mobydick di Faenza, nella collana Lunaria. La traduzione è stata fatta da Giorgio Faggin, conoscitore della lingua catalana. Ne è prova anche la sua traduzione di un'opera medievale, *Il sogno* di Bernat Metge, recensito in questo stesso numero.

Possiamo considerare senz'altro *Judicis Finals* una grande novità per quanto riguarda non solo la conoscenza dell'opera di Fuster fuori dal territorio linguistico catalano, ma soprattutto in Italia, poiché mi risulta che, dell'immensa e varia opera dell'intellettuale e provocatorio scrittore e giornalista valenzano, sono stati tradotti soltanto due saggi. Fuster esplicò la sua attività in tre campi fondamentali: studi divulgativi d'impegno nazionalista (i "pamflets" secondo la sua stessa definizione); studi storico-culturali e di creazione letteraria: dalla poesia lirica al saggio. In italiano sono note soltanto due opere: *Dizionario per oziosi*, tradotto da Donatella Siviero, dell'Università di Messina e pubblicata dall'editore Tullio Pironti di Napoli nel 1994 e *Giudizi Finali*.

Se *Nosaltres els valencians* era un saggio scritto da un unico intellettuale e giornalista valenzano, *Nosaltres exvalencians* è un'opera scritta da sei intellettuali, cinque giornalisti, tutti valenzani, nati in differenti zone della regione che si trova a sud della Catalogna: per loro la Catalogna "vista da sotto", come specificano accanto al titolo del libro. Questi giornalisti e intellettuali analizzano la realtà del Paese Valenzano partendo da diversi punti di vista. Ma hanno un unico scopo: parlare della Catalogna che aveva conosciuto e di cui pure parlò Fuster, assumendo però un atteggiamento provocatorio, che si concretizza in una specie di manifesto, non futurista, nello stile del Marinetti o d'autori catalani come Foix, non scritto a Parigi e, in questo caso, senza nemmeno oltraggiare la sintassi catalana. Si tratta anzi di un manifesto del presente, scritto a Valenza, in cui gli estensori bestemmiano, uscendo dai gangheri e brontolano a proposito dell'identità

e sul significato di “valenzano”. In ogni caso alcuni rinunciano alla propria identità valenzana, exvalenzana da un punto di vista più raffinato e senza tanto bestemmia. Dall'altro canto, per chi non conosce la realtà di *Nosaltres els valencians*, nella prassi linguistica e politica quotidiana, mi permetterei di aggiungere che risulta senza dubbio difficile capire questo libro di saggi. Tuttavia proprio perché è stato (ed è) un libro di grande successo – sta per uscire la terza edizione –, mi è sembrato opportuno dedicare qualche riga per illustrarlo. Questi sei saggi o opuscoli sono stati redatti da Toni Mollà, Joan Dolç, Emili Piera, Francesc Bayarri, Rafa Arnal e Manuel S. Jardí e parlare dei loro contributi in questo volume costituisce, in qualche modo, il migliore omaggio e ringraziamento che si possa fare ai traduttori e alle case editrici che si sono già prodigate per far conoscere in Italia il pensiero fusteriano. Scrivere qualche riga su *Nosaltres exvalencians*, significa ricordare sempre che ci fu prima *Nosaltres els valencians*: non è ovviamente il caso di parlare di tutto Fuster, ma occorre almeno indicare che ebbe numerose onoreficenze come il Premio d'Onore delle Lettere Catalane, il Premio delle Lettere Valenzane, la Medaglia d'Oro della Generalitat de Catalunya e, postuma, l'alta Distinzione della Generalitat Valenciana. Fuster era una persona di grande disponibilità umana: apriva a tutti le porte di casa sua per conversare e non poteva farlo senza avere davanti una bottiglia di cognac o di whisky per accompagnare la parola o il pranzo, magari con un piatto internazionale e valenzano come la *paella*. L'aneddoto del whisky è stato riferito da uno scrittore che ebbe l'opportunità di conoscerlo e di conversare lungamente con lui. Sueca era il paese d'origine e da lì ha offerto la sua aforistica e icastica visione del mondo: “Hi ha qui és advocat, o mestre, o polític, o bisbe, o poeta, o pagés. La meua professió, en canvi, és de ser Joan Fuster” (Aforisma numero 74 dei *Judicis Finals*).

In sovracopertina di *Nosaltres, exvalencians* c'è tutto il riassunto del manifesto programmatico di questi “intellettuali” valenzani che si rifiutano d'essere valenzani. Se cercano la polemica, alcuni lo fanno partendo dalla provocazione diretta, altri con uno stile da raffinato intellettuale. I loro scritti costituiscono, nella loro stessa visione, un atto disperato d'apostasia: “ci dichiariamo exvalenzani perché siamo ormai stufo d'essere inseriti, volenti o nolenti in questi stereotipi e di subirne le conseguenze. Rifiutiamo l'ampio spettro dei luoghi comuni dal “menenfortisme” (meninfot si usa in qualche dialetto italiano) alla gioia meridionale mai dimostrata – nonostante gli sforzi d'autori molto conosciuti –, al tortuoso immaginario del catalano esule che sospira di ritornare alla patria ‘verso il nord’”.

Dichiarano di non riconoscersi in nessuna delle caricature nazionali che sono stati costretti a prendere come modelli durante gli ultimi trent'anni. Rinunciano, quindi, alla loro condizione di valenzani e dichiarano aperta la patria degli exvalenzani, accessibile a tutti coloro che si sentono danneggiati dal penoso processo politico, culturale e sociale che ci fu dopo la pubblicazione di *Nosaltres els valencians* di Joan Fuster. I sei exvalenzani vorrebbero recuperare l'archetipo originale e cominciare da capo. E se ciò non fosse possibile, organizzare l'esodo urgente e necessario; verso la Svezia, “facendo il sud”.

Il libro si articola in sette parti: un prologo a modo d'introduzione, scritto collettivamente e sei “opuscoli” o saggi: “Nosaltres, els indígenes” (Toni Mollà); “Una qüestió personal” (Joan Dolç); “Humor i qüestió nacional (si això és possible)” (Emili Piera); “Breu història d'un llarg malentés” (Francesc Bayarri); “Uns països sense política” (Rafa Arnal); “L'embolic com a model social” (Manuel S. Jardí). Non mi sembra opportuno fermarmi su ciascuna parte di *Nosaltres exvalencians* e farne un riassunto, ma certo di consigliarne la lettura. Perché per capire la storia dei valenzani e dei Paesi Catalani, è necessario leggerlo. Il saggio è dedicato a Vicent Ventura, padrone degli exvalenzani – c'è scritto sull'occhiello –, un grande giornalista amico di Fuster e modello da imitare e ammirare da parte di tutti i giornalisti che si sono interessati e si interessano al Paese

Valenzano. Attraverso il suo pensiero e la sua idea di Paese, è possibile comprendere i valenzani o exvalenzani, che tentano di dar forma a una sorta di pasticciaccio di gaddiana memoria, anche se lo scrittore italiano non faceva parlare nessuno dei suoi personaggi in valenzano o catalano. Secondo me, il groviglio che rappresentava il mondo per Gadda, ha molti rapporti con il conflitto linguistico che esiste ancora per tutti coloro che si rifiutano di riconoscere che i valenzani e i catalani parlano la stessa lingua e hanno una cultura in comune. Fuster usava le varietà dialettali della Catalogna e venne considerato un catalanista dai settori non progressisti dei valenzani. La storia sarebbe troppo lunga da raccontare in una recensione. Ma si potrebbe così sintetizzare: l'autore di *Nosaltres els valencians* pensava che "la paraula fou donada a l'home, no per a revelar, ni per a ocultar, els seus pensaments, sinó per justificar-los" (Aforisma 20 del *Judicis Finals*). Credo che gli exvalenzani mettono in pratica questa idea e giustificano il perché della rinuncia alla loro patria fusteriana. Ma sarà il lettore a decidere se è d'accordo oppure no con le giustificazioni prodotte.

Maria Bayarri

Bernat Metge, *Il sogno*, a cura di Lola Badia, traduzione di Giorgio Faggin, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, pp. 288, ISBN: 88-7694-760-4.

Bernat Metge fu uomo legato alla Corte Reale durante tutta la vita, tranne negli ultimi anni, quando salì al trono Ferdinando I di Trastámara. Fece parte di una élite di funzionari reali molto vicini ai sovrani ed arrivò a ricoprire la carica di segretario del re Joan I (1387-1396) e anche per il suo successore, Martí I l'Humà (1397-1410). Tuttavia era uomo politico a tutto tondo, a cui vennero affidate mansioni speciali, anche di tipo diplomatico. La peculiarità del ruolo ricoperto fece sì che fosse più volte accusato di atti illeciti, persino di corruzione. Fu processato una prima volta nel 1388 e poi durante la crisi del 1396-1398, ma ne uscì sempre indenne e fu tanto abile da tornare a ricoprire la sua vecchia carica di segretario per il nuovo sovrano. Queste scarse informazioni sulla vita di Metge possono rendere l'idea della sagacia, o forse anche della scaltrezza del personaggio, sicuramente uno dei più in vista della Barcellona che si accingeva ad entrare nel Quattrocento. Proprio questa semplice indicazione temporale porta a riflettere su un fenomeno che aiuta a delineare in maniera più precisa il personaggio ed il letterato Bernat Metge.

Il Quattrocento catalano vede l'affacciarsi dei laici come elemento propositivo della società; si tratta di alfabetizzati di vario livello che si attestano in diversi ambiti della vita cittadina. La loro peculiarità fa sì che sviluppino interessi diversificati, anche nel campo del sapere, arrivando ad invadere terreni conoscitivi che fino a poco tempo prima erano loro preclusi. Anche Bernat Metge fu un laico, ma le potenzialità di questa nuova categoria sociale furono in lui ulteriormente amplificate dal lavoro che si trovava a svolgere. Infatti essere notaio e poi segretario di ben due sovrani implicava saper comporre testi in latino, catalano ed aragonese con grande competenza nell'espressione scritta e nell'uso di modelli latini. Ma la sua bravura non derivava da alcuna carriera ecclesiale, ed è proprio qui la grandezza del personaggio che si fa letterato e che contribuisce all'allargamento del nuovo universo culturale quattrocentesco.

La sua più importante opera, "Lo Somni", deve essere vista in questa prospettiva, al fine di comprendere tutta la bellezza e le potenzialità di un discorso che sicuramente

non è fine a se stesso. Anzi i discorsi all'interno dell'opera sono molteplici e corrispondono a diversi livelli di lettura e di intenzione dell'autore. Nonostante ciò, "Lo Somni" appare dotato di una grande coerenza interna, poiché i quattro libri che lo compongono si integrano e si collegano armoniosamente. Scritto nel 1399, è il racconto del sogno fatto dal protagonista, Metge stesso, che si addormenta alla mezzanotte di un venerdì dopo aver molto studiato. Le successive visioni lo portano a ragionare con il defunto re Joan I sull'immortalità dell'anima e sui tenebrosi fatti del 1396, in cui Metge stesso risulta implicato; poi con Orfeo considera l'esistenza dell'Inferno, e con l'indovino Tiresia argomenta i vizi e le virtù delle donne. Tuttavia ogni azione o pensiero trova la sua giusta collocazione in un insieme poliedrico, teso a dimostrare da una parte l'estraneità di Metge ai fatti del 1396, con lo scopo di essere riammesso al servizio del nuovo sovrano, e dall'altra la sua conversione alla fede cristiana dopo una vita da epicureo. Si potrebbe considerare scritto politico, opera di un abile scrivano che tenta di riconquistare la fiducia perduta presso il re Martí I, ma anche come fine gioco letterario di rimandi e richiami a modelli che vanno dagli scrittori latini a Petrarca. Tuttavia vi è una terza lettura, molto sotterranea, fatta di allusioni circa la falsità della propria conversione e la scelta definitiva dell'epicureismo. Oltre a ciò si propone nel complesso come un documento sociologico molto interessante, poiché riporta le questioni di attualità dell'epoca, la maniera di trattarle e le conclusioni a cui si era giunti. Ad esempio il dialogo sull'immortalità dell'anima deve stupire in primo luogo per il fatto di essere portato avanti con tanta maestria da un laico, poi perché la trattazione morale nasconde un fine utilitaristico volto alla riammissione del "politico" Bernat Metge.

Per l'insieme di queste ragioni, si deve accogliere favorevolmente la traduzione in lingua italiana di un'opera sicuramente poco conosciuta fuori dalla cerchia degli specialisti e degli studenti di letteratura catalana. La traduzione si basa sull'originale della versione curata da Lola Badia de "Lo somni" del 1999. Si tratta del testo approntato da Riquer nel 1959, con correzioni limitatamente alla grafia che viene modernizzata seguendo le regole del catalano odierno. Questa traduzione de "Lo Somni" curata da Lola Badia e Giorgio Faggin per le Edizioni dell'Orso si presenta doppiamente fruibile, in quanto può essere apprezzata sia da un pubblico specializzato che da un lettore semplicemente curioso; tutto questo grazie alla particolare e felice strutturazione dell'opera. In primo luogo, vi è un ricco apparato critico ed una bibliografia ragionata curati da Lola Badia, che aiutano il lettore comune o lo studente alle prime armi ad orientarsi e a focalizzare gli aspetti salienti dell'autore e del suo scritto. In secondo luogo l'opera è presentata con testo a fronte, quindi utile agli specialisti che potranno leggerla nell'assetto originale, ma anche agli studenti che avranno la possibilità di mettere a confronto l'antico ed il moderno in qualunque momento. In terzo luogo, la traduzione di Faggin non è letterale, ma si attesta su una modalità di lingua italiana più moderna, e quindi più godibile per il lettore che si avvicina per la prima volta ad un'opera catalana medievale. La "nota del traduttore" spiega chiaramente le scelte adottate, che vanno verso la creazione di una traduzione divulgativa di cui possa fruire anche il grande pubblico. Ne risulta una trasposizione attenta a non stravolgere la lingua e le sottili ironie dell'originale; inoltre è lodevole che alcune incongruenze vengano tradotte così come ci sono state trasmesse, senza che il traduttore si faccia a sua volta autore. Risulta indubbio che una traduzione di questo tipo sia particolarmente ardua, perché attraverso la lingua si veicolano concetti e pensieri, ed è dunque molto facile svilire o far passare inosservate le parti più "sottili" del discorso. Tuttavia è un rischio che è giusto affrontare se si vuole contribuire alla diffusione di opere di questo tipo presso un pubblico più ampio e la sinergia tra specialisti e case editrici, come in questo caso, risulta la scelta vincente. Infatti questo lavoro fa parte della collana "Testi per un altro medioevo" delle Edizioni dell'Orso; "Il Sogno" di Metge condivide tale

etichettatura con numerose altre opere medievali, nella speranza di risvegliare un vivo interesse da parte dei lettori italiani. Si potrebbe pensare ad un lavoro arduo, ma effimero, destinato a rimanere rinchiuso nella cerchia degli studiosi a vario titolo di catalano; tuttavia bisogna credere che sia la forza propulsiva dell'opera stessa a garantirne la sopravvivenza e la diffusione anche in tempi moderni.

Teresa Silverio

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

Riviste:

- Acta Poética*, UNAM, 25-2 (2004)
Anales de la literatura española contemporánea, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Boulder (Colorado), 31-1 (2006), 31-2 (2006)
Cadernos de Estudos Lingüísticos, Universidade Estadual de Campinas, 46-II (2004), 47-I-II (2005)
Il Confronto Letterario, Università di Pavia, 45-I (2006)
Estudios, ITAM, 76, IV (2006), 77, IV (2006)
Estudos Ibero-Americanos, PUCRS, 31, II (2005)
Explicación de textos literarios, California State University, Sacramento, 32, I-II (2003-2004)
Fragmentos, Universidade Federal de Santa Catarina, 23 (2005), 24 (2005), 25 (2005), 26 (2005), 27 (2005), 28/29 (2006)
Índice Histórico Español, Centro de Estudios Históricos Internacionales, Universitat de Barcelona, 118 (2004)
Inti, 59-60 (2004)
Letras de Deusto, Universidad de Deusto, 110 (2006), 111 (2006)
Letras de Hoje, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 142 (2005), 143 (2006)
Madrygal, Universidad Complutense de Madrid, 9 (2006)
Península, Universidade do Porto, 3 (2006)
Quaderni di lingue e letteratura, Università di Verona, 29 (2004)
Quaderns, Universitat Autònoma de Barcelona, 13 (2006)
Quadrant, Université Paul-Valéry, Montpellier III, 22 (2005)
Revista Complutense de Historia de América, Universidad Complutense de Madrid, 31 (2005)
Revista da Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 27 (2003), 28 (2004)
Revista de Cultura/Review of Culture, Instituto Cultural do Governo da R.A.E. de Macau, International Edition, 15 (2005), 16 (2005), 17 (2006)
Revista de dialectología y tradiciones populares, C.S.I.C., Madrid, 61-I (2006)
Revista Iberoamericana, University of Pittsburgh, 214 (2006), 215-216 (2006)
Spagna contemporanea, 28 (2005)

Studi latinoamericani / Estudios latinoamericanos, Università di Udine, 1 (2005)
Studi Urbinati – B – Scienze umane e sociali, Università degli Studi di Urbino, 73-74 (2003-2004)
Studium, Universidad de Zaragoza, 11 (2005)
Strumenti critici, 110 (2006)

Libri:

- AA.VV., *Realismo magico. Fantastico e iperrealismo nell'arte e nelle letterature latinoamericane* (Atti del convegno internazionale di studi "Realismo magico. Fantastico e iperrealismo nell'arte e nelle letterature latinoamericane" (Udine, 23-25 settembre 2004), Udine, Forum, 2005, 270 pp., con CD-ROM.
- J. Camacho, *José Martí: las máscaras del escritor*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2006, 250 pp.
- C. Camplani-P. Spinato Bruschi (a cura di), *Dal Mediterraneo l'America. Storia, religione, cultura*. Presentazione di Giuseppe Bellini, Consiglio Nazionale delle Ricerche - Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea, Roma, Bulzoni, 2006, 272 pp.
- G. Grespi, *Traducciones castellanas de obras latinas e italianas contenidas en manuscritos del siglo XV en las bibliotecas de Madrid y El Escorial*, Premio de Bibliografía 1999, Madrid, Biblioteca Nacional, 2004, 313 pp.
- A. Pagden, *Signori del mondo. Ideologie dell'Impero in Spagna, Gran Bretagna e Francia 1500-1800*, Bologna, Il Mulino, 2005, 362 pp.
- A. Rieger (ed.), *Intermedialidad e hispanística*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2003, 257 pp.
- J. de Salas y Quiroga, *Viages. Isla de Cuba (Madrid, 1840)*. Edición facsimilar y estudio de Luis T. González del Valle, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2006, 412 pp.
- S. Serafin, *La selva da soggetto narrativo a ricorso letterario. Studi sul romanzo ispano-americano tra '800 e '900*, Roma, Bulzoni, 2006, 124 pp.

IBEROAMERICANA

**AMÉRICA LATINA
ESPAÑA - PORTUGAL**

**Ensayos sobre letras
historia y sociedad**

**Notas. Reseñas
iberoamericanas**

IBEROAMERICANA es una revista interdisciplinaria e internacional de historia, literatura y ciencias sociales, editada por el Instituto Ibero-Americano de Berlín (IAI), el Instituto de Estudios Ibero-Americanos de Hamburgo (IIK) y la Editorial Iberoamericana / Vervuert, Madrid y Frankfurt.

➤ IBEROAMERICANA aparece en forma trimestral e incluye cuatro secciones: **Artículos y ensayos** de crítica literaria y cultural, historia y ciencias sociales. Los **Dossiers** que en cada número se dedican a un tema específico. El **Foro de debate** con análisis de actualidad, comentarios, informes, entrevistas y ensayos. **Reseñas y Notas bibliográficas.** ➤ **ÚLTIMOS NÚMEROS PUBLICADOS:** **Nº 19:** Nuevas tendencias en los estudios centroamericanos. **Nº 20:** Construcciones hemisféricas. **Nº 21:** Transatlántica: Idas y vueltas de la literatura y la cultura hispano-americana en el siglo xx. **Nº 22:** Pensar el canon literario. Teoría y ejercicio crítico. **Nº 23:** El mundo de las plantaciones bananeras. Nuevos objetos, nuevos enfoques.

**IBERO
AMERICANA**

Suscripción anual (4 números):

€ 60 Instituciones y Bibliotecas,

€ 35 Particulares

Número individual

€ 16,80 (más gastos de envío)

IBEROAMERICANA Editorial Vervuert, Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid, Tel.: +34 91 429 35 22 / Fax: +34 91 429 53 97 - **VERVUERT** Verlagsgesellschaft, Wielandstr. 40 – D-60318 Frankfurt am Main, Tel.: +49 69 597 46 17 / Fax: +49 69 597 87 43

IBEROAMERICANA

**AMÉRICA LATINA
ESPAÑA - PORTUGAL**

**Ensayos sobre letras
historia y sociedad**

**Notas. Reseñas
iberoamericanas**

IBEROAMERICANA es una revista interdisciplinaria e internacional de historia, literatura y ciencias sociales, editada por el Instituto Ibero-Americano de Berlín (IAI), el Instituto de Estudios Ibero-Americanos de Hamburgo (IIK) y la Editorial Iberoamericana / Vervuert, Madrid y Frankfurt.

➡ IBEROAMERICANA aparece en forma trimestral e incluye cuatro secciones: **Artículos y ensayos** de crítica literaria y cultural, historia y ciencias sociales. Los **Dossiers** que en cada número se dedican a un tema específico. El **Foro de debate** con análisis de actualidad, comentarios, informes, entrevistas y ensayos. **Reseñas y Notas bibliográficas**. ➡ **ÚLTIMOS NÚMEROS PUBLICADOS:** **Nº 20:** Construcciones hemisféricas. **Nº 21:** Transatlántica: Idas y vueltas de la literatura y la cultura hispano-americana en el siglo xx. **Nº 22:** Pensar el canon literario. Teoría y ejercicio crítico. **Nº 23:** El mundo de las plantaciones bananeras. Nuevos objetos, nuevos enfoques. **Nº 24:** Prácticas de poder y estrategias de resistencia en la España democrática

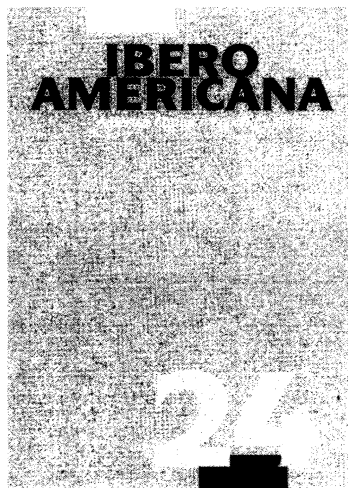
Suscripción anual (4 números):

€ 60 Instituciones y Bibliotecas,

€ 35 Particulares

Número individual

€ 16,80 (más gastos de envío)



IBEROAMERICANA Editorial Vervuert, Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid, Tel.: +34 91 429 35 22 / Fax: +34 91 429 53 97 - **VERVUERT** Verlagsgesellschaft, Wielandstr. 40 – D-60318 Frankfurt am Main, Tel.: +49 69 597 46 17 / Fax: +49 69 597 87 43

NORME REDAZIONALI

per saggi e note

1. Le collaborazioni devono essere inviate alla Redazione della rivista su supporto informatico, oltre che in copia cartacea.
2. Mentre le citazioni inferiori alle tre righe vanno tra virgolette all'interno del testo, quelle superiori alle tre righe costituiscono paragrafo a sé, rientrato a sinistra, con spaziatura e carattere inferiore al testo.
3. Frasi o parole non riportate nel testo vanno indicate con tre puntini dentro parentesi quadre.
4. Le note e le citazioni di libri e riviste vanno poste a piè di pagina.
5. Per i volumi indicare la prima volta nome e cognome dell'autore (successivamente solo l'iniziale del nome e per esteso il cognome), il titolo del volume in corsivo senza virgolette, quindi la città, la casa editrice, l'anno di pubblicazione, separati da virgole come sotto esemplificato.
6. Atti e volumi miscellanei vanno indicati con Aa.Vv., il titolo in corsivo, quindi i nomi dei curatori o coordinatori e tutte le indicazioni di rito.
7. Per le riviste, il titolo va indicato per esteso in corsivo, senza virgolette, seguito dal numero e dall'anno solare separati da virgole.
8. Articoli e saggi, titoli di capitoli, racconti e poesie vanno in carattere normale tra virgolette, nel testo e in nota, seguiti dalla preposizione in e dal riferimento all'opera collettiva.
9. La pagina va indicata con p. e con pp. se si tratta di due o più pagine.
10. Il riferimento ad un'opera già citata va espresso con l'iniziale del nome dell'autore, il cognome, op. cit. (in corsivo se unica opera dell'autore citata, oppure il titolo in forma abbreviata seguito da op. cit. in tondo) e le pagine.
11. Nel caso di immediata citazione della stessa pagina, si ricorre a *Ibidem*, in corsivo, e se di pagina diversa a *Ibi*, seguito dall'indicazione della pagina.

Esempi:

Giuseppe Tavani, *Asturias y Neruda*, Roma, Bulzoni, 1985, p. 42.

Ibi, pp. 56-57.

Ibidem.

G. Tavani, «Codici, medici e ricette», in Aa.Vv., *Para el amigo sincero*. Studi dedicati a Luis Sáinz de Medrano dagli Amici Iberisti italiani, a cura di Giuseppe Bellini ed Emilia Perassi, Roma, Bulzoni Editore, 1999, p. 293 e sgg.

Carlos Meneses, «Barret, extraño personaje», *Quaderni Ibero-americanos*, 90, 2001, pp. 5-10.

G. Tavani, *Asturias y Neruda*, op. cit., p. 15.

C. Meneses, op. cit., p. 9.

Finito di stampare nel mese di Aprile 2007
presso la Tipolitografia C.S.R. - Centro Stampa e Riproduzione
00158 Roma - Via di Pietralata, 157 - Tel. 064182113 r.a.

RASSEGNA IBERISTICA

GIUSEPPE BELLINI
GIOVANNI MEO ZILIO

SUSANNA REGAZZONI
*TRANSGRESIONES Y CONFORMISMOS EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA HEROÍNA
EN EL SIGLO XIX HISPANOAMERICANO*

SILVANA SERAFIN
SCRITTRICI IN ESILIO: ALCUNI ESEMPI ISPANO-AMERICANI DEL SECOLO XX

ISABEL GALLEGO
*AUTOBIOGRAFÍA Y FICCIÓN: LOS CASOS DE ALFREDO BRYCE ECHENIQUE,
JULIO RAMÓN RIBEYRO Y MARIO VARGAS LLOSA*

VINCENZO ARSILLO
*"SÓ AGUA ERA, E SEM MEMÓRIA": LOGICA RESIDUALE E DECLINAZIONI DELL'OBLIO
IN EUGÉNIO DE ANDRADE*

VINCENZO RUSSO
*"O MEU PAÍS DE PALAVRAS": NOTE PER UNA MAPPA GEOPLETICA
DEL NOVECENTO PORTOGHESE*

ROBERTO MULINACCI
METALEITURAS. CLAUDIO MAGRIS LEITOR DE "GRANDE SERTÃO: VEREDAS"

NOTE: G. Bellini, *A proposito di ispanismo italiano*; F. Fiorani, *Il Río de la Plata come 'zona' memoriale*; A. Mancini, *Silvina Ocampo: un juego de Dominó para una mujer de arena*.

RECENSIONI: M. Multimedia-J. Pérez Navarro-C. Poletti, *Conecta. Curso de español para italianos* (V. Donvio); G. Grespi, *Traducciones castellanas de obras latinas e italianas contenidas en manuscritos del siglo XV en las bibliotecas de Madrid y El Escorial* (D. Ferro); AA.VV., *La dramaturgia de Calderón. Homenaje a Jesús Sepúlveda* (G. Bellini); AA.VV., *Romanticismo español e hispanoamericano. Homenaje al Profesor Ermanno Caldera* (G. Bellini); B. Pérez Galdós, *Tormento* (P. Spinato B.); R. Arana, *Pampaluna* (S. Favaretto).

D. & O. Follmi, *Rivelazioni. 365 pensieri d'America Latina* (G. Bellini); E. Chang Rodríguez, *Entre dos fuegos: Reminiscencias de las Américas y Asia* (G. Bellini); I. M. Sánchez Prado (ed.), *América Latina en la "literatura mundial"* (M. Gallina); AA.VV., *Nazioni e identità plurime* (M. Cannavacciuolo); J. Asunción Silva, *Poesia / De sobremesa* (G. Bellini); S. Montero, *La Avellaneda bajo sospecha* (S. Regazzoni); Z. Capote Cruz, *Contra el silencio* (S. Regazzoni); M. Adán, *La casa de cartón* (G. Bellini); R. M. Britton, *Il giardino di Fuyang o come si scrive l'amore a Panama* (M. Cannavacciuolo); M. B. Aracil Varón, *Abel Posse: de la crónica al mito de América* (G. Bellini); E. Poniatowska, *El tren pasa primero* (M. Gallina); L. H. Antezana, *Quadrilatero. Note sulla letteratura boliviana* (E. C. Vian); M. Vargas Llosa, *Travesuras de la niña mala* (S. Serafin); T. Stauder (ed.), *«La luz queda en el aire». Estudios internacionales en torno a Homero Aridjis* (P. Spinato B.); A. Cueto, *La hora azul* (E. C. Vian); P. Lemebel, *Ho paura torero* (F. Rocco);

C. de Andrade, *Breve compêndio da Cidade de Milão* (M. G. Simões); M. Saa, *Poesia e alguma prosa* (M. G. Simões).

AA.VV., *Nosaltre exvalencians, Catalunya vista des de baix* (M. Bayarri); B. Metge, *Il sogno* (T. Silverio).

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

BULZONI EDITORE

RASSEGNA IBERISTICA

La Rassegna Iberistica, semestrale, si propone di pubblicare tempestivamente recensioni riguardanti scritti di tema iberistico, con particolare attenzione per quelli usciti in Italia. Ogni fascicolo si apre con *Saggi e Note*.

Fondatore

FRANCO MEREGALLI

Comitato Direttivo

GIUSEPPE BELLINI

MARCELLA CICERI

ELIDE PITTARELLO

CARLOS ROMERO

Coordinatrice

DONATELLA FERRO

Comitato di Redazione

Vincenzo Arsillo, Donatella Ferro,
Paola Mildonian, Marco Presotto, Susanna Regazzoni,
Patrizio Rigobon, Silvana Serafin, Manuel Simões

Segreteria di Redazione

Patrizio Rigobon, Patrizia Spinato Bruschi

Pubblicazione finanziata dalla Sezione Iberistica
del Dipartimento di Americanistica, Iberistica e Slavistica
dell'Università Ca' Foscari di Venezia
con un contributo della Famiglia Franco Meregalli

La collaborazione è subordinata all'invito del Comitato Direttivo

Redazione: Università Ca' Foscari di Venezia –
Dipartimento di Americanistica, Iberistica, Slavistica – Sezione Iberistica –
Ca' Bernardo – Dorsoduro 3199 - 30123 Venezia

ISBN 978-88-7870-196-0

Copyright © 2007 Bulzoni editore

Via dei Liburni, 14 – 00185 Roma

Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355