

RASSEGNA IBERISTICA

98

Aprile 2013

FLAVIO FIORANI

Cannibalismi americani: testimonianze, interrogazioni, rimozioni p. 3

CAMILLA CAITARULLA

Un 'traghettatore' culturale: Roger Caillais in Argentina p. 15

FERNANDO REATI

¿Qué hay después del fin del mundo? «Plop» y lo post post-apocalíptico en Argentina p. 27

LUISA CAMPUZANO

Cristina García: narrativas de lo nacional y lo posnacional p. 45

GIANLUCA MIRAGLIA

«Entre a negridão da noite e a luz dourada da lâmpada»: A «Noite na Taberna» de Álvares de Azevedo p. 63

VANESSA CASTAGNA

Tradução e censura durante o Estado Novo sob o paradigma pragmático de Cabral do Nascimento p. 79

RITA MARNOTO

«Pelas Florestas da Noite». Vasco Graça Moura tradutor e poeta p. 91

NOTA: G. Jiménez Pascual, *A propósito de «Lingüística cognitiva»*, p. 103.

RECENSIONI: M. Martínez Atienza, *Temporalidad, aspectualidad y modo de acción. La combinación entre formas verbales y complementos temporales en español y su contraste con otras lenguas* (F. Costantini) p. 111.

J. Martín Prada, *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales* (M. Bortignon) p. 113; L. A. Pimentel, *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada* (M. Cannavacciuolo) p. 115; *Alle radici dell'Europa. Mori, giudei e zingari nei paesi del Mediterraneo occidentale, vol. I* (V. Orazi) p. 117; *Alle radici dell'Europa. Mori, giudei e zingari nei paesi del Mediterraneo occiden-*

BULZONI EDITORE

tale, vol. III (V. Orazi) p. 119; Pseudo-Artemidoro, *Epitome: Spagna. Il geografo come filosofo* (M. Ciceri) p. 121; *Crónica de la población de Ávila* (D. Ferro) p. 124; P. Bolaños Donoso, *Doña Feliciana Enríquez de Guzmán. Crónica de un fracaso vital (1569-1644)* (M. G. Profeti) p. 125; L. Vélez de Guevara, *El privado perseguido* (M. G. Profeti) p. 126; A. Sastre, *Il bavaglio* (V. Orazi) p. 127; R. Romojaro, *La città di frontiera. Poesie* (E. Di Pastena) p. 130; M. A. Pérez López, *Atavío y puñal* (S. Regazzoni) p. 132; V. Cervera Salinas, *Escalada y otros poemas* (P. Spinato Bruschi) p. 134.

Exilios. Poesía latinoamericana del siglo XX (M. G. Simões) p. 137; B. Colio – Í. Chías – C. León – L. E. Gutiérrez Ortiz Monasterio, *Méx. Es. Teatro 2011. Octubre de teatro mexicano en España* (L. Paladini) p. 138; Condesa de Merlín, *Correspondencia* (S. Regazzoni) p. 140.

PUBBLICAZIONI RICEVUTE p.

FLAVIO FIORANI
UNIVERSITÀ DI MODENA E REGGIO EMILIA

CANNIBALISMI AMERICANI: TESTIMONIANZE, INTERROGAZIONI, RIMOZIONI

Qui non mi occuperò dell'antropofagia come un elemento con cui le discipline etno-antropologiche si interrogano sulle specificità di culture e società o di come il discorso scientifico abbia cercato di indagare, fin dall'epoca dell'illuminismo, sui *moeurs des sauvages américains* percorrendo il cammino della coscienza critica dell'umanesimo occidentale. Se cioè essa consista in una pratica funeraria, sacrificale, alimentare, sia metodo di predazione, sorta di *danse macabre*, rito che mette in scena la premonizione della morte, desiderio di appropriazione dell'altro. Salvo, in ogni caso, riconoscere che il cannibalismo è «sempre simbolico, anche quando è reale»¹, o ricordare le parole del protagonista del racconto borgesiano *El informe de Brodie*: «se tocaron la boca y la barriga, tal vez para indicar que los muertos también son alimento, o –pero esto acaso es demasiado sutil– para que yo entendiera que todo lo que comemos es, a la larga, carne humana»².

Il cannibale americano è stata una figura con cui l'Europa ha misurato a lungo la questione della differenza con l'altro. L'origine del termine innesca la prima distopia coloniale nella cronachistica della scoperta: la parola cannibale sta all'origine dell'alterazione di *cariba* in *caniba* operata da Colombo dopo aver ascoltato gli Arawak che sono vittime delle razzie dei Caribi. Il termine caribi, che designa gente antropofaga, produce di lì a poco quel *los Canibales* che l'Ammiraglio riporta nel suo giornale di viaggio e che si intreccia con la memoria di una fascinazione orientale, Gran Khan, e del termine latino *canis*.

Di questa variante dello stereotipo dell'animalità americana mi interessa invece identificare la forza discorsiva, la sua capacità di irradiare narrazioni e messe in scena che si innestano nella scrittura letteraria sull'America e nelle

¹ SAILLINS, MARSHALL, in BONTE, P. – IZARD, M. (a cura di), *Dizionario di antropologia e etnologia*, Torino, Einaudi, 2009, p. 235.

² BORGES, JORGE LUIS, *Obras Completas 1952-1972*, edizione a cura di FRÍAS, CARLOS V., Buenos Aires, Emecé Editores, 1993, vol. II, p. 452.

testimonianze di quanti hanno incontrato, o sono essi stessi loro malgrado diventati, l'*altro* dell'*altro*. Osservandone la capacità di essere «macchina» generatrice di uno spazio letterario, di un immaginario, di attivare suggestioni mitopoietiche che plasmano la riflessione sulle genti del Nuovo Mondo, e tale da produrre una contiguità semantica tra il cannibalismo e l'America³. Calibán-caníbal sta nella scrittura di finzione latinoamericana nella sua lunga durata, ben oltre cioè il secolo della conquista. Ricordo, in proposito, le rivisitazioni tardo ottocentesche di questo mostruoso, irrazionale, eccessivo archetipo della barbarie con cui l'America e la sua identità culturale continentale e meticciosa sono state pensate dalla sensibilità modernista, cioè come un antidoto alla paura dell'America di lingua spagnola di soccombere di fronte al vorace appetito dell'imperialismo statunitense, come una sorta di «terza via» rispetto all'alternativa tra la modernità tecnologica e iperindustrializzata di marca anglosassone e quella latina di derivazione francese. O ad esempio si pensi al pamphlet di Roberto Fernández Retamar *Calibán* (1971) e alla rivalutazione della figura dalle sembianze deformi e mostruose, del cannibale guerriero («nuestro caribe») in antitesi all'omologazione «coloniale» e agli stereotipi del liberalismo ottocentesco. L'esortazione del critico cubano a riscattare la figura dell'altro rovesciando la relazione colonizzatore/colonizzato si è meritata il plauso della critica anglosassone, che ha equiparato *Calibán* a *Orientalismo* di Edward Said e ne ha fatto una leva della critica postcoloniale all'etnocentrismo e al neocolonialismo della riflessione sull'America latina⁴. O si guardi, infine, all'uso dei tropi del cannibalismo, del sacrificio del corpo che contrassegnano la retorica dell'emancipazione dei *Versos libres* di José Martí, eroe-letterato che porta *en carne propia* i segni della lotta per la libertà.

Non si vuole in questa sede stabilire quanto il cannibalismo sia funzionale a elaborare una retorica dell'alterità radicale in un'operazione che porta a ridurre il selvaggio americano all'animalità dei suoi vizi e delle sue pratiche sanguinarie. Quanto invece rilevare come, nell'impatto europeo con il Nuovo Mondo, sia invece la regressione del conquistatore a cannibale che impone di pensare non solo ad altri corpi, ai corpi americani, e a innescare la risignificazione del corpo stesso del colonizzatore investito da questo eccesso della differenza americana. Quando è il corpo dei conquistatori a entrare in gioco, a rovesciarsi nel suo opposto (da divorato a divoratore) si determina una

³ Cfr. JÁUREGUI, CARLOS A., *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert, 2008, p. 14.

⁴ Segnaliamo che l'edizione francese del testo di Fernández Retamar (Paris, Maspero, 1973) era significativamente titulata *Caliban cannibale*. Cfr. in proposito LIE, NADIA, *Countering Calibán. Fernández Retamar and the Postcolonial Debate*, in MORAÑA, MABEL & JÁUREGUI, CARLOS A., *Revisiting the Colonial Question in Latin America*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert, 2008, pp. 185-208.

brusca fluttuazione nel convenzionale concetto di barbarie che smentisce, nell'infrazione di un'etica, l'archetipo dell'antropofago mettendo in scena la scissione di chi, nel pasto di carne umana, si mette in *luogo* dell'altro.

Gli esempi sono molti. Intervengono denunce, omissioni, interrogazioni, scritture allusive, interazioni, intertestualità che alimentano la rappresentazione del corpo divorante e divorato e tentano di dare un nome letterario, riconoscibile, alla radicale alterità che connota il corpo europeo antropofago. Rispetto al tropo culturale di riconoscimento dell'America, l'io del testimone può o meno manifestare la sua paura di perdere l'identità, coincidere con la sua possibilità o impossibilità di attestare la discontinuità, quell'eccesso nel quale il viaggio di conquista si sospende e il soggetto colonizzatore si trova sulla soglia della sua stessa identità, drammatizza un'intima scissione quando – in una zona di frontiera permeabile e speculare – inaspettatamente si instaura una simmetria tra corpo selvaggio e corpo europeo.

Un paradigma interviene nelle rappresentazioni dell'alterità nelle narrazioni della conquista: la dismisura. Quando dopo il periplo di Magellano e la globalizzazione della Terra si dà fondamento alla territorialità moderna, e la prospettiva consente all'immaginazione cartografica di diventare un occhio che guarda il punto di fuga dello spazio infinito, il pasto di carne umana dei nativi americani serve a enfatizzare la raffigurazione in negativo dell'umanità americana, diviene archetipo della sua natura «bestiale»⁵. Corpi che mangiano altri corpi sono la più eclatante manifestazione dell'eccesso di quel mondo primordiale che è il Nuovo Mondo in cronache dai toni e dai parametri iperbolici. Nella descrizione dell'America saltano i comuni principi di misurazione. È, ad esempio, il caso del gigantismo patagonico: nella terra di confine tra il noto e l'ignoto, il *topos* della deformità dei piedi degli abitanti codifica l'esperienza dell'approccio con l'altro grazie al motivo di larga fortuna nel repertorio fantastico medievale che collocava creature deformi in un cosmo rovesciato. Perché l'ignoto sia commensurabile, deve intervenire la *libido amplificandi* che agisce quando l'estraneo e l'estremo sono ricondotti alla memoria del noto, al confronto con il familiare, all'autorità della tradizione letteraria. La scrittura di viaggio sul margine remoto dell'America colloca nella *Regio Gigantum* una differenza estrema: l'antropica alterità sono i «Patagoni», creature eccentriche e deformi, il vivente di una dismisura geografica (quella degli antipodi) che provoca spaesamento, che lo sguardo europeo intenzionante e significante osserva attraverso il filtro del rovesciamento, della deformazione prospettica. I «giganti» patagoni sono geograficamente

⁵ PREGIASCIO, MARINELLA, *Antilia. Il viaggio e il Mondo Nuovo (XV-XVII secolo)*, Torino, Einaudi, 1992, p. 115.

attigui a quanti abitano uno spazio mobile e indefinito, alla soglia tra il noto e l'immaginario geografico:

Seguendo poi il nostro camino, andasemo fin a 34 gradi e uno terso al polo antartico, dove trovassemo in uno fiume de acqua dolce omini che se chiamano Canibali e mangiano la carne umana. Vene uno de la statura casi como uno gigante nella nave capitania per asigurare li altri suoi. Aveva una voce simille a uno toro⁶.

Nell'immaginazione di genti ignote, eccessi, distanze e dismisure sono esemplificate dagli indios del Brasile e del Rio de la Plata, veloci come saette e dediti a pratiche perverse come la sodomia e il cannibalismo. Requisito per riferire dell'infrazione di un tabù inviolabile è che lo spazio naturale risulti deformato da una lente di ingrandimento. Geografie e corpi si dilatano, assumono proporzioni alterate⁷. I corpi degli indigeni del Nuovo Mondo stanno già nell'eccesso geografico. Il continente americano possiede i segreti della sua enormità e di fronte alla vastità della geografia si può provare solo spaesamento.

Ieri come oggi. Anche in quel memoriale, diario di viaggio, autobiografia, «libro che non soltanto si pone contro la leggenda dei tropici dalla vita facile, ma nel quale si trovano affiancati, come essenze nel rigoglio di una calda foresta, numerosi generi letterari»⁸ che è *Tristi tropici*. Lévi-Strauss così scrive del suo arrivo nella baia di Rio de Janeiro:

Questa impressione di enormità è propria dell'America; la si prova dappertutto, nelle città come nelle campagne; l'ho sentita sulla costa e sull'altipiano del Brasile centrale; [...] Ovunque si è preda dello stesso choc; questi spettacoli ne richiamano altri; quelle strade sono strade, quei fiumi sono fiumi: di dove proviene dunque quel sentirsi spaesati? Semplicemente dal fatto che il rapporto fra la statura dell'uomo e quella delle cose si è ingigantito al punto che le misure comuni sono annullate⁹.

Di questo, di tutto quel che vediamo «noi non possediamo l'equivalente». Aggiungendovi l'annotazione sullo straniamento, sul distacco: Rio de Janeiro gli si presenta avvolta «dalla nebbia fangosa dei tropici», ridotta ad «accidenti

⁶ PIGAFETTA, ANTONIO, *Relazione del primo viaggio intorno al mondo*, testo critico e commento di CANOVA, A., Padova, Editrice Antenore, 1999, p. 180.

⁷ Mi permetto di rinviare in proposito a FIORANI, FLAVIO, *Patagonia. Invenzione e conquista di una terra alla fine del mondo*, Roma, Donzelli, 2009, pp. 87-101.

⁸ LEHRIS, MICHEL, *Attraverso Tristi tropici*, in NIOLA, M. (a cura di), *Lévi-Strauss Fuori di sé*, Macerata, Quodlibet, 2008, p. 29.

⁹ LÉVI-STRAUSS, CLAUDE, *Tristi tropici*, traduzione di GARUFI, B., Milano, Il Saggiatore, 2004, p. 75.

geografici» che «non arrivano a riempire un orizzonte troppo vasto»¹⁰. «Quel che mi circonda da ogni parte e mi schiaccia non è la diversità inesauribile delle cose e degli esseri, ma una sola formidabile entità: il Nuovo Mondo»¹¹. Spaesamento di fronte alla dismisura, all'eccesso geografico o umano. Alle prese con la «diversità inesauribile delle cose e degli esseri»¹², Lévi-Strauss ricorda la meraviglia di Colombo e allude agli schemi espressivi della sua scrittura. Nel XX secolo perdurano i tropi dell'immaginario europeo moderno sull'America.

La scrittura di viaggio è obbligata a render conto dello spaesamento che l'arrivo nel *di là* produce nell'io testimoniale. Tre secoli prima, uno dei più anticonvenzionali resoconti della cronachistica narra il tragico sbarco spagnolo nella Florida stabilendo la simmetria tra la veridicità dei fatti narrati e la nudità edenica di chi racconta. Quella di Alvar Núñez Cabeza de Vaca è la narrazione di una conquista che si rovescia nel suo contrario (il naufragio, l'incessante peregrinazione *in partibus infidelium*) e riferisce dell'avventuroso procedere dei pochi sopravvissuti sull'incerto crinale che separa la civiltà e la barbarie. Il cronista – il cui corpo nudo acquisterà tutti i segni della passione di Cristo, un corpo martoriato in cui sono iscritti i segni di una agiografia – dovrà riferire da «straniero», da senza patria, dell'eccesso sul corpo umano esercitato da altri uomini. Ma in questo caso l'infrazione è commessa da corpi spagnoli – un gruppo di soldati rimasti agli ordini di Pánfilo de Narváez, l'inabile comandante della spedizione – che divorano altri corpi spagnoli.

Nella cronaca l'antropofagia segna il discrimine tra l'autoriconoscimento del proprio corpo nudo come riscatto della propria esperienza e la rivendicazione di una esigua ma cruciale distanza rispetto a chi dismette gli abiti dell'uomo civilizzato. La scrittura serve dunque a *rescatar*, a saldare il riscatto con cui il resoconto di un'avventura compie lo scambio tra sopravvivenza e racconto, ad assimilare la memoria delle peregrinazioni al processo di ruminazione del cuoio compiuto da un corpo nudo, quello del cronista *en cueros*. Nei confronti di chi fa scempio dei valori dell'ispanità, il corpo nudo sta in una posizione di speculare inversione: l'episodio di cannibalismo tra spagnoli diventa, per l'io che organizza il racconto, traumatica esperienza *del otro y de lo otro*: «[...] y cinco cristianos que estaban en rancho en la costa llegaron a tal extremo, que se comieron los unos á los otros, hasta que quedó uno solo, que por ser solo no hubo quien lo comiese»¹³.

¹⁰ *Ibi*, pp. 75-76.

¹¹ *Ibi*, p. 76.

¹² *Ibidem*.

¹³ NÚÑEZ CABEZA DE VACA, ALVAR, *Naufragios y relación de la jornada que hizo a la Florida con el adelantado Pánfilo de Narváez*, edizione a cura di CROVIETTO, P. L., note al testo di CARPANI, D., Milano, Cisalpino-Goliardica, 1984, p. 97.

Cabeza de Vaca è obbligato a riferire che gli spagnoli non hanno mangiato l'*altro*, ma la propria carne. Si sono nutriti di se stessi. Saltate le convenzionali delimitazioni degli spazi di qua e di là (civiltà e barbarie, crudo e cotto, natura e cultura, corpo europeo e corpo indigeno, corpo nudo e corpo vestito, noi e loro), l'io narrante dei *Naufragios* si rappresenta come protagonista di un viaggio oltre i canoni convenzionalmente fissati dalla cronachistica sulla conquista, si ri-crea nell'atto stesso di scrivere di sé nello spazio dell'altro. Dove l'altro assoluto ha cambiato di posto, ha sconvolto la gerarchia dominante-dominato, civilizzato-barbaro, ha provocato il vero naufragio della civiltà. Dà la misura della caduta, di chi affronta dure prove per sopravvivere in *tierras extrañas* e ne uscirà «soltanto rivestito dal testo della sua esperienza»¹⁴. Nella constatazione della distanza, nel non riconoscimento, l'io narrante affida agli indios la censura dell'infrazione perpetrata dagli spagnoli antropofagi: «De este caso se alteraron tanto los indios, y hobo entre ellos gran escándalo, que sin duda si al principio ellos los vieran, los mataran, y todos nos viéramos en grande trabajo»¹⁵.

La testimonianza letteraria del conquistatore al grado zero della civilizzazione procede con una scrittura che cancella l'abito della retorica, che diviene essa stessa *oikos*, corpo-strumento con cui riscattare la propria esperienza estrema e ri-conoscersi ribaltando le convenzionali gerarchie. La nudità/scrittura caratterizza quella retorica della distanza che presiede a ogni narrazione di viaggio, scandita da sorprese, eventi atmosferici eccezionali, prove che «autorizzano» il testo a parlare dall'*altro* lato per imporre la sua credibilità¹⁶. Dell'esperienza estrema della perdita della territorialità da parte dei conquistatori spagnoli nel Nuovo Mondo, della regressione che si compie sul margine estremo del mondo, ci informa anche il *Viaje al Río de la Plata* del soldato tedesco Ulrico Schmidl, resoconto della spedizione al comando dell'adelantado Pedro de Mendoza pubblicato nel 1567 in tedesco. Gli spagnoli impiccati per il furto di un cavallo e per averlo mangiato di nascosto sono squartati e poi mangiati dai loro compagni. L'attonito cronista registra il banchetto, senza parteciparvi. Con la pubblicazione del resoconto di Schmidl è legittimo chiedersi: chi mangia carne umana in America? Entrare nello spazio dell'altro determina trasferimenti, presa di distanza, dislocazione, rovesciamento, censura dei tropi culturali di riconoscimento allorché la scrittura del soggetto colonizzatore è chiamata a dar conto di un'esperienza che oltrepassa la soglia dell'alterità.

¹⁴ GROVETTO, P. L., *Introduzione* a NÚÑEZ CABEZA DE VACA, A., *Naufragios y relación...*, op. cit., p. 20.

¹⁵ NÚÑEZ CABEZA DE VACA, A., *Naufragios y relación...*, op. cit., p. 97.

¹⁶ Cfr. in proposito DE CERTEAU, MICHEL, *Montaigne's 'Of Cannibals: The Savage I', in Heterologies. Discourse on the Other*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1986, pp. 67-69.

Quest'ultima può anche contemplare la possibilità che sia lo stesso protagonista del resoconto a incorporare la differenza indicibile del cannibalismo. Nel manoscritto del missionario scozzese David Brodie che Borges finge di trascrivere da una copia delle *Mille e una notte* procuratagli da un amico, il protagonista scrive del suo intento (fallito) di predicare la fede cristiana in regioni selvagge del Brasile, dove «devoran los cadáveres crudos de los hechiceros y de los reyes, para asimilar su virtud», ma è costretto a censurare «el horror esencial que nunca me deja del todo y que me visita en los sueños»¹⁷. Testimone dell'incolmabile distanza messa a nudo dall'atto antropofagico, Brodie resta abitato da questa alterità radicale, dall'orrore che, alla fine del racconto, il lettore scopre essere il vero motore della finzione. Una finzione che culmina nell'autocensura che Brodie compie sul suo viaggio nell'alterità e sulla sua esperienza tra gli Yahoos, quella tribù di cannibali presso cui «cada palabra puede tener un sentido contrario». «Los Yahoos, pese a su barbarie, no son una nación primitiva sino degenerada»¹⁸: con questa affermazione di relativismo di stampo rousseauiano il racconto decostruisce l'impresa di conquista e di evangelizzazione.

Requisito essenziale della narrabilità dell'esperienza di una missione fallita è, stante l'autocensura sull'infrazione del tabù, l'orrore provato nel cibarsi di carne umana secondo la tradizione dei viaggi immaginari. Quella, appunto, cui Borges allude descrivendo i modi di vita degli Yahoos che, opposti a quelli europei, stanno agli antipodi della civiltà europea portatrice di corruzione e degrado. Tornato a Glasgow, il pastore scozzese resta sempre abitato da questa alterità estrema, porta dentro di sé la differenza indicibile del cannibalismo che, proprio in quanto non detto, resta il segno più forte della ri-creazione dell'io che governa il racconto autobiografico di Brodie. Nella prigionia interiore che quest'ultimo si autoinfligge, emerge la forza dirompente del banchetto antropofagico e il viaggio di conquista – come accade a Cabeza de Vaca – risulta di fatto annullato, il soggetto colonizzatore vacilla sulla soglia della sua stessa identità nel momento in cui la propria esperienza diventa una narrativa dello spazio che interpella il proprio luogo e quello degli altri.

Nel Cinquecento gli eccessi del corpo selvaggio possono però essere anche relativizzati. Nella denuncia dell'inferno americano del domenicano Bartolomé de Las Casas il cannibalismo, pur essendo «costumbre horrible y abominable», non è affatto una prerogativa dei popoli del Nuovo Mondo. Riguarda anche il mondo antico, l'Europa medievale le cui genti «hacían convites, los parientes entre sí, guisando y comiendo con grande alegría las carnes, no por

¹⁷ BORGES, J. L., *Obras Completas 1952-1972*, op. cit., p. 452 e p. 456.

¹⁸ *Ibi*, p. 455.

religión, como aquestas (de Guatemala)»¹⁹. Ad ogni modo quella degli americani non è una «complotión depravada»; anzi, i caribes sono piuttosto lo strumento di Dio per punire gli spagnoli per stragi, calamità, distruzioni e violenze perpetrate durante la conquista.

Nell'invettiva lascasiana i cannibali americani sono uno strumento divino, la piaga inviata da Dio affinché gli spagnoli siano costretti a espiare i loro peccati. Nessun sacrificio umano peraltro giustifica la cosiddetta «guerra giusta» contro le genti americane che mangiano carne umana «como cosa sagrada, más por religión que por otra causa»²⁰. Nei suoi veementi memoriali d'accusa, il domenicano si spinge ad affermare che il cannibalismo religioso costituisce la prefigurazione della Cena eucaristica. Tra le genti americane, gli spagnoli hanno fatto irruzione «come lupi, come tigri e leoni crudelissimi affamati da molti giorni» per dare corso alla sistematica distruzione delle Indie e oggi, tuona Las Casas, continuano a «straziarli, ucciderli, vessarli, affliggerli, tormentarli e distruggerli»²¹. *Carnycerías, hambre pestilencial, consumir la gente*: questo è il lessico della denuncia sulle razzie di indios nel Caribe e negli scempi che gli spagnoli fanno dei corpi indigeni arrostiti e danno in pasto ai cani. Gli indios, per corrispondenza, non sono affatto ritratti come alterità divoratrice ma corpi che soffrono, lacerati, divorati. Il tropo cannibale viene risemantizzato con l'assimilazione tra l'idolatria dell'oro e l'appetito per il sangue degli indios da parte di quei lupi famelici che sono gli aguzzini spagnoli. Nella relazione di contiguità tra indigeni e cristiani Las Casas avverte che «tan bárbaros como ellos nos son, somos nosotros a ellos»²².

Gli echi biblici di questa denuncia irrompono nel celebre *Dei cannibali* di Michel de Montaigne. Una lucidità, quella dell'autore dei *Saggi*, ottenuta con la distanza e la capacità di guardare agli indigeni brasiliani come individui appartenenti a una civiltà diversa e distinta (anche se la parola civiltà non esisteva ancora). Montaigne osserva che «non c'è niente di barbaro e di selvaggio in quel popolo, a quanto me ne hanno raccontato, se non che ognuno chiama barbarie quello che non è nei nostri costumi»²³. Le pratiche alimentari e rituali degli indigeni della Francia antartica mettono in realtà a nudo un simulacro, il camuffamento che ci impedisce di vedere quanto essi siano

¹⁹ LAS CASAS BARTOLOMÉ DE, *Apologética historia sumaria*, cit. in JÁUREGUI, C. A., *Canibalia...*, op. cit., p. 160.

²⁰ *Ibi*, p. 136.

²¹ LAS CASAS B. DE, *Brevissima relazione della distruzione delle Indie*, Venezia, Marsilio, 2012, p. 55.

²² LAS CASAS B. DE, *Apologética historia sumaria*, cit. in JÁUREGUI, C. A., *Canibalia...*, cit., p. 162.

²³ MONTAIGNE, MICHEL DE, *Dei cannibali. Alle origini del relativismo moderno*, con un saggio di SERGIO BENVENUTO, Milano-Udine, Mimesis edizioni, 2011, p. 9.

selvaggi allo stesso modo che noi chiamiamo selvatici i frutti che la natura ha prodotti da sé nel suo naturale sviluppo; laddove, in verità, sono quelli che noi abbiamo alterati col nostro artificio e distorti dal comune ordine, che dovremmo chiamare piuttosto selvatici²⁴.

Nella rappresentazione dell'altro, Montaigne fa proprio un relativismo che gli consente di vedere un altro in carne e ossa, che implica una distanza: «c'è infatti una distanza enorme fra il loro modo d'essere e il nostro»²⁵. Distanza e contiguità: rappresentare il cannibale significa infatti «ammettere che in noi si prolunga qualcosa del mondo *là fuori*»²⁶, riconoscere che i cannibali illustrano il rovescio dell'umano, ci dicono che l'altro esiste perché l'altro sono io, che ognuno di noi è sempre l'altro dell'altro, vedere nell'altro l'aprirsi di possibilità nuove. Pur ammettendo che il cannibale sia visto nella prospettiva di una *politique du bon sauvage*, di integrazione degli indios in un pacifico progetto di *civilisation* agli antipodi della predatoria politica spagnola, Montaigne autentica il differente brasiliano al di fuori di qualsiasi logica assimilativa allontanandolo dallo stereotipo ingannevole della crudeltà. È la fame dell'oro – il perno della martellante denuncia lascasiana – a definire l'umanità dell'europeo e a costituirlo come barbaro:

Penso che ci sia più barbarie nel mangiare un uomo vivo che nel mangiarlo morto, nel lacerare con supplizi e martiri un corpo ancora sensibile, farlo arrostito a poco a poco, farlo mordere e dilaniare dai cani e dai porci [...], che nell'arrostitirlo e mangiarlo dopo che è morto²⁷.

Questa *nation* di cannibali appare invece prossima alle popolazioni dell'età dell'oro. Per loro la guerra non ha «altro fondamento che la sola passione per il valore»²⁸ e tale passione spinge il prigioniero a voler essere ucciso e mangiato piuttosto che «chieder soltanto di non esserlo»²⁹. Segue il brusco cambio di prospettiva con cui Montaigne dirige su di noi lo sguardo degli indigeni brasiliani condotti dal re di Francia. È il celeberrimo passo del XXXI saggio del Libro primo dei *Saggi*:

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ MONTAIGNE, M. DE, *Dei cannibali...*, cit., p. 20. Si veda in proposito GINZBURG, CARLO, *Montaigne, i cannibali e le grotte*, in *Id.*, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 77.

²⁶ MONTALEONE, CARLO, *Oro, cannibali, carrozze. Il Nuovo Mondo nei Saggi di Montaigne*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 106.

²⁷ MONTAIGNE, M. DE, *Dei cannibali...*, op. cit., p. 15.

²⁸ *Ibi*, p. 16.

²⁹ *Ibi*, p. 17.

Dissero [...] che si erano accorti che c'erano fra noi uomini pieni fino alla gola di ogni sorta di agi e che le loro metà stavano a mendicare alle porte di quelli, smagriti dalla fame e dalla povertà; e trovavano strano che quelle metà bisognose potessero tollerare una tale ingiustizia, e che non prendessero gli altri per la gola o non appiccassero fuoco alle loro case³⁰.

Per Montaigne l'antropofagia fonda il suo tempo mettendo in scena la rappresentazione della differenza. Nel rappresentare questa differenza – che solo lo sguardo distanziante è capace di cogliere – resta aperto un interstizio «que hace evidente la imposibilidad de la representación. El caníbal es ese intersticio. Caníbal está en el umbral de la representación»³¹.

È una forma di straniamento ironico che permette a noi europei di guardare a noi stessi da lontano (un luogo reale e immaginario come il Brasile), e da vicino (la corte del re bambino francese Carlo IX) per trovarci il «mio stesso 'cannibalismo' inconsapevole, che non vedevo perché troppo parte di me»³².

Per Montaigne, come per Las Casas, pensare agli indios, ai cannibali è pensare al loro corpo, alla nudità, alle feste selvagge che Jean de Léry (quest'ultimo e il cosmografo André Thevet sono le fonti cui attinge Montaigne) riporta dal suo soggiorno nella baia di Rio nel 1556-58 nella sua *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil* (1578). La sua «lezione di scrittura» – come la definisce Michel de Certeau – è il prodotto dell'andata e ritorno, di un viaggio che è andato da un di qua a un di là e si trasforma in ciclo, riportando da laggiù un oggetto letterario, il selvaggio, «che consente di ritornare verso il punto di partenza»³³.

Il suo racconto produce un ritorno da sé a sé attraverso la mediazione dell'altro. È una complessa configurazione in cui la «parola [i canti tupi] istituita in *luogo dell'altro* è destinata a essere ascoltata *altrimenti* da come essa parli»³⁴. Laggiù resta qualcosa, un atto perituro, mangiare carne umana o danzare e cantare, che la scrittura non può riportare. La festa, questione cardine dell'antropologia, si presenta, con capacità anticipatrice, come qualcosa cui non abbiamo accesso e certifica il tentativo dell'osservatore di riportare l'irrecuperabile della festa dell'occhio e dell'orecchio, cioè il mondo tupi. Allude a una differenza che non è certificata dalla presenza delle cose, ma riguarda il

³⁰ *Ibi*, p. 22.

³¹ MILLER, KARINA, *Canibalismo y modernidad: la historia como plato principal* in *Revista Iberoamericana*, 215-216, abril-setiembre 2006, p. 525.

³² BENVENUTO, S., *Lo spettro di Montaigne si aggira per l'Europa*, in MONTAIGNE, M. DE, *Dei cannibali...*, op. cit., p. 47.

³³ DE CERTEAU, M., *La scrittura dell'altro*, Milano, Raffaello Cortina, 2005, p. 35.

³⁴ *Ibi*, p. 30.

«comune irrapresentabile»³⁵ in nome del quale Montaigne smaschera la malafede con cui l'uomo europeo classifica forme di vita lontane e a lui estranee, non riconoscendo che la forma di vita dei cannibali, il loro corpo è l'*altro* dell'osservatore, che la categoria di civiltà incorpora un'ambiguità di fondo.

Rapporter (riferire, riportare) è il verbo francese. Il racconto di Léry riporta una festa, quella dei Tupi, che è pura espressione, che non conserva, che è una presenza fuori del tempo. Qualcosa di analogo al racconto del cannibalismo nella posizione del prigioniero. In spagnolo i termini sono *cautivo*, *cautiverio*, *cautivar*. *Cautivar* significa catturare, ma anche affascinare, sedurre. Proprio come fa il corpo dirompente del cannibale, divorato e divoratore, abitato da un'alterità che rende la festa selvaggia un eccesso in cui si compie il ritorno, estetico ed erotico, di una rimozione che «si situa alla congiunzione di un interdetto e di un piacere»³⁶.

³⁵ MONTALBONE, C., *Oro, cannibali, carrozze...*, op. cit., p. 188.

³⁶ DE CERTÉAU, M., *La scrittura dell'altro*, op. cit., p. 55.

CAMILLA CATTARULLA
UNIVERSITÀ ROMA TRE

UN 'TRAGHETTATORE' CULTURALE: ROGER CAILLOIS IN ARGENTINA

Nel 1972, Victoria Ocampo, ricordando un suo soggiorno sulla Costa Azurra nell'estate del 1939, scrive:

Gabriela Mistral estaba en Niza. Aprovechando unos pocos días de vacaciones, él [Roger Caillois] fue a esa costa. Se lo presenté a Gabriela, a quien (ni lo sospechaba entonces) iba a traducir, como a Borges, Neruda y Porchia, cuando aprendió español. [...] Un día me propuso visitar el desierto de Caussols (así se llama). "¿Un desierto aquí?", pregunté incrédula. No quedaba demasiado lejos y fuimos. El lugar era en efecto un pedregal solitario, con rocas de distintos tamaños y un camino, de unos siete kilómetros, que lo atravesaba. [...] "Como desierto – le dije yo al *Collège de Sociologie* – éste es una bagatela. Nosotros tenemos artículos de mejor calidad, y extensiones habitadas por una insuperable desolación. Ustedes, pobres franceses, no nos pueden aventajar en la materia. Caussols es un desierto de morondanga, aunque me gusta. Un *échantillon sans valeur*. Venga a ver lo nuestro. Usted dará conferencias. Nosostros le daremos páramos y montañas de piedra hasta hartarlo."¹

Nel 1939 Roger Caillois è un giovane di ventisei anni già noto nell'ambiente intellettuale francese per aver fondato a Parigi, con George Bataille e Michele Leiris, il *Collège de Sociologie*, spazio culturale dove attraverso dibattiti e conferenze si discuteva di mito e di sacro in rapporto alla loro funzione sociale.² Ed era proprio in occasione di uno di quei dibattiti che Victoria Ocampo, in uno dei suoi soggiorni in Francia, lo aveva conosciuto. Caillois, allievo di Georges Dumézil nella *École Pratique des Hautes Études* in scienze religio-

¹ OCAMPO, V., *Roger Caillois y el intercambio cultural*, in *Roger Caillois y la Cruz del Sur en la Academia Francesa*, Buenos Aires, Sur, 1972, pp. 12-14.

² Per una biografia di Roger Caillois si veda FELGINE, O., *Roger Caillois, biographie*, Paris, Stock, 1994; sul *Collège de Sociologie* cfr. HOLLIER, D., *Le collège de sociologie 1937-1939*, Paris, Folio Essais-Gallimard, 1996 [1979].

se e borsista della École Normal Supérieure di Parigi, nella prima metà degli anni '30 partecipava alle riunioni dei surrealisti dai quali, però, si allontana polemicamente alla fine del 1934 dopo una lite che lo spinge a stilare un manifesto, "Processo intellettuale dell'arte", in cui si scaglia contro l'automatismo e proclama la sua linea di studio d'ora in avanti tesa a individuare il funzionamento dell'immaginazione. Nel 1938 pubblica *Le Mythe et l'homme* e, nel 1939, *L'Homme et le sacré*, opere che sono il frutto di riflessioni incentrate sulla necessità di risacralizzare la società borghese in crisi, tema oggetto di dibattiti anche all'interno del Collège. Ma la notorietà di Caillois è anche accompagnata da una certa ambiguità riguardo alla sua posizione rispetto al regime nazista per il quale, in alcune dichiarazioni pubbliche, sembra simpatizzare.³ Un aspetto che, evidentemente, non preoccupa Victoria Ocampo, che invita il giovane intellettuale a Buenos Aires per una serie di conferenze organizzate da *Sur*, la rivista da lei fondata, finanziata e diretta dal 1931 e che fino al 1978 (ma soprattutto nei primi venti anni) rappresenterà un vero e proprio ponte culturale fra l'America Latina (con un occhio di riguardo per l'Argentina), da un lato, e l'Europa e gli Stati Uniti, dall'altro.⁴

Roger Caillois, dunque, arriva a Buenos Aires nel luglio 1939; deve fermarsi solo poche settimane, ma lo scoppio della Seconda guerra mondiale gli impedisce il ritorno in Francia trasformandolo così in un esiliato.⁵ Nei cinque anni del suo soggiorno argentino, oltre a collaborare con *Sur* – attività che si protrarrà fino agli anni '60 – fonda la rivista *Lettres Françaises* e (con Robert Weibel-Richard) l'Istituto Francese di Studi Superiori di Buenos Aires (1942). Inoltre, dà vita a una versione sudamericana del Collège de Sociologie, le cui riunioni, peraltro, erano terminate con la partenza dello stesso Caillois per l'Ar-

³ Indicativa in proposito è la conferenza *Le vent d'hiver* tenuta al Collège in cui frasi come «la moltitudine dei miserabili [...] nei confronti dei quali è giusto provare disprezzo e dai quali ci si allontana come dalle cose impure» (*ibidem*, p. 340), l'hanno fatto considerare incline ad appoggiare i regimi totalitari.

⁴ *Sur*, nata dai colloqui tra il nordamericano Waldo Frank e Victoria Ocampo e appoggiata da José Ortega y Gasset, si avvale di una redazione di intellettuali, tutti provenienti dalla cerchia di amicizie di Victoria e tutti, pur con ovvie divergenze, interessati alla funzione sociale della letteratura. Al nucleo originario appartengono, tra gli altri, Jorge e Norah Borges, Oliverio Girondo, María Rosa Oliver, Ramón Gómez de la Serna, Guillermo de Torre, Eduardo Mallea, Francisco Romero e Pedro Henríquez Ureña. Sulla storia della rivista cfr. KING, J., *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura. 1931-1970*, México, D.F., Fondo de Cultura Económico, 1989 [1986]. Negli ultimi otto anni la rivista non uscì più regolarmente.

⁵ Una condizione che Caillois condivide con il polacco Witold Gombrowicz sbarcato a Buenos Aires nell'agosto del 1939. Sulla traiettoria sudamericana dei due intellettuali europei cfr. MANZI, J., *1939 y después: el largo invierno austral de Gombrowicz y Caillois*, in JETRIK, N. (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 7 *Rupturas*, directora del volumen MANZONI, C., Buenos Aires, Emecé, 2009, pp. 411-436.

gentina.⁶ Tornato in Francia, dirige presso Gallimard la collana "La Croix du Sud" dove, dal 1952 al 1970, verranno pubblicati i maggiori scrittori latinoamericani del '900. L'esperienza argentina segna soprattutto per lui quello che la critica ha definito una "svolta americana". Scrive Annamaria Laserra:

Caillois aveva potuto rivedere con occhi nuovi le sue posizioni. E se ne era distanziato. L'ideologia del Collegio gli era apparsa d'un tratto troppo elitaria, troppo autoreferenziale per permettere di fare realmente i conti con la realtà. [...] Mentre quel gruppo tutto cervello e cultura esercitava il suo razioicinio nell'auspicare l'avvento di una militanza intellettuale che si volesse «contagiosa»; mentre cercava di analizzare lucidamente il comportamento reattivo delle folle in delirio, queste ultime si mostravano già narcotizzate dalla causa delle dittature.⁷

Ma vediamo con ordine le attività argentine di Caillois. Il programma organizzato da Victoria Ocampo è intenso: conferenze alla Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università di Buenos Aires e alla Sociedad Hebraica Argentina sui temi che già si discutevano nelle riunioni del Collège e contatti con il più importante quotidiano argentino, *La Nación*, dove Caillois pubblica alcune sue conferenze⁸; oltretutto l'arrivo del giovane francese è stato preceduto dall'edizione spagnola del suo *Le Mythe et l'homme*, incluso da Victoria nella collana editoriale di *Sur*.⁹

L'aspetto più importante, però, è l'immediato impatto di Caillois sul gruppo di intellettuali riuniti intorno a *Sur*: appena dieci giorni dopo la prima conferenza si programma di dar vita a una succursale del Collège. Il gruppo che vi partecipa è composto da argentini (tra gli altri, Enrique Anderson Imbert, José Bianco, María Rosa Oliver, Rodolfo Wilcock, Eduardo Mallea); da latinoamericani di altre nazioni (il dominicano Pedro Henríquez Ureña, il messicano Alfonso Reyes, il colombiano Germán Arciniegas); da nordamericani (l'ispanista Edith Helman e lo storico Lewis Hanke); da un folto gruppo di europei, principalmente spagnoli esiliati (fra questi, Francisco Ayala, María

⁶ In realtà, le riunioni del gruppo erano già caratterizzate da una crisi che vedeva Caillois contrapporsi al misticismo di Bataille.

⁷ LASERRA, A., *La svolta americana*, in CAILLOIS, R., *Spazio americano*, Troina, Città Aperta Edizioni, 2004, pp. 12-13. Sul tema cfr. anche: GALLETTI, M., *Du Collège de Sociologie aux Debates sobre temas sociológicos. Roger Caillois en Argentine*, in JENNY, L. (sous la direction de), *Roger Caillois, la pensée aventurée*, Paris, Belin, 1992, pp. 139-174; FRANK, C., *Introduction* a CAILLOIS, R., *The Edge of Surrealism*, Durham and London, Duke University Press, 2003.

⁸ In seguito collaborerà anche con *La Prensa* ed *El Hogar*.

⁹ Come è noto, Victoria Ocampo sarà amante e mecenate di Caillois, e manterrà con lui per tutta la vita un rapporto intellettuale e affettivo testimoniato da una intensa e ininterrotta corrispondenza durata quasi quarant'anni. Cfr. CAILLOIS, R. – OCAMPO, V., *Corrispondenza 1939-1978*, a cura di FELGINE, O. con la collaborazione di AYERZA DE CASTILLO, L. e di ÁLVAREZ MÁRQUEZ, J., Palermo, Sellerio, 2003.

de Maetzu e Guillermo de Torre), e francesi (Paul Jorde e Robert Weibel-Richard); e da presenze più occasionali come la scrittrice e critica d'arte italiana Margherita Sarfatti e lo psichiatra tedesco Eduardo E. Krapf. Nel presentare i *Debates sobre temas sociológicos*, Victoria Ocampo ricorda che dall'agosto al dicembre del 1939 nella sede della rivista si erano tenuti incontri settimanali su problemi che «concernían directa o indirectamente a la situación creada al individuo en la sociedad moderna, a la actitud rebelde o sumisa que aquél adopta con respecto a ésta, y a las leyes específicas que rigen la evolución o los cambios bruscos de la vida colectiva.»¹⁰ L'articolo si chiude annunciando che le riunioni dell'anno corrente, tenute adesso con cadenza quindicinale, affrontavano l'analisi di problemi sociologici in rapporto alla politica, la morale e la letteratura e che sarebbero state pubblicate sulla rivista.

I *Debates sobre temas sociológicos* iniziano così sul n. 71 dell'agosto 1940.¹¹ Sul numero precedente Caillois aveva pubblicato l'articolo *Defensa de la República*, che diventa lo spunto per un dibattito incentrato su una posizione comune: la condanna dell'hitlerismo e del totalitarismo europeo i cui successi impongono di ripensare il ruolo dell'intellettuale.¹² Infatti, benché la rivista volesse mantenersi apolitica (anche a partire dal modello di intellettuale proposto da José Ortega y Gasset), ben presto aveva dovuto abbandonare quest'impostazione perché il tema della responsabilità dello scrittore di fronte alla crisi politica internazionale di quegli anni, e senza ignorare i rivolgimenti interni – l'Argentina era passata dalla dittatura di José F. Uriburu, ai governi conservatori di Juan B. Justo e di Roberto M. Ortiz – si stava imponendo come una questione urgente che necessariamente passava per l'analisi politica. Dalle sue pagine *Sur* attacca il totalitarismo, sposa la causa repubblicana della Guerra civile spagnola e appoggia gli alleati per tutta la durata della Seconda guerra mondiale.

Altro polo dei *Debates* è la ricerca dell'identità americana che rivela l'approccio panamericano di Caillois, tanto da contribuire successivamente all'elaborazione della sua idea di America. La questione delinea diverse posizioni: si

¹⁰ OCAMPO, V., *Debates sobre temas sociológicos*, in *Sur*, 9, 67, abril 1940, p. 91. L'articolo elenca le principali questioni trattate nelle riunioni a partire dalle seguenti prolusioni: *Sociología del "clerc"*. *Posibilidad y condiciones de la existencia de un poder espiritual en las sociedades modernas* (Roger Caillois); *Moral del individuo y moral de la sociedad: la posición de la persona* (Francisco Romero); *Misión espiritual y económica de nuestro país en la América Latina* (Pedro Henríquez Ureña y Carlos Alberto Erro); *La sociología de Tönnies: Comunidad y Sociedad* (Francisco Ayala); *El "movimiento de la juventud" en la Alemania Imperial: signos precursores del hitlerismo* (Eduardo E. Krapf).

¹¹ I *Debates* sono stati recentemente raccolti in volume. Cfr. MENA, MIGUEL D., *Debates en Sur. 1940-1945*, Santo Domingo, Ediciones Cielonaranja, 2011.

¹² Al dibattito partecipano: Enrique Anderson Imbert, Francisco Ayala, Ricardo Baeza, José Bianco, Roger Caillois, Patricio Canto, Carlos Alberto Erro, Edith Helman, Eduardo E. Krapf, Pedro Henríquez Ureña, Angélica Mendoza, Victoria Ocampo, María Rosa Oliver.

va dall'unità dell'America Latina, principio di cui si fanno portatori Henríquez Ureña e Reyes, al ruolo egemonico nell'America del Sud rivendicato dall'Argentina, fino all'unità dell'intero continente americano. Quest'ultima prospettiva è affrontata in una serie di riunioni da cui scaturiscono i dibattiti poi pubblicati con i titoli *Relaciones interamericanas* e *¿Tienen las Américas una historia común?*.¹³

Al primo dibattito "americano" (pubblicato sul n. 72 del settembre 1940) partecipano Edith Helman, Germán Arciniegas, Pedro Henríquez Ureña, Eduardo Krapf, Carlos Alberto Erro, María Rosa Oliver, Raúl Arrarás Vergara, Arnaldo Orfila Reynal, Amado Alonso, Eduardo Mallea; assistono anche Roger Caillois, José Bianco, Patricio Canto, Victoria Ocampo e Angélica Mendoza, che però non intervengono direttamente. A partire dall'assunto se si possa parlare di America e non di Americhe, il dibattito ruota intorno alla necessità di instaurare uno spirito continentale e sulle modalità per istituirlo. L'ipotesi di un'unità americana era un tema che occupava il gruppo da diverse riunioni. In *Relaciones interamericanas* vengono proposte alcune soluzioni per raggiungere l'obiettivo. Arciniegas indica tre periodi della storia americana in cui è stata realizzata una *unidad continental* data da un certo spirito comune. I periodi sono quello precolombiano, la Colonia e l'Indipendenza, raggiunta la quale, secondo lo scrittore colombiano, il concetto di continentalità è sparito del tutto. Arciniegas ritiene che l'errore consista nell'aver accentuato troppo la differenza tra America del Sud e America del Nord, mentre invece bisognerebbe partire dal presupposto che la reale differenza è tra America Orientale e America Occidentale. Dice Arciniegas:

Si nosotros observamos en la América oriental todas las ciudades que la caracterizan – Nueva York, La Habana, Río de Janeiro, Montevideo, Buenos Aires – veremos que son ciudades de corte muy europeo, y que han vivido siempre mirando a Europa. El Atlántico, en realidad, es para ellas un charco, un Canal de la Mancha, un estrecho cada vez más fácil de cruzar. Por eso, el argentino, lo mismo que el brasileño, el cubano, el uruguayo o el neyorquino, mira mucho más fácilmente a Europa que a lo que tiene a sus espaldas, que es la América occidental.

La América occidental, desde California hasta Chile, es una América en donde se ha concretado más una tradición española; y es una América que se ha replegado en sí misma. La misma circunstancia de tener al frente un mar tan vasto como el Pacífico, la imposibilidad de entrar en

¹³ Non è escluso che la scelta di tali temi per il dibattito non fosse stata influenzata dalla politica statunitense. Infatti il presidente Roosevelt, nel 1940, per allontanare le nazioni latinoamericane dall'influenza dell'Asse aveva istituito l'Inter-American Coordinator's Affairs, diretto a Washington da Nelson Rockefeller. E l'ufficio si occupava anche di questioni culturali. Sul tema cfr. GRAMER, G. – PRUTSCH, U. (a cura di), *¡Américas unidas! Nelson A. Rockefeller's Office of Inter-American Affairs (1940-1946)*, Madrid, Iberoamericana, 2012.

relaciones con Asia, ha hecho que esos países tengan una formación cultural muy diferente.¹⁴

Per tali ragioni il problema dell'unità americana ha a che vedere con la conoscenza tra i paesi non soltanto sull'asse nord-sud, ma anche su quello est-ovest. E tale comunanza può essere incrementata da uno scambio continuo tra professori e intellettuali. La soluzione sembra essere in linea con le posizioni elitarie di *Sur*, ma poi il dibattito prende una direzione insolita quando i partecipanti, su sollecitazione di Arnaldo Orfila Reynal, cominciano a discutere sulla necessità che l'America Spagnola si compenetri con l'America Indigena. Secondo Reynal, oltre all'aspetto puramente geografico e culturale, va tenuto presente anche quello etnico della presenza indigena al quale i paesi americani hanno dato (e stanno dando) risposte differenziate. Bisogna ricordare che fin dagli anni '20 nell'America ispanoamericana era sorta una corrente di pensiero indianista organizzata a partire da una serie di interrogativi formulati da parte di chi indio non era. In sintesi si era cominciato a prendere coscienza della presenza dell'indio nel tessuto sociale e nell'economia delle diverse nazioni. In Perù, sull'indigenismo come movimento organico ebbero particolare rilievo due aspetti del pensiero di José Carlos Mariátegui: la tesi sul dualismo della storia e dell'anima del Perù (di cui Garcilaso de la Vega el Inca era stato la massima espressione), e la necessità di attribuire all'indigenismo un carattere di rivendicazione. Per Mariátegui l'unità nazionale peruviana doveva fare i conti con un dualismo di razza, di lingua e di sentimenti, dovuto all'invasione e alla conquista del Perù autoctono da parte di una razza straniera che non era mai riuscita a fondersi con quella indigena, né era stata capace di assorbirla o eliminarla. Nel condannare l'indigenismo evocativo ed auspicarne uno combattente, Mariátegui non chiedeva la restaurazione impossibile del passato, ma la realizzazione di trasformazioni concrete per il mondo indigeno. In tale processo, la solidarietà era fondamentale giacché un socialismo che l'avesse negata alla classe lavoratrice (per 4/5 indigena), non poteva essere peruviano. Anche la letteratura si era fatta portavoce della presenza indigena ma quello che ne era scaturito era un *corpus* caratterizzato dalla debolezza del valore letterario la cui prospettiva ideologica doveva fare i conti con due categorie non riconducibili a uno stesso piano di analisi: etnia e classe. Insomma, la discussione sull'indigenismo era quanto mai attuale e stupisce che entri in *Sur*, rivista elitaria e sostanzialmente legata alla cultura "bianca", anche se la presenza nel gruppo di intellettuali provenienti da paesi latinoamericani dove l'apporto indigeno era rilevante, evidentemente favoriva, in un dibattito, l'avvicinamento a certe tematiche.

¹⁴ *Relaciones interamericanas*, in *Sur*, 9, 72, septiembre 1940, p. 104.

Il secondo *Debate* “americano” si può considerare una continuazione del precedente.¹⁵ *¿Tienen las Américas una historia común?* (pubblicato sul n. 86 del novembre 1941) trae spunto da una prolusione dello stesso Caillois, il quale, prima di elencare i punti comuni alle due Americhe, ritiene opportuno chiarire il concetto di Storia. A suo parere esistono tre maniere di concepirla. Secondo la prima, di stampo orientale, non è necessario conoscere il passato né i suoi eventi in ordine cronologico, piuttosto la Storia deve narrare una serie di aneddoti significativi, di fatti esemplari che siano modello per le generazioni future. La seconda, sviluppata nel XIX secolo, è una concezione scientifica che punta all'obiettività e al raggiungimento della verità dei fatti. La terza, caratteristica del XX secolo, di fronte al problema posto dai limiti dell'obiettività storica, ha portato a una concezione della storia come sistematizzazione politica destinata all'esaltazione dei popoli, procedimento adottato dalla Germania nazional-socialista e rifiutato dall'intellettuale francese.

Volendo applicare tali concezioni alla storia americana, nella prima Caillois individua una analogia con la figura tipo degli eroi della patria (San Martín, Bolívar, Washington, Sarmiento, Franklin, Lincoln) che sono diventati eroi popolari continentali pur rimanendo legati alla loro nazione di origine. Quanto alla seconda, Caillois dichiara di essere rimasto colpito dalla distinzione tra America Occidentale e America Orientale discussa nel dibattito precedente. A ragione di ciò, ritiene più opportuno parlare di opposizione tra civilizzazione e storia. E aggiunge: «Las dos no están forzosamente unidas, y, si bien puede hablarse de historia continental, apenas puede hablarse, me parece, de civilización continental.»¹⁶ E continua elencando quelle che Paul Valéry ha segnalato come le tre eredità culturali europee che ne formano la tradizione: greca, romana e cristiana, a cui aggiunge il senso dell'onore, di provenienza barbara. Ma mentre in Europa queste quattro caratteristiche non si sono sviluppate in modo omogeneo e simultaneo nei diversi paesi, in America, qualunque siano le civiltà originarie e le condizioni attuali, non vi è dubbio che storicamente l'emisfero le ha ricevute di colpo e come una *mezcla homogénea*, soprattutto dai paesi atlantici (Spagna, Francia, Portogallo e Inghilterra), a lungo gli unici colonizzatori. Ciò ha prodotto una “civiltà atlantica” che costituisce l'elemento di unità americana. Altri caratteri di unità, a suo parere, sono: il comune processo di Indipendenza; il 12 ottobre come “festa americana”; e il fatto che l'America sia stata fondata da emigranti. Perciò, conclude, sarebbe necessario fortificare l'unità panamericana rendendo obbligatorio lo studio dell'inglese in America Latina e dello spagnolo nel Nord- America.

¹⁵ Il dibattito riportato in *Relaciones interamericanas* termina proprio con l'auspicio di Carlos Alberto Erro di tornare sul tema per discutere su come rendere l'America un continente.

¹⁶ *¿Tienen las Américas una historia común?*, in *Sur*, 86, noviembre de 1941, p. 85.

Il primo a intervenire dopo la prolusione di Caillois è Pedro Henríquez Ureña, secondo il quale le considerazioni dell'intellettuale francese dimostrano la possibilità di un panamericanismo che non sia di origine politica. Continua ricordando che il primo panamericanista è stato Bolívar e non Blaine. Rispetto alle caratteristiche di unità indicate da Caillois si chiede se queste possono sovrapporsi alle differenze politiche e culturali esistenti tra le due Americhe, prima fra tutte la differenza religiosa. Ma le considerazioni che poi indirizzano la discussione sono quelle di Carlos Cossio il quale osserva che se in America esiste una sistema di idee comuni, questo non è americano bensì proviene dall'Europa, continente che, nel corso dei secoli, ha saputo costruire una unità culturale a partire dalle differenze. E aggiunge:

De ahí que yo crea que el argentino que hace historia en esta tierra está mucho más cerca de Francia o de Italia o de Alemania que de cualquier otro pueblo de América, hasta de los Estados Unidos. Porque el contacto fundamental que tenemos con los Estados Unidos es precisamente a través de Europa.¹⁷

A ciò Arciniegas ribatte che la cultura europea nel trasferirsi in America ha subito profonde trasformazioni per via del fattore geografico. E conclude citando un articolo di Victoria Ocampo:

Victoria se ha inspirado profundamente en asuntos europeos para todos sus trabajos literarios; y sus viajes casi siempre han sido a Europa. Pero el día que fué a conocer los Lagos del Sur, la dominó en tal forma aquel espectáculo que ya su inspiración tomó otros rumbos, y de aquí nació el artículo que digo. Es decir, una vez que los problemas, que las cosas de América se van conociendo, son algo tan impresionante, todo es de naturaleza tan avasalladora, de una calidad tan extraordinariamente rica, que fatalmente el hombre tiene que inclinarse ante esa realidad portentosa. Y de ahí nace la cultura, sin que el hombre se lo proponga.¹⁸

Questo secondo dibattito "americano" termina senza nessuna particolare presa di posizione univoca da parte dei partecipanti, tranne un riconoscimento della presenza di un crogiuolo di razze. Eppure si può affermare che esso influenzerà l'idea di America di Caillois. Non sembra casuale, infatti, che il saggio *Espace américain* (1949), frutto anche dei suoi numerosi viaggi all'interno dell'Argentina e in altri paesi sudamericani, contenga considerazioni che richiamano le discussioni dei *Debates*. Si può dire che in Argentina Caillois "scopre l'America", uno spazio che per lui nasce, e non può essere altrimenti, con l'arrivo degli spagnoli e che gli offre una lezione di semplicità, so-

¹⁷ *Ibi*, p. 91.

¹⁸ *Ibi*, p. 102.

prattutto nel rapporto dell'uomo con la natura. Caillois, infatti, a differenza di tanti altri viaggiatori europei in America Latina, non sembra avere un'attrazione esotica, né appartenere alla categoria dei "nemici dell'esotismo", nei quali Victor Segalen individua chi, pur percependo la diversità, spera di poterla trasformare avvicinandola al proprio sistema di valori etico-sociali ritenuto universale. Caillois, piuttosto, entra in sintonia con l'elemento naturale americano, manifesta rispetto per la natura e anzi assegna all'America una funzione di grande importanza e di insegnamento per il genere umano: «Questo è il luogo in cui la natura obbliga a capire cosa essa sia in tutta la sua potenza e in tutto il suo vigore».¹⁹ La natura è pronta a cancellare quanto l'uomo ha costruito, anche i resti delle grandi civiltà precolombiane. Nonostante ciò, l'uomo, e si riferisce all'europeo, in America

ha guadagnato una prima nobiltà e uno strano ampliamento dell'essere. Sono i doni dello spazio che qui nessuno sembra aver ricevuto invano: l'abitudine a fissare lontano l'orizzonte e l'avvenire, e non c'è niente che purifichi meglio lo sguardo; la distanza attorno a sé da ogni parte, come un dominio inalienabile, è forse il segreto di una essenziale dirittura morale; e la giovinezza del mondo ogni mattino, l'acqua viva dell'aurora per lavare l'anima e rinfrescarla.²⁰

L'America a cui Caillois si riferisce è quella meridionale, da lui meglio conosciuta, anche se il saggio presenta il continente nella sua totalità geografica, da un polo all'altro e i suoi concetti vanno estesi all'America del Nord, riprendendo così quell'idea di unità spirituale di cui si discuteva nei *Debates*. E sicuramente Caillois si riconosce in quell'uomo che, a contatto con la natura americana, rinasce a nuova vita perché la stessa natura lo obbliga a ricominciare la propria storia e, con essa, quella dell'umanità. Del resto, non è la prima volta che il francese, nei suoi scritti, si occupa dell'elemento naturale americano. Già nel 1942 aveva pubblicato il saggio *Patagonie* in cui descriveva un paesaggio preistorico e violento dove, però, individuava i caratteri di una comunità eterotopica di fondazione. In proposito scrive Gabriela Nouzeilles:

Según Foucault, el último rasgo de las heterotopías es que siempre cumplen una función en relación con todo el espacio de lo social. Esta función se da entre dos polos. Su papel es crear el espacio de una ilusión que expone la lógica de todo espacio social; o por el contrario, su papel es crear un espacio real compensatorio organizado según un orden meticuloso y cerrado. La heterotopía que Caillois postula cumple en parte ambas funciones. Por un lado, la precaria población patagónica es una comunidad electiva formada por inmigrantes que buscan en América la

¹⁹ Cito dall'ed. italiana: CAILLOIS, R., *Spazio americano*, cit., p. 42.

²⁰ *Ibi*, p. 49.

realización de un sueño de libertad y prosperidad que les fuera negado en otra parte, y en este sentido se trata de un orden social definido en oposición a otras sociedades. Por el otro, la relación de sus habitantes con la naturaleza a que procuran domesticar, o al menos explotar, y con el trabajo y la cultura hace de esta misma comunidad un caso paradigmático en el que se revela el sentido de la historia y de lo humano.²¹

Se il soggiorno argentino cambia radicalmente il pensiero di Caillois soprattutto rispetto agli anni del Collège, l'influenza della frequentazione di Victoria Ocampo e del gruppo *Sur* e la situazione internazionale con la Francia occupata dai nazisti, lo portano a un nuovo atteggiamento di scambio culturale. Nel 1941 fonda la rivista *Lettres Françaises*, la cui direzione è affidata ufficialmente a Victoria Ocampo per superare gli ostacoli della legislazione argentina che proibiva il ruolo di direttore agli stranieri. La rivista, di cui fino al 1947 usciranno venti numeri con cadenza quadrimestrale, si configura da subito come uno spazio di incontro per gli scrittori francesi esiliati o emarginati in patria. Pur aderendo alla linea di *La France Libre*, la rivista chiaramente gaullista diretta a Londra da Raymond Aron, *Lettres Françaises* non si schiera apertamente contro il regime collaborazionista²² e piuttosto si definisce come uno spazio di riflessione letteraria di alto livello, come è alto il livello degli scrittori francesi o francofoni che vi pubblicano: Louis Aragon, André Gide, André Malraux, Henri Michaux, Saint-John Perse, Jules Supervielle, Paul Valéry, Marguerite Yourcenar, tra gli altri.²³ Sul n. 2 è lo stesso Caillois a esplicitare gli intenti della rivista che vuole mantenere i contatti tra gli scrittori francesi in Francia e quelli sparsi per il mondo:

Sería criminal que [los escritores franceses] se comporten como emigrados, dedicados exclusivamente a los nuevos medios que los han recibido generosamente [...] Este es pues el deber: ser fieles intérpretes de sus compañeros forzados a expresarse en voz baja [...] servir a los escritores que permanecen en Francia, independientemente de toda preferencia o simpatía personal por hombres o por escuelas.²⁴

Ma la rivista ospiterà anche autori sudamericani, segno incipiente di quel ruolo di mediatore culturale di cui Caillois si farà poi chiaramente portatore

²¹ NOUZEILLES, G., *Heterotopías en el desierto: Caillois y Saint-Exupéry en Patagonia*, in *Revista Margenes*, julio-diciembre 2004, pp. 90-91.

²² Chiaramente gaullista sarà invece l'Istituto Francese di Studi Superiori che si metterà subito in contatto con *France Libre* tanto da preoccupare le autorità argentine.

²³ Sulla diffusione degli scrittori francesi in Argentina grazie a Caillois cfr. PELOSI, H. C., *Argentinos en Francia, franceses en Argentina. Una biografía colectiva*, Buenos Aires, Ciudad Argentina, 1999.

²⁴ CAILLOIS, R., *Deberes y privilegios de los escritores franceses en el extranjero*, in *Lettres Françaises*, 1, octubre de 1941.

una volta rientrato in Francia, quando diventa il primo e più importante diffusore della letteratura latinoamericana in Europa. Per Gallimard, infatti, dirige la collana "La Croix du Sud" che raccoglie cinquantuno titoli di trentadue autori, tra i quali figurano: Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Eduardo Mallea, Ernesto Sábato, Silvina Ocampo, Juan Rodolfo Wilcock, Manuel Puig, Héctor Bianciotti, Ciro Alegría, Jorge Amado, Julio Cortázar, Rosario Castellanos, Rómulo Gallegos, Adalberto Ortiz, Graciliano Ramos, Augusto Roa Bastos, Juan Rulfo, Julio Ramón Ribeyro. Inoltre, nel 1951 Caillois riceve dall'UNESCO l'incarico di seguire una collana di "Opere rappresentative"; decide così di creare una sezione dedicata all'America Latina e vi pubblica, in inglese e in francese, Domingo F. Sarmiento, José Martí, José Hernández, Juan Zorrilla de San Martín e due antologie poetiche. In una conferenza del 1975 in occasione del centenario della Academia Mexicana, Caillois riflette sulla diffusione delle letterature latinoamericane a partire dal ruolo esercitato da "La Croix du Sud", e dice:

El aporte de la Colección ha logrado tres efectos principales: el primero, por cierto, el de acreditar fuera de sus fronteras los mejores autores iberoamericanos; el segundo, el de asegurar su solidaridad latente y hacer que se conozcan y aprecien entre ellos (paradójicamente este reconocimiento mutuo era bastante raro a causa de la inmensidad del continente y la dificultad de las comunicaciones). En fin, sus obras han sido reveladas no solamente al público francés, sino también al público mundial, porque la atención de los editores extranjeros veíase atraída vez a vez por volúmenes de la Colección, de modo que la traducción francesa originaba a menudo traducciones en inglés, en italiano, en alemán y en otras lenguas.²⁵

Se il suo ruolo di diffusore e mediatore tra più culture è indubbio, pure va detto che è lo stesso Caillois a riconoscere alla sua esperienza argentina una funzione di grande importanza per migliorarlo come scrittore.²⁶ Perfettamente integrato nel sistema culturale di *Sur*, Caillois in fondo si può considerare un intellettuale transnazionale che ha saputo muoversi ai due lati dell'Atlantico, diventando un traghettatore della letteratura latinoamericana in Europa e di quella francese in Sudamerica molto più di quanto probabilmente Victoria Ocampo avrebbe potuto immaginare invitandolo in Argentina.

²⁵ CAILLOIS, R., *Un episodio de la difusión de las literaturas sudamericanas en la época contemporánea*, in *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, XI, 157-158, julio-diciembre de 1975, p. 304.

²⁶ In una intervista ha dichiarato: «El hecho de leer y comunicarme corrientemente en otra lengua me condujo a conceder más importancia a la calidad de la mía en mi expresión escrita. En cierto sentido, y paradójicamente, me convertí en escritor francés en América Latina.» Cfr. ORPHÈE, E., *Visita a Roger Caillois*, in *Mundo Nuevo*, 2, agosto 1966, p. 57.

FERNANDO REATI
GEORGIA STATE UNIVERSITY

¿QUÉ HAY DESPUÉS DEL FIN DEL MUNDO? *PLOP* Y LO POST POST-APOCALÍPTICO EN ARGENTINA*

En un país como Argentina con una larga tradición de ciencia ficción y literatura fantástica y especulativa, y con una historia de varias décadas caracterizada por movimientos pendulares entre el aparente éxito de los proyectos nacionales y las subsiguientes crisis y fracasos, no es de sorprender que abunden las obras que imaginan el porvenir desde una visión distópica particularmente oscura y pesimista. Si observamos los últimos cuarenta años, veremos que a la terrible dictadura militar de los 70 le siguieron sucesivas crisis económicas en los 80 y los 90, acompañadas de vaivenes entre los diferentes modelos políticos dentro del marco del neoliberalismo como modo de expresión de un capitalismo periférico dependiente. A esto se le sumó, como estocada final, el colapso traumático de las instituciones políticas y financieras en diciembre de 2001 que generó el fenómeno conocido como el “corralito”, cuando se devaluó el peso, los bancos retuvieron los depósitos de los inversores y la gente salió a la calle en protestas masivas.

Es por ello que, como era de esperar, los elementos clásicos de la literatura de anticipación y de ciencia ficción se combinaron en la novelística argentina con claves alegóricas nacionales fácilmente reconocibles para el lector de ese país. Por una parte, algunos novelistas ya desde mediados de los 80 imaginaron un futuro donde el Estado ha desaparecido, la lengua nacional se ha corrompido, la política se ha transformado en show y espectáculo, y el territorio de la nación se ha fragmentado o está bajo el mandato de autoridades internacionales, vale decir un futuro donde la globalización es más pesadilla que sueño: *Manuel de Historia* de Marco Denevi (1985), *La Reina del Plata* de Abel Posse (1988) o *Cruz Diablo* de Eduardo Blaustein (1997), por men-

* Una versión reducida de este artículo se publicó en húngaro bajo el título *Mi van a világvgégén tul? As argentin postzapokáliszi Rafael Pinedo «Plop» című művében*, en *Filológiai* (Boletín Filológico de la Academia Húngara de Ciencias) LVIII (1/2012): 11-21.

cionar sólo algunos.¹ Pocos años más tarde y ya en el nuevo siglo, la trilogía conformada por *Los invertebrables* (2003), *Borneo* (2004) y *Promesas naturales* (2006) del original novelista Oliverio Coelho, imaginó un futuro poblado de seres mutantes y deformes bajo el control de una casta privilegiada en el que se reconocen rasgos tanto de la dictadura militar como del sistema económico neoliberal que le siguió.² Otros novelistas entremezclaron elementos de la fantaciencia con alegorías referentes a la dictadura de los 70, visiones donde lo espectral reprimido —los desaparecidos arrojados vivos al Río de la Plata— retorna bajo la figura de lo monstruoso oculto bajo el agua: *El lago* de Paola Kauffman (2005), donde una misteriosa criatura antediluviana vive oculta en las profundidades de un remoto lago patagónico a la manera del monstruo de Loch Ness; y *Los niños transparentes* de Jorge Huertas (2005), donde una gigantesca alga asesina se alimenta de los cadáveres de los naufragos y amenaza con invadir Buenos Aires desde las profundidades del Río de la Plata hasta que unos niños con poderes sobrenaturales la derrotan.³ Las novelas sobre el porvenir distópico que entremezclan, superpuestas como capas arqueológicas, la violencia de los 70 y las reformas neoliberales de los 80 y 90, se suceden a lo largo de las décadas: *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia (1992), *Sexilia* de Roberto Panko (1998), y *El oficinista* de Guillermo Saccomanno (2010), entre otras. Otras veces las novelas imaginan el porvenir como un regreso simple y llano al pasado, en una versión de la historia nacional donde se produce la repetición cíclica de lo mismo, como por ejemplo *Las repúblicas* de Angélica Gorodischer (1991).

Esta última tendencia se acentuó y podría decirse culminó en *El año del desierto* de Pedro Mairal (2005), un relato donde el tiempo parece marchar hacia atrás y Argentina retorna progresivamente a los años de la organización nacional primero, luego a las guerras civiles y la independencia, y por fin al momento del descubrimiento del territorio americano por parte de los europeos. Esta novela de Mairal ilustra la desazón colectiva de un país que, después de la catástrofe del 2001, llegó a imaginarse la historia nacional como un reloj que marcha hacia atrás en una especie de regreso fatídico a la semilla.⁴ Pero

¹ He estudiado una docena de estas novelas en *Postales del porvenir: la literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*.

² Véase al respecto mi artículo *La trilogía futurista de Oliverio Coelho: una mirada al sesgo de las crisis argentinas*.

³ Trato estas novelas en *Cuídame de las aguas mansas...: Terrorismo de Estado y lo fantástico en El lago y Los niños transparentes*.

⁴ En ese impreciso tiempo futuro que imagina *El año del desierto*, un fenómeno natural llamado sin mayores explicaciones “la intemperie” destruye progresivamente Buenos Aires, comenzando por los barrios y avanzando hacia el centro. Esto genera un caos social que conduce a la anarquía, guerras civiles y eventualmente el colapso de la civilización, con lo que el país regresa a sus orígenes y se produce la sensación de que la historia argentina se mueve en círculos. En

poco antes, en el 2004, un autor prácticamente desconocido había ya publicado *Plop*, una primera y breve novela que también imagina el futuro como un retorno al pasado y un regreso a los orígenes, sólo que desde una perspectiva y con unas conclusiones mucho más sombrías aún. Se trata de Rafael Pinedo, un experto en informática y a ratos actor teatral que venía de ganar con *Plop* el premio Casa de las Américas 2002. Pinedo tuvo poco tiempo para recibir los elogios de la crítica: falleció tempranamente de cáncer en 2006, con sólo 52 años de edad y apenas dos después de la publicación de su opera prima, dejando otras dos novelas inéditas, *Frío* y *Subte*, que se publicaron póstumamente en 2011 y 2012 respectivamente (editorial Salto de Página, Madrid).⁵

Bastó sin embargo esta primera incursión de Pinedo en la literatura de anticipación para que se generara una verdadera explosión de comentarios asombrados en la blogósfera y en los sitios electrónicos de aficionados al

este sentido, *El año del desierto* pertenece a una serie de novelas que imaginan la ciudad invadida por la naturaleza como una alegoría del deterioro nacional. El avance de la naturaleza sobre lo urbano se convierte en un tópico recurrente en la literatura argentina desde los 90. En *Los misterios de Rosario* de César Aira (1994), una tormenta polar sepulta la ciudad de Rosario y la somete a insólitos cambios climáticos que anticipan el fin del mundo. En *El aire* de Sergio Chejfec (1992), la invasión progresiva de la naturaleza sobre los bordes de la ciudad incluye la aparición de terrenos baldíos donde antes había barrios, un tópico al que Chejfec regresa en *Boca de lobo* (2000), donde la urbe se disuelve progresivamente. En *Las repúblicas* de Angélica Gorodischer, un desastre ecológico que incluye la desertificación del territorio acompaña la desintegración del país en republiquetas. Claro está que buena parte del cine norteamericano de ciencia ficción reciente, por ejemplo, también gira alrededor de catástrofes ambientales y la destrucción de la civilización: en *The Happening* (2008, dirigida por M. Night Shyamalan) una brisa enloquece a las personas y las empuja a suicidarse en masa; en *The Day After Tomorrow* (2004, dirigida por Roland Emmerich) Nueva York está tapada de hielo; en *I Am Legend* (2007, dirigida por Francis Lawrence) Nueva York está cubierta de vegetación y habitada por mutantes. Pero si en estas películas la venganza de la naturaleza contra la humanidad posiblemente refleja la preocupación ecologista de ciertos sectores del Primer Mundo ante el cambio climático y la disminución de los recursos naturales, en los relatos argentinos la destrucción de la ciudad alude más bien a la percepción de un país que ha visto fracasar el proyecto de Sarmiento de una nación donde la civilización triunfa sobre la barbarie y la ciudad sobre el campo. Son alegorías del ingreso de Argentina al nuevo orden neoliberal, reminiscentes de aquella célebre frase de Marx sobre otra época de dramáticos cambios económicos y sociales en que «todo lo que es sólido se desvanece en el aire»; más que la naturaleza, es el país «salvaje» el que termina por triunfar sobre la ciudad atestiguando así el fracaso nacional.

⁵ *Frío* es una historia de supervivencia en una Argentina que, como el título indica, está transformada por una ola gélida de origen desconocido que avanza desde el sur y cubre de hielo el territorio. Y *Subte* también trata de la supervivencia después de la catástrofe, con una protagonista que huye por los túneles de lo que fuera el sistema de trenes subterráneos de Buenos Aires, donde se encuentra con una tribu de seres ciegos que se han adaptado a vivir en la oscuridad (con resonancias tanto del *Informe sobre ciegos* de Ernesto Sábato en *Sobre héroes y tumbas*, como de los Morlocks subterráneos de *La Máquina del Tiempo* de H.G. Wells). Las tres novelas de Pinedo constituyen un tríptico que se ha calificado de «trilogía del desgaste, de la involución» de la humanidad, en medio de «un paraje sombrío que nos devuelve al origen de las cosas» (de Barnola, en línea).

género. De *Plop* se dijo que es «una *novela de terror* [...] produce miedo» (Berruezo, en línea); que «no es un libro que le recomendaría a mi abuelita: una narración descarnada, con un argumento brutal y personajes para los cuales la vida no tiene ningún valor» (Taltavull, en línea); que es un libro «brutal, incómodo, que hace que uno pase sus páginas horrorizado e hipnotizado» (Pérez Vega, en línea); que presenta «una alternativa cruda, sucia y salvaje que, estoy seguro, [el lector] tardará mucho en olvidar» (Rubio Millares, en línea); que trata del «ser humano al borde de la animalidad» (Riaño, en línea); que es «un roman déprimant, dur, mais un excellent roman» (Nomic, en línea). Entre los posibles referentes o antecedentes en la ciencia ficción universal, se lo comparó con *La carretera* de Cormac McCarthy porque pinta un mundo desolado donde la naturaleza ha sufrido un daño irreversible tras la catástrofe (aunque en realidad la novela de McCarthy, de 2006, es posterior a *Plop*); con *La Tierra permanece* de George R. Stewart porque, igual que en ella, hay «hombres caracterizados por su brutalidad y su primitivismo, auténticos salvajes, pero innegablemente aptos para sobrevivir en la realidad postsocial» (Mora, en línea); con *El señor de las moscas* porque en la novela de William Golding los niños «se van embruteciendo hasta que ya no los reconocemos» (de Leo, en línea). Incluso se comparó a *Plop* con la picaresca por la manera en que el protagonista se las ingenia para sobrevivir en medio de una realidad atroz; o con el Roberto Arlt que afirmaba el mal como naturaleza última del ser humano.

¿De qué trata entonces esta novela de un autor desconocido que generó tantos y tan entusiastas comentarios? En un futuro indefinido, bárbaro y primitivo, Pinedo imagina un porvenir post-apocalíptico semejante a lo que pudo haber sido el punto de partida de toda civilización humana. En frases breves, despojadas y contundentes, describe una tribu prehistórica —o más bien “post histórica”, dado que se trata del futuro— que sobrevive a duras penas en lo que parece haber sido el territorio de la provincia de Buenos Aires. Unos pocos objetos inservibles desparramados por la llanura en que se mueven los personajes —pedazos de plástico, aparatos incomprensibles y sin uso, trozos de metal, basurales infinitos— restan como testimonio de una civilización anterior y nos permiten deducir que se trata del futuro y no del comienzo de la humanidad. En efecto, este mundo en apariencia prehistórico se reconoce como post-apocalíptico por ciertas señales que aluden a la existencia de una civilización anterior destruida por una catástrofe nuclear o ecológica no explicitada: «Se camina sobre el barro, entre grandes pilas de hierros, escombros, plástico, trapos podridos y latas oxidadas» (20). Los aparatos que quedan son irreconocibles y «nadie sabe para qué son, o fueron» (21); los «objetos cuya utilidad no podía imaginar» tienen «palabras escritas como ‘on’ u ‘off’, palancas, botones que no producían ningún efecto si se los accionaba» (89).

Se trata de la típica imaginería de la literatura post-catástrofe, con la Tierra convertida en un sitio apenas habitable donde llueve constantemente y la vegetación está reducida a «arbustos, nunca más altos que un hombre, con espinas, con una hojas minúsculas y negras» (20). Casi no quedan árboles y uno de los pocos ejemplares sobrevivientes es reverenciado por las tribus como un objeto sagrado: «Los exploradores y los viejos siempre cuentan. Hay un árbol [...] Es raquíutico, tiene cuatro o cinco ramas, la altura de dos hombres [...] Plop siempre tuvo ganas de verlo. Se lo describieron, incluso se lo dibujaron en el suelo. Pero no se lo puede imaginar» (68). El agua potable es escasa y proviene de la lluvia porque ríos y mares están contaminados: un río parece una «cinta que corría muy despacio, arrastrando una consistencia viscosa» (82); los «charcos grandes que se llamaban ‘lagos’» (83) están llenos de un líquido que abre llagas en la piel y produce la muerte inmediata. De aquí que los comentaristas hablen de una «ficción de las ruinas» (Frieria, en línea), de un «*Bildungsroman* en un basural atómico» (Leotta en línea), o de un «paisaje post apocalíptico [en] una infinita llanura tapizada de herrumbre y deshechos» (Mazzeo, en línea).⁶

La novela relata el ascenso y caída del protagonista, un débil niño llamado Plop quien, en base a astucia, crueldad y fuerza bruta, llega a convertirse en jefe de su clan. Su nombre proviene del ruido que hace al nacer cuando se desprende del vientre de su madre y cae al barro durante la migración de la tribu: «su madre, la Cantora, lo parió caminando, atada al borde de un carro, medio colgada, medio arrastrada» (15). Gracias a su ingenio y una buena dosis de suerte, Plop logra imponerse a pesar de su origen, recurriendo a niveles de violencia que van más allá de lo habitual incluso en un mundo como el suyo, donde no hay lugar para los sentimentalismos y toda atrocidad se justifica para sobrevivir. Predestinado a ser esclavo o alimento para cerdos, se convierte sin embargo en jefe de la tribu hasta que sus propios subordinados lo ejecutan por romper el tabú central de la tribu. Su vida forma un círculo completo: nace en el barro y muere sepultado en un pozo donde lo cubren de tierra en castigo a su infracción. Hay aquí sin dudas una referencia al mito bíblico («polvo eres y en polvo te has de convertir»), pero además una alegoría de la naturaleza cíclica de toda civilización, algo que se hace evidente en la última página: «Desde que había nacido todo era barro [...]

⁶ En un interesante análisis de *Plop* como exponente de la ciencia ficción argentina post-2001, Alejo Steimberg habla de un «mundo de restos: restos de construcciones, de objetos, de costumbres», y lo sintetiza como un universo de reutilización o reciclado de cosas ya que se es incapaz de crear nada nuevo y se vive de la recolección y la caza: «Una cultura del reciclado absoluto, del que no escapan (del que *sobre todo* no escapan) los cuerpos humanos. El reciclado es el destino del inútil, del viejo, del débil, del enfermo; del que es, por su sola existencia, un obstáculo para la supervivencia del grupo» (132).

Las mujeres parían en cucullas sobre el barro [...] Vivían en el barro, morían en el barro [...] Su nombre pasaría a significar *El que nace en el barro, El que vive en el barro, El que muere en el barro* [...] Nunca existió otra cosa que barro. Sólo figuras cubiertas de barro, como él» (énfasis en el original; 136-137). La forma circular misma de la narración, que comienza y termina en el pozo donde Plop aguarda la muerte mientras caen sobre su cabeza la lluvia y los escupitajos, refuerza esa alegoría de la condición humana como un vivir sepultado en el barro atemporal: el transcurrir histórico es apenas un destello entre el origen y el final.

Unas pocas referencias geográficas hacen pensar que el relato transcurre en lo que fuera Buenos Aires. En el territorio que recorre la tribu, conocido como «la Llanura» (22), de noche se ve un resplandor en dirección a donde sale el sol y allí, según los viejos, hay una vasta superficie de agua a la que es peligroso acercarse porque está contaminada. Un gran pozo al que se llega por una escalera que flanquean «dos columnas de hierro con un cartel que no decía nada» (25), nos hace pensar en la entrada de una antigua estación de tren subterráneo. Cierta referencialidad en el lenguaje de la tribu remite a «escombros del habla rioplatense» (Molle, 25): a las tiendas cónicas de los cazadores se las llama “toldos” (38), usando el término que designa en Argentina las viviendas de cuero de los indígenas; la anciana Goro, mentora y protectora de Plop, lo insulta llamándolo “pendejo” (44), “maricón” (57) y “tarado” (58), calificativos típicamente argentinos.⁷ Pero fuera de esto, poco y nada hace pensar en Argentina y el relato bien podría transcurrir en cualquier lugar del planeta. Más que de un país específico, se trata más bien del origen de los tabúes, las reglas, los mitos y la sociedad misma como creación humana. Así, si bien en este «contexto post apocalíptico [...] el ser humano ha perdido todo lo que tenía excepto el instinto más salvaje» (Salas Díaz, en línea), y a pesar de que el propio autor declara que la novela es parte de una trilogía sobre «la destrucción de la cultura» (Moreno, en línea), llama la atención el énfasis en las reglas, rituales y tabúes que varían de tribu en tribu, que demuestran que el salvajismo posterior al apocalipsis va acompañado de la construcción de un nuevo marco cultural, y que tal vez salvajismo y cultura sean ineludiblemente inseparables. Así, la destrucción de la cultura nos lleva al salvajismo pero en éste se asienta a su vez la raíz de aquélla, en un

⁷ Alejo Steimberg ofrece otros ejemplos de residuos lingüísticos argentinos: el título de Comisario General asignado al líder del grupo; el término carcelario “púas” para designar los cuchillos; los nombres de las dos celebraciones de la tribu, el Karibom y la Fiesta, con resonancias del Carnaval y las Fiestas de Navidad y Año Nuevo; y el uso del voseo (133, 134).

círculo perfecto donde la novela «viaja al origen de la ley y la prohibición, es decir, al origen de la cultura» (Molle, 25).⁸

Pinedo deja rienda suelta a su imaginación para describir los nuevos rituales y prohibiciones. En el Karibom, por ejemplo, durante la celebración anual con tambores se produce la unión temporaria de las parejas: «Si el abrazado estaba de acuerdo con la relación, tenía que darse vuelta y abrazar al aspirante. En ese caso se retiraban un rato a usarse y luego volvían a la ronda...» (27). En el rito de iniciación a la adultez, los jóvenes deben caminar desnudos cargando piedras, se los cuelga de los brazos y cualquiera tiene derecho a usarlos sexualmente, A los niños albinos se los quema vivos apenas nacen. Pero la regla más importante de la tribu es el tabú que prohíbe mostrar la saliva y el interior de la boca: «todos hablan mirando para abajo. Se ríen con la boca cerrada, gritan entre dientes. Nunca abren la boca» (22). Ser sorprendido mostrando la lengua, masticando con la boca abierta o practicando el sexo oral puede ser motivo de terribles castigos. Este tabú impera incluso durante la orgía anual del solsticio de verano, cuando se practica la ceremonia del Todo Vale y «cada uno hacía lo que quería, cómo y con quién quería» (43). Durante esta orgía, «Se tomaba alcohol y se hacía una comida colectiva [...] Era la única vez que se podía ver al otro comer. Aunque siempre con la boca cerrada [...] Lo único prohibido, como siempre, era lamer, chupar, usar la boca en otro» (43). De allí la abundancia de mandatos que se transmiten de generación en generación como una síntesis de la cultura grupal: «La comida se mastica, nadie la mira»; «Si se grita no se ve la boca»; «En boca cerrada no entran moscas»; «Comer no es divertirse, es sobrevivir» (30, 50). La novela insinúa que todo tabú es a la vez arbitrario y culturalmente necesario: si en el mundo de Plop el coito se practica en público y no existe una edad límite para el sexo con niños, el sexo oral e incluso un beso pueden en cambio conducir a la muerte. La inversión de las normas y tabúes culturales acostumbrados, en una especie de “mundo del revés” respecto a la realidad que nos es familiar, es por supuesto uno de los recursos favoritos de la literatura fantástica, de anticipación y de viajes a mundos extraños. En la literatura argentina viene a la mente la tribu de los Mlch o Yahoos que viven en la región de los hombres monos, que describe Jorge Luis Borges en *El informe de Brodie* (1970). Según Borges, en esa

⁸ Por eso Edmundo Paz Soldán menciona en su blog que cuando se produce el fin, a los sobrevivientes no les queda otra cosa que hacer que volver a comenzar: «unos cuantos se organizan en tribus, y aparecen los tabúes, los rituales extraños, las nuevas costumbres» (Paz Soldán, en línea). Y a lo mismo apunta Daniel de Leo cuando escribe: «A pesar del hambre, la brutalidad y las luchas, el mundo que se vislumbra en esta novela tiene sus ritos, sus leyes, sus costumbres» (de Leo, en línea). Vale decir, si bien éste es un mundo salvaje, no es caótico ni animal sino simplemente “humano” de otra forma a la que estamos acostumbrados.

cultura bestial está prohibido comer a la vista de otros pero en cambio se defeca en público: «Se ocultan para comer o cierran los ojos; lo demás lo hacen a la vista de todos, como los filósofos cínicos» (1074). Y en una reciente novela de ciencia ficción argentina, *Orificio* de Nicolás Casullo (escrita en la década del 90 pero publicada póstumamente en 2012), se practica la masturbación en público en la Buenos Aires del año 2117.⁹

En este sentido, en su pregunta sobre el porvenir —¿qué viene después de lo post-apocalíptico?— *Plop* plantea una visión novedosa en las letras argentinas porque trasciende la alegoría política nacional y cala en la naturaleza universal de lo humano. En un mundo futuro donde no hay familias ni lazos de parentesco, lo único que aglutina a los pequeños grupos nómadas es la necesidad de sobrevivir, y de allí la fórmula habitual con que se saludan las personas al encontrarse —«acá se sobrevive»— que resume la precariedad de la vida primitiva. La tribu de Plop, que en el relato se designa simplemente como “el Grupo”, sobrevive en ese universo hostil con sus propias reglas y jerarquías: «Cada uno armaba la estructura que podía. Para sobrevivir» (15). Por eso en el clan de Plop, de apenas unos cien individuos, hay roles y divisiones estrictas: las Brigadas de Servicio, las Brigadas de Recreación, los Voluntarios, el Comisario General, los Secretarios de Brigada. A los pertenecientes a los grupos inferiores se los usa como esclavos o carnada para cazar animales, y cuando se enferman o están demasiado débiles se los “recicla”, vale decir se los mata clavándoles una aguja en las cervicales y despellejándolos para darles de comer a los chanchos. La palabra que designa el acto sexual es “usar” y todos tienen derecho a acostarse con cualquier miembro de los grupos inferiores, incluyendo a niños y niñas. La economía de subsistencia se basa en la recolección, el trueque y la caza de gatos salvajes, por lo que nada se desaprovecha: cuando muere la madre de Plop y se reparten sus restos mortales, el niño se fabrica una flauta con el fémur que le toca en suerte.

Del mundo previo a la catástrofe se conservan unos pocos libros que algunos ancianos todavía pueden leer sin que nadie comprenda su significado original. El libro como repositorio de los restos de la civilización es, por supuesto, un lugar común en la literatura de ciencia ficción y post-apocalíptica: piénsese en los rebeldes que memorizan libros para preservarlos de la destrucción en *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1953).¹⁰ Es significativo que el

⁹ Viene a cuento la famosa escena de *El fantasma de la libertad*, el film surrealista de Luis Buñuel (1974) donde los asistentes a una elegante cena de alta sociedad se sientan a defecar en inodoros que rodean la mesa mientras que para comer se retiran a un cuartito privado. La misma inversión de efecto cómico y a la vez revelador de la arbitrariedad de nuestras costumbres, se produce en *El rodaballo* de Gunter Grass (1977), donde se imagina una sociedad primitiva en la que se consume la comida en privado mientras que se defeca en público.

¹⁰ Un ejemplo más reciente es el film *The Book of Eli* (2010), dirigido por Albert y Allen

único texto escrito cuyo contenido se reproduce en la novela sean unas pocas páginas que la vieja Goro guarda en su seno, y que ella lee en voz alta ante la tribu que la escucha en trance. Se trata de un texto científico que explica la teoría del Big Bang y la creación del universo, cuya terminología y alto grado de abstracción —«Hace diez o quince mil millones de años [...] había sólo partículas de materia y antimateria» (45)— hace que para los escuchas absor-tos parezca más un relato fantástico o una fábula religiosa que un tratado científico. La conclusión del texto —«Esta es la historia del principio de nuestro Universo, y se llama el Big Bang. Fue una explosión que abarcó todo el Universo que podemos ver [...] y continuará por los millones de años que vienen, y quizás para siempre» (47)— refuerza lo irónico de que se relate el inicio del universo precisamente en el momento en que la civilización humana parece haber llegado a su fin, o al menos a la conclusión de un ciclo. Curiosamente, Plop también aprende a leer y hereda los papeles de la anciana, e incluso se cuelga del cuello la mandíbula de Goro cuando ésta muere, en una especie de símbolo de la continuidad entre la voz de ella y la de él; pero cuando Plop intenta leer en público nadie le presta atención y termina arrojando los papeles al barro. También están los relatos míticos de un profeta itinerante que la mayoría considera un loco, quien describe visiones de una tierra prometida (la «Tierra Sana», 101) a la que se llegará en un futuro incierto. Esas visiones no son otra cosa que la memoria vaga de un mundo anterior a la destrucción: «Que allí no se pasaba hambre. No llovía siempre, no había barro, no hacía frío. Que de la tierra salían cosas, llamadas plantas, y que daban comida, frutos [...] Que el agua no era negra, barrosa. No brillaba en la noche. Corría limpia y se podía tomar» (101). Pero Plop le corta la mano y lo expulsa de la tribu, con lo que también se pone fin a esta posibilidad de interpretar científica o míticamente el devenir histórico. Todos estos textos orales y escritos, señales de un pasado ya inexistente que ahora se sueña como futuro utópico, refuerzan la sensación de circularidad y fin de ciclo que promueve la novela temática y estructuralmente.

Hacia el final de la novela Plop, lleno de soberbia y poder ilimitado tras llegar al cargo máximo de Comisario General, concluye que el tabú contra el uso de la boca es «una cosa estúpida» (106) y comienza a practicar el prohibido sexo oral con su esclava favorita. Esto siembra las semillas de su propia destrucción porque, en un gesto de arrogancia, la obliga a un acto de *fellatio* sentado en su trono y frente a la tribu, algo impensable que lleva a sus súbditos a rebelarse y condenarlo a muerte. Si toda cultura se erige sobre la base de sus tabúes, el mundo de *Plop*, aparentemente distante y extraño, no es

Hughes), donde un viajero en un mundo post-nuclear debe llevar una vieja Biblia escrita en Braille a un lugar seguro en la costa oeste de Estados Unidos.

muy diferente al nuestro en su reglamentación estricta de las conductas humanas. ¿El tabú es lo único que nos distingue de los animales, sin lo cual no es posible la civilización, aún la más primitiva y salvaje? ¿Los mitos, rituales y prohibiciones de un mundo post-apocalíptico nos sirven para reflexionar sobre los peligros de un presente deshumanizado? Estas son preguntas más pertinentes a la antropología que a la literatura y, no casualmente, un comentarista se refiere a *Plop* como un «festival antropológico de la degradación» (Gaut vel Harman, en línea). El mismo Pinedo reconoce en una entrevista (Alonso, en línea) que leyó muchos libros de antropología para inspirarse en el armado de su sociedad imaginaria. Y en otra entrevista insiste en la influencia que dichas lecturas tuvieron en su narración: «mi consigna fue que lo único que quedara fuera la supervivencia, y después agregué los ritos, las estructuras jerárquicas y los tabúes. Desde la antropología traté de llegar a lo más elemental posible [...] Me di cuenta de que no había otra cosa que no fueran ritos, o lo que es peor que no había nada detrás de la cultura humana» (Frieria, en línea).

Lo original y llamativo de *Plop* en este sentido es que, a diferencia de otras novelas argentinas post-apocalípticas o de anticipación, nos presenta menos una alegoría política del deterioro nacional que una antropología especulativa que arroja luz sobre la naturaleza humana en general. Tomo aquí prestado el término “antropología especulativa” de Juan José Saer, cuando en su artículo *El concepto de ficción* (1991) escribía: «podemos definir de un modo global la ficción como una antropología especulativa» (citado en Riera, 368). Saer se refiere con esto a la doble función de cierta literatura que, como la semántica bivalente del término indica, “especula” (en el sentido de interrogarse) sobre el Otro a la vez que nos sirve de espejo (“especular” = reflejar) para vernos a nosotros mismos. Desde esta perspectiva resulta productivo encuadrar a *Plop* no tanto en la serie literaria conformada por las novelas argentinas de anticipación y ciencia ficción, cuanto en la de aquellos textos encuadrados dentro de lo que Michel de Certeau llama la «tradición heterológica» de Occidente —o el legado de sus discursos sobre el Otro» (Plotnik, 345). Dicha serie incluiría aquellos relatos de viajeros que regresan de una tierra extraña y describen sus encuentros para, a través de un descubrimiento del Otro, emprender un auto reconocimiento (y a veces un cuestionamiento) del yo: *Los viajes de Gulliver* de Johnathan Swift, *Naufraios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, o *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, por citar algunos.

Más cerca de Argentina y en busca de una lectura comparatista con novelas que bajo la forma de la pesquisa antropológica describen sociedades primitivas para reflexionar sobre la condición humana, piénsese en *El entenado* de Juan José Saer (1983) y *Runa* de Rodolfo Fogwill (2003). *El entenado* se presenta como las memorias ficticias de un grumete español que en el siglo

XVI, como integrante de la expedición de Juan Díaz de Solís en el Río de la Plata, sobrevive un ataque de los indios y se ve obligado a convivir con ellos por diez años. Ya de regreso en Europa, el ex cautivo pasa el resto de su vida reflexionando sobre las extrañas costumbres de los indios y, en particular, su peculiar cosmogonía basada en una concepción idealista de la existencia. Lleno de observaciones de tipo antropológico —la comida de los indios, sus ropajes, sus viviendas, los juegos de los niños— el relato contiene un incidente que revela las verdaderas intenciones del autor: la descripción de un acto de canibalismo ritual una vez al año, al que le sigue una orgía sexual semejante a la ceremonia del Todo Vale en *Plop*.¹¹ Esta práctica, más que salvajismo, expresa la angustia filosófica de la tribu ante lo insustancial e inestable de la realidad: «Parecían presentir la falta de algo sin llegar a nombrarlo; como si buscaran sin saber qué buscaban ni qué se les había perdido» (75). Vemos aquí no sólo la complejidad metafísica de una cultura que a primera vista pareciera primitiva sino además la pregunta última de Saer: ¿cómo comprender el universo del Otro? ¿Qué nos puede enseñar el Otro sobre nuestro propio universo? Un español del siglo XVI obligado a convivir con una tribu de indios americanos es una perfecta metáfora del asombro ante la variedad de mundos posibles, algo ya anticipado en la contemplación de las estrellas que pueblan el cielo nocturno: «Yo le había oído decir a un oficial que cada una de ellas era un mundo habitado, como el nuestro» (17).¹² Así pues, *El entenado* nos habla de «la necesidad de una relación especular con los otros para la plena maduración del yo» (Romano Thuesen, 50), porque todo encuentro con lo ajeno es en realidad un reencuentro con lo propio. La novela invierte entonces las nociones tradicionales de bárbaro y salvaje, y el narrador, «como en la *Historia* de Heródoto, describe un país de lengua y cultura extrañas, y se descubre a sí mismo» (Díaz-Quñones, 11).

Runa, por su parte, se presenta como el supuesto reportaje etnográfico de un investigador que entrevista a un integrante de una comunidad todavía anclada en la edad de piedra. El relato en primera persona transcribe íntegra-

¹¹ Leemos en *El entenado*: «No tenían en cuenta ni edad ni sexo ni parentesco. Un padre podía penetrar a su propia hija de seis o siete años, un nieto sodomizar a su abuelo, un hijo verse seducido, como por una araña húmeda, por su propia madre, una hermana lamer, con placer evidente, las tetas de su hermana» (59). Y en *Plop*: «Tuvo sexo con una compañera de Brigada; por la mitad se incorporó otro y se usaron los tres. Al rato empezó a aburrirse y los dejó [...] Señaló a una niña, la más gordita. Uno de los suyos le llevó un pote de grasa; otro acercó a la chica. Plop la tiró boca abajo sobre su trono, le puso grasa entre las piernas y la usó por detrás» (43-120).

¹² Refiriéndose precisamente a la incapacidad de los europeos para diferenciar unas tribus de otras, el protagonista comenta: «Ellos ignoraban que en pocas leguas a la redonda, muchas tribus diferentes habitaban, yuxtapuestas, y que cada una de ellas era no un simple grupo humano o la prolongación numérica de un grupo vecino, sino un mundo autónomo con leyes propias, internas, y que cada una de las tribus, con su propio lenguaje, con sus costumbres, con sus creencias, vivía en una dimensión impenetrable para los extranjeros» (*El entenado* 117).

mente las palabras del hombre neolítico cuando le describe al antropólogo sus mitos y rituales. Escuchamos su opinión sobre otras tribus (los hombres rata, los de atrás de la montaña de nieve, los que viven en árboles, los del país de arena, los del agua grande azul) y aprendemos de sus grupos sociales y jerarquías (los sabios, los buúlgs o poetas cantores, los guerreros, los buzos). Como en *Plop*, cierta inmediatez en el lenguaje del hombre entrevistado («un lenguaje carente de abstracciones que evoca un pensamiento ‘primitivo’»; Fernández, s/n) sugiere una aparente falta de complejidad. Sin embargo, se trata de una percepción engañosa toda vez que los seres neolíticos exhiben una inesperada profundidad conceptual y filosófica. Para ellos, los números del hombre occidental «pretenden contar y no cuentan nada», mientras que cualquier canción de la tribu «puede contar las cosas y al mismo tiempo cuenta una historia» (27). Consideran que hay actividades de órdenes diferentes como caminar y creer, porque «caminar se hacía encima de algo, el suelo, la piedra, la arena», mientras que se puede creer «en algo creído, pero también se puede creer en lo que no existe» (43). Interpretan que dentro de cada persona hay dos y que por eso cuando alguien tiembla de miedo, significa que la persona de adentro «se sacude tratando de salir del que lo envuelve y lo pone en peligro» (49).

A través de los comentarios del hombre primitivo percibimos su cosmovisión pero también vemos los objetos y costumbres de nuestra propia cultura a través de sus ojos. Para él, escribir es «pintar el ruido de las palabras» (133), los aviones son «pájaros de piedra brillante» (89), los bolígrafos «palitos para pintar palabras» (91), los jabones «piedras de espuma para lavarse en el arroyo» (95). Descritos de esta manera parecen objetos maravillosos y, sin embargo, para el hombre primitivo demuestran nuestra inferioridad porque los seres modernos «tienen más cosas, pero no saben hacer ninguna cosa» (95). En el típico juego especular de la heterología, el estudio del salvaje nos permite vernos a través de su mirada ya que para él nosotros somos lo extraño. Reflejadas en el espejo que nos pone adelante, son nuestras prácticas culturales las que se ven absurdas e incomprensibles: el control de la natalidad, porque es «como si quisieran que la gente se termine» (116); o el uso de los remedios modernos, porque no tienen en cuenta la verdadera naturaleza de la enfermedad («Los médicos de ustedes no pueden curar porque quieren matar la enfermedad y ni llegan a hablar con ella y conocerla», 127).¹³

¹³ La conciencia de que todo sistema de reglas y prohibiciones aplicadas a cualquier organización humana es en última instancia arbitrario y aleatorio, parece venirle a Pinedo de su trabajo profesional: «Tengo la permanente sensación de que este mundo es absolutamente ridículo, que las estructuras son absurdas, y además, como he trabajado en grandes corporaciones, más absurdo veo todo» (entrevista de Frieria, en línea). Tal vez no sea coincidencia que también la vida de Fogwill haya estado marcada por su trabajo en el mundo del marketing como publicista de cono-

Fogwill se parece a un entomólogo que emprende «una disección científica sobre el comportamiento de esos insectos a los que se decidió llamar seres humanos» (Schettini, en línea). Por eso, *Runa* es «una broma antropológica que logra alcanzar la potencia del mito» (Serra Bradford, en línea), y lo que la novela narra es «el mito constitutivo de [una] cultura» (Guerriero, en línea). Estos comentarios sugieren que la pregunta central en *Runa* tiene que ver con el sustrato último de lo humano y que la respuesta, más allá de cualquier especificidad temporal o geográfica, radica en la universalidad de la cultura. Algo parecido podría decirse de *Plop* a pesar de sus referentes rioplatenses más precisos. ¿Es *Plop* una alegoría de la Argentina reciente, de la misma manera que lo son otras novelas de anticipación y ciencia ficción de los últimos años? No cabe duda que ningún escritor es inmune a su realidad. Escrita hacia el año 2002, sus escenarios post-apocalípticos no pueden menos que recordarnos el colapso económico de diciembre del 2001 con su secuela de cartoneros, cacerolazos, clubes de trueque por la falta de dinero y ataques a los supermercados por ciudadanos desesperados ante la falta de comida. Santiago Moreno especula: «Es difícil saber de dónde parte el pesimismo de Pinedo. Tal vez de aquel oscuro diciembre argentino de revueltas y brutalidad en las calles. Tal vez de algún drama propio. Seguramente, de alguna oscura región interior» (en línea). Apuntando en la misma dirección, un comentarista habla de la novela como «una verdadera ecología de la indigencia» (Leotta, en línea); otro dice que anticipa «lo que nos espera: un mundo atroz no muy diferente del nuestro, pero un poco distinto» (Piro, en línea); y un tercero la asocia con «el oscuro mundo de los cartoneros, con los carros cargados y hediondos, con los saqueos, las matanzas» (de Leo, en línea).

Sin embargo, en 2006 Silvina Frieria entrevista a Pinedo y le pregunta: «Es ineludible encontrar en *Plop* una atmósfera que pivotea sobre las ruinas de la Argentina. ¿Lo pensó de esa manera?» Y el autor, riéndose, contesta: «no me propuse nada, no tengo nada que decir ni que enseñar» (Frieria, en línea). Es en esa misma entrevista donde Pinedo aclara que la novela «tiene que ver con la destrucción de la cultura», y es significativo que hable de fin de «la cultura» y no de la cultura argentina. ¿Significa esto que en *Plop* se ha agotado el impulso de la literatura argentina de anticipación de servir de alegoría nacional? ¿O al menos qué dicha función alegórica ya no basta por sí sola para interpretarla, desmintiendo aquella afirmación de Fredric Jameson de que todo texto tercermundista es en última instancia alegórico de una situación nacional?¹⁴ O, tal vez, esto simplemente refleje cierto agotamiento del género en un mun-

cidas marcas, algo cuyo impacto alcanza a notarse en novelas suyas como *La experiencia sensible* (2001) y *En otro orden de cosas* (2002).

¹⁴ Me refiero al conocido ensayo de 1986, *Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism*, donde Jameson afirmaba que la historia de todo destino individual en la literatura

do donde ya nada asombra. Como afirma hoy Pablo Capanna, el filósofo y ensayista que estuvo a la cabeza de los estudios sobre fantaciencia latinoamericana a partir de *El sentido de la ciencia ficción* (1967), «Cada día hay un descubrimiento. Y aquel continente extraño llamado ‘futuro’ dejó de ser pensado como algo lejano. Ahora, el futuro es hoy, ya» (entrevista de Kukso, 7-8). En plena crisis de las teleologías ya ni los marxistas confían en que la historia avance hacia un fin predeterminado o que el fin esté al alcance de nuestra comprensión. Como bien señala Marc Angenot, “en los últimos 30 años asistimos al colapso de dos esquemas centrales de la Modernidad: los proyectos utópicos, por un lado, y la idea de progreso y de las leyes de la historia” (entrevista de Ballester, 31).

Sin embargo —o tal vez precisamente por eso— hoy pareciera haber más interés que nunca por especular sobre el futuro. Ante la pregunta de qué hay más allá del fin del mundo y qué viene después de la catástrofe, *Plop* responde con la imagen de una serpiente que se muerde la cola: el ocaso de la cultura se parece asombrosamente a su nacimiento. Final y comienzo son iguales, pasado y futuro intercambiables. La definición de un comentarista sobre *Runa* bien podría aplicarse a *Plop*: es un relato bíblico pero también una profecía, una «narración antropológica de una civilización *perdida o futura* (vaya uno a saber)» (mi énfasis; Schettini, en línea). El trayecto al porvenir en *Plop* termina devolviéndonos al pasado: lo que nos espera no es agradable porque tiene que ver con nuestros orígenes, que preferiríamos olvidar.¹⁵ Civilización y salvajismo, lejos de ser opuestos, están ligados inextricablemente en el origen y el final. Al contrario de la respuesta que da un comentarista cuando se pregunta cómo seremos los seres humanos tras el fin del mundo —«más salvajes, más despiadados, más crueles, más insensibles, en definitiva, *menos humanos*» (mi énfasis; González Torres, en línea)— Pinedo parece recordarnos que un rasgo intrínseco a la humanidad es precisamente su inhumanidad, vale decir que tras la catástrofe no seremos menos sino tan, o incluso más, “humanos” que nunca. Al leer *Plop* somos como aquel astronauta protagonizado por Charlton Heston en el clásico film *El planeta de los simios* (1968), quien aterriza en un planeta salvaje y descubre horrorizado los restos de la Estatua de la Libertad semienterrada en la playa. El astronauta comprende en ese momento que el mundo distante al que ha llegado, dominado por simios brutales e incivilizados, no es otra cosa que la Tierra a la que ha vuelto en el futuro: confrontados con el salvajismo de *Plop*, asistimos a lo que ya fuimos (y continuaremos siendo) cuando nada quede de nuestra civilización.

tercermundista debe leerse siempre como una alegoría de la situación de la cultura y la sociedad en que se presenta.

¹⁵ La novela, dura en su tratamiento de la realidad, nos «enseña lo difícil que es llamar a las cosas por su nombre, y soportarlo» (Vázquez, en línea).

Obras consultadas

- ALONSO, ALEJANDRO. *Entrevista con el escritor Rafael Pinedo en La Ventana. Portal Informativo de la Casa de las Américas* (10/3/2004). Consultado 14/7/2011. <<http://la-ventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=1816>>
- BALLESTER, ALEJANDRA. *Los límites de la persuasión en Ñ* (30/10/2010): 30-31.
- BERRUEZO, LUCAS. «Plop», de Rafael Pinedo. *El lugar de lo fantástico* (18/12/2008). Consultado 11/8/2012. <<http://ellugardelofantastico.blogspot.com/2008/12/plop-de-rafael-pinedo.html>>
- BORGES, JORGE LUIS. *El informe de Brodie en Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974. 1073-1078.
- DE BARNOLA, JORGE. *Una distopía sobre la maternidad. «Subte» de Rafael Pinedo en Revista Factor Crítico* (18/6/2012). Consultado 11/8/2012. <<http://www.factorcritico.es/2012/06/rafael-pinedo-subte/>>
- DE LEO, DANIEL. *Lecturas: «Plop», de Rafael Pinedo en Revista Axolotl 2* (4/2005). Consultado 14/7/2011. <<http://revistaaxolotl.com.ar/esp02-3.html>>
- DÍAZ-QUIÑONES, ARCADIO. «El Entenado»: *Las palabras de la tribu en Hispamérica* 21, 63 (Dic 1992): 3-14.
- FERNÁNDEZ, FELIPE. *Las palabras y las cosas en La Nación* (27/4/2003): s/n.
- FOGWill, RODOLFO. *Runa*. Buenos Aires: Interzona, 2003.
- FRIERA, SILVINA. *Argentina ayuda mucho al pesimismo en Página/12* (17/1/2006). Consultado 14/7/2011. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/.../4-1552-2006-01-17.html>>
- GAUT VEL HARTMAN, SERGIO. «Plop». *Un desierto inmenso* (26/1/2007). Consultado 14/7/2011. <<http://undesiertoinmenso.blogspot.com/2007/01/plop-por-gaut-vel-hartman.html>>
- GONZÁLEZ TORRES, DAVID. *Literatura que profetiza cómo seremos el día después del fin del mundo en Aviondepapel* (18/12/2009). Consultado 24/8/2012. <<http://www.aviondepapel.tv/2009/12/literatura-que-profetiza-como-seremos-el-dia-despues-del-fin-del-mundo/>>
- GUERRIERO, LEILA. *Saber contar y no saber hacer nada en Suplemento Cultura de La Nación* (30/3/2003). Consultado 14/7/2011. <<http://www.fogwill.com.ar/guerriero.html>>
- JAMESON, FREDRIC. *Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. Social Text* 15 (1986): 65-88.
- KUKSO, FEDERICO. *La tecnología es la magia de boy. Ñ* 363 (11/9/2010): 6-8.
- LEOTTA, JUAN MARCOS. *Acerca de «Plop» de Rafael Pinedo en El interpretador* (19/10/2005). Consultado 21/11/2010. <<http://www.elinterpretador.net/19JuanLeotta-AcercaDe-Plop.htm>>
- MAZZEO, ARIEL. *Del barro venimos en Fin* (7/2/2005). Consultado 14/7/2011. <<http://www.elaleph.com/fin/2005/02/36-del-barro-venimos.html>>

- MOLLE, FERNANDO. *Invitación a la masacre* en *Ñ* (23/3/2005): 25.
- MORA, VICENTE LUIS. «Plop». *Diario de lecturas* (30/10/2011). Consultado 11/8/2012. <<http://vicenteluismora.blogspot.com/2011/10/plop.html>>
- MORENO, SANTIAGO L. «Frio», de *Rafael Pinedo* en *Prospectiva. Miradas al futuro desde la ficción* (4/10/2011). Consultado 11/8/2012. <<http://www.literaturaprospectiva.com/?p=8444>>
- NOMIC. «Plop». *Rafael Pinedo* en *Les pages de Nomic* (11/7/2012). Consultado 11/8/2012. <<http://lespagesdenomic.blogspot.com/2012/07/plop-rafael-pinedo.html>>
- PAZ SOLDÁN, EDMUNDO. *Rafael Pinedo después del fin* en *El Boomeran(g). Blog literario en español* (15/7/2011). Consultado 18/8/2012. <<http://www.elboomeran.com/blog-post/117/11042/edmundopazsoldanrafaelpinedodespuesdelfin/>>
- PÉREZ VEGA, DAVID. «Plop», por *Rafael Pinedo* en *Desde la ciudad sin cines* (2/1/2012). Consultado 11/8/2012. <<http://desdelaciudadincines.blogspot.com/2012/01/plop-por-rafael-pinedo.html>>
- PINEDO, RAFAEL. *Plop*. Buenos Aires: Interzona, 2004.
- PIRO, DANIEL. *Bajo fondo* en *Los Inrockuptibles* (4/2005). Consultado 14/7/2011. <<http://ploppinedo.blogspot.com/>>
- PLOTNIK, VIVIANA. *Colonialismo y aculturación* en «El informe de Brodie» de Jorge Luis Borges y «El entenado» de Juan José Saer en *Monographic Review / Revista Monográfica* XII (1996): 345-354.
- REATTI, FERNANDO. *Cúidame de las aguas mansas...: Terrorismo de Estado y lo fantástico* en «El lago» y «Los niños transparentes» en *Revista Iberoamericana* 238-239, LXXVIII (Enero-Junio 2012): 293-309.
- . *La trilogía futurista de Oliverio Coelbo: una mirada al sesgo de las crisis argentinas* en *Revista Iberoamericana* 238-239, LXXVIII (Enero-Junio 2012): 111-126.
- . *Postales del Porvenir: La imaginación del futuro en la novela de anticipación de la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2006.
- RIANO, PEIO H. *Ni brillo ni esplendor, sólo barro* en *Público* (17/11/2007). Consultado 14/7/2011. <<http://www.saltodepagina.com/critica/plop-6/>>
- RIERA, GABRIEL. *La ficción de Saer: ¿una 'antropología especulativa'? (Una lectura de «El entenado»)* en *MLN* 111.2 (1996): 368-390.
- ROMANO THUESSEN, ÉVELIA. «El entenado»: relación contemporánea de las memorias de Francisco del Puerto en *Latin American Literary Review* 23, 45 (Jan-Jun 1995): 43-63.
- RUBIO MILLARES, RAÚL. «Plop». *La biblioteca imaginaria* (20/7/2009). Consultado 14/7/2011. <<http://www.saltodepagina.com/critica/plop-6/>>
- SAER, JUAN JOSÉ. *El entenado*. México: Folios Ediciones, 1983.
- SALAS DÍAZ, MIGUEL. «Plop», de *Rafael Pinedo* en *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos* (1/2008). Consultado 14/7/2011. <<http://www.saltodepagina.com/critica/plop-6/>>

- SCHETTINI, ARIEL. *La negación en Página/12* (25/5/2003). Consultado 14/7/2011. <<http://www.fogwill.com.ar/runapagina12.html>>
- SERRA BRADFORD, MATÍAS. *Con esta ficción antropológica, invento de una civilización primitiva, Fogwill consigue la potencia del mito* en *Clarín* (21/5/2003). Consultado 14/7/2011. <<http://www.fogwill.com.ar/critica.html#runaclarin>>
- STEIMBERG, ALEJO. *El futuro obturado: El cronotopo aislado en la ciencia ficción argentina pos-2001* en *Revista Iberoamericana* LXXVIII, 238-239 (Enero-Junio 2012): 127-146.
- TALTAVULL, MARÍA. *Una civilización surgida del barro* en *Revista Teína* 9 (Ago-Sep-Oct 2005). Consultado 11/8/2012. <<http://www.revistateina.org/teina9/lit2imp.htm>>
- VÁZQUEZ, CRISTIAN. *Las cosas por su nombre* en *Interzona* (5/2005). Consultado 24/8/2012. <<http://www.interzonaeditora.com/prensa/prensa.php?idPrensa=190>>

LUISA CAMPUZANO
UNIVERSIDAD DE LA HABANA / CASA DE LAS AMÉRICAS

CRISTINA GARCÍA:
NARRATIVAS DE LO NACIONAL Y LO POSNACIONAL

El surgimiento de una literatura posnacional como consecuencia, entre múltiples factores –o en conexión con ellos–, de la globalización, del incontenible avance de los medios de comunicación y de transporte, del crecimiento de las ciudades y de las culturas urbanas, del incremento de los grandes flujos migratorios, así como de la multiplicación de extensos enclaves étnicos en los países desarrollados, pone en primer plano el tema de la crisis de los discursos nacionales; y la cuestión que plantea la representación de las identidades nacionales, su reforzamiento o su desintegración, y, sobre todo, su reformulación metafórica (Castany 2005).

En las letras latinoamericanas del siglo XXI la cada vez más estudiada emergencia de esta literatura posnacional¹ tiene especial significación, dada la importancia de los autores que la practican, y las dimensiones políticas que genera, en la medida en que no solo se cuestiona la nación-estado, sino la propia condición latinoamericana.²

En la literatura latina escrita en los Estados Unidos por autores de ascendencia “hispana”, el estatuto posnacional resulta más complejo y polémico, particularmente para los cubano-americanos, ya que tanto en el espacio de la diáspora como en la Isla, y por razones análogas, aunque de signo contrario, el discurso dominante, muy políticamente marcado, siempre ha tendido a ser el que privilegia el principio de la nación-estado y el de una identidad nacional monolítica.

Pero en la narrativa y otros trabajos literarios de Cristina García, una de las más conocidas autoras cubano-americanas, es posible observar una evolución

¹ Cf., por ejemplo, el coloquio *Más allá de la nación en la literatura y la crítica latinoamericana del Siglo XXI*, coordinado por los profesores ANÍBAL GONZÁLEZ y ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA y celebrado en octubre de 2009 en la Universidad de Yale.

² Cf. VOLPI, JORGE, *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. Madrid, Debate, 2009.

que va desde la tematización de la búsqueda de las “raíces”, de los “orígenes” cubanos, a la aceptación de la biculturalidad, y finalmente, a su formulación de una decidida voluntad de ir más allá de esta condición, de incluirse en un ámbito latino más amplio, y de explorar la condición posnacional en sus múltiples conexiones.

Parte de ese trayecto podría explicarse a partir de la perspectiva con que Arcadio Díaz Quiñones proponía acercarse a la literatura de los *nuyorricans* y *other Ricans*:

La literatura aquí transita por tiempos y espacios diversos. Hay otra topografía social y cultural que cuestiona los modos de pensar lo *nacional* y desjerarquiza las tradicionales legitimaciones de lo literario. La existencia de las comunidades puertorriqueñas [leamos: latinas] implica, por un lado, la dificultad de imaginar una autosuficiente cultura situada en un único territorio con el tiempo histórico lineal y continuo. Por otro, una nueva espacialización de la memoria que desmiente cualquier ilusión de una *integración* fácil a la cultura norteamericana. (DÍAZ-QUINONES 2004: 690-691).

1 La “trilogía cubana” de Cristina García: JFK-Mia-HAV...

1.1 Primeros vuelos

En vísperas del día de Thanksgiving de 1977, Laura Puente se compra un conjunto Chanel talla 36 en Lord & Taylor. Ha logrado adelgazar más de 100 libras –verdadero éxito entre los exiliados cubanos, tan patéticamente golosos–, y pese al precio del traje, se siente muy, muy feliz (GARCÍA 1992: 172).

Entre 1919 y 1920 Anaïs Nin anota reiteradamente en su diario lo que la fastidia acompañar a cubanos a Lord & Taylor. Sus padres se han separado, y la familia de la madre, para no traerla de vuelta a La Habana con sus hijos, le monta en Nueva York, donde había estudiado como tantas niñas de la clase alta cubana, el negocito de asesorar en sus compras a sus adinerados conciudadanos. (NIN 1978: *passim*).

En 1892, y hacia las páginas finales de sus crónicas norteamericanas de ese año, orientadas a demostrar que en los Estados Unidos los cubanos tienen las oportunidades que no podrían alcanzar bajo el régimen colonial, Raimundo Cabrera rememora, como prueba irrefutable, su encuentro con un compatriota que ha llegado a ser gerente de Lord & Taylor. (CABRERA 1892: 177).

Si hubiera tiempo y si tuviera sentido hacerlo, continuaría en marcha atrás el elenco de personajes reales o imaginarios que visitan esta primera gran tienda por departamentos, para terminar descubriendo que aún antes de su

apertura como modesto almacén, en los años 20 del siglo XIX, ya había cubanos en Nueva York.

La novela en cuyas páginas compra Laura Puente su conjunto Chanel talla 36 es *Dreaming in Cuban*, de Cristina García y se publica en Nueva York en 1992.

La relación de Nueva York con las Antillas hispanas establece una articulación muy especial en la vida cultural de la región,³ que en lo que a Cuba se refiere, ha resultado por cerca de dos siglos muy significativa, y en ella vale la pena detenernos.

En Nueva York, en 1825, José María Heredia edita sus *Poesías*, que incluyen la oda “Niágara”, donde el recuerdo, en medio de un paisaje gélido, de “las palmas ¡ay! las palmas deliciosas/ que en las llanuras de mi ardiente patria/ nacen del sol a la sonrisa y crecen...” (Heredia 1965: 55) instaura la nostalgia en las letras cubanas. Por esa misma fecha e igualmente en Nueva York, Félix Varela hace aparecer los últimos números de *El Habanero*, primer periódico independentista cubano, que había comenzado a publicar un año antes en Filadelfia.

La cubierta del libro de Cristina García reproduce una de las grandes marcas más que identitarias, estereotípicas de lo cubano: es una caja de tabacos, de habanos... En 1849, cuando todavía no había una ortografía precisa para el término, ya se vendían tabacos de La Habana en Nueva York,⁴ y comenzaban a fabricarse por empresarios y torcedores cubanos en algunas ciudades de la Florida, que hasta 1820 había sido parte del territorio cubano. En ese mismo año de 1849 y también en Nueva York, el poeta Miguel Teurbe Tolón, diseña la bandera cubana. Él y otros proscritos que viven desde finales de los 40 en distintas ciudades de los Estados Unidos (Gruez 2002: 146-149), ven recogida su poesía en 1858, bajo el título de *El laúd del desterrado*. Otro de ellos, Cirilo Villaverde, que reside desde principios de los cincuenta en Nueva York, publica allí, en 1882, la versión definitiva de su *Cecilia Valdés*, novela “fundacional” cubana (Sommer 1991: 21, 79, 126-131). Para entonces ya se ha instalado en Nueva York José Martí, quien vivirá quince años en esta ciudad desde donde preparará la independencia de Cuba.

El español y cubano y americano Manuel Pedro González –creador, en 1924, de la cátedra de literatura hispanoamericana de la Universidad de Cali-

³ Cf. MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, YOLANDA, *Caribe Two Ways. Cultura de la migración en el Caribe insular hispánico*. Río Piedras [Puerto Rico], Ediciones Callejón, 2003. Ver también CAÑAS, DIONISIO, *New York City: Center and Transit Point for Hispanic Cultural Nomadism* en: *Literary Cultures of Latin America. A Comparative History*. Nueva York, Oxford UP, 2004, II: 679-702.

⁴ Cf. el grabado de Henry Papprell, sobre acuarela de John W. Hill, *New York from the Steeple of St. Paul's Church, Looking East, South and West*, de 1849, donde se aprecia, en el toldo de una tienda de Broadway, el letrero: “Havana Sigars”.

fornia en Los Ángeles, y después, del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana y de la *Revista Iberoamericana*— en un artículo de 1939 que inaugura la reflexión en torno a las relaciones intelectuales entre los Estados Unidos y la América Latina, afirma que “debido a su situación geográfica y sus prolongadas luchas por la independencia [...], Cuba ha estado mucho más íntimamente vinculada a los Estados Unidos que ningún otro país de la América Latina”, y además, “desde 1823 [...] ha sido como un eslabón que ha conectado las dos culturas; ha desempeñado el doble papel de intérprete y propagandista de ambas”, ya que “los cubanos han estado mucho más familiarizados con la cultura de los Estados Unidos que sus colegas al sur del Río Grande”. (GONZÁLEZ 1939: 90-91).

En esta “íntima vinculación”, en esta “conexión” de Cuba con los Estados Unidos que funda José María Heredia —a quien William Cullen Bryant traduce sus poemas (Gruez 2002: xiii, 1, 336, 45-47)—, el Norte aparece como “la tierra de la libertad en que se abre un asilo inmenso a todos los oprimidos” (Heredia 1826, 2: 102). Pero desde entonces, o aún antes, Cuba era para los políticos de Estados Unidos la manzana que tarde o temprano caería en su patio, el objeto de su ansiedad de complementación, de su deseo de seguridad, de su afán de expansión, que hasta la llegada del momento propicio debería quedar en posesión de la segura España —como lo reconoce el propio Heredia en su reseña sobre el “Mensaje del Presidente Adams a la Cámara de Representantes de los Estados Unidos del Norte sobre el Congreso de Panamá”, es decir, sobre la prohibición norteamericana de que las tropas de Bolívar contribuyeran a la independencia de Cuba (Heredia 1826, 1: 129-132). España, por su parte, es para separatistas o reformistas, y según Heredia, “el demonio sangriento del mal” (Heredia 1965, 2: 65). Por eso, la valoración de los Estados Unidos que ofrecieron en sus textos los cubanos del siglo XIX se realizó, en sentido general, por “triangulación”, teniendo como referencia a España, y procediendo de manera “reactiva”, es decir, enfrentando al vecino del Norte con la metrópoli, y viceversa. Así pues, tanto para los cubanos comprometidos con “la causa”, como para quienes sin mayor definición política denunciaban las condiciones de deterioro físico y moral que se vivían en la Isla, los Estados Unidos eran el modelo que oponer a España y, sobre todo, a su administración local, de modo que, en sentido general, lo que durante el siglo XIX se escribía en Cuba sobre los Estados Unidos, tenía un correlato implícito o explícito en la realidad colonial de la Isla, por lo que estos textos se constituyeron en un importante y a veces único espacio de cuestionamiento abierto del poder español. José Martí, como sabemos, es un caso aparte. Su visión de los Estados Unidos, que, aunque en función del destino de Cuba, se construyó desde adentro —por eso hay quienes lo estudian como

un autor norteamericano o de las Américas-,⁵ tuvo como eje la predecible confrontación entre el naciente coloso y la que él llamara “Nuestra América”, confrontación que se concreta poco después con la intervención en 1898 de las tropas norteamericanas en la guerra de independencia de Cuba. La historiografía cubana ha reconocido la denominación de “entre imperios” (PÉREZ 1982) como la más acertada para denotar el complejo período que va de 1898 a 1902, período que comprende el bochornoso cese de la dominación española, más de cuarenta meses de voraz e infatigable ocupación norteamericana, y la pomposa instauración de una república abiertamente neocolonial. En este “Estado nacional con soberanía limitada” (MARQUÉS 2002: 2), el dominio político y económico y la influencia socio-cultural de los Estados Unidos, pautan la vida de la burguesía y de parte de la clase media, pero también radicalizan las tendencias nacionalistas fomentadas por las luchas por la independencia.

En 1999, sesenta años después del artículo del profesor de UCLA, el historiador Louis A. Pérez expone muy documentadamente a lo largo de unas seiscientas páginas y en todos los campos, no sólo en el de la cultura, la profunda índole de esa “familiaridad” entre Cuba y los Estados Unidos de la que hablaba González, y la tremenda importancia de la experiencia de vida norteamericana desarrollada tanto del lado de allá como del lado de acá del estrecho de la Florida, como factor constitutivo de identidades, mentalidades e imaginarios cubanos, lo que explica en buena medida el carácter tan drástico, tan apasionado que asume el enfrentamiento entre ambos países a partir de la Revolución y el radical alineamiento con o contra los Estados Unidos que se produce casi de inmediato en la Isla (PÉREZ, 1999).

Las primeras oleadas de emigrantes cubanos al Norte, producidas desde inicios de la Revolución, están integradas por miembros del gobierno de Batista, o por quienes, ante las primeras medidas revolucionarias, están seguros de que los norteamericanos intervendrán rápidamente, y prefieren alejarse, pero no mucho, de la zona de conflicto. Estas y las que se van después, a lo largo de tres lustros, son familias de la burguesía y la pequeña burguesía que se “exilian” fundamentalmente en el sur de la Florida –adonde se les estimula a viajar y donde son recibidos con una serie de ventajas particularmente estipuladas para ellos, que luego se mantendrán con variantes, hasta nuestros días. Aquellos primeros emigrantes conformaron los autodenominados “Exilio Dorado” (1959-1962) y “Vuelos de la Libertad” (1965-1973), términos que indican a las claras su origen de clase, su beligerancia y el deseo manifiesto de quienes se los atribuían de aislarse de aquellos que llegarían después. En el

⁵ Cf. LOMAS, LAURA, *Translating Empire: José Martí, Migrant Latino Subjects and American Modernities*, Durham, Duke U P, 2008.

resto de los 70 y en los 80 el flujo migratorio tendió más a originarse en razones económicas, y a estar compuesto fundamentalmente por trabajadores, pero hubo momentos, como el de la masiva salida por el Mariel (1980), en el que se mezclaron distintas categorías poblacionales y diferentes causas. Por lo demás, todavía en los 80 la emigración se encontraba bastante satanizada en Cuba, pese a que desde el 79 estaba autorizado el regreso como visitantes de quienes se habían ido después del 59. A partir de los 90, cuando la desaparición del Campo socialista y de la Unión Soviética llevó a la Isla a un grave deterioro de todo orden, la emigración es eminentemente económica, incluye tanto trabajadores como profesionales, no se dirige exclusivamente a los Estados Unidos y no está marcada políticamente. Aunque episodios como la salida de balseros en 1994 y el tráfico ilegal de personas promueva sucesivas crisis.

En el censo de Estados Unidos realizado en 2000, poco menos de un millón trescientos mil encuestados se declararon cubano-americanos; en el de 2010 la cifra pasa de un millón setecientos mil, y en ambos casos se incluye tanto a inmigrantes como a sus descendientes. Frente al impresionante incremento de la población latina que recoge este último censo, la cual ascendió de cuarenta millones en 2000 a poco más de cincuenta en 2010, el porcentaje de cubano-americanos es casi irrisorio, pues apenas constituyen un 0,6 % de la población total del país, y menos del 4 % de la de latinos. En su inmensa mayoría –más de ochocientos mil–, residen en la Florida. Y el área metropolitana de Nueva York –con cerca de ciento cincuenta mil– es el segundo enclave de población cubano-americana. Pero, como se sabe, por su origen de clase, por los beneficios que les ha otorgado el gobierno norteamericano, y por su enconada voluntad de demostrar que volverían a ser quienes fueron o soñaron ser, el poder económico y político de la comunidad cubana, y su capital intelectual son los más altos entre los hispanos. Una publicación cubano-americana documenta con cifras impúdicas y elocuentes que no voy a reproducir, esta condición, así descrita por ellos:

According to the U. S Census Bureau 2010 Cuban-Americans have acquired an enormous amount of wealth and prosperity in an extremely short period of time; no other immigrant group has achieved this as quickly as the Cubans. Many immigrants have never achieved it at all, despite being in this country far longer than Cubans. (MONTE 2011)

Por todo ello no les faltó una temprana y abundante expresión literaria. Desde los primeros momentos contaron con reconocidos escritores, como Lydia Cabrera, Lino Novás Calvo, Agustín Acosta o Enrique Labrador Ruiz, a los que se fueron sumando otros, como Heberto Padilla, Antonio Benítez Rojo, Reinaldo Arenas y, por supuesto, los de segunda y tercera fila, así como nuevos y pronto olvidados “talentos”. Esta literatura cubana escrita en español,

y denominada “del exilio”, se interesa mayoritariamente en rememorar el pasado o en denunciar y repeler todo lo acontecido en la Isla después de 1959. A ella, más que sucederla, se contrapone la llamada literatura cubano-americana, que comienzan a escribir hacia los 80 aquellos que llegados de Cuba cuando niños o adolescentes, se expresan preferentemente en inglés, se interesan por indagar en torno a su propia y complicada identidad, y por rescatar una cubanidad que no conocen o que les han falsificado, al tiempo que reaccionan muchas veces sarcástica o humorísticamente frente al tradicionalismo, el conservadurismo y la obcecación de sus mayores, empeñados en permanecer al margen de la historia, viviendo en una Cuba imaginaria y estancada en un tiempo y una lengua fosilizados. Entre los principales exponentes de la literatura cubano-americana están Gustavo Pérez Firmat, Dolores Prida, Roberto G. Fernández, Virgil Suárez, Achy Obejas, Ana Menéndez y Cristina García.⁶

Nacida en La Habana en 1958, Cristina García llegó a la edad de dos años con sus padres a los Estados Unidos, y creció y estudió en Nueva York, donde alcanzó una excelente formación, encauzada primero hacia los estudios de política internacional, luego al periodismo y por último a la creación literaria.

Dreaming in Cuban (1992) y *The Agüero Sisters* (1997), las dos primeras novelas de García, despliegan sus tramas, simultáneamente, en estos dos escenarios geográficos contiguos, pero tajantemente separados: Cuba y los Estados Unidos; y entre ambas novelas se recrean unos ochenta años del siglo XX cubano, aunque, *stricto sensu*, *Dreaming in Cuban* transcurre entre 1972 y 1980, y *The Agüero Sisters*, entre finales de 1990 y casi todo 1991.

Relatadas de modo directo, o a través de un narrador, por voces que hablan desde distintos tiempos y en diferentes registros, estas tramas se construyen a partir del interés de mantener o recuperar vínculos familiares que si bien habían sido dañados, en las dos novelas, con anterioridad a la Revolución, resultan aún más violentamente escindidos por ella. Por ello, cuando comienzan ambas narraciones, esos lazos de familia son imposibles de sanar a menos que puedan reencontrarse sus miembros. Esto finalmente ocurrirá porque en ambas novelas prevalecen los personajes femeninos, que han preservado la memoria y de algún modo han mantenido el contacto. O sea, la genealogía que articulan las dos novelas a través de los conflictos entre tres generaciones: abuelos, padres, nietos, es una genealogía marcadamente matrilineal, y aunque las figuras masculinas están presentes, son las abuelas, las madres, las hermanas y las hijas quienes tejen los hilos que dinamizan el reencuentro.

⁶ La bibliografía sobre el tema es amplísima, polémica y contradictoria. Cf., para un excelente resumen de la producción narrativa cubano-americana, GARCÍA, MARÍA CRISTINA, *Cuban American prose, 1975-2000* en: *Literary Cultures of Latin America. A Comparative History*. Nueva York, Oxford U P, 2004, III, pp. 464-469.

Estas novelas, deudoras de los artificios de un realismo mágico por momentos más a lo Isabel Allende que a lo García Márquez, y hasta cierto punto, de una poética del fragmento, de la multiplicidad de puntos de vista y la dislocación del sujeto, se muestran en ocasiones demasiado ansiosas por incorporar marcas identitarias cubanas: elementos del paisaje, de la flora y la fauna de la Isla, de las edificaciones en ruinas, de los viejos automóviles americanos, de la música, de la cultura afrocubana y de los conflictos raciales, de retazos de historia pasada; por captar de igual modo comportamientos, mentalidades e idiosincrasia; por indagar en las dificultades, los riesgos y los desenfrenos de la vida cotidiana de la Cuba contemporánea, y en las motivaciones de quienes han optado por quedarse en ella o por irse. Y, al mismo tiempo, asumen la representación del mundo del exilio, en Nueva York y sobre todo en Miami, con una ironía implacable, en la que la carnavalización y la hipérbole marchan de la mano con un realismo caricaturesco.

Aunque en varias entrevistas García negara el carácter autobiográfico que la crítica ha creído encontrar en Pilar, la protagonista eje de *Dreaming in Cuban*,⁷ son muchos los elementos de la caracterización de este personaje que coinciden con experiencias de la autora y de su entorno, como el hecho de que haya viajado muy niña a los Estados Unidos, de que la familia de su madre optara por quedarse en Cuba mientras que la paterna –de origen centroamericano, como la de Pilar– también se exiliara, de que viviera en Brooklyn y estudiara en Barnard, de que viajara por primera vez a Cuba en los 80..., de que Pilar siempre hable en primera persona, mientras que los demás personajes protagónicos son presentados por el narrador⁸.

Y es que, como se sabe:

casi todas las primeras obras de narradores pertenecientes a las minorías étnicas norteamericanas poseen –incluso en mayor medida de lo que sucede con la primera novela de cualquier autor– un definido carácter autobiográfico [debido a que] les urge, más que a otros, textualizar sus propias vidas, como la vía de explicarse su experiencia en relación con una cultura que tiende a marginarlos, cuando no a rechazarlos. (RODRÍGUEZ-LUIS 1993: 40)

Con trece años Pilar escapa de su casa y viaja a Miami con la intención de poder llegar a Cuba y reencontrarse con su abuela: “Even though I’ve living in Brooklyn all my life, it doesn’t feel like home to me. I’m not sure Cuba is, but I want to find out.” (GARCÍA 1992: 58). Ocho años después logra hacer este

⁷ Cf., por ejemplo, *A Fish Swims in My Lung: an Interview with Cristina García* en: *Face to Face. Interviews with Contemporary Novelists*. Allan Vorda (Ed.), Houston, Rice U P, 1993: 61-76.

⁸ Salvo los más jóvenes y la santera Herminia, con quien Pilar prácticamente se ha hermanado, que también hablan en primera persona.

viaje a sus orígenes, al final del cual reconoce, como todo aquel que repasa su *iter vitae*, que ya no es la misma: “I’ve started dreaming in Spanish, which has never happened before. I wake up feeling different, like something inside me is changing, something chemical and irreversible.” (GARCÍA 1992: 235); y sabe también cuál es el espacio al que pertenece, aunque esta pertenencia sea relativa: “But sooner or later I’d have to return to New York. I know now it’s where I belong –not *instead* of here, but *more* tan here.” (GARCÍA 1992: 236). De este modo Pilar replantea, otorgándole mucho más peso a uno de los componentes de su biculturalidad, el dilema enunciado por Lourdes Casal en su antológico poema “Para Ana Veltfort”: “demasiado habanera para ser newyorkina,/ demasiado newyorkina para ser,/ –aún volver a ser– cualquier otra cosa” (CASAL 1981: 61), y reformulado por Gustavo Pérez-Firmat desde el mismo título de su conocido ensayo *Life on the Hyphen: the Cuban American Way* (1994), sobre el que volveremos, con Cristina García, más adelante.

Si la editora de la primera novela de García decidió cambiar el título que le había dado su autora: *Tropic of Resemblances*, tomado de un verso de Wallace Stevens, ese poeta norteamericano tan “familiarizado” en vida y obra con Cuba;⁹ todo parece indicar que o nadie intentó sustituir el título de su segunda novela, a pesar de su aire decimonónico, de su neutral carácter denotativo y de la posible dificultad que implicaría memorizar y, sobre todo, mercadear el raro apellido de las hermanas; o que la autora se opuso a cambiarlo. Como sabemos, los nombres de los personajes tienen una gran carga semántica en los textos de ficción, y del mismo modo que el apellido de Pilar es Puente, quizá la palabra más repetida por los cubano-americanos a comienzos de los noventa –recordemos la colección de textos *Bridges to Cuba/Puentes a Cuba*, editada en 1995 por Ruth Behar–; Agüero, el apellido de Constanacia y Reina –nombres bien significativos, como el de su madre: Blanca, o el de la hija de Reina: Dulce Fuerte– es una palabra ubicable en el campo semántico del *fatum*, el enigma, la sospecha... Y esta novela explora, precisamente, las múltiples consecuencias del modo de ser y la conducta de una mujer enigmática, que trastorna la vida de su marido y marca para siempre a sus hijas, quienes separadas por sus respectivos caracteres y destinos, y por la Revolución, vuelven a encontrarse a principios de la crisis de los 90 en Miami, para de conjunto iniciar ese viaje hacia el pasado que conducirá a Constanacia a regresar a Cuba cuarenta años después de su partida, y a descubrir los buenos y malos agüeros que orientaron sus vidas.¹⁰

⁹ Cf. *Secretaries of the Moon. The Letters of Wallace Stevens & José Rodríguez Feo*. Beverley Coyle and Alan Filreis (Eds.). Durham, Duke U P, 1987.

¹⁰ Antes de pasar a otros textos, quiero indicar que uno de los epígrafes con que se abre *The Agüero Sisters* es de Hart Crane, el para siempre joven poeta norteamericano muerto misteriosamente en, o junto a las costas de Cuba.

Entre *Dreaming in Cuban* y *The Agüero Sisters* Cristina García escribió el ensayo introductorio de *Cars of Cuba* (1995), hermoso libro de fotografías de Joshua Greene, para el cual seguramente solicitaran su concurso dado el éxito de *Dreaming in Cuban*, finalista del National Book Award en 1992, y traducida a siete idiomas, con gran cantidad de reimpressiones y reediciones. No sé si este ensayo contribuyó a reforzar el aura de exotismo que desde los espacios académicos más rigurosos se le reprochaba a su novela, reparo que también alcanzó a *The Agüero Sisters*, leída muy superficialmente por algunos críticos, pero también traducida a siete idiomas aunque con menor éxito en cuanto a ediciones y reimpressiones.

Pero en 2003 aparece *¡Cubanísimo!* con signo de admiración al comienzo y acento en la i del superlativo, es decir, en perfecto español, y el subtítulo de *The Vintage Book of Contemporary Cuban Literature*, editado y prologado por Cristina García, quien decide reunir textos de cerca de treinta autores cubanos de la Isla, de Miami y de otros espacios de la diáspora, desde José Martí hasta Rafael Campo, agrupándolos a partir de una marca de la cubanía que hasta entonces no había explotado: la música. De acuerdo con su tiempo histórico y con su tempo musical, los textos se organizan en cinco secciones: danzón, rumba, son, mambo y salsa. Y en el prólogo, más de una vez asoman su rostro unos constituyentes étnicos de la nación cubana de los que apenas se habla: los chinos.

1.2 Otros itinerarios

De ellos, de los chinos, trata la que su autora anunciara alguna vez como última entrega de su trilogía cubana: *Monkey Hunting*, también de 2003. Sin dudas, su novela más impactante, compleja y mejor escrita, con la que rescata toda una dimensión no ficcionalizada antes de la historia nacional cubana, que en esta obra se plantea, además, desde una perspectiva inédita y en sus conexiones más imprevisibles. Sin temor a pecar de osada, me atrevería a afirmar que en relación con la literatura cubano-americana, *Monkey Hunting* constituye una contribución similar a la del Alejo Carpentier que en *El reino de este mundo* reinserta a Cuba en un contexto caribeño que va mucho más allá del reducido ámbito de las Antillas hispanas y de sus relaciones con la metrópoli, para involucrarla en conflictos de repercusión mundial.

Si era imposible colocar al inicio de *The Agüero Sisters* un árbol genealógico como el que precede al texto de *Dreaming in Cuban*, porque los misterios que deben desentrañar las hermanas junto con los lectores quedarían rápidamente en evidencia; en *Monkey Hunting* esta ayuda es indispensable, pues así lo exigen el dilatado tiempo (1857-1970) en que se desarrollan las tres tramas que conforman la novela, el número de personajes que la pueblan y

su compleja estructura narrativa. Por ello también, como en las dos novelas anteriores, cada sección va cronológicamente acotada.

La trama central, que ocupa dos terceras partes de la novela, es la que la inicia y la concluye, a través de un desarrollo lineal que lleva a Chen Pan, su personaje protagonista, de su China natal, donde es “contratado” en 1857 para trabajar en Cuba, al barrio chino de La Habana, donde muere en 1917, convertido en un comerciante discretamente próspero. Desde que se inicia la larga y siniestra travesía de tres meses, se hace evidente el engaño de que él y sus compañeros han sido víctimas. Llegados a La Habana, son vendidos como esclavos. A Chen Pan lo compra el dueño de La Amada, un ingenio situado en el centro de la Isla. En los campos de caña y en los barracones, entra en contradictorio contacto con los negros y su tan ajeno mundo; sufre los castigos que el rudo trabajo, el clima y el mayoral le imponen; y continúa cultivando aquel arte de la resistencia, tan milenario como sus raíces, que le había permitido sobrevivir en el barco. Recuperando su habilidad infantil para cazar monos, mata de una pedrada al mayoral y posteriormente huye al monte. A partir de aquí sólo conocemos episodios aislados de la historia de Chen Pan, que nos permiten reconstruir su curso y su entorno. Llegado no sabemos cómo al naciente barrio chino de La Habana, decide no regresar a su patria, sino asimilarse, y vestido a la cubana, pero sin haber adoptado un nombre de pila español, como hicieran muchos de sus compatriotas, vive en los altos de su comercio de objetos de segunda mano que con el tiempo se han ido convirtiendo en antigüedades, con su sirvienta Lucrecia, una mulata que ha comprado junto con su hijo, no sólo para que lo atienda, sino porque detesta la esclavitud. A ella la deja encargada de su negocio a fines de 1868, cuando decide unirse a los chinos que combaten por la independencia de Cuba en la recién iniciada Guerra de los Diez Años. Dos décadas más tarde, y desde la perspectiva de Lucrecia –que también rememora su propia historia–, se narra lo acaecido en ese lapso, el regreso de Chen Pan de la guerra, su unión, y el nacimiento los tres hijos de la pareja, así como los cambios acaecidos en el barrio y en el protagonista. En 1899 muere Lucrecia, que había pedido ser enterrada en el cementerio chino. La vida de Chen Pan oscila entonces entre la desolación por la pérdida de su mujer, las relaciones con sus viejos paisanos, y el consuelo que encuentra en su hijo Lorenzo y su nieto Pipo, con quienes de regreso de un viaje a la provincia de Oriente, es testigo de la persecución y matanza de negros en 1912, episodio de la historia oculta de la Isla que ya se había abordado brevemente en *Dreaming in Cuban*. En sus últimos años, ante la llegada de nuevos chinos, los californianos, con otras costumbres, y el progresivo deterioro de la política nacional y de la naturaleza, por el desmonte de grandes extensiones de tierra que se dedicarán al cultivo de la caña –otra obsesión de García–, Chen Pan se con-

sagra a la reflexión y a recuperar su identidad: vuelve a usar su coleta y su holgada ropa de chino.

Las otras dos tramas, desarrolladas paralelamente a la central, mediante episodios que la autora estructura e intercala como sucesivos contrapuntos, tienen su inicio, en el tiempo histórico, bastante después de ocurrida la muerte de Chen Pan. Y proyectan la novela hacia otros espacios geográficos y culturales, que retroceden al pasado o se proyectan al futuro.

La segunda trama que aparece en el texto, se inicia en 1969 en Nueva York, adonde han emigrado muy recientemente nuestro ya conocido Pipó, nieto favorito de Chen Pan y antiguo cocinero de la Base Naval de Guantánamo, y su hijo Domingo, cuya madre, tremendamente revolucionaria, ha quedado en Cuba con sus hermanos, negros o mestizos bongoseros o conguceros que han formado a Domingo en las tradiciones afrocubanas. Pipó, incapaz de adaptarse a Nueva York, se suicida en el metro, y Domingo es enviado a Viet Nam, donde pasa por varios círculos de aquel infierno, en los que sus recuerdos de Cuba son una suerte de escape. A su salida del hospital “se casa” con una ex-prostituta vietnamita que tendrá un hijo suyo, pero a la que él abandonará para terminar no sabemos cómo ni dónde.

La tercera y más sorprendente trama es la última que se presenta al lector. Se desarrolla todo el tiempo en Shanghai, pero en diferentes momentos: 1924, 1939 y 1970; y es la única narrada en primera persona, por Chen Fang, un personaje cuya existencia ignoramos pese al ya mencionado árbol genealógico, y cuyo sexo no descubrimos hasta pasadas varias páginas. Es una de las tres hijas que tuvo Lorenzo en China a fines del siglo XIX, cuando fue allí a estudiar medicina tradicional. Criada como hombre, recibió una educación que, tras el fracaso de su matrimonio y el secuestro de su hijo, le permitió enseñar en un colegio internacional, donde conoce a una francesa cuyo marido había sido cónsul en Cuba. Con ella inicia una amistad que devendrá poco después en una relación amorosa que la guerra interrumpe. Durante el período de la revolución cultural, pese a tener setenta y dos años, es perseguida, encarcelada y torturada. De ella tampoco sabemos cómo terminará, pero su única esperanza es ir a Cuba a buscar su familia: “There is a street called Zanja in the eastern part of Havana where the Chinese live. Surely someone will have heard of my father, Lorenzo Chen, the fine herbalist. And I must teach myself Spanish! Who knows if my Cuban family can speak Chinese?” (GARCÍA 2003: 232-233).

Si en las primeras novelas de García prevalecen los personajes femeninos, porque el padre cubano del exilio ya no es más aquel señor impositivo, tan común en la Isla, sino alguien que, precisamente por ello, tiene muchas dificultades para adaptarse a su nuevo entorno; en *Monkey Hunting*, como se ha señalado, los personajes masculinos son los más relevantes. Sin embargo,

Chen Fang no sólo da lugar a las más hermosas páginas escritas por García, como ha dicho Eliana Rivero,¹¹ sino quizás es el personaje más trágico y conmovedor de toda su obra.

A diferencia de sus novelas anteriores, *Monkey Hunting* no tuvo un inmediato éxito editorial: a los tres años de publicada sólo había sido traducida al neerlandés, el español y el catalán. No hay que descartar que esa sea posiblemente una señal de su complejidad, pues es una novela que en su indagación en torno a la condición cubana desde una perspectiva muy alejada de la que había venido empleando, se implica no sólo en la problematización y el cuestionamiento de la formación y la estabilidad de la nación, sino también de las identidades nacionales. Porque los personajes de *Monkey Hunting* ejemplifican, con sus vidas, con su relación cerca / lejos de Cuba, de China, con su mestizaje y sus migraciones, la fragilidad de patrones identitarios fijos, estables. Sus identidades son el cruce de distintos caminos que en un momento confluyen, pero que siguen su tránsito hacia otros rumbos (Maalouf 2004: 11-12). Son ríos –“por excelencia la figura interrogativa de la identidad” (Magris 1997: 21)– que tributan a otros ríos, al tiempo que enriquecen su caudal. Son un “cúmulo de flujos y corrientes” (SAID 2002: 377).

En los años siguientes –2004, 2005– García recorrió varias universidades norteamericanas ofreciendo una conferencia titulada “Living Beyond the Hyphen: Identity in the Age of Multiculturalism”; alusión y reto al permanente, equidistante y equilibrista cubano-americanismo del “living on the hyphen” de Pérez-Firmat; pero, sobre todo, indagación acerca de cómo resolver la difícil cuestión planteada por la relación entre sus orígenes latinos y su aspiración a ubicarse en la literatura del *mainstream* norteamericano; acerca de cómo manejar los inconvenientes y los beneficios de su biculturalismo, de cómo no dejarse colocar bajo el rótulo de una “literatura étnica” específica, la cubano-americana.

Creo que su preparación de la antología *Bordering fires. The Vintage Book of Contemporary Mexican and Chicano/a Literature* (2005), seleccionada y prologada por ella, y, como *¡Cubanísimo!*, editada también en español, fue, en el contexto de la no siempre fácil relación entre distintos grupos de latinos, mucho más difícil aún entre cubano-americanos y latinos –ya que los primeros no aceptan ser considerados como tales–, un paso más allá de un biculturalismo que ya le resultaba estrecho, y del que ya había comenzado a alejarse

¹¹ Agradezco a Eliana Rivero, sin duda una de las mejores conocedoras de la obra de García, el envío por e mail de manuscritos de sus trabajos sobre esta autora publicados o inéditos. Cito, del manuscrito de su “*Monkey Hunting* by Cristina García. A Transnational Ending to a Cuban Trilogy?”, presentado en el congreso de escritoras latinas celebrado en San Antonio, Texas, en julio de 2003: “These chapters, especially the one entitled ‘Plums’, contain possibly the most exquisite and delicately erotic prose in all of García’s works”.

en *Monkey Hunting*. Como me advirtiera Eliana Rivero al regalarme en 2007 su recién publicada novela *A Handbook to Luck*, de irónico y amargo título, en ella “Cristina se globaliza [...] aún más que en *Monkey Hunting*”.

2. LAX, LAS y más allá

A Handbook to Luck (2007) y *The Lady Matador's Hotel* (2010), las más recientes novelas de García, tienen escenarios muy distantes de los de su trilogía cubana.

A Handbook to Luck se inicia y concluye en Los Ángeles, en un período que va de 1968 a 1987, con años vacíos y tramas independientes; mientras que otros están más ocupados: aquellos en los que las historias van orientándose hacia el final. La novela, fragmentaria en tiempo y espacios, y permeada de fragilidad, desamparo y nostalgia, se desarrolla linealmente y en contrapunto, en sitios tan lejanos o dispares como San Salvador, Teherán, la frontera mexicana, una rica villa del Mar Caspio, Las Vegas, Kingston... Sus tres protagonistas –un hombre y dos mujeres– tienen la misma edad; de hecho, las tramas correspondientes a cada uno de ellos –que en algún momento coincidirán– comienzan cuando han cumplido nueve años. Y los tres tienen en común el hecho de haber sido marcados, en mayor o menor grado, por la violencia y la incertidumbre de tiempos revueltos que han interrumpido su niñez –Enrique: primera década de la revolución cubana; Marta: guerrilla salvadoreña; Leila: derrocamiento del Sha–, así como por pérdidas familiares muy dolorosas. Enrique –hilo más o menos conductor al que se acercan las otras vidas– es un cubano llevado de pequeño por su padre –mago famoso con quien tiene una relación de dependencia estrecha y compleja–, a Los Ángeles y después a Las Vegas, donde para complacer los deseos paternos, reorienta su interés por las matemáticas hacia el juego, convirtiéndose en jugador profesional y luego en administrador de un casino. La salvadoreña Marta, de familia muy pobre, trabaja desde niña. El terror y la represión contra la insurgencia guerrillera sirven de fondo a sus peripecias, a su afán por aprender y subsistir, y la llevan a emigrar clandestinamente a los Estados Unidos, donde a costa de esfuerzos parece llegar a encontrar la felicidad. La protagonista iraní, de la alta burguesía, estudia en Suiza, luego en UCLA, y vive, con los convulsos cambios de su país, y la reducción de la independencia de las mujeres, un desgraciado matrimonio que la lleva al suicidio. Relatadas por un narrador extradiegético que asume el punto de vista de cada uno de los protagonistas, las tres historias refieren procesos de pérdida, rechazo o ensanche de sus identidades nacionales por condicionamientos políticos o elección personal: la suerte que favorece o no las decisiones tomadas. La mejor dotada para escoger su futuro, Leila, se equivoca reiteradamente. Enrique acepta su destino. Marta lucha por

forjárselo. Los Estados Unidos son el sueño perdido de Leila; la realidad impuesta para Enrique; y para Marta, el lugar que le permite recuperar algo de su dignidad personal y mantener a su familia en El Salvador.

Al igual que en sus novelas anteriores –y esto es igualmente válido para *The Lady Matador's Hotel*–, son ostensibles en el discurso narrativo de García cierto realismo mágico y un humor que juega en este caso, por ejemplo, con un empleo burlesco, en ocasiones caricaturesco, del español, partiendo del hecho de que no lo conocen los lectores a quienes están destinados sus textos. Y también se observa, como parte de la desacralización de los supuestos valores y lo inmutable de la identidad nacional, el despliegue de una implacable ironía en relación a cómo se ven y se valoran a sí mismos algunos personajes cubanos; e igualmente a qué estereotipos del cubano circulan entre los norteamericanos; y a cómo son vistos por otros latinos.

En *The Lady Matador's Hotel*, el espacio no se dispersa, sino se contrae al de un hotel, escenario de ya larga raigambre literaria, donde ubicar disímiles personajes a los que distintas circunstancias obligan a convivir. En esta novela el tiempo también se contrae: la acción, sus diversas tramas, se desarrollan en el curso de la semana que se inicia la tarde siguiente al Día de muertos, al Día de los fieles difuntos. De hecho, cada capítulo corresponde a un día de esa semana; bajo el título –“Sunday”, “Monday” ...– se incluye un pequeño e irónicamente poco informativo resumen de lo que contienen; y se dividen en subcapítulos titulados con nombres de espacios o números de habitaciones del hotel. Al final de cada capítulo, una sección titulada *News* –apropiación paródica del recurso estrenado por John Dos Passos en *Manhattan Transfer*– ofrece el contexto exterior, nacional, internacional, público, privado –programas del corazón–, meteorológico –Weather Channel– a través de citas de cualquier medio de comunicación: prensa plana, televisión, radio...

Pero este no es un hotel del gran mundo, un hotel situado en una playa, una montaña o una ciudad renombradas, sino un hotel ubicado en una capital centroamericana que en mucho se parece a Guatemala, aunque en el texto nunca se indica cuál es.

Esta indeterminación, que en cierto modo podría leerse como muestra de una visión peyorativa, común, indiferenciable de las llamadas “repúblicas bananeras”, alejadas en otros tiempos del curso de la historia, no susceptibles, ni siquiera, de ser reconocidas en los mapas por un presidente norteamericano o, *in situ*, por un ministro europeo; esta indeterminación –repito– va a funcionar como objetivación de hasta qué punto en este comienzo de milenio se (con)funden los destinos individuales y los procesos mundiales –una maquila de propiedad coreana; una pequeña empresa de adopciones ilegales de bebés–; cómo lo local y lo global (con)fluyen –se representa la cara social de una suerte de taller de militares represores latinoamericanos con sus jefes y/o

instructores norteamericanos–; cómo las viejas tradiciones coloniales –las corridas de toros– se subvierten –la protagonista que da título a la novela es *una torera*–, y la *fiesta* se convierte en una suerte de *reality show*.

Con Suki Palacios, californiana hija de mexicano y japonesa, y estudiante de medicina que ha dejado su carrera por el capote y la montera, comienza y termina la novela, en ambos casos antes de una corrida; su trama, la menos enredada de todas, es la de su angustia, sus supersticiones, su relación con la muerte, la de viejos y no resueltos conflictos familiares. Los restantes personajes protagónicos –huéspedes, visitantes o empleados– arrastran también viejas historias que sólo en un caso se cruzan. Son la abogada de origen alemán y su marido, que venden en treinta mil dólares, con falsos papeles de adopción, bebés por los cuales pagan mil dólares a la madre; el matrimonio que viene de USA a comprar uno, formado por una americana y un cubano que eligió salir de la isla por el Mariel, abandonar a su mujer embarazada y no haber hecho nada por conocer a su hija; el rico coreano con obsesiones suicidas y su adolescente amante embarazada, que le dará un hijo hombre, con lo que terminarán sus conflictos; los prepotentes y exhibicionistas militares, apenas caricaturizados, más bien mostrados tal y como han sido y son; y el personaje más fuerte, más decidido de la novela, la camarera nativa que va a pensar y a encontrar el medio de vengar a su hermano ajusticiando a uno de ellos, al jefe militar local, para luego tratar de escapar rumbo a Estados Unidos.

Sin dudas, el hecho de que García haya cambiado su residencia primero a California, y más recientemente a Texas y Nuevo México, ha contribuido seguramente a su mayor comprensión de la complejidad e interconectividad de los procesos culturales en los espacios posmigratorios, de la condición cubana, cubano-americana y latina, y del cruce de múltiples identidades en constante proceso de cambio, por las que transitan sus protagonistas. Y con estas novelas recientes ha demostrado también su voluntad de tratar de dar a conocer estos nuevos horizontes culturales.

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- Bordering fires. The Vintage Book of Contemporary Mexican and Chicano/a Literature.* 2006. Edited and with and introduction by CRISTINA GARCÍA. New York, Vintage Books.
- Cars of Cuba.* 1995. Essay by CRISTINA GARCÍA, photographs by Joshua Greene, created by D.D. Allen. New York, H. N. Abrams.
- ¡Cubanísimo! The Vintage Book of Contemporary Cuban Literature.* 2003. Edited and with and introduction by CRISTINA GARCÍA. New York, Vintage Books.
- GARCÍA, C. 1992. *Dreaming in Cuban.* New York, Alfred A. Knoff.
- GARCÍA, C. 1997. *The Agüero Sisters.* New York, Alfred A. Knoff.
- GARCÍA, C. 2003. *Monkey Hunting.* New York, Alfred A. Knoff.
- GARCÍA, C. 2007. *A Handbook to Luck.* New York, Alfred A. Knoff.
- GARCÍA, C. 2010. *The Lady Matador's Hotel.* New York, Scribner.

TEXTOS CITADOS

- CABRERA, R. 1892. *Cartas a Govín. Impresiones de viaje.* La Habana, La Moderna.
- CASAL, L. 1981. *Palabras juntan revolución,* La Habana, Casa de las Américas.
- CASTANY PRADO, B. 2005. Las nuevas metáforas identitarias de la literatura posnacional. *Konvergencias, Filosofías y Culturas en Diálogo*, 9, www.konvergencias.net/literaturaposnacional.htm
- DÍAZ QUIÑONES, A. 2004 (1997) La literatura y la metanación puertorriqueña. *El Nuevo Día*. San Juan: 7 de diciembre, 10. (*Apud* D. Cañas. New York City: Center and Transit Point for Hispanic Cultural Nomadism, en: *Literary Cultures of Latin America. A Comparative History.* New York, Oxford U P. t. 2, 679-702.)
- GONZÁLEZ, M. P. *Las relaciones intelectuales entre los Estados Unidos e Hispano América.* Universidad de La Habana, 24-25, 84-110.
- GRUEZ, K. S. 2002. *Ambassadors of Culture. The Transamerican Origins of Latino Culture.* Princeton, Princeton U P.
- HEREDIA, J. M. 1988. (1826). Cartas sobre los Estados Unidos. *El Iris*, 2, 100-102. [México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM. Edición facsimilar].
- HEREDIA, J. M. 1965. (1832). Himno del desterrado. En J. Lezama Lima. *Antología de la Poesía Cubana.* La Habana, Editora del Consejo Nacional de Cultura, t. 2, 65-67.
- HEREDIA, J. M. 1988 (1826). Mensaje del Presidente Adams a la Cámara de Representantes de los Estados Unidos del Norte sobre el Congreso de Panamá. *El Iris*, 1, 129-132. [México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM. Edición facsimilar].
- HEREDIA, J. M. 1965. (1825). Niágara. En J. Lezama Lima. *Antología de la Poesía Cubana.* La Habana, Editora del Consejo Nacional de Cultura, t. 2, 53-58.

- MAALOUF, A. 2004. *Orígenes*. Madrid, Alianza Editorial.
- MAGRIS, C. 1997 (1986). *El Danubio*. Barcelona, Anagrama.
- MARQUÉS DOLZ, M. A. 2002. *Las industrias menores, Empresarios y empresas en Cuba (1880-1990)*. La Habana, Editora Política.
- MONTE, L. DEL. 2011. U.S. Census Bureau 2010: Facts about Cuban-Americans. *The Cuban Art Project*, April 15, <http://thecubanartproject.com/2011/04/16/u-s-census-bureau-2010-facts-about-cuban-americans/>
- NIN, A. 1978. *Linotte. The Early Diary of Anaïs Nin. 1914-1920*. New York, Harcourt, Brace, Jovanovich.
- PÉREZ, JR., L. A. 1982. *Cuba between Empires, 1878-1902*. Pittsburgh, U of Pittsburg P.
- PÉREZ, JR., L. A. 1999. *On Becoming Cuban; Identity, Nationality, & Culture*. Chapel Hill, The U of North Carolina P.
- RODRÍGUEZ-LUIS, J. 1993. Sobre la literatura hispánica en los Estados Unidos. *Casa de las Américas* 193, 37-46
- SAID, E. W. 2002 (1999). *Fuera de lugar*. Barcelona, De Bolsillo.
- SOMMER, D. 1991. *Foundational Fictions: The Nacional Romances of Latin America*. Berkeley, U of California P.

«ENTRE A NEGRIDÃO DA NOITE E A LUZ DOURADA DA
LÂMPADA»: A *NOITE NA TABERNA* DE ÁLVARES DE AZEVEDO

Vida e obra

Manuel António Álvares de Azevedo nasceu a 12 de Setembro de 1830 em São Paulo. Entre 1833 e 1847 viveu no Rio de Janeiro, onde estudou primeiro no Colégio Stoll, revelando bem cedo dotes intelectuais invulgares, e depois no Colégio Pedro II. Em 1848 matriculou-se na Faculdade de Direito de São Paulo. Os anos universitários, durante os quais privou com Bernardo Guimarães, José Bonifácio, o Moço, e Aureliano Lessa, entre outros, foram de grande actividade literária. Nessa altura, segundo Pires de Almeida existiu em São Paulo uma verdadeira escola byroniana, cuja manifestação mais significativa seria a Sociedade Epicureia que tinha como modelo na arte e na vida o poeta inglês¹; outros historiadores e críticos, porém, com base na realidade histórica da cidade paulista da altura, que não ultrapassava os 20 000 habitantes, e nas próprias cartas de Álvares de Azevedo, em boa parte vindas à luz muito mais tarde², relativizam, se não negam, a veracidade de tal acontecimento.

Com efeito, não é fácil hoje, depois de mais de 150 anos, destrinçar realidade e lenda desse período, e permanece em princípio a dúvida se terá de facto Álvares de Azevedo vivido as noites de excesso da Sociedade Epicureia, admitindo que se realizaram, e neste caso a *Noite na taverna* seria então uma transfiguração estética dessas experiências byronianas, ou se, pelo contrário, o escritor manteve-se *malgré lui* casto, ou quando muito inexperiente, no quotidiano pasmacento e provinciano da cidade brasileira, e nesse caso a *Noite na taverna* não passaria de uma sublimação, de um sonho de olhos abertos de adolescente. Todavia ao lermos certas páginas biográficas fica a

¹ ALMEIDA, PIRES DE, *A escola byroniana no Brasil*, S. Paulo, 1962.

² SOUTO, Luís Filipe Vieira, publicou algumas cartas na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, 1931. No volume *Cartas de Álvares de Azevedo*, Biblioteca da Academia Paulista de Letras, vol. 1, 1976, AZEVEDO, Vicente de, recolheu todo o epistolário do poeta.

impressão que mais do que uma cuidadosa pesquisa documental foram justamente os escritos literários, em particular a ficção de que aqui nos ocupamos, que deram origem a uma fantasiosa reconstrução da vida de Álvares de Azevedo, nos moldes da típica imagem do artista romântico que encontrava nas biografias romanceadas de Byron e Hoffmann a sua inspiração.

De todos os modos, se quisermos procurar nas criações literárias de Álvares de Azevedo vestígios da sua biografia, mais marcantes parecem ter sido certos acontecimentos da vida universitária, como é o caso das mortes de dois quintanistas: Feliciano Coelho Duarte que se suicidou por um desgosto de amor, e João Baptista da Silva Pereira, em cujo enterro o escritor discursou. O pressentimento da morte próxima, que é tema frequente na sua lírica, pode muito bem ter sido despertado, ou exacerbado por eles.

A 25 de Abril de 1852, Álvares de Azevedo, após quinze dias de enfermidade, morre com 21 anos. A causa do falecimento, muitas vezes identificada com o mais sugestivo *mal-de-siècle*, a tuberculose, no atestado de óbito é, pelo contrário, atribuída a uma enterite com perfuração do intestino reto. No ano seguinte saiu o volume *Poesias*, e em 1855 vem à luz um volume, com o título de *Obras II*, contendo os textos em prosa. Finalmente em 1862 é publicada a edição em 3 volumes das *Obras*, organizada por Jaci Monteiro, primo do poeta, que esgotou rapidamente motivando nova edição no mesmo ano. Em 1873, a 4ª edição aparece refundida e aumentada por J. Norberto de Sousa Silva, e será reeditada em 1884, 1897 e 1900. Cedo o seu nome se afirma como o de um dos mais notáveis e interessantes poetas do século XIX e com o passar do tempo o seu valor literário consolida-se, como testemunham as várias histórias da literatura brasileira que ao longo do século XX, sem excepção, lhe atribuem um lugar de destaque no romantismo brasileiro.

A *Lira dos vinte anos*, com a sua divisão em duas partes nitidamente distintas por um segundo prefácio, cujo *incipit* cito a seguir, revela uma poética de dois rostos, bem mais complexa em relação à dos seus contemporâneos e sustentada por uma sólida consciência crítica, para a qual contribuiu uma assimilação profunda e íntima da obra de autores como Byron e De Musset:

Cuidado leitor, ao voltar esta página!

Aqui dissipa-se o mundo visionário e platónico. Vamos entrar num mundo novo, terra fantástica, verdadeira Ilha Baratária de D. Quixote, onde Sancho é rei, e vivem Panúrgio, Sir John Falstaff, Bardolph, Fígaro e o Sganarello de D. João Tenório: - a pátria dos sonhos de Cervantes e Shakespeare.

Quase que depois de Ariel esbarramos em Caliban.

A razão é simples. É que a unidade deste livro funda-se numa binómia. Duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais

ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces.

Demais perdoem-me os poetas do tempo, isto aqui é um tema, senão mais novo, menos esgotado ao menos que o sentimentalismo tão fashionable desde Werther e René³.

As duas facetas da poesia de Álvares de Azevedo, reveladoras dum sentir autenticamente romântico e por conseguinte dilacerado e antinómico, sem possibilidade de uma superior síntese conciliadora, têm sido descritas, analisadas e interpretadas com finura por numerosos críticos, entre os quais L. Stegagno Picchio que, ao caracterizá-las de forma clara e eficaz, estabelece também um interessante paralelo com algumas figuras da literatura portuguesa:

à efusão sentimental (misturada de brumas, sonhos e visões) faz contraponto, sempre aquela 'caída em si mesmo', tão peculiar à literatura portuguesa do século XIX até hoje. A auto-irrisão, expressa em tons intencionalmente prosaicos (e aqui Álvares de Azevedo é irmão de sangue de poetas como Cesário Verde, Fernando Pessoa, ou mesmo Alexandre O'Neill) ainda é sintoma de uma dolorosa chaga interior: a mesma que sugere em outro registo os exaltados versos de amor de sonetos como 'Pálida à luz da lâmpada sombria' ou as prefigurações da morte de 'Lembrança de morrer' ou 'Se eu morresse amanhã'⁴.

Mas se a apreciação crítica da obra de Álvares de Azevedo o leitor interessado poderá encontrá-la na bibliografia que se têm vindo a acumular ao longo dos anos⁵, porventura tais livros não o informem que o escritor paulista era autor bem conhecido no meio literário português da segunda metade do século XIX, como testemunham, para além de numerosas alusões e referências na imprensa, vários artigos sobre a sua obra e a publicação de seus poemas em revistas literárias⁶. A. Lopes de Mendonça, o melhor crítico romântico, ao par do que se ia publicando também do outro lado do oceano dedicou-lhe um artigo⁷, e António Feliciano Castilho, escreveu palavras elogiosas para o

³ AZEVEDO, ÁLVARES DE, *Poesias completas*, edição crítica de SILVA RAMOS, Eugénio da, organização de SIMON, Iumna Maria, São Paulo, Editora da Unicamp, 2002, p. 139.

⁴ STEGAGNO PICCHIO, L., *História da literatura brasileira*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997, p. 211.

⁵ Para uma bibliografia organizada veja-se AZEVEDO, ÁLVARES DE, *Poesias completas*, cit., pp. 556-560.

⁶ Veja-se para uma primeira informação SAYERS, RAYMOND, *A literatura brasileira no Portugal oitocentista. Os críticos, os jornais, as revistas*. Lisboa, Junta de Investigação do Ultramar, 1972.

⁷ M.A. Álvares de Azevedo, in *A Revolução de Setembro*, 25 de Fevereiro de 1855.

malogrado poeta⁸. Também a geração de 70, para a qual Álvares de Azevedo era um dos mais típicos expoentes do satanismo, apreciou a sua poesia, mas o que é mais relevante é o facto de a leitura da obra de Álvares de Azevedo não se ter limitado a suscitar simples admiração e fascínio, na verdade ela forneceu igualmente modelos de escrita para alguns autores lusitanos do século XIX, como assinala Pedro da Silveira:

Onde me parece haver uma curiosa pista quanto a influências é em Álvares de Azevedo: sobre os nossos primeiros 'realistas' ou 'naturalistas'. De facto a sua poesia 'Namoro a cavalo' foi bastas vezes reproduzida em jornais e almanaques portugueses, até pelo menos 1877. Não me custa crer que a lessem com proveito, entre outros Cesário e Gomes Leal⁹.

É muito provável que os poetas realistas tenham encontrado inspiração nesse poema de Álvares de Azevedo, para além disso, não há dúvida que este último influenciou prosadores como Álvaro do Carvalho e Gomes Leal¹⁰, assim como forneceu o modelo para os autores lusos que glosaram o tema do *Don Juan* no século XIX¹¹. Perante estes dados impõe-se uma parcial correcção da tese historiográfica dominante segundo a qual as relações literárias

⁸ Cfr. CASTILHO, A.F., *Obras completas*, Lisboa, Empresa da História de Portugal, 1908, vol. 60, p. 123: «Um génio poético do novo mundo, inspirado cantor daquelas terras, ainda nossas pela fraternidade, daquele país único do oiro e do sol, dos diamantes, da poesia e da mocidade, Álvares de Azevedo, dera-nos o exemplo (pobre moço, tão em flor cortado à glória do Brasil e do nosso comum e opulentíssimo idioma!): carpira o fim misérrimo de Bocage em páginas dignas do seu assunto, mostrando-nos por dentro e ao natural o coração vulcânico, o espírito sublimemente delirante deste filho pródigo das Musas ...». O escrito é de 1867, *Carta de Castilho à câmara municipal de Setúbal*, e faz referência a um ensaio de Álvares de Azevedo sobre Bocage.

⁹ SILVEIRA, PEDRO DA, *Os últimos luso-brasileiros*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1981, p. 29, em nota. Acerca desta faceta da poesia de Álvares de Azevedo veja-se o que escreve ROMERO, Sílvio: «Convém não confundir o humor com a chalaça, a velha pilhéria portuguesa; essa tivemos-la sempre, e sempre a possuiu o reino. O humor à inglesa e alemão entre nós não o cultivamos jamais nem Portugal tampouco. O primeiro que o exprimiu em nossa língua foi Álvares de Azevedo, profundamente lido nas literaturas do norte» (cit. in *Introdução* de CAVALHEIRO, EDGAR. a AZEVEDO, ÁLVARES DE, *Noite na taverna – Macário*, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1965, p. 16).

¹⁰ Veja-se CARVALHAL, ÁLVARO DO, *Contos*, Assírio & Alvim, 2004. Já J. Simões Dias, o primeiro editor dos *Contos*, em 1868, assinalava no prefácio a intertextualidade, numa referência que confirma o conhecimento da obra do escritor brasileiro junto dos literatos do Portugal oitocentista: «Na 'Febre do Jogo', Mariano, o assassino de seu pai, o saltador de estradas, o jogador, o ébrio, pergunta à escória social da taberna se ela ainda lhe supõe alguns vislumbres de virtude? Este romance parece inspirado pela *Noite na taberna*, do poeta brasileiro». No caso de Gomes Leal, a intertextualidade é mais evidente no conto *Peste negra*, publicado pela primeira vez em *Brindes aos Senhores Assinantes do Diário de Notícias*, 1873, que tem vários pontos de contacto com a narrativa de Bertram e de Claudius Hermann. Veja-se MIRAGLIA, Gianluca, *Gomes Leal e o fantástico*, in *Língua e Cultura*, II série, n. 5 e 6, Julho/Dezembro 1997, pp. 118-135.

¹¹ Cfr. MIRAGLIA, GIANLUCA, *Duan Juan nas letras portuguesas do sec. o XIX*, in *Revista Lusitana*, nova série, 22-24, 2002-2004, pp. 309-328.

entre Portugal e Brasil se caracterizam exclusivamente por uma influência do primeiro no segundo até as últimas décadas oitocentistas.

Noite na taberna

A *Noite na taberna* é a obra de maior êxito editorial de Álvares de Azevedo, contam-se bem 9 edições até às primeiras décadas do século XIX, sem considerar as integradas nas *Obras*, e, facto curioso e notável, o romance acabou até por entrar no circuito da literatura popular. Com efeito, segundo Homero Pires, «ela obteve a suprema consagração da literatura de cordel, onde muitas vezes se encontra justamente com as Histórias de Carlos Magno, de João de Calais, da Donzela Teodora, da Princesa Branca Flor, da Princesa magalona, da Imperatriz Porcina e do Grande Roberto do Diabo»¹².

A crítica, sempre mais atenta à poesia, considerada como a sua expressão literária mais conseguida e válida, raramente dedicou atenção pormenorizada a este texto narrativo, tanto que nas obras de referência é em geral mencionado de passagem, mas não faltou quem assinalasse o seu papel relevante no desenvolvimento da prosa brasileira, é o caso de Herman Lima, segundo o qual:

a importância desse livro decorre de que as diversas histórias que o compõem, algumas de perene beleza literária, como o conto de Bertram, obedeciam já aos requisitos duma composição depurada, de plano definido e proporções equilibradas, a despeito da delirante concepção das suas personagens e de suas situações em permanente paroxismo¹³.

O romance reúne cinco contos encaixados numa moldura narrativa, a taberna, que serve de prólogo e de ligação entre as histórias para além de constituir o cenário para o desenlace da história: a noite de um grupo de libertinos aproxima-se do fim e, enquanto as mulheres deitadas no chão dormem embriagadas, os convivas discutem animadamente acerca da imortalidade da alma até que Archibald, após mais um brinde, sugere como continuação e corolário da noite um último requintado prazer:

- Agora ouvi-me senhores! Entre uma saúde e uma baforada de fumaça, quando as cabeças queimam e os cotovelos se estendem na toalha molhada de vinho, como os braços do carneiro no cepo gotejante, o que nos cabe é uma história sanguinolenta, um daqueles contos fantásticos – como Hoffmann os delirava ao clarão dourado do Jhoannisberg!¹⁴

¹² cit. in AZEVEDO, ÁLVARES DE, *Poesias completas*, cit., pp. 554-555.

¹³ Cfr. COUTINHO, AFRÂNIO (DIR.), *A literatura no Brasil*, vol. VI, Rio de Janeiro, Editorial Sul Americana S.A., 1971, pp. 40-41.

¹⁴ AZEVEDO, ÁLVARES DE, *Obras*, 4ª. ed., Vol. III, Rio de Janeiro, 1873, p. 338.

A situação comunicativa que o texto apresenta tem a finalidade, em primeiro lugar, de criar aquela atmosfera nebulosa e sinistra que envolve toda a narrativa e que, como veremos, faz parte duma específica estratégia discursiva que visa tornar possível a expressão duma temática francamente transgressiva. A taverna, o *bas-fond*, para o qual é levado o leitor, configura-se no imaginário romântico como o local da depravação, do deboche, do embrutecimento, onde os instintos mais baixos do homem se manifestam plenamente na busca de uma sua fácil e imediata satisfação. Último degrau da escala social e moral a taverna é a perfeita antítese do lar familiar. Mas ao mesmo tempo, convém não esquecer-lo, é também o espaço da criação artística, o local onde um Hoffmann, ou um Werner encontram inspiração para as suas obras poderosas e fascinantes.

Pelo que se depreende do diálogo inicial e pela rápida passagem pela taverna de um velho, no 3º capítulo, no exterior desencadeia-se uma violenta tempestade enquanto o povo chora as vítimas da cólera; este último aspecto, que associa a narração à fuga e esconjuro da morte, faz-nos obviamente pensar no modelo do *Decameron* de Boccaccio.

Respondendo ao convite de Archibald, cada uma das personagens, todas elas de clara matriz byroniana, narra em estado de embriaguês uma história “medonha” que assevera ser uma lembrança do passado. Em termos de narração estamos perante textos autodiegéticos, e é notório como a narrativa na primeira pessoa bem se adequa ao relato de acontecimentos no limiar da credibilidade. A segunda e a terceira história, as de Bertram e Gennaro, levam-nos à adolescência dos protagonistas e descrevem o percurso que os levou da inocência juvenil, quando ainda viviam o sonho do puro desejo de amor, à perdição, ao deboche, a uma desenfreada procura de luxúria. Em ambos os casos a viragem, que marca o início duma viagem sem regresso rumo ao lado negro da vida, deve-se ao encontro com uma mulher fatal; Ângela, a andalusa retratada segundo os clichés românticos, no primeiro caso; Laura, sedutora e seduzida ao mesmo tempo, no segundo caso.

A história de Solfieri, e ou mesmo acontece com os relatos de Claudius Hermann e de Johan, começa *in medias res*, o que narra não é outra coisa senão o capítulo final de uma vida consumida em excessos de prazeres carnavais e do álcool, o último passo antes de franquear a porta da taberna. Também para essas personagens é justamente o encontro com uma mulher, ou, se quisermos, com a mulher *tout court*, que marca de forma indelével o seu destino de perdição.

A ambientação nocturna, dominante no primeiro conto, caracteriza também os episódios fulcrais da história de Gennaro. A noite é o palco do execrando crime de Ângela, e envolve e encobre quer a violação de Claudius quer o incesto de Johan. Como sublinha António Cândido, ao analisar *Macário e Noite na taverna*, há uma

pedagogia satânica visando a desenvolver o lado escuro do homem que tanto fascinou o Romantismo e tem por correlativo manifesto a noite, cuja presença envolve as duas obras e tantas outras de Álvares de Azevedo como ambiente e signo. E estou me referindo não apenas às horas noturnas como fato externo, lugar da ação, mas à noite como fato interior, equivalendo a um modo de ser lutuoso ou melancólico e à explosão dos fantasmas brotados na treva da alma¹⁵.

O espaço onde se desenrolam as histórias é nitidamente exótico: uma Roma noturna, no primeiro conto; a Espanha, a Itália, o oceano, na história de Bertram; um local geográfico nunca definido de forma clara é o cenário do conto de Gennaro, enquanto a história narrada por Claudius se desenrola em Londres e a de Johan em Paris. São lugares e espaços mal esboçados que deixam ampla liberdade à imaginação do leitor que podia facilmente visualizá-los mercê da sua memória de histórias negras e góticas, na época também com ampla divulgação teatral, e substancialmente correspondem a uma exigência de 'exotismo', cuja finalidade consiste em tornar aceitáveis para o leitor os acontecimentos narrados, que são colocados num espaço outro em relação ao da sua vivência. De forma semelhante, de resto, Mrs Radcliffe ambientava os seus romances góticos em locais do sul da Europa, uma escolha oportuna e necessária na opinião autorizada de W. Scott, «to give probability to events which could not, with great violation of truth, be represented as having taken place in England»¹⁶. Sempre em relação ao exotismo, que é traço essencial do texto, notamos igualmente os nomes das personagens, todos eles estrangeiros, e porventura inspirados em obras literárias, como é o caso de Bertram homónimo do protagonista de um conhecido drama gótico de Charles Robert Maturin.

Em cada conto encontramos uma ou mais transgressões, desde a necrofilia, ao infanticídio, ao canibalismo, ao aborto, ao fratricídio, ao incesto, à violação. Numa primeira abordagem poder-se-ia pensar que o escritor deu livre curso à fantasia, deixando-se levar às últimas consequências, ao fazer praticar às suas personagens os crimes mais abjectos e repugnantes. Mas se este aspecto sensacionalista e mais vistoso granjeou ao texto uma certa popularidade, baseada numa curiosidade mórbida, penso em certas reedições de *Noite na taberna* acompanhadas por ilustrações de qualidade duvidosa, e favoreceu igualmente uma interpretação de tipo psicanalítico, será oportuno relembrar que intenção do autor, e creio igualmente a *intentio operis*, não era de forma alguma a de enriquecer o *Enfer* das bibliotecas com mais um romance erótico-libertino. Veja-se o seguinte comentário do próprio escritor:

¹⁵ CANDIDO, A., *A educação pela noite & outros ensaios*, São Paulo, Ática, 1987, p. 18.

¹⁶ SCOTT, WALTER, *Lives of the Novelist*, Paris, 1825, p. 243.

No materialismo bruto não pode haver poesia – é como ferro em brasa, em vão derramem-se-lhe orvalhos de aromas, o calor os expele. O materialismo é de essência prosaico. É por isso que o romance de Louvet e os romances de perdição imunda de Pigault-Lebrun o republicano – despidos de toda ideia que tenha um rasto de luz do céu – nem há lê-los¹⁷.

O que Álvares de Azevedo apreciava no poema *Rolla* de Alfred De Musset, um dos seus autores *de chevet*¹⁸, era justamente o pôr em cena «uma luta entre o corpo e a alma [...] entre o céu e a terra [...] entre a negridão da noite e a luz dourada da lâmpada mal guardada ao róseo dos dedos transparentes da virgem que passa pelas ousias do claustro a desoras»¹⁹. Ao lermos com atenção as histórias de *Noite na taberna* podemos facilmente verificar que esta ideia está presente em todas elas, com efeito não existe no mundo ficcional criado pelo romance um nível intermédio entre céu e inferno e se os protagonistas se despenham no segundo é justamente porque pelo menos uma vez na vida procuraram alcançar o primeiro. Na atmosfera sombria do romance, dominada pelo prevalecer inelutável do mal, como escreve A.C. Secchin, «um só espaço é resguardado da contaminação pelo mal [...] o da arte. É encarado como instância sacralizada, única possibilidade de salvação efectiva»²⁰. Lembramos a este propósito as palavras de Bertram acerca de uns versos que escrevera inspirado pela paixão: «Na lânguida poesia eu derramara uma essência preciosa e límpida que ainda não se poluíra no mundo ... Bofé que chorei quando fiz esses versos. Um dia, meses depois, li-os, ri-me deles e de mim e atirei-os ao mar... Era a última folha da minha virgindade que lançava ao esquecimento ...»²¹. E, com efeito, os episódios seguintes da narrativa são justamente os do naufrágio e do canibalismo que marcam o definitivo triunfo do mal.

O amor romântico

Em relação ao desejo, ao impulso que está na origem das acções das personagens, impõe-se uma referência ao amor romântico, ou seja àquele senti-

¹⁷ AZEVEDO, ÁLVARES DE, *Obras, cit.*, p. 151.

¹⁸ Segundo GOMES, EUGÉNIO: «Musset foi com efeito o poderoso foco de que recebeu a maior e mais fecunda irradiação. As ideias germânicas e inglesas, mormente de João Paulo Richter e Byron, que encontraram frenética receptividade em Álvares de Azevedo, não lhe era necessário ir às fontes direita para as colher. O poeta francês tornara-se o polarizador universal, por assim dizer, dessas ideias para todo o mundo que procurava orientações estrangeiras através dos canais franceses» (in COUTINHO, Afrânio (dir), *A literatura no Brasil*, vol. V, pp. 138-139) .

¹⁹ AZEVEDO, ÁLVARES DE, *Obras, cit.* p.151.

²⁰ SECCHIN, A. C., *Noite na taberna: a transgressão romântica*, in *Poesia e desordem*, Rio Janeiro, Top Books, pp. 173-85, 1985. A citação encontra-se na p. 180. Segundo este crítico, «o eixo semântico do livro gira em torno de quatro termos: DESEJO-POSSE-LOUCURA-MORTE» (p. 185).

²¹ AZEVEDO, ÁLVARES DE, *Obras, cit.*, p. 340.

mento que se vai configurando no começo do século XIX, e, ao assinalar uma radical ruptura com o eros libertino dominante no século anterior, se caracteriza como paixão absoluta:

a dominant force without any alternative, as a sentiment characterized by totality and exclusivity, by definition eternal (even though in practice it might have often failed to last more than a week), a union of two souls and two bodies who meet and suddenly realize that are made one for the other and are destined to the extraordinary experience of passionate love²².

Nesta perspectiva todas as personagens de *Noite na taverna* aspiram a alcançar esta união, que é objectivo supremo da sua vida, e quando julgam ter encontrado a sua alma gémea, sacrificam tudo por ela, seja bem material ou moral. A satisfação do desejo, que despertado por uma paixão infinita nunca poderá encontrar no mundo a sua plena realização, traz consigo, porém, a inelutável perdição e uma ardente saudade por esse momento único e irrepetível que as personagens parecem ser condenadas a relembrar noites a fio, na taverna, glosando o «nessun maggior dolore» dantesco.

Há outro aspecto de *Noite na taverna*, igualmente relacionado com o amor romântico que merece ser salientado, refiro-me em particular às relações eróticas de Solferi e de Claudius Hermann. Quer num caso como noutro a mulher é totalmente passiva, aparentemente morta, em estado de catalepse, ou narcotizada. Este facto tem sido em geral interpretado à luz da necrofilia, contudo Mário de Andrade em conhecido artigo, *Amor e medo*²³, ao analisar a figura da mulher na lírica de Álvares de Azevedo - «todas as mulheres que vêem na obra de Álvares de Azevedo, se não são consaguineamente assexuadas (mãe, irmã), ou são virgens de quinze anos ou prostitutas, isto é, intangíveis ou desprezíveis»²⁴ - destaca a imagem da mulher adormecida tão recorrente nos seus versos. Esta imagem é a expressão do medo do amor, que Mário de Andrade assim define:

um dos mais terríveis fantasmas que perseguem o rapaz é o medo do amor, principalmente entendido como realização sexual. Causa de noites de insónia, de misticismos ferozes que depois de vencidos se substituem por irreligiosidades igualmente ferozes e falsas; causas de fugas,

²² CESERANI, REMO, *Body and Soul in Romantic Love*, in AA.VV., *Corpo e paisagem românticos*, Lisboa, Colibri, 2004, pp. 15-37.

²³ ANDRADE, MÁRIO DE, *Amor e medo*, in *Aspectos da literatura brasileira*, 2ª, S. Paulo, Martins, s.d., pp. 199-229.

²⁴ *Ivi*, p. 204

de idealizações inócuas, de vícios, de prolongamentos de infantilismo, de neurastenia o medo do amor toma variadíssimos aspectos²⁵.

Resultado desse medo é a criação da imagem da mulher adormecida, porque assim, segundo o crítico, «o poeta pode gozar o seu amor, junto com a amada e ao mesmo tempo sozinho, fugido dos pavores que o perseguem»²⁶. E, ao referir justamente as aventuras eróticas de Solfieri e Hermann, Mário de Andrade comenta: «é o clímax do sequestro: o medo do amor inventa a ideia de possuir a bela adormecida»²⁷. Tudo isso o leva a concluir que a obra literária de Álvares de Azevedo se alimenta desse complexo, provavelmente originado por uma inexperiência total ou talvez por uma «verdadeira fobia do amor sexual»²⁸. Na verdade, pelo que diz respeito à vida íntima do poeta, não é de excluir que, como escreve Hildon Rocha, ele tivesse visitado umas quantas vezes as casas de passe de São Paulo, sendo esta prática difusa e comum no meio estudantil, mas a análise de Mário de Andrade capta um aspecto de grande relevância que não pode ser interpretado unicamente como projecção de uma eventual perturbação psíquica do autor ou dum seu complexo pessoal, pois quer a imagem da mulher adormecida, quer a descrição de experiências eróticas com mulheres mortas ou aparentemente tais circulam com certa frequência na literatura do fim do século XVIII e do século XIX.

O medo do amor pode fornecer, por seu lado, uma eficaz perspectiva para tentar compreender esta temática que habitualmente é relacionada, como vimos, com a necrofilia, ou seja com uma perversão macabra que poderia caber no gosto romântico pelo abnorme. Como relembra Ceserani, para a profunda mudança que se verifica na concepção do amor entre os séculos XVIII e XIX, devemos ter em conta quer uma atenção renovada para com o corpo humano, em particular para com tudo o que diz respeito à própria sexualidade, quer a afirmação da mulher e da feminilidade, é, aliás, nessa altura que «the female body, up to then considered only as na imperfect copy of the male one, was finally studied and known in its specificity, thus giving birth to a new spéciality within medical science, namely gynaecology»²⁹. O facto de o corpo feminino deixar de ser “a simple instrument of pleasure” para se tornar ele próprio sujeito de prazer é o que diferencia de forma nítida o amor romântico e o *amour libertine*. Eis então como, por um lado, a mulher pode facilmente transformar-se de anjo em mulher fatal, a *belle dame sans merci*, ou em vampiro, ou seja nas duas representações antinómicas que atravessam

²⁵ *Ivi*, p. 200.

²⁶ *Ivi*, p.225.

²⁷ *Ivi*, p. 227.

²⁸ *Ivi*, p. 210.

²⁹ CESERANI, REMO, *cit.*, p. 17.

todo o imaginário literário oitocentista, e, por outro, como o homem agora se vê obrigado a assumir responsabilidades bem mais acrescidas, inclusive na esfera especificamente sexual: o despertar do desejo feminino que exige uma sua plena satisfação gera no homem o medo de não ser capaz de o satisfazer.

Neste sentido as imagens da mulher adormecida que encontramos na lírica de Álvares de Azevedo, assim como as insólitas experiências eróticas vividas pelas suas personagens, traduzem este sentimento de insegurança, de medo perante um ser agora plenamente autónomo que desafia, e até pode pôr em causa, a auto-afirmação do homem. Daí a criação duma imagem consoladora que configura uma situação erótica onde a iniciativa volta a estar totalmente nas mãos do homem.

Fantástico, frenético, gótico

A primeira edição autónoma de *Noite na taverna* traz o subtítulo de «contos fantásticos» e ao género fantástico a obra costuma ser usualmente associada na bibliografia crítica. Na realidade, o sobrenatural ameaçador, traço essencial do género, não desempenha algum papel nela, e só a primeira história, a de Solferi, apresenta na hesitação do protagonista perante os acontecimentos vividos e na atmosfera de incerteza que só se dissipa perante a apresentação do objecto-testemunha³⁰ características que remetem para o fantástico. Com base nas classificações actuais, que são resultado do trabalho crítico das últimas décadas do século XX, mas também reflexo da consciência literária da época, podemos enquadrá-la, com maior rigor, no gótico³¹, em particular naquela sua vertente que procura de forma deliberada o efeito do horror, na senda do romance *The Monk* de Matthew Lewis.

Também o frenético, que é uma reformulação francesa do gótico inglês surgida a partir dos anos 30 do século XIX, e que podemos observar em obras de Nodier - foi este aliás quem cunhou a expressão «école frénétique»³² - V. Hugo e J. Janin, entre outros, pode servir para classificar com maior exactidão o texto de Álvares de Azevedo:

³⁰ Com este termo designa-se «un objet concret dont la présence objective, quoique inexplicable, atteste que le phénomène insolite a eu lieu» (WANDZIOCH, M., *Nouvelles fantastiques au XIX^e siècle : jeu avec la peur*, Katowice, 2001, p. 62).

³¹ «Gothic signifies a writing of excess. It appears in the awful obscurity that haunted eighteenth-century rationality and morality. It shadows the despairing ecstasies of Romantic idealism and individualism and the uncanny dualities of Victorian realism and decadence. Gothic atmospheres – gloomy and mysterious – have repeatedly signalled the disturbing return of the past and evoked emotions of terror and laughter» (BOTTING, F., *Gothic*, Routledge, London, 1996, p. 1).

³² Cfr. *Annales de la Littérature et des Arts*, 1821, n.º. 16, pp. 77-83.

Narrativa frenética é de fato esta que Satan desvenda a Macário como uma espécie de experiência-limite, marcada pelo incesto, a necrofilia, o fratricídio, o canibalismo, a traição, o assassinio – cuja função para os românticos era mostrar os abismos virtuais e as desarmonias da nossa natureza, assim como a fragilidade das convenções³³.

De todos os modos, sem entrarmos agora em complexas questões de classificação, podemos observar que fantástico, gótico e frenético, enquanto modos ou gêneros, no sistema literário oitocentista, opõem-se ao realismo, ou para ser mais rigorosos ao mimético, e o que nos interessa aqui é procurar pôr em luz como um texto como *Noite na taverna* foi lido e interpretado pelos seus contemporâneos. Pela documentação disponível vou referir-me à situação portuguesa, mas o discurso relativo a leitura desses gêneros pode ser alargado à sua recepção na cultura europeia. A este propósito, o facto de ter lembrado entre os apreciadores da obra de Álvares de Azevedo, inclusive de *Noite na taverna*, alguns autores portugueses da segunda geração romântica portuguesa que, em geral, professavam uma ideia de literatura profundamente imbuída dum espírito formador e pedagógico, fundamentalmente moralista e virada mais para a idealização da realidade, pode suscitar alguma perplexidade no leitor contemporâneo³⁴.

Na realidade, a experiência concreta de leitura do fantástico, ou do frenético ou gótico, no século XIX em Portugal processava-se segundo uma perspectiva bem determinada que podemos reconstruir graças a um testemunho iluminante. Trata-se de um artigo, assinado por Pinheiro Chagas e publicado em *O Panorama*³⁵, sobre um poema narrativo de Ernesto Marreco que apresenta uma temática insólita na literatura portuguesa da época: o protagonista é um coveiro que se apaixona perdidamente por uma jovem morta com a qual passa uma noite de amor na capela, e que, pouco tempo depois, assombrado por uma procissão de espectros, morre sobre o túmulo da funérea amante.

³³ CÂNDIDO, A., *op. cit.*, p. 17.

³⁴ Cfr. CASTILHO, A. F. de, em resposta a uma crítica de Ramalho Ortigão ao *Don Jaime* de Tomás Ribeiro escreve: «Escandaliza-se de ver pintar uma cena de taberna. E *Le roi s'amuse*? E *Antony*? E *Hernani*? E os *Mistérios de Paris*? E o *Judeu Errante*? E os *Misérables*? E os *Ladrões* de Schiller?, e as obras de Byron?, e as de Álvares de Azevedo? E centenares de outras produções? Desde que foram apeados os deuses como fios do enredo, substitui-os a lógica social, com todas suas vantagens e seus inconvenientes», in *Gazeta de Portugal*, 26-XI-1862). No *Dicionário Universal de Educação e Ensino* (Porto-Braga, Livr. Internacional E. Chardron, 1873, vol I) encontra-se um verbete dedicado ao escritor, que talvez seja de autoria do tradutor do original francês, C. Castelo Branco, onde lemos: «Como quer que fosse, a lira brasileira nunca desferiu mais audaciosas estrofes, nem a prosa tão pouco revelou maior possança da que nos assombra na *Taberna do Diabo* [sic]».

³⁵ nº18, 1868, pp. 138-139.

Pinheiro Chagas começa por chamar a atenção para o assunto inusual e insólito, mas reconhece que nas mãos dum escritor como Hoffmann transformar-se-ia com certeza num «soberbo conto». O problema, a seu ver, é que Marrecos parece «um discípulo de Ticiano pintando um quadro de Dürer», ou um «dos grandes pintores de género da moderna escola francesa tendo de reproduzir os Cavaleiros do Apocalipse do bávaro Cornelius». O estilo de Marrecos, segundo Pinheiro Chagas é de todo inadequado ao assunto tratado e o trecho que mais revela tal incongruência é justamente o que descreve a cena de amor entre o protagonista e a jovem morta:

há uma cena porém cuja descrição não desejaria que o Sr. Ernesto Marrecos tivesse tentado, é a da noite de amor na capela. Não estranharia a cena, se o poeta me houvesse transportado já para a esfera do fantástico, se eu, arrancado da realidade, estivesse pairando nesses mundos vagos e nebulosos em que tanto se compraz a imaginação dos poetas do norte, e em que não há extravagâncias que não possamos admitir, horrores que nos façam estremecer. O espírito vive então nessa esfera sobrenatural como na sua esfera própria, e a alucinação que se apoderou do poeta apodera-se também do leitor. Mas o Sr. Ernesto Marrecos não saiu da esfera do possível, não sentiu nem nos faz sentir esses delírios sombrios em que se parece resumir a vida intelectual dos homens como Hoffmann ou João Paulo, e a cena de amor com a morta na capela, assim apresentada de súbito, sem preparativos, sem que nem o leitor, nem o autor, nem o herói se alem para as regiões fantásticas, parece-nos efectivamente uma profanação e um sacrilégio ... não há delírio, nem sobrenatural, nem fantástico; há um homem que pratica este acto com a consciência de que está violando as leis mais sagradas da natureza.

Como afirma Pinheiro Chagas, não é o tema por insólito e abjecto que seja a chocar o leitor mas sim a forma como é apresentado, a dimensão onde se desenrola. O fantástico, considerado aliás como sinónimo de delírio e de sobrenatural, é concebido, nas palavras do crítico oitocentista, como uma espécie de experiência quase alucinatória à qual o leitor pode aceder através de determinados recursos retórico-estilísticos. É justamente o estilo que torna possível ao escritor expressar o que doutra forma seria indizível. Só deste modo pode verificar-se a necessária *suspension of disbelief*, e se estabelece o pacto narrativo que permite ao leitor entrar no mundo ficcional e aceitá-lo sem que a violenta subversão dos valores morais que configura interfira com o acto da leitura, provocando a natural rejeição.

Este artigo, que nos permite ter um acesso privilegiado à sensibilidade e à poética da prosa oitocentista, confirma as conclusões a que chegou a crítica literária do século XX que se debruçou sobre o fantástico e o gótico, segundo as quais estes modos narrativos permitem a expressão de temas proibidos,

interditos, que nunca poderiam ter sido veiculados através do mimético. Mais controverso parece, pelo contrário, estabelecer, sempre à luz deste testemunho, se o fantástico, para nos limitarmos a algumas interpretações mais salientes, visa contornar a censura, é a tese de Todorov, ou se nele como assevera I. Bessiére «l'ambiguïté du recours au surnaturel qui, tous à la fois, figure le possible désir libéré et l'inscrit dans la loi» faz com que «narration toujours double, le fantastique installe l'étrange pour mieux établir la censure»³⁶.

O texto

Durante a vida de Álvares de Azevedo o único seu texto a ser publicado foi um *Discurso* proferido na sessão acadêmica comemorativa do aniversário da criação dos cursos jurídicos do Brasil. A publicação póstuma da sua obra levanta naturalmente algumas questões que, se no caso da lírica têm sido suficientemente esclarecidas, em relação aos outros textos permanecem em aberto. No caso específico de *Noite na taverna* o problema não reside no próprio texto aqui apresentado que é sem dúvida completo e acabado, mas sim na sua relação com o drama *Macário* que na seriação das *Obras* o antecede. Com efeito a peça termina com as seguintes linhas:

Satan – Paremos aqui. Espia nessa janela.

Macário – Eu vejo-os. É uma sala fumacenta. À roda da mesa estão sentados cinco homens ébrios. Os mais revolvem-se no chão. Dormem ali mulheres desgrenhadas, umas lívidas, outras vermelhas ... Que noite!

Satan – Que vida! Não é assim? Pois bem, escuta, Macário. Há homens para quem essa vida é mais suave que a outra. O vinho é como o ópio, é o Letes do esquecimento ... A embriaguez é como a morte ...

Macário – Cala-te. Ouçamos³⁷.

Se agora o leitor voltar à página inicial de *Noite na taverna* encontrará justamente a cena que Macário descreve, ali estão os cinco homens numa mesa enquanto as mulheres dormem deitadas no chão. Não parece ser uma coincidência e as reflexões de A. Cândido acerca da composição das duas obras são particularmente sugestivas:

Por estas razões penso que as duas obras podem ser vinculadas, formando uma grande modulação ficcional que vai do drama irregular à novela negra. Mas, apesar de quaisquer probabilidades é obviamente impossível dizer se esta teria sido de fato a intenção do Autor, que in-

³⁶ BESSIÉRE, I., *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974, p. 28.

³⁷ AZEVEDO, ÁLVARES DE, *Noite na taverna – Macário*. São Paulo, Martins, 1965, pp. 257-58.

clusive pode ter composto *A noite na taverna* em primeiro lugar. Caso tenha sido assim, é cabível imaginar que a certa altura da composição do drama viu como a novela serviria de continuação, e enganchou uma na outra de maneira altamente heterodoxa por meio da réplica final, tomando o cuidado de deixar patente o cunho de coisa inacabada, a pedir complemento³⁸.

Resta dizer que o vínculo entre os dois textos é sem dúvida mais significativo para a correcta interpretação do *Macário* pois *Noite na taverna* funcionaria então de corolário, de conclusão para o percurso da personagem na sua peregrinação pela noite ao lado de Satã, enquanto *Noite na taverna* apresenta-se como narrativa perfeitamente concluída e autónoma. E a sua leitura ou interpretação em pouco se altera se for considerada parte integrante do drama.

³⁸ CÂNDIDO, A., *op.cit.*, p. 16.

VANESSA CASTAGNA
UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA

TRADUÇÃO E CENSURA DURANTE O ESTADO NOVO SOB O PARADIGMA PRAGMÁTICO DE CABRAL DO NASCIMENTO

Muito já se tem alertado para o poder manipulador da tradução, facilitado pela frequente invisibilidade do tradutor. Alguns estudiosos também já se debruçaram de forma eficaz sobre o tema da censura no âmbito específico da tradução¹. Mesmo no caso português durante os longos anos do Estado Novo (1933-1974), registam-se estudos recentes que visam explorar esta esfera e pôr em destaque os mecanismos e o impacto da censura no sistema da literatura traduzida em Portugal. No entanto, os levantamentos já realizados relevam a dificuldade de sistematizar informações muitas vezes incompletas e contraditórias² e muito trabalho resta por fazer na investigação de casos de estudo concretos que, por manifesta representatividade, possam apontar para comportamentos e práticas consolidadas entre os agentes culturais responsáveis pela circulação de literatura traduzida, incluindo os editores e certamente os próprios tradutores.

É sabido que a literatura traduzida em Portugal participava das mesmas modalidades censórias que a literatura de produção nacional, sendo que as obras publicadas em volume não precisavam de uma autorização prévia

¹ Referimo-nos em especial a AA.VV., *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation* (ed. Theo Hermans), London & Sydney, Croom Helm, 1985 e LAWRENCE VENUTI, *The Translator's Invisibility*, London/New York, Routledge, 1995. Sobre censura e autocensura na tradução vejam-se especialmente as reflexões propostas por JOSÉ LAMBERT, *Translation, or the Canonization of Otherness*, in *Literaturkanon – Medienereignis – Kulturell Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung* (hrgs. Andreas Poltermann), Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1995, pp. 160-178.

² Cfr. TERESA SERUYA E MARIA LIN MONIZ, *Foreign Books in Portugal and the Discourse of Censorship in Portugal in the 1950s*, in AA.VV., *Translation and Censorship in Different Times and Landscapes* (ed. by Teresa Seruya & Maria Lin Moniz), Newcastle, Cambridge Scholar Publishing, 2008, pp. 3-20 e ALEXANDRA ASSIS ROSA, «Politicamente só existe o que o público sabe que existe.» *Um olhar português sobre a censura: levantamento preliminar*, in AA.VV., *Traduzir em Portugal durante o Estado Novo* (org. de Teresa Seruya – Maria Lin Moniz – Alexandra Assis Rosa), Lisboa, Universidade Católica Portuguesa, 2009, pp. 115-136.

mas estavam sujeitas à possibilidade de uma censura *a posteriori*, com apreensão dos exemplares publicados e eventuais consequências no plano judicial, de que é um exemplo muito conhecido o processo contra as três autoras de *Novas Cartas Portuguesas*, Maria Teresa Horta, Maria Isabel Barreno e Maria Velho da Costa, processadas por pornografia. Tratava-se portanto de um sistema repressivo, mesmo que com as suas próprias contradições internas³, ao passo que a censura na imprensa, na rádio, na televisão, no teatro e no cinema se atuava segundo modalidades preventivas, submetendo todos estes meios de comunicação e artísticos a um exame prévio de tudo o que se pretendia divulgar.

Na verdade, em casos específicos a censura preventiva estendia-se mesmo aos livros, em particular houve autores, como Alves Redol, intimados a apresentar as suas obras ao censor antes de proceder à publicação. Quanto às obras estrangeiras, é de lembrar que a maior parte das obras procedentes de países comunistas estavam proibidas de circular em Portugal, tanto na língua original como em tradução. A literatura infantil e juvenil também era alvo de censura prévia, assim como os livros que incluíssem alusões ou abordagens a temas políticos e sociais. De uma forma mais geral, pode-se constatar que a censura era sensível a qualquer referência crítica, mesmo que indireta ou involuntária, em relação aos princípios e aos valores promovidos pelo Estado:

A Censura terá somente por fim impedir a perversão da opinião pública na sua função de força social e deverá ser exercida por forma a defendê-la de todos os factores que a desorientem contra a verdade, a justiça, a moral, a boa administração e o bem comum, e a evitar que sejam atacados os princípios fundamentais da organização da sociedade. (art.º 3º da Constituição de 1933)

Dentro deste molde ideológico também se insere, portanto, a tradução, que “pode ser encarada com um procedimento regularizado em nome do Estado ou de quaisquer instituições pertinentes, com o objectivo de controlar a prática cultural da tradução”⁴, uma vez que ela não está isenta do controlo por parte das estruturas de poder. As delicadas relações entre tradução e censura expressam-se e manifestam-se de vária forma, como emerge, de um

³ Cfr. CÂNDIDO DE AZEVEDO, *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano*, Lisboa, Editorial Caminho, 1999 (com os testemunhos de José Saramago, José Cardoso Pires, Maria Teresa Horta, Luis Francisco Rebello, Fernando Luso Soares, Artur Ramos, Eduardo Gada, Igrejas Caeiro, Urbano Tavares Rodrigues, Mário Ventura, José Carlos Vasconcelos, Alexandre Pinheiro Torres e Francisco Lyon de Castro).

⁴ MICHAELA WOLF, *Estaremos perante uma ‘viragem sociológica’ em Estudos de Tradução? Teoria e prática da tradução sob o escrutínio sociológico*, in AA.VV., *Traduzir em Portugal...*, cit., pp. 17-36 (p. 22).

modo exemplar, da análise do percurso paradigmático de uma personalidade como Cabral do Nascimento.

Este multifacetado intelectual, poeta ele mesmo e especialmente ativo durante as décadas de 40 a 70, constitui um caso relevante de agente cultural empenhado na divulgação das literaturas estrangeiras em Portugal, inclusivamente pela via da tradução. No seu rico trajeto de tradutor, testemunhado por um *corpus* de uma centena de obras traduzidas de várias línguas e literaturas⁵, encontra-se um testemunho valioso dos diversificados reflexos da existência de um regime censório em Portugal naquela época. De facto, as interferências da censura que podemos vislumbrar ao analisarmos as traduções realizadas por este autor colocam-se em planos diferentes, que abarcam tanto fatores externos, extratextuais, como fatores internos relacionados com a autocensura.

Partindo propriamente de episódios concretos de censura, podem-se mencionar alguns títulos de obras traduzidas por Cabral do Nascimento que ficaram incluídos no índice de livros proibidos em Portugal durante o Estado Novo. Algumas dessas obras estão associadas ao recurso ao pseudónimo por parte do poeta tradutor. Se é verdade que essa prática se estende a traduções de obras talvez consideradas menores, como no caso de romances cor-de-rosa (por exemplo *Xequê ao amor*, de Willy Dias) ou do subgénero do romance de espionagem (entre outros, as traduções de Le Carré), não se pode deixar de observar que a ocultação da responsabilidade tradutória parece muito estranha no caso de clássicos como *Madame Bovary* ou *Ana Karenina*.

A hipótese de Cabral do Nascimento se ter precavido de problemas com a censura parece confirmada por alguns elementos paratextuais das edições portuguesas destas obras, que apontam simultaneamente para uma tentativa de sedução do leitor, convidado a ler uma obra afinal alvo de censura, e para uma atenta dissimulação de dados delatórios.

A tradução de *Madame Bovary* de Flaubert publicada pela Editorial Minerva em 1953, atribuída de facto a Mário Gonçalves, fez parte das obras censuradas em Portugal durante o regime⁶. Na verdade houve sucessivas edições da mesma tradução na coleção de bolso da Editorial Minerva a partir de 1971, já numa fase de ligeiro abrandamento da censura. Na edição de 1953 registam-se efetivamente alguns indícios da dúplice tendência referida acima. O volume apresenta-se com uma nota prévia que se segue à dedicatória de Gustave Flaubert a Jules Senard; a nota, intitulada “Acerca deste livro e do seu autor”, esclarece prudentemente que o romance e o autor foram absolvidos do processo que os envolvera e enaltece os propósitos morais que teriam

⁵ Para uma reconstrução pormenorizada da atividade de tradutor de Cabral do Nascimento, v. VANESSA CASTAGNA, *Voz de muitas vozes: Cabral do Nascimento tradutor*, Lisboa, Princípia, 2009.

⁶ COMISSÃO DO LIVRO NEGRO SOBRE O FASCISMO, *Livros Proibidos no Regime Fascista*, Lisboa, Presidência do Conselho de Ministros, 1981, p. 39.

motivado esta obra-prima da literatura francesa. Ao mesmo tempo, porém, os editores fazem questão de explicitar que a edição em causa “não é um resumo, mas a obra original traduzida na íntegra”, salientando portanto que nada foi omitido, que não houve cortes e que o leitor poderá ler mesmo o que outras edições censuraram⁷.

O caso da tradução de *Ana Karenina* de Tolstói, publicado pela mesma Editorial Minerva em 1954, apresenta aspetos similares. Esta tradução é apresentada como “versão portuguesa de Mário Gonçalves” (provavelmente uma tradução indireta, por intermédio do francês) e também ostenta em abertura a afirmação “Este livro não é um resumo, mas a obra original traduzida na íntegra”. O romance é precedido por uma nota introdutória não assinada, que fornece uma sinopse e destaca a importância desta obra. Uma edição sucessiva em três volumes⁸ na coleção Biblioteca Popular Minerva reproduz a mesma tradução e mantém a nota introdutória.

Da mesma década⁹ data também *Clim Sanguine* de Maksim Gorki, autor com vários títulos proibidos de circular em Portugal¹⁰, na “versão portuguesa de Mário Gonçalves” publicada mais uma vez pela Editorial Minerva. Contudo o volume contém apenas a primeira parte da obra de Gorki; a continuação surge em volume separado, sob o título *O Expectador: Segunda parte de Clim Sanguine*, como esclarece uma nota do editor no fim do volume.

Como no caso de *Ana Karenina*, nestes dois volumes não se indica a língua de que se traduziu, nem o título original da obra, o que deixa supor que a tradução não tenha sido direta mas sim veiculada pelo francês, como era prática habitual naquela época no caso de línguas de difícil acesso para um português. Isso poderia levar a atribuir o recurso a pseudónimo por parte do tradutor a uma distância crítica do seu próprio trabalho, justamente por não ter tido acesso ao original; mas, na verdade, em casos análogos em que Cabral do Nascimento realizou traduções de segunda mão na verdade não optou pela dissociação do seu nome.

Como se viu, nos anos 70 a Editorial Minerva arriscou-se a reeditar as obras acima referidas. Nesses anos, nomeadamente em 1972, foi publicada uma obra do mesmo Gorki, *Voragem*, apresentada desta vez como “tradução de Cabral do Nascimento”. Este dado poderá comprovar um menor receio

⁷ Note-se que, por outro lado, esta afirmação confirma que a tradução nesses anos era percebida como uma prática apropriadora, em que era legítimo cortar e omitir consoante as necessidades editoriais.

⁸ Não se refere a data de publicação, mas o depósito legal foi feito em 1969.

⁹ O depósito legal é de 1958.

¹⁰ Cfr. COMISSÃO DO LIVRO NEGRO SOBRE O FASCISMO, *op. cit.*, p. 45: as obras da autoria de Maksim Gorki que se encontram referidas são *A través de la Union de los Soviets*, *Uma Confissão*, *Eux et nous*, *La culture et le peuple*, *Le métiers des lettres*.

relativamente aos perigos da censura, amenizados pelas promessas da *primavera marcelista*¹¹, já mencionada acima.

Dos títulos proibidos que Cabral do Nascimento traduziu, desta vez sem recorrer a pseudônimo, merece uma menção especial a versão portuguesa do romance *Le lettere da Capri*, cuja primeira edição portuguesa, sob o título *Carne viva* (Editorial Minerva, 1955)¹², consta dessa lista¹³, embora tenha mais tarde passado despercebida a segunda edição dessa mesma tradução, em edição de bolso, publicada em 1973 numa linha de maior confiança a que acabámos de aludir, mas com algumas precauções que parecem apontar precisamente para a tentativa de iludir a censura. Um primeiro elemento nesse sentido é o título diferente, certamente mais fiel ao original, ou seja *Cartas de Capri*, que ao contrário do título anterior não apresenta sugestões eróticas. Em segundo lugar, para além do formato e da paginação, a apresentação gráfica é muito diferente da anterior. A nova edição não contém o prefácio circunstanciado mas também alusivo a bocaccianas licenciosidades da autoria de Antonio Fiorillo que precedia o romance na primeira edição. Outros elementos enganosos caracterizam esta segunda edição: ela é indicada como sendo a primeira e como contendo um “texto integral”, apesar de ser exatamente a mesma tradução publicada pela mesma editora em 1955, se excetuarmos a atualização ortográfica; a informação da língua a partir da qual foi realizada a tradução, indicada na primeira edição, é omitida na segunda.

A atenção da censura perante a tradução editada em 1955 terá surgido na sequência das habituais operações de fiscalização e o título *Carne viva* terá alertado os inspetores para um possível caso de “pornografia”, que poderia ter levado os tradutores à prisão. O posterior exame censório da tradução não chegou a acarretar consequências, mas isso não impediu a edição portuguesa do romance de continuar a constar da lista negra dos livros proibidos. Relativamente à segunda edição portuguesa, a cautela do editor, agente cultural especialmente exposto às consequências das intervenções da censura, que facilmente o poderiam levar à falência¹⁴, patenteia-se inclusivamente no facto de não ter sequer avisado os tradutores acerca da nova edição.

¹¹ Sobre as alterações esperadas ou reais do regime censório enquanto Marcelo Caetano foi Presidente do Conselho, cfr. AZEVEDO, *op. cit.*, sobretudo pp. 455-473.

¹² A tradução deste romance foi realizada em parceria com Inácia Dias Fiorillo, esposa do prefaciador da primeira edição portuguesa, a quem devemos um importante testemunho pessoal sobre os acontecimentos expostos mais adiante.

¹³ COMISSÃO DO LIVRO NEGRO SOBRE O FASCISMO, *op. cit.*, p. 85.

¹⁴ A apreensão e a proibição de um livro envolvia o editor de um ponto de vista legal: podia ser multado gravemente e os prejuízos devido à apreensão de avultadas quantidades de volumes podia determinar consequências fatais. Um exemplo evidente de dificuldade provocada por este tipo de situação foi o da Europa-América em 1965, quando sofreu uma campanha

Mas outra faceta relevante das consequências da vigência de um regime censório e repressivo, que contava com a pressão sobre todos os agentes envolvidos no processo de produção do livro, é a atuação do próprio tradutor, visto que se podem “identificar várias medidas tomadas em nome do tradutor, que estão na base de muitas decisões de tradução e incluem a autocensura e a antecipação, ou seja, a preocupação em prever reações possíveis de outros agentes envolvidos antes e durante o processo de produção.”¹⁵ O silêncio, completo ou seletivo, do autor assim como do tradutor eram no fundo o objetivo final do regime censório, que no fundo se atribuía um papel de educador nesse sentido.

Na impossibilidade de abordar este tema através de uma análise comparativa simultânea das inúmeras traduções que Cabral do Nascimento realizou durante a sua extensa carreira, a exemplificação que se segue centrar-se-á num conjunto circunscrito e relativamente homogêneo de traduções, nomeadamente as de romances italianos de cuja versão se responsabilizou explicitamente e que remontam todas à década de 50.

Os romances italianos em questão são *Emigranti* de Francesco Perri, o já referido *Le lettere da Capri* de Mario Soldati e *La coscienza di Zeno* de Italo Svevo¹⁶; excluir-se-á desta análise a tradução de *Ala* de Willy Dias precisamente porque o próprio Cabral do Nascimento se recusou a associar o seu nome a essa tradução, como se viu acima a propósito do recurso a pseudónimo. Observe-se que o facto de tratar-se de obras literárias italianas não implica necessariamente que a tradução tenha sido realizada a partir do italiano. Numa época de grande centralidade do mercado editorial francês e da seleção por este efetuada, as obras estrangeiras podiam passar pelo crivo francês antes de chegar a Portugal e as obras escritas em línguas conhecidas minoritariamente muitas vezes eram traduzidas por intermédio da sua versão francesa, como no caso mais evidente das obras da literatura russa. Quanto ao italiano, mais acessível por ser uma língua românica de um país com uma tradição cultural muito conhecida inclusivamente em Portugal, a tradução de segunda mão não terá sido uma prática tão óbvia.

No entanto, no caso concreto das traduções acima mencionadas de Cabral do Nascimento, é de salientar que este se valeu nos três casos da ajuda de uma colaboradora: Inácia Dias Fiorillo nos primeiros dois e Maria Franco

intimidatória que contabilizou cerca de 73.000 livros apreendidos e 23 dos seus títulos censurados. Cfr. C. DE AZEVEDO, *op. cit.*, pp. 535-536 (testemunho de Francisco Lyon de Castro).

¹⁵ M. WOLF, *op. cit.*, p. 24.

¹⁶ As primeiras edições portuguesas são, respetivamente: FRANCESCO PERRI, *Os emigrantes*, Lisboa, Editorial Minerva, 1954; MARIO SOLDATI, *Carne viva*, Lisboa, Editorial Minerva, 1955; ITALO SVEVO, *A consciência de Zeno*, Lisboa, Editorial Minerva, [1957]. As edições italianas citadas são: FRANCESCO PERRI, *Emigranti*, Milano, Mondadori, 1928; MARIO SOLDATI, *Le lettere da Capri*, Milano, Garzanti, 1954; ITALO SVEVO, *La coscienza di Zeno*, Bologna, Cappelli, 1923.

no terceiro. Inácia Dias Fiorillo foi de facto uma empenhada tradutora do italiano, ao passo que Maria Franco se destacou sobretudo pelas traduções do francês. Este dado é relevante, porque uma análise atenta de *A consciência de Zeno* revela tratar-se de uma tradução de segunda mão, realizada justamente a partir da edição francesa já disponível¹⁷, que pode ser descrita como muito fiel ao texto fonte. De resto, a parceria no ato de traduzir os três romances fornece outro elemento de comunhão entre estas três obras vertidas em português e reforça a hipótese de estas traduções refletirem um sistema implícito de normas que era partilhado e que não era exclusivo de Cabral do Nascimento.

Os temas sensíveis em relação aos quais se podem observar indícios de autocensura são os mesmos detetados em geral como alvo de censura tradicional durante o Estado Novo¹⁸: temas políticos e sociais; sexualidade e moralidade; religião. Por outras palavras, encontram-se envolvidos todos os âmbitos em que se pode expressar ou contestar o sistema de valores promovido pela retórica do Estado Novo.

Ao analisarmos várias amostragens do conjunto designado de traduções de Cabral do Nascimento, de facto é possível identificar alguns indícios importantes que sugerem uma atitude de prudência e antecipação censória, que se manifestam principalmente por três vias: a omissão de segmentos; a reformulação resumida de frases; a eufemização pela substituição de elementos.

Partindo do tema das questões sociais, podemos observar alguns exemplos reveladores, começando por casos de prudente omissão. O recurso à omissão é efetivamente um dos procedimentos mais frequentes nas traduções de romances italianos realizadas por Cabral do Nascimento, como prática facilitadora do processo de apropriação do metatexto por parte da cultura recipiente. No entanto há ocorrências desse procedimento que dificilmente se justificam por razões de mera equivalência ou de adaptação linguística ou cultural.

Certamente, do conjunto considerado, o romance *Os emigrantes* é o que mais se expõe a suscetibilidades no domínio da denúncia social. Veja-se por exemplo a seguinte proposta de tradução:

I signori avevano sempre trovato il modo di eludere la legge, se pure qualcuno si era mai proposto veramente di applicarla: perché, a guardarci bene in fondo, tutti quei magistrati che venivano da lontano, e dimostravano a parole tante buone intenzioni verso gli interessi del popolo, erano poi d'accordo con gli usurpatori per gabbarlo. E il Governo, beato lui!, teneva mano. (p. 12)

¹⁷ Cfr. V. CASTAGNA, *op. cit.*, pp. 159-163.

¹⁸ Cfr. T. SERUYA E M.L. MONIZ, *op. cit.*, em especial pp. 11-18.

Os proprietários encontravam sempre maneira de iludir a lei – admitindo que algum se houvesse incomodado sèriamente a aplicá-la. Todos os magistrados (que vinham de fora e demonstravam, com palavras, estarem possuídos de boas intenções) procediam de acordo com os usurpadores, e o Governo deixava correr o marfim. (p. 12)

O trecho vertido apresenta algumas específicas omissões, nomeadamente de “a guardarci bene in fondo”, “verso gli interessi del popolo”, “per gabbarlo” e, logo “beato lui!”. Independentemente da tendência fortemente apropriadora na abordagem tradutória, típica da época em geral, com a frequente supressão de elementos supostamente pleonásticos, é decerto inegável que as omissões referidas apontam todas na mesma direção. De facto, parece registar-se uma subtil depuração do texto, de onde são retirados eventuais duplos sentidos ou indícios de uma leitura crítica da realidade e de uma dada situação política e social. No caso concreto citado, são eliminadas as alusões a um possível confronto entre os interesses dos magistrados e os do povo e o desinteresse completo do governo pela questão agrícola e a persistência do latifúndio, sendo este tema facilmente aplicável à situação alentejana.

A sensualidade erótica, ligada ao tema mais amplo da moralidade, é outro domínio delicado que induz à cautela, tal como se depreende do seguinte excerto:

Massaro Bruno a furia di accarezzare e di vedersi girar davanti tutto il giorno quella splendida ragazza piena di sangue e di salute, dai fianchi poderosi, con un petto che pareva le schiantasse il busto, si sentiva intorbidire gli occhi. (pp. 24-25)

Mestre Bruno, ao ver girar-lhe à volta, todo o dia, aquela rapariga esplêndida, cheia de sangue e de saúde, de ancas poderosas e peito opulento, sentia os olhos um tanto anuviados. (pp. 21-23)

Neste caso o comportamento do Mestre Bruno é alvo de pequenas operações censórias, que possivelmente visam limitar a morbidez das atenções que ele reserva à filha da sua amante de longa data. Ao lado da omissão de “accarezzare”, percebida talvez pelos tradutores como uma ação imprópria para um homem como Bruno Ceravolo, registam-se várias alterações que contribuem para amenizar esta passagem. Em primeiro lugar, a locução “a furia di”, que tanto remete para uma reiteração insistente como insinua um estado de perturbação, é traduzido de uma forma evidentemente mais neutra, recorrendo a uma oração infinitiva onde o aspeto iterativo desvanece. Regista-se em seguida uma concentração num simples adjetivo de caracterização tendencialmente positiva (“opulento”) de toda a oração relativa que se refere ao

peito da rapariga e que apresenta uma similitude de grande impacto. Ainda, o verbo “intorbidire”, na oração principal, sofre uma atenuação semântica, passando a um mais brando “anuviar”, suavizado inclusivamente pelo acréscimo de “um tanto”, por mão dos tradutores.

Relativamente à esfera da sexualidade e do erotismo em geral, podem-se apontar outros exemplos tirados dos outros dois romances italianos. Em particular no romance de Soldati, talvez o mais audacioso e explícito, registam-se vários casos de supressão de segmentos, por exemplo onde surge a referência ao sexo da mulher, substituído por alusivas reticências:

Vedevo la macchia nera dei capelli, il piccolo ovale del volto senza distinguere i tratti, il corpo snello nell'acqua e l'altra macchia nera e più piccola. (p. 126)

Vi-lhe a mancha escura dos cabelos, o pequeno oval do rosto, sem distinguir as feições, o corpo elegante... (p. 88)

Noutra passagem, pode-se observar um caso de substituição de um termo explícito por outro, seu hiperónimo, mais geral e não necessariamente ligado, de um ponto de vista semântico, à sexualidade:

Perfino l'ultimo orgasmo gioca in favore dell'onanismo [...]. (p. 154)

Até a última sensação favorece essa espécie de onanismo [...] (p. 108)

Na tradução do romance de Soldati também há numerosos casos de intervenção autocensória relativamente à moralidade num sentido mais amplo, podendo ocorrer omissões que visam eliminar considerações distantes dos valores patrocinados pelo regime. É o caso, por exemplo, da afirmação “Chi ama una donna sposata, o impegnata ad altri, non è ridicolo: ebbene, egli *desidera la donna d'altri* nè [sic] più nè [sic] meno del marito, o dell'amante, che continua ad amare la propria moglie, o la propria amante, anche se questa lo tradisce, o proprio perché lo tradisce” (p. 119). Neste trecho entreve-se um atentado aos valores familiares do cristianismo, com uma perigosa referência a um dos dez mandamentos e não será por acaso que esta frase não aparece na tradução portuguesa.

No âmbito genérico da moralidade e dos bons costumes, um elemento comum às traduções dos romances de Soldati e de Svevo é a censura de referências ao consumo habitual ou vicioso de álcool, de forma mais vincada quando a personagem é uma mulher. No segundo capítulo do romance de Soldati, regista-se um caso saliente deste tipo de atitude tradutória. Harry, o protagonista norte-americano que está a viver em Roma, está a preparar uma

bebida para o amigo realizador (o narrador). A certa altura dirige-se a Dora, a sua amante, para saber o que ela quer tomar; ela responde que vai tomar uma coisa qualquer, visto não perceber nada do assunto, e que Harry na verdade não deveria beber, porque lhe faz mal. Daí a reação de Harry, que aparece completamente alterada na versão portuguesa:

«Ma perché dici questo? Hai bevuto migliaia di Martini nella tua vita. Non sai fare un Martini? Prova!» (p. 11)

— Por que dizes isso? Não tenho bebido milhares de cacharoletes na minha vida? E tu sabes prepará-los! (p. 17)

Observa-se, portanto, uma inversão das personagens quanto à familiaridade com a bebida, de modo que na versão portuguesa esse hábito é atribuído à personagem masculina em vez que à feminina. A suscetibilidade em relação a este tema parece confirmar-se poucos parágrafos mais adiante, pela omissão da frase “Bevemmo un Martini” (p. 11), eliminando a referência ao hábito dos protagonistas de consumir álcool em dados momentos do seu dia.

Mas há outros elementos caracterizadores da personagem de Dora que são refinados na tradução portuguesa, que, mesmo sem intervir diretamente na diegese, opera uma série de ajustes à volta das personagens e da sua descrição, chegando a uma reescrita eufemizada da narrativa. No caso de Dora, esse processo de eufemização afeta as repetidas alusões à profissão da mesma, bem como à possibilidade de ter um caso com o narrador. Assim, quando este afirma “La donna, per suo conto, mi piaceva” (p. 12) os tradutores optam por omitir a frase. Uma substituição surge relativamente à nudez dos braços de Dora (“aveva le grosse braccia nude”, p. 12), reduzindo-se a descrição a “braços grossos, musculosos” (p. 18).

Na tradução do romance de Svevo também se pode mencionar uma passagem em que uma pequena omissão acaba por minimizar a alusão ao vício da bebida na personagem da enfermeira Giovanna, que deveria vigilar sobre o protagonista durante o seu internamento numa clínica para deixar de fumar:

Io non soffersi mai d'avarizia e Giovanna ebbe subito il suo bicchierino colmo fino all'orlo. (p. 29)

Nunca fui avarento, de modo que ofereci a Joana um cálice de conhaque. (p. 26)

Como se vê, nesta frase ocorre a omissão de um pormenor mantido pela tradução francesa usada como ponte, isto é de “fino all'orlo”, que constitui um indício não inocente do vício da enfermeira que se confirma nos parágrafos seguintes.

De resto a manipulação da caracterização das personagens femininas, tal como no caso da Dora do romance de Soldati, também é patente em *A consciência de Zeno*, logo no primeiro capítulo, onde o lado sombrio da enfermeira Giovanna é mitigado através de intervenções aparentemente mínimas e pontuais, que, no entanto, acabam por configurar uma personagem um tanto diferente da delineada pelo autor italiano. Isso acontece desde a sua apresentação, porque no prototexto o aspeto idoso da enfermeira é explicitado, enquanto no metatexto a substituição de um adjetivo concorre a construir uma conotação um pouco diferente desta personagem:

Proprio, mi ripugnava con quel suo aspetto da vecchia e gli occhi giovanili e mobili come quelli di tutti gli animali deboli. (p. 27)

Joana desagradava-me com o seu ar de velha e com os seus olhos amarelos, inquietos como os de todos os animais fracos. (p. 24)

Os olhos “juvenis” da enfermeira de meia idade, indício da personalidade da mesma, são descritos em português pela cor, muito menos evocadora. Não é de excluir que os tradutores tenham confundido o adjetivo correspondente na versão francesa que utilizaram como base, trocando “jeune” por “jaune”, mas essa troca, tendo em conta a insólita atribuição da cor amarela aos olhos de uma pessoa, revela em certa medida uma predisposição a retirar determinadas características da personagem feminina em análise. De forma análoga, mais adiante um comportamento pouco elegante e até excessivo da mesma personagem é normalizado recorrendo a uma concentração da frase original noutra mais breve, de onde desaparecem alguns elementos não supérfluos, como se pode constatar ao comparar o prototexto e o metatexto:

Giovanna si mise a ridere rumorosamente abbandonandosi sulla sedia [...]. (p. 33)

A enfermeira desatou às gargalhadas. (p. 28)

Através de pequenas intervenções dos tradutores, à personagem secundária acima referida são retiradas as marcas da malícia e da imprópria pulsão juvenil, para além do fraco pela bebida. Assiste-se, por essa via, a uma neutralização aparentemente sistemática desta personagem, reconduzida de facto para dentro dos limites de um padrão de comportamento feminino mais côsono com o sistema de valores familiares e sociais do Estado Novo.

Entretanto, no que diz respeito à religião, elemento pouco relevante nos romances considerados, o romance onde mais se observa alguma constante prudência é o de Perri. Em especial, regista-se a omissão bastante sistemática de expressões típicas da oralidade, que incluem a evocação de Deus ou to-

cam questões religiosas: dentre as expressões eliminadas, contam-se “per il Signore” (p. 16) e afins, reduzem-se outras como “se siamo cristiani con due dita di battesimo” (p. 22), que é traduzida por um mais simples “se somos cristãos” (p. 19), dentre outros exemplos.

O impacto de todas estas pequenas, pontuais intervenções durante o processo de tradução não deixa de ser relevante e deveria ser tido em conta no estudo da receção destas obras. Enquanto os romances de Perri e de Soldati obtiveram um reconhecimento transitório, tendo beneficiado a sua tradução para português do prestígio de terem recebido prémios literários em Itália (respetivamente o prémio Accademia Mondadori e o prémio Strega), o romance de Italo Svevo ocupa um lugar de destaque no panorama da literatura europeia e a sua consagração exigiria maior consciência do peso histórico que caracteriza a sua tradução portuguesa (ainda hoje a única disponível no mercado), não só por tratar-se de uma tradução de segunda mão mas também por ser uma tradução marcada pela época em que foi produzida e por um conjunto de vínculos, tanto explícitos como implícitos, que condicionaram a sua realização.

RITA MARNOTO
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

PELAS FLORESTAS DA NOITE.
VASCO GRAÇA MOURA TRADUTOR E POETA*

1. Lupus in fabula

O título deste artigo, *pelas florestas da noite* tem na sua origem o poema de Vasco Graça Moura *a opção*, pela primeira vez editado em *Laocoonte, rimas várias, andamentos graves*, de 2005, e depois incluído na compilação *Poesia 2001/2005*¹.

O poema em causa apresenta e explana o próprio trabalho do tradutor, empenhado na procura de uma correspondência entre idiomas que sabe só existir no seio de constrangimentos correlacionais muito prementes. É com absoluta clarividência que Graça Moura capta o modo aproximativo que, por conseguinte, caracteriza o seu labor. Apesar de trabalhar no sentido do transporte de um texto de um idioma para outro, está afinal bem ciente de que a correspondência absoluta entre texto de partida e texto de chegada é uma miragem. É-o desde logo, por condição e além do mais, na medida em que essa transferência implica a passagem de um sistema linguístico de origem, a língua a partir da qual se traduz, para um sistema linguístico de destino, a língua para a qual se traduz. Cada um desses sistemas organiza-se e rege-se por normas específicas e implica uma certa visão do mundo, carregando significados antropológicos, históricos e sociais que lhe são próprios, depois atualizados em correlação com situações pragmáticas específicas.

A composição de Vasco Graça Moura tem por epígrafe dois versos de William Blake:

* Este artigo desenvolve a conferência apresentada, em Outubro de 2012, ao Colóquio comemorativo dos 50 anos de vida literária de Vasco Graça Moura organizado pelo Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

¹ GRAÇA MOURA, VASCO, *Laocoonte, rimas várias, andamentos graves*, Lisboa, Quetzal, 2005, pp. 140-141; e *Poesia 2001/2005*, Lisboa, Quetzal, 2006 / s.l., Círculo de Leitores, 2007, p. 289, donde se cita.

Tiger, tiger, burning bright
In the forests of the night.

São os versos com que se inicia o célebre poema intitulado *The Tiger*, incluído na recolha *Songs of Experience* (1794), um dos mais antologizados textos da literatura inglesa. Anda associado a elaborados efeitos sinestésicos. Se o próprio Blake o ilustrou com um desenho aguarelado que depois foi gravado e impresso, os seus compassos ritmados têm vindo a atrair compositores musicais das mais diversas tendências. A gravação de Blake (fig. 1) enquadra o seu texto com elementos decorativos à direita e ao fundo da página, onde desenha a figura de um tigre em tons escuros, que contrastam com manchas de um amarelo luminoso, mimando o misto de luz e de sombra em que o poema envolve o felídeo.

Os versos são formados por três jambos rematados pela sílaba da palavra que cria a rima:

Tiger, tiger, burning bright
- u | - u | - u | -
in the forests of the night.
- u | - u | - u | -

Vasco Graça Moura abre o seu poema *a opção* com a tradução do primeiro verso, que explora o mesmo ritmo jámbico num regime tetramétrico regular:

tigre, tigre, brilho em brasa
- u | - u | - u | -

Tira partido da métrica da redondilha maior, cujo número de sílabas contido, sete, proporciona e por vezes requer uma concentração de acentos, bem como do facto de as sílabas métricas se contarem, em português, até à tónica, o que lhe permite construir um quarto jambo regular com paroxítona. Além disso, conserva a aliteração em [t] que no original de Blake anda associada aos dois primeiros pés e a aliteração em [b] que incide sobre os dois segundos.

A partir daqui, o tradutor passa a debruçar-se sobre o segundo verso, partilhando com o leitor expectativas, horizontes de possibilidades e de impossibilidades ou oportunidades de deslocação. “Brenhas da noite” manteria e prolongaria a aliteração em [b], introduzindo outra em nasal, acrescente-se, mas cerceando o efeito rimático, porque “tigre, tigre, brilho em brasa” não rimaria com “brenhas da noite”:

com “brenhas da noite” a linha,
mantendo a aliteração
e prolongando-a, convinha
ao teor da tradução,
mas que rima em “asa...” então?

Outra hipótese colocada é “que as brenhas da noite vaza”, a qual manteria o efeito de aliteração e a rima. Não satisfaz, porém, o tradutor, por o seu sentido não ser suficientemente próximo do original:

“que as brenhas da noite vaza”?
já o tentei, porém foi-te
nocivo porque desfasa,
tigre, tigre, o que te acoite
pelas florestas da noite.

E, no entanto, o original está ali, mais ou menos paradoxalmente, visto à transparência e descartado: *pelas florestas da noite*.

Finalmente, a última hipótese, que preserva a rima,

tigre, tigre, chama pura,
nas brenhas da noite escura.

O segundo verso afasta-se do regime tetramétrico regular jâmbico, e será duvidoso que a formulação do primeiro verso encerre em si a intensidade de “tigre, tigre, brilho em brasa”, como o próprio tradutor nota. Além das diferenças de ritmo, há a considerar a ausência de um equivalente directo para a noção de *floresta*, que anda intimamente ligada à ilustração do poema feita por Blake. Contudo, no poema, essa ideia é subtilmente recuperada através de um efeito de deslocação:

e abandono o “brilho em brasa”
mais intenso na *espessura*
cujo negrume extravasa:
“tigre, tigre, chama *pura*,
nas brenhas da noite escura”.²

Espessura, com o significado de vegetação densa, é lexema camoniano, também em rima com *pura* nas redondilhas *Sôbolos rios*:

[frauta minha]
Não movereis a *espessura*,
nem podereis já trazer
atrás vós a fonte *pura*,
pois não pudestes mover
desconcertos da ventura.³

² Itálicos de quem escreve, nesta citação e na seguinte.

³ CAMÕES, LUÍS DE, *Rimas*, ed. Costa Pimpão, Coimbra, Almedina, 2005, p. 107.

O paralelismo estende-se também à situação que está a ser tratada. Camões abandona a flauta nos salgueiros, num gesto que repete o desfecho da *Arcadia* de Sannazaro e simboliza a renúncia ao canto. Com um fio de ironia, Vasco Graça Moura retoma componentes formais do texto de Camões, para se referir ao descarte de uma hipótese translactiva em favor de outra. Ao descrever esse percurso, conserva uma noção que está no original de Blake, a de *floresta*. Contudo, não a passa para a tradução como produto final. A um desdobramento à transparência, sobrepõe o labor da lapidação, num plano que poderá ser designado como da meta-tradução, e que se faz poesia. É que o Vasco Graça Moura que traduz Blake e que é camonista, e nesta condição, por sinal, estudioso de *Sôbolos rios*⁴, é também o que escreve um poema sobre a tradução de Blake.

O tradutor partilha então do estatuto de autor, como escreve na introdução ao Cancioneiro de Petrarca:

[...] nada disto quer dizer que a tradução não abra ensejo à expressão da personalidade do tradutor. Pelo contrário. O tradutor também é “autor”. A objectiva não é apenas a língua através da qual se espreita: tanto ela como uma câmara fotográfica utilizada fazem parte de um complexo psicossomático (o da personalidade e da capacidade intelectual, emotiva e técnica, e das próprias concepções do tradutor quanto à maneira de executar a sua tarefa).⁵

Aquele complexo formado pela personalidade do tradutor, pela sua bagagem intelectual, pelas suas capacidades técnicas e pela sua sensibilidade, entra-se pela *espessura* das palavras, conferindo densidade à tradução.

a opção destaca-se, pois, como poema que nos conduz através de uma oficina onde se acumulam as reflexões do tradutor, o saber do ensaísta e a sensibilidade do poeta. A tradução de *The Tiger* já fora aliás apresentada, sob título *o tigre de william blake*, nas primeiras páginas desse mesmo livro de poesia, *Laocoonte, rimas várias, andamentos graves*⁶. Mas o seu autor sente necessidade de retomar as suas escolhas, de as pesar e de as apreciar como poeta e crítico que escreve poesia. Da mesma feita, abre-se a oportunidade de desvendar e expor um método de trabalho oficial. Passa fundamentalmente pela pluralização de possibilidades que vão sendo sucessivamente construídas, sujeitas a deslocações, cruzadas, ampliadas e afinadas, para de-

⁴ Bastará recordar, a esse propósito, o seu ensaio *Camões e a divina proporção* [1985], Lisboa, IN-CM, 1994, 2.^a ed.

⁵ GRAÇA MOURA, VASCO, *As rimas de Petrarca*, Lisboa, Bertrand, 2003, p. 32.

⁶ *Laocoonte, rimas várias, andamentos graves*, p. 31; e *Poesia 2001/2005*, p. 187.

pois serem submetidas ao crivo e condensadas, conforme o sintetiza o título do poema, *a opção*.

Por conseguinte, a condição do tradutor é a de quem vive na *espessura* das palavras, por entre a densidade de um *quase* que é traduzir, como escreve o parênteses com que o poeta que é também crítico encerra a composição:

(... quase a mesma coisa, diz
o eco e mostra que uma opção
pode ter ecos subteis
umas vezes e outras não
soluções sem solução?)

O eco que tem ecos neste jogo de palavras é, obviamente, Umberto Eco, autor do tratado de tradução, *Dire quasi la stessa cosa*, aliás recorrentemente citado, pelo Vasco Graça Moura que é crítico, em escritos sobre tradução:

Vedete come è difficile dire quale sia la cosa che un testo vuole trasmettere, e come trasmetterla. / [...] A questo punto ciò che fa problema non è più tanto l'idea della *stessa* cosa, né quella della *stessa cosa*, bensì l'idea del *quasi*. Quanto deve essere elastico quel *quasi*?⁷

2. Cosa mentale

O poema *a opção* insere-se numa sequência de composições, que contempla o trabalho do tradutor, cuja inserção macrotextual se mostra muito sintomática. Esse ciclo poético conclui a secção de *Laoconte* que tem o título *termos técnicos*, e é seguido por uma outra secção designada *suite horaciana*, formada por um conjunto de 18 composições que recriam outras tantas odes de Horácio, dado por adquirido o facto de que as odes horacianas se contam de entre os poemas de mais difícil tradução para a língua portuguesa. Quer isto dizer que fica conceptualmente compreendido entre, por um lado, as exigências de rigor que respondem a prescrições compositivas de ordem formal e, por outro, a aspiração e a emulação de um classicismo bebido nas suas fontes, Horácio.

A sequência textual agrega o que se poderia dizer um pequeno besteiário. À oficina do tigre de Blake, segue-se a gralha, *galha que posas no tecto*, e depois a pantera, desta feita numa sequência de 15 sonetos intitulada, *aret-*

⁷ ECO, UMBERTO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, [2003] 2010, pp. 9-10.

nap a pantera, um divertimento em ressonâncias, a que se acrescentam dois quase sonetos, chamados *dois subprodutos*.

Em 1994, Vasco Graça Moura traduziu *Os sonetos a Orfeu* de Rainer Maria Rilke e no apêndice incluiu a versão de *Der Panther*, *A pantera*, vazada em três quadras decassilábicas, tal como o original alemão:

De percorrer as grades o seu olhar cansou-se
e não retém mais nada lá no fundo,
como se a jaula de mil barras fosse
e além das barras não houvesse mundo.

O andar elástico dos passos fortes dentro
da ínfima espiral assim traçada
é uma dança da força em torno ao centro
de uma grande vontade atordoad.

Mas por vezes a cortina da pupila
ergue-se sem ruído — e uma imagem então
vai pelos membros em tensão tranquila
até desvanecer no coração.⁸

Em 2003, inesperadamente, é-lhe enviada uma outra tradução do mesmo poema de Rainer Maria Rilke. A esta particular circunstância, outras se associam. O seu autor, que é o lusitanista de Yale Joaquim Francisco Coelho, vive do outro lado do Atlântico e Vasco Graça Moura nem sequer o conhece pessoalmente, processando-se a comunicação através de correio electrónico. Deste modo, entra em acção uma mediação fundamental, a qual, ao canalizar o processo criativo, em muito o irá propulsionar, a *web*. O diálogo estende-se depois pelo blog *Abrupto*, de José Pacheco Pereira, onde é publicada a sequência até então inédita formada pelos 15 referidos sonetos e pelos dois *subprodutos*. Abre-se com a seguinte nota explicativa, à qual se segue um soneto virtual, que teria sido escrito pela pantera de Rilke se ela tivesse ligação de rede, e que só foi publicado na *web*:

Há meia dúzia de anos traduzi *A pantera*, uma das peças mais célebres dos *Neue Gedichte* do Rilke, tendo-a incluído em apêndice à minha tradução dos *Sonetos a Orfeu*. Há poucas semanas, o Joaquim-Francisco Coelho escreveu-me de Harvard, onde é professor, a enviar-me a sua própria tradução da mesma pantera. Achei que o facto de ele ser brasileiro e eu português tinha alguma influência nas nossas versões. E dias depois fiz o ciclo que lhe envio para o seu blog, em *première* mundial (!!!), por me parecer que corresponde a algumas das solicitações que recebeu a meu respeito...

⁸ GRAÇA MOURA, VASCO, *Os sonetos a Orfeu de Rainer Maria Rilke*, Lisboa, Quetzal, 1994, p. 76.

Trata-se afinal de um espelhar e contra-espelhar de ironias, em que às tantas o próprio Rilke escreve a Lou Andreas-Salomé, conversa com Rodin, engendra um soneto e *posa* para a pantera...

A qual, se estivesse na Internet, por certo se poria também a fazer um soneto. Qualquer coisa deste tipo:

não há nada no mundo que me pague
para aqui estar. não há nada que jogue
e nada que responda ou faça blague
por eu, panteramente, estar no blog.

não há verso do rilke que me afague,
por mais que o vgm aqui dialogue
com o jpp, quer me embriague,
quer passe fome, ou me espreguice e drogue.

sou a pantera fora da internet.
passo lá por acaso. depois saio
e volto às grades onde alguém me mete.

e rujo e rosno e mordo e não me ensaio
nada nas piruetas da disquette
de apagá-la depois. só me distraio.

Saudações ao seu público bloguista.
Vasco Graça Moura

A ficção de Rilke, quando integrada num processo de interacção criativa, torna-se fulcro de muitas outras possíveis ficções, e a nova tradução de *Der Panther* por Joaquim Francisco Coelho mostra com uma evidência palmar o enriquecedor alargamento de mundo que é inerente ao trabalho translactivo. A tradução cria novas realidades estéticas e a forma através da qual Vasco Graça Moura celebra esse processo é a autonomização das realidades que cria. A pantera de Rilke ganha uma nova vitalidade com a tradução do Professor de Yale, entra no blog de Pacheco Pereira e compõe um soneto, hipoteticamente, se estivesse na net. Virtualidade do meio de comunicação utilizado, virtualidade do universo linguístico-literário: desta feita, os planos pluralizam-se e multiplicam-se.

Num primeiro tempo do ciclo da pantera, a fera de Rilke desdobra-se e por efeito de clonagem metamorfoseia-se em duas, bem domesticadas, uma que pertence a Vasco Graça Moura, outra a Joaquim Francisco Coelho:

devíamos levar a rainer rilke
esta parelha opaca e transparente
à trela, quando formos ao parnaso⁹

⁹ GRAÇA MOURA, VASCO, *Poesia 2001/2005*, p. 291.

Num segundo tempo, a pantera adquire vida própria, interagindo com os citados ou aludidos Rilke, Rodin, Andreas-Salomé, Bocage ou Fernando Pessoa (o qual, aliás, como bem observa Vasco Graça Moura, “[...] não sabia nada de panteras”¹⁰). Mas quando ela entra no *blog* de José Pacheco Pereira, adquire uma autonomia tanto mais acentuada quanto mais virtual, *panteramente*, com umas *piruetas da disquette* que depois apaga num rugido. De facto, este soneto supostamente escrito pela pantera de Rilke nunca veio a ser editado em papel, o que mostra bem como o seu tom jocoso, divertidíssimo, se encontra intimamente ligado à esfera da virtualidade, numa dimensão diamésica perfeitamente sintonizada com o referido “espelhar e contra-espelhar de ironias”.

Entretanto, nessa rede, um outro blogista se perfila, o Platão do *Crátilo*. O filósofo da Academia pusera em causa qualquer desdobramento através da linguagem, menosprezando o seu valor perante a perfeição do mundo das ideias. Sem entronizar a ideia, Graça Moura converte-a em hipóstase das *coisas*, dado que ela é o motor da proliferação dos seres de ficção que cria e depois se autonomizam. Contudo, é essa mesma linguagem no que tem de essencial e surpreendente que carrega os enigmas, as modulações formais, que estimulam a procura do sentido.

A *coisa* que resulta desse efeito de ficção faz-se então *cosa mentale*, como dizia o neoplatónico Leonardo da Vinci, ao advogar o estatuto da pintura, arte mediadora entre elucubração conceptual e trabalho técnico. A pantera que escreve o soneto emblematiza o grau de autonomia que pode ser alcançado pela cadeia de palavras.

Já o tigre de Blake dera lugar a um poema de reflexão sobre a tradução. Mas desta feita o poeta-tradutor vai mais longe, ao mostrar como elucubração conceptual e trabalho técnico convergem na criação de entidades dotadas vida própria. Ao transportar o poema de Rilke da língua de partida para a língua de chegada, o tradutor deu vida a um outro ser e autonomizou-o.

3. In the begining was the pun

Ao longo do percurso que foi sendo descrito e com o qual o Vasco Graça Moura tradutor nos conduziu até ao Vasco Graça Moura poeta, foram-se acumulando expressões que remetem para uma ideia de desdobramento e de analogia que é perseguida com um gosto lúdico. O poema *a opção* conclui-se com uma remissão para o eco que diz quase a mesma coisa, o ciclo da pantera é intitulado *um divertimento em ressonâncias* e no *blog* de Pa-

¹⁰ *Ibi*, p. 298.

checo Pereira a cadeia textual é apresentada como *um espelhar e contra-espelhar de ironias* em que uma pantera se multiplica.

In the begining was the pun, escrevia Samuel Beckett, recordando como a noção de jogo é inerente aos fundamentos da linguagem. É que a linguagem labora por analogia, a partir daquilo que o Wittgenstein das *Investigações filosóficas* (*Philosophische Untersuchungen*, 1953) designou como *um certo ar de família*, o que a aproxima da experiência lúdica, em que a regra pode ser infinitamente simulada. Numa língua, cada palavra desdobra-se noutras que a explicam, as quais, por sua vez, poderão sempre ser explanadas através de novas formulações, numa cadeia relacional que contém em si possibilidades que vão muito para além das configurações da racionalidade e que é sustida pelo conceito de gramática partilhado por este pensador, mais descritivo do que prescritivo.

Mas se a ficcionalização da analogia, enquanto virtualidade de implicações lúdicas, encontra na linguagem um dos seus principais campos de articulação, a tradução erige-se em domínio privilegiado desse jogo combinatório, ao colocar em confronto idiomas diversificados. O aumento das possibilidades de cruzamento e transferência entre textos escritos em línguas diferentes dilata as potencialidades de desdobramento em sucessivos planos de simulação.

Por conseguinte, os rios babilónicos, longe de transportarem a ameaça do desterro, de camoniana memória, libertam de temores e cuidados. Aquela Babel que inviabilizou uma essência ou um sentido unívoco da linguagem é, para Vasco Graça Moura, a terra da beleza, da poesia e de todas as Musas. Nela convergem e se misturam os grandes tesouros do homem:

schönes babylon,
welt im gedicht,
wo die muse schon
alle sprachen spricht,

deine flusse droh'n
unsere seelen nicht,
seien wir frei von
angst und vorsicht.

schönes babylon,
im herz und gesicht
stoffe aus helikon
hast du wohl gemischt:

honig, öl, zitron',
wasser, wein und licht,

schönes babylon,
welt im gedicht.¹¹

As valências da possibilidade de confronto levam a melhor sobre as implicações disfóricas da fragmentação das línguas. Babel é a colina de Hélicon por onde correm o mel, a poesia e os falares. Mas é também a terra do labor, do tirocínio e da aplicação à letra, da prática e do simulacro. *Übung*, como diz o título deste poema, *babel übung*.

Superada a univocidade essencialista, as relações entre as línguas instauram-se no mundo como analogias que procedem por simulação operante no quadro de um sistema de convenções, como numa situação tipicamente lúdica. O jogo de palavras é uma das modalidades que melhor expõe o horizonte de possibilidades que se abre ao tradutor. A associação, a uma mesma forma ou a formas linguísticas semelhantes, de vários sentidos, confronta-o com a diversidade instaurada por Babel, nos seus fundamentos, ao mesmo tempo que potencia a gama de simulações que lhe é oferecida pela língua de chegada, quando exerce o seu *Übung*. O uso de vários idiomas (português, inglês, alemão, francês) no ciclo de poemas em que Vasco Graça Moura reflecte sobre a tradução é sinal destacado das potencialidades desse convívio entre línguas.

Daí resulta, inevitavelmente, a constante tensão de uma prática de substituição, deslocamento e condensação que se processa entre expectativas e horizontes de possibilidades, entre texto de partida e texto de chegada, num corpo a corpo com uma língua e com um texto:

[Traduzir] é também como uma espécie de corpo a corpo com uma língua estrangeira e com a sua concretização num texto literário. / Talvez por isso em geral dou preferência às formas regulares. Colocam muitos problemas técnicos, por vezes autênticos quebra-cabeças para se chegar a uma solução satisfatória, e acaba por ser mais ludicamente estimulante a perseguição de um resultado. [...] Traduzir é também encontrar e actualizar as relações de parentesco entre duas línguas e duas individualidades humanas.¹²

Mas nesse corpo a corpo com a língua, o tradutor Vasco Graça Moura está dentro da língua, como poeta, pensando e criando a *cosa mentale*.

Um contributo para aplacar essa tensão, encontra-o na forma regular, na regra do jogo. Rima, ritmo e regime de acentos simulam cadeias analógicas que se diferenciam no plano lexical, mantendo aquele *ar de família*. A regra condensa em si toda a situação hermenêutica, conduzindo e induzindo ao

¹¹ GRAÇA MOURA, VASCO, *Poesia 2001/2005*, p. 278.

¹² GRAÇA MOURA, VASCO, *As confissões de um tradutor*, in *Relâmpago*, 10, n.º 17, 2005, pp. 94-95.

resultado. Da mesma feita, favorece a concentração em formas essenciais que, na sua simplicidade, recuperam uma espécie de linguagem primitiva, feita de neologismos, anagramas e efeitos de sonoridades:

[...] eu me felino e me arquitecto
pois me pantero [...]¹³

[...] aretnap
panrate, terapan ou naparet,

ou se preferir, mesmo etarnap¹⁴

O primitivismo é, para Vasco Graça Moura, aquele espaço lúdico da sua oficina que lhe permite manejar o que de mais surpreendente existe na linguagem, como técnica combinatória transbordante de um *quase* que, nas suas expectativas, leva ao excesso.

Na verdade, o excesso é uma das marcas que melhor caracteriza a poética de Vasco Graça Moura, na acepção que Wittgenstein confere a este conceito. Uma obra de arte implica a suspensão do mundo habitual e desperta surpresa, no que tem de excessivo uma cadeia de analogias e de simulações que desperta o sentimento estético pelo impacto da clareza com que se abre um universo de possibilidades.

É numa cadeia combinatória em que cada palavra chama outras palavras, por simulação, que se infiltram os novos sentidos criados pelo tradutor. A dilatação das possibilidades de escolha que se lhe oferecem inscreve então o seu trabalho num plano que é análogo ao da criação. Dos espaços de não coincidência que assim se geram brotam, não certamente significados à deriva no mar da tradução, mas novas possibilidades combinatórias germinais, à espera de nome, no seu excesso poético.

¹³ GRAÇA MOURA, VASCO, *Poesia 2001/2005*, p. 291.

¹⁴ *Ibi*, p. 304.

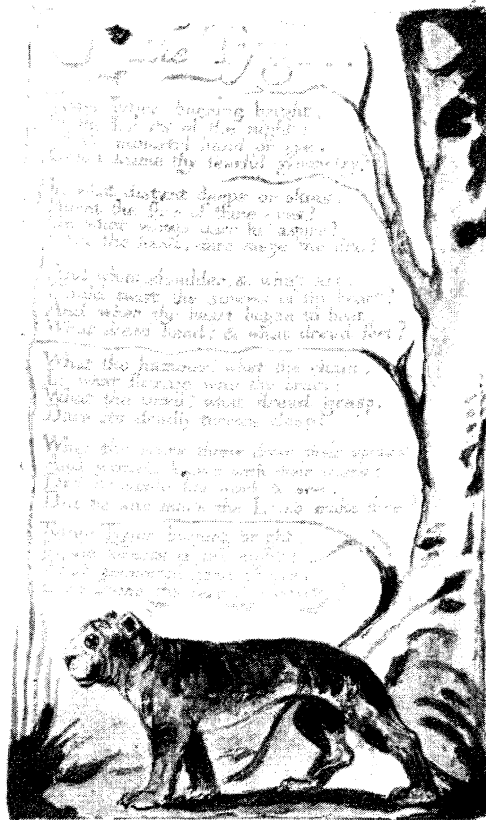


Fig. 1. Poema de William Blake, *The Tyger*, em *Songs of Experience*, 1794 (1.^a ed.)

NOTA

GONZALO JIMÉNEZ PASCUAL
UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA

A PROPÓSITO DE *LINGÜÍSTICA COGNITIVA*¹

Desde el momento de su gestación, a mediados de los años 70 del siglo XX, sobre Lingüística cognitiva (en adelante LC) se ha escrito casi exclusivamente en inglés, la lengua de sus padres fundadores: Leonard Talmy, Ronald Langacker y Georges Lakoff –entre otros–. Para corroborarlo es suficiente echar una ojeada a la ya ingente bibliografía en relación con este innovador y –por qué no decirlo– a veces controvertido paradigma de estudio del lenguaje. Tal vez en parte por ello, y porque su aparición confirma el interés que despierta también en ámbito hispánico, resulta particularmente estimulante encontrar en nuestras librerías una monografía en castellano como la que dirigen Iraide Ibarretxe-Antuñano y Javier Valenzuela. *Lingüística cognitiva* parece llamada a convertirse en un referente imprescindible de los estudios cognoscitivos en español, al igual que sucedió en su día con el ya clásico *Introducción a la lingüística cognitiva* (1999), cuyos autores (M. J. Cuenca y J. Hilferty) han contribuido también a la redacción de esta obra colectiva.

El volumen, que publica la editorial Antrophos en su colección de lingüística, constituye una introducción al conjunto de teorías que, dentro del grupo de las denominadas ciencias cognitivas, han sido bautizadas con la etiqueta genérica de LC. Obra introductoria, sí, pero a la vez rica de sugerencias y orientaciones para el estudio, donde se concilia rigor expositivo y amenidad. De mano de sus 16 autores, cuyo trabajo y labor investigadora es posible consultar en la nota biográfica final (pp. 437-441), el lector descubrirá la estrecha relación existente entre la capacidad del lenguaje y el resto de facultades cognitivas humanas, así como el modo en el que reflejamos lingüísticamente nuestras conceptualizaciones sobre el mundo que nos circunda.

De entre los muchos puntos que merece la pena destacar de esta monografía, cabe subrayar la abundante y actualizada bibliografía. Además de las 48 páginas finales (375-423), cada uno de los 14 capítulos que comprenden la obra consta de una bibliografía básica comentada, lo que, sin duda, resulta de máxima utilidad para conducir los primeros pasos del lector interesado en alguna de las cuestiones abordadas. Por otra parte, para aquellos que deseen disponer de ulteriores referencias, se recomienda la consulta de la página web de AIELCO, la Asociación Española de Lingüística Cognitiva (www.aielco.org).

¹ IRAIDE IBARRETXE-ANTUÑANO, JAVIER VALENZUELA (DIRS.), *Lingüística cognitiva*, Barcelona, Antrophos, 2012, pp. 444.

aelco.es), donde, además, es posible mantenerse informado de las distintas novedades y actividades que en ella se proponen (eventos, conferencias, congresos, etc.).

La obra se encuentra dividida en tres partes. La primera de ellas (1.1) está dedicada a los orígenes, conceptos y principios fundamentales de la LC, anticipándose también, resumidamente, algunos de sus principales modelos teóricos; a la explicación detallada de cada uno de estos modelos se dedican los 11 capítulos (2.1-2.11) que conforman la segunda parte, a saber: «La semántica cognitiva» (2.1), «Los esquemas de imagen» (2.2), «La metáfora conceptual» (2.3), «La metonimia conceptual» (2.4), «Los espacios mentales y la integración conceptual» (2.5), «La semántica de marcos» (2.6), «La semántica conceptual» (2.7), «La gramática cognitiva» (2.8), «La(s) gramática(s) de construcciones» (2.9), «La gramaticalización» (2.10), y «La fonología cognitiva» (2.11). La tercera y última parte está integrada por los capítulos 3.1 («La lingüística cognitiva y la pragmática») y 3.2 («La lingüística cognitiva y el funcionalismo») donde se explora la relación existente entre la LC y dos teorías que pueden considerársele afines.

Cada capítulo de la obra, de una extensión aproximada de veinte páginas, sigue un esquema fijo, en el que se pasa del desarrollo del contenido a una sección de conclusiones y, de ahí, a una selección de palabras clave utilizadas durante la exposición.

El capítulo introductorio (1.1), a cargo de los directores de la obra, pretende ofrecer una visión de conjunto de qué es la LC, partiendo de sus orígenes y de cómo se disoció de la lingüística formal hasta llegar a su autonomía y madurez actuales; para ello se revisan cronológicamente algunos de los momentos clave de la formación del paradigma. Seguidamente (pp. 16-23), se repasan los principios que proporcionan al lector una idea general de cuáles son las asunciones teóricas en que se basa la LC: 1) la concepción del lenguaje como una capacidad vinculada a la cognición humana (y opuesta, por tanto, al modularismo), 2) la preponderancia del significado en el análisis lingüístico, 3) la *corporeización* o motivación experiencial del lenguaje (tanto física como socialmente hablando), 4) la idea de que el lenguaje se encuentra basado en la abstracción de unidades simbólicas a partir del uso y 5) la eliminación de las clásicas dicotomías consideradas en lingüística en favor de un *continuum* de límites difusos: gramática-semántica, significado lingüístico-significado enciclopédico, fonética-fonología, y diacronía-sincronía).

Las páginas finales del capítulo (pp. 24-35) ofrecen una rápida visión del contenido de algunas de las teorías que conforman la LC y que el lector encontrará ampliadas durante la lectura de la segunda parte del volumen.

La elección de «la semántica cognitiva» (2.1) como capítulo introductorio para la segunda parte de la monografía no es ciertamente casual, sino que responde a la lógica, dentro de la LC, de considerar el significado como perno de articulación del estudio del lenguaje. Gran parte de los fenómenos que los distintos autores nos proponen en los capítulos siguientes están, por consiguiente, directamente relacionados con los conceptos que se nos exponen en éste. El capítulo, a cargo de Javier Valenzuela, Iraide Ibarretxe – Antuñano y Joseph Hilferty, comienza con una breve introducción en la que se equipara el significado con la conceptualización, distinguiendo así la noción que de él se tiene en LC de la que proporciona, por ejemplo, la semántica formal, basada en condiciones de verdad. Seguidamente, se afronta la explicación de la motivación experiencial del significado (lo que da pie a considerar tanto los *esquemas de imagen* como la *metáfora conceptual*), su carácter enciclopédico (resultado de la abolición tajante entre semántica y pragmática) y su manipulación por medio de las distintas operaciones de estructuración (*construal*): segregación de información en

fondo y figura, perspectiva y graduación de la abstracción. Por otro lado, se analiza también la categorización en sus dimensiones horizontal y vertical, y, como resultado, los conceptos de *nivel básico* y *prototipo*, fundamentales en la aplicación de la teoría a cuestiones como la polisemia, la homosemia y los campos semánticos. Para finalizar, los autores mencionan el éxito de la semántica cognitiva en algunos ámbitos de la lingüística aplicada, tales como la adquisición y aprendizaje de lenguas, la traducción o la lexicología.

En el capítulo 2.2 Sandra Peña Cervel ofrece una caracterización de los denominados *esquemas de imagen*. Se trata de un concepto básico dentro de la LC y fundamental para explicar distintos fenómenos lingüísticos, entre ellos *las expresiones metafóricas orientacionales o imago-esquemáticas* (que se abordan en el capítulo siguiente). Se ejemplifica abundantemente el funcionamiento de estos patrones experienciales y de los elementos que los componen. Además, y aun subrayando la enorme divergencia de propuestas existente, la autora ofrece una clasificación basada en la distinción entre esquemas de imagen básicos (región delimitada, parte-todo, y camino) y subsidiarios o dependientes. Peña Cervel concluye el capítulo señalando la evidencia experimental de los esquemas y su importancia en ámbitos como la adquisición del lenguaje o la estilística cognitiva.

La encargada de afrontar el apasionante tema de la metáfora conceptual, ya en el capítulo 2.3, es Cristina Soriano, quien realiza una exposición exhaustiva de este importante mecanismo de conceptualización estrechamente emparentado con la metonimia. La centralidad e importancia del concepto se ve reflejada también en otras partes del volumen, como en el capítulo dedicado a la gramaticalización. Soriano empieza dando cuenta de su origen (en gran medida experiencial) y de las características que la definen: su relación con la corporeización, su estructura jerárquica, la invariabilidad (o restricción de la proyección de la información al dominio meta), la multiplicidad (o posibilidad de múltiples metas para la estructuración de un dominio fuente), la unidireccionalidad de las proyecciones (desde el dominio fuente al meta) y su carácter inconsciente y automático, si bien las dos últimas cuestiones resultan aún controvertidas. Por otro lado, propone una clasificación de metáforas sobre la base de siete criterios que resultan a sus vez subdivisibles: 1) la estructura, 2) la motivación, 3) la complejidad, 4) la convencionalización, 5) la función, 6) la naturaleza del dominio fuente y 7) el grado de generalidad que suponen.

Acercándose a la conclusión, la autora señala la evidencia psicolingüística de la metáfora conceptual, ilustrando también la enorme variedad de aplicaciones que la teoría ha encontrado en distintas disciplinas como la enseñanza y adquisición de lenguas, la filosofía o el estudio del discurso ideológico, entre otras.

Igualmente importante para el estudio de la relación entre lenguaje y cognición es la metonimia, que Antonio Barcelona introduce en el capítulo 2.4. De ella se proporciona una definición que intenta atenuar las discordancias existentes entre distintos autores, haciendo hincapié en la función pragmática establecida entre fuente y meta dentro de un mismo M.C.I (*marco cognitivo idealizado*), lo que permite delimitar su frontera con la metáfora. En un segundo momento, se recogen sus distintas propuestas de clasificación en función de varios criterios, a saber: 1) según la función pragmática entre fuente y meta, 2) el grado de abstracción, 3) la fuerza de la conexión metonímica y 4) su grado de prototipicidad. Finalmente, el autor llama la atención sobre la relación que la metonimia guarda con el estudio de otros fenómenos de índole lingüístico y cognitivo: la metáfora, la categorización por prototipos, la integración conceptual, la

semántica léxica (en la extensión del significado y la polisemia), el simbolismo y las inferencias pragmáticas en el discurso.

De la mano de Esther Pascual, el capítulo 2.5 introduce al lector en el mundo de los *espacios mentales*, la teoría que G. Fauconnier desarrolló y aplicó a cuestiones particularmente complejas de referencialidad, pero cuya potencialidad se puso de manifiesto en su posterior aplicación a otros fenómenos. Además de procurar una definición de estos constituyentes conceptuales, Pascual indica algunos de los elementos lingüísticos que pueden introducirlos (los llamados “constructores de espacios”), insistiendo en la capacidad “moldeadora” que estos espacios tienen sobre las entidades incluidas en ellos. A la *amalgama* o *teoría de la integración conceptual* (la proyección de distintos espacios mentales en otro de carácter genérico) está dedicada la segunda parte del capítulo; en ella, y tras establecer los procesos y los principios que le son propios, se repasa su tipología y se hace hincapié tanto en la aplicación de la teoría a textos multimodales como en su rendimiento para el análisis de distintos tipos de discurso, como el retórico o el publicitario.

El capítulo 2.6, elaborado por Olga Blanco Carrión, está dedicado a la semántica de marcos. En él, y partiendo de los postulados de la *gramática de casos* y su posterior evolución, la autora da cuenta de las características que definen la conocida teoría de Fillmore, destacando los aspectos que la diferencian de otras propuestas semánticas, tales como la teoría de los campos léxicos o la semántica formal, y subrayando, a la vez, su afinidad con la gramática de construcciones (v. 2.9). Un aspecto particularmente interesante del capítulo, ya en la sección de aplicación de la teoría, es el espacio que Carrión dedica al análisis de FrameNet, la ambiciosa base de datos léxica del International Computer Science Institute (ICSI) de Berkley (California), que propone la anotación sintáctica y semántica de ejemplos reales del inglés mediante la aplicación de marcos semánticos. De mayor interés para el hispanista puede ser el el Spanish FrameNet (SFN), equivalente español desarrollado por la Universidad Autónoma de Barcelona, con Carlos Subirat a la cabeza y en colaboración con el ICSI (<http://gemini.uab.es/SFN>).

La gran contribución de Leonard Talmy a la LC es, sin duda alguna, la teoría de la semántica conceptual, que Paula Cifuentes Férrez expone con claridad en el capítulo 2.7. En primer lugar repasa los fundamentos teóricos que la sustentan, partiendo de la naturaleza corporeizada del lenguaje y de cómo éste refleja nuestra estructura conceptual; así mismo, se analiza la división del sistema conceptual en: 1) sistema de estructura conceptual (con un reflejo en el sistema gramatical de la lengua) y 2) sistema de contenido conceptual (con un reflejo en su sistema léxico). A continuación, la autora pasa revista a los 5 *sistemas esquemáticos* que permiten estructurar gramaticalmente nuestros contenidos conceptuales: 1) sistema de estructura configuracional, 2) de perspectiva, 3) de distribución de la atención, 4) de dinámica de fuerzas y 6) del estado cognitivo.

La segunda parte del capítulo está dedicada a los estudios llevados a cabo por Talmy sobre la forma en que las distintas lenguas del mundo lexicalizan los eventos de movimiento. Destacando la importancia de su clasificación, Cifuentes Férrez remarca que la abundante investigación en este campo ha llevado a matizar la distinción establecida originariamente por el autor entre *lenguas de marco verbal* y *lenguas de marco satélite*, además de haber abierto nuevas líneas de investigación, entre ellas algunas muy interesantes para la lingüística aplicada, como la relacionada con la influencia de los patrones semánticos de movimiento de la L1 en el aprendizaje de una L2.

El capítulo 2.8, dedicado a la gramática cognitiva (GC), está escrito por Ricardo Maldonado, profesor e investigador de la Universidad Autónoma de México y gran conocedor de la teoría. La densidad del contenido se ve facilitada por una exposición clara y un enorme esfuerzo de síntesis; en este sentido, hay que recordar que sólo la obra inicial de su fundador, R. Langacker, ocupa más de mil páginas.

En palabras del autor, la gramática cognitiva puede definirse como “un modelo analítico que intenta ofrecer explicaciones *lingüísticas* de la estructura de la lengua que por una parte sean psicológica y biológicamente plausibles y que a su vez respondan a las manifestaciones de la lengua en su uso real y en contextos naturales de interacción social que se presentan en el discurso” (213). De esto se desprenden una serie de implicaciones que Maldonado considera y de las que se pueden concluir las siguientes asunciones sobre la GC: 1) que la lengua es un conjunto de unidades simbólicas, portadoras de significado, capaces de reflejar distintas posibilidades de conceptualización de una misma situación, 2) que considerar la conceptualización como significado lingüístico implica no diferenciar tajantemente los niveles semántico, pragmático y sintáctico, sino considerarlos simultáneamente en el análisis, y 3) que las distintas unidades simbólicas poseen distintos grados de convencionalidad en función de su uso por parte de los hablantes.

Tras considerar la organización radial del significado (redes semánticas) y su carácter enciclopédico, Maldonado introduce los fenómenos cognitivos que, bajo la etiqueta de *construcción de imágenes*, justifican esa variación en la conceptualización a la que se aludía previamente en 1), a saber: el nivel de especificidad, los conceptos de base y perfil, la escala y el alcance, la prominencia relativa de las subestructuras, la perspectiva y la composicionalidad. La última parte del capítulo está dedicada a la relación entre las imágenes mentales y su reflejo en las construcciones gramaticales; a este respecto, se tratan: la reacción en cadena, la focalización de zonas activas, el uso de puntos de referencia, la subjetividad y la subjetivización.

Francisco González-García nos introduce ahora en el interesante mundo de las gramáticas de construcciones (a partir de ahora GCx), entre las que la teoría de R. Langacker ocupa un lugar destacado. En primer lugar, se ofrece una visión general de la importancia que la revisitación del término “construcción” ha tenido a partir de los años 80 del siglo XX, dando lugar a la proliferación de una serie de enfoques (que pueden ser denominados constructivistas) y cuyo común denominador es el reconocimiento, por parte de todos ellos, de la existencia de una red de construcciones interrelacionadas (también denominada *constructicón*) que revela el conocimiento que un hablante posee de su lengua. González-García los expone brevemente y destaca cómo esta noción ha tenido eco tanto en enfoques de corte funcional como formalista. A continuación, pasa a enumerar las características comunes que definen las GCx, aunque contemplando también las ligeras variaciones que en ciertos casos las distinguen unas de otras. Así mismo, y siguiendo la GCx cognitiva de A. E. Goldberg, se plantean dos definiciones posibles de lo que constituye una construcción, dependiendo del carácter idiosincrásico o composicional de su configuración.

Encaminándonos hacia el final del capítulo 2.9, el autor justifica la plausibilidad de las construcciones por medio de distintos ejemplos de la que denomina construcción “subjetivo-transitiva”, para concluir con unas consideraciones centradas en la aplicación de las GCx a la adquisición de la lengua materna y al aprendizaje de segundas lenguas.

La gramaticalización es el tema que Maria Josep Cuenca aborda con decisión en el penúltimo de los capítulos de la segunda parte del volumen, proporcionando al lector

una descripción exhaustiva del fenómeno y de las características que éste presenta desde una perspectiva cognitiva; en esta dirección, se analizan y ejemplifican las teorías de E. Sweetser y E. C. Traugott, basadas, respectivamente, en la motivación metafórica o metonímica del cambio semántico en el proceso de gramaticalización; aun considerando su posible complementariedad, la autora se decanta por el modelo Traugottiano, al que reconoce un mayor alcance explicativo.

Por otra parte, se exponen también cuestiones como los casos de gramaticalización no gradual o la relatividad del principio de unidireccionalidad, que, en palabras de la autora, resultaría más conveniente considerar una tendencia.

Por último, se plantean las diferencias existentes entre fenómenos próximos pero distintos al de la gramaticalización, como son la lexicalización o la desgramaticalización.

Llegando al final de la segunda parte del volumen, merece la pena destacar la claridad expositiva con que José Antonio y Pilar Mompeán nos introducen en el mundo de la fonología cognitiva (2.11). El capítulo gira en torno a los principios y características que lo oponen al modelo clásico de fonología (de corte estructuralista o generativista). En este sentido, y siguiendo la línea de la LC de rechazar las clásicas dicotomías lingüísticas, la fonología cognitiva se distingue por negar la división tajante entre fonética y fonología, lo que conlleva una serie de implicaciones, entre las que cabe destacar la inclusión de los factores fonéticos – junto a todos aquellos vinculados con el uso, el conocimiento sociocultural del hablante o los factores sociolingüísticos – en la creación de las categorías fonológicas. Como se nos recuerda oportunamente, dichas categorías, de límites difusos, se consideran en función de distinto grado de representatividad, y no se definen por medio de rasgos suficientes y necesarios, tal como asume la fonología tradicional.

Así mismo, y en consonancia con los preceptos comunes que comparten las distintas disciplinas englobadas dentro de la LC, los autores remarcan la preocupación constante de los fonólogos cognitivos por obtener comprobación empírica de todas sus asunciones teóricas.

La tercera parte de esta monografía propone al lector dos últimos capítulos, cuyo objetivo es el análisis de las relaciones existentes entre la LC y otros acercamientos teóricos al estudio del lenguaje. De su vinculación con la Pragmática se ocupan Francisco José Ruiz de Mendoza Ibáñez y Nuria del Campo en el capítulo 3.1. En su primera parte, y desde la base de una comparación con la teoría de la relevancia, se analiza la posibilidad de compatibilizar ambos enfoques en el estudio de la metáfora y la metonimia como mecanismos capaces de generar inferencias; en la segunda, se abordan el significado ilocutivo y los actos de habla, que, desde la perspectiva de la LC, se explican por medio de procesos metonímicos, tal y como se manifiesta en modelos cognitivos como el de coste-beneficio, propuesto por Ruiz de Mendoza Ibáñez.

Por su parte, Christopher Butler y Francisco González-García realizan, en el último capítulo de la obra, un completa visión de conjunto de los principios y rasgos que acomunan funcionalismo y lingüística cognitiva, lo que justifica la inclusión de ambos dentro de los denominados “modelos funcionales”; no obstante, se indican también los puntos en los que sus planteamientos resultan discordantes.

No queremos terminar estas líneas sin mencionar otro de los aciertos de esta completa monografía: el glosario bilingüe de términos técnicos (inglés – castellano / castellano – inglés) incluido como colofón del volumen (pp. 425-436). Sus entradas proporcionan, en muchos casos por primera vez, una propuesta de traducción de conceptos clave de la LC; constituye un punto de referencia no solo para el lector no familiarizado

con la bibliografía en inglés, sino que también es una contribución importante para el afianzamiento de una terminología equivalente sobre LC en español.

Hemos llegado al final del *viaje*, por utilizar una metáfora conceptual. Y qué otra cosa queda sino manifestar el buen sabor de boca que deja en el lector una obra como *lingüista Cognitiva*, al tiempo que felicitar a sus autores por tan notable contribución a la difusión, en lengua española, de un enfoque de estudio del lenguaje cuya versatilidad e importancia en el panorama lingüístico actual poca gente pone ya en duda.

RECENSIONI

MARÍA MARTÍNEZ-ATIENZA, *Temporalidad, aspectualidad y modo de acción. La combinación entre formas verbales y complementos temporales en español y su contraste con otras lenguas*, München, Lincom, 2012, 251 pp.

Il tempo, l'aspetto e il modo dell'azione sono un importante argomento di ricerca nell'ambito della filosofia del linguaggio, della semantica e della sintassi teorica da almeno quarant'anni. Il libro di Martínez-Atienza offre un contributo a tale settore d'indagine analizzando la combinazione tra complementi temporali e forme verbali in spagnolo in una prospettiva comparativa.

Il libro si compone di sei capitoli. Il capitolo introduttivo presenta il quadro teorico all'interno del quale sono condotte le analisi presentate nei capitoli successivi, mentre il primo capitolo introduce i complementi di tempo in spagnolo. Il nucleo dell'analisi è presentato nel secondo capitolo, nel quale è esaminata la distribuzione degli avverbiali di tempo dello spagnolo retti dalla preposizione *desde* in rapporto all'aspetto lessicale e grammaticale dei predicati con cui tali complementi si combinano. Si osserva che tali complementi sono compatibili con predicati stativi e attitudinali e, marginalmente, con predicati di attività, ma non sono compatibili con gli altri predicati non stativi, ossia con i predicati di *accomplishment*, di *achievement*, e con i predicati semelfattivi. Inoltre, essi possono occorrere insieme ai predicati non stativi se questi si presentano nelle perifrasi *estar*+gerundio o *llevar*+gerundio, o se nella frase sono presenti avverbiali di modo come *sin parar*, *sin cesar*, *sin interrupción*, ecc.

L'ipotesi che Martínez-Atienza propone per spiegare questi dati si pone in linea con la teoria ormai tradizionale secondo cui gli avverbiali di tempo determinano le caratteristiche aspettuali e azionali del predicato che con essi si combina, e non viceversa. L'incompatibilità tra un avverbiale di tempo e i predicati appartenenti a una certa classe aspettuale o azionale sarà dunque determinata dalle restrizioni semantiche imposte dall'avverbiale sui predicati stessi. Nello specifico, Martínez-Atienza ipotizza che i complementi di tempo introdotti da *desde* richiedano che i predicati con cui si combinano siano "quasi-stativi". Tale ipotesi spiega il contrasto tra i predicati stativi da una parte e i predicati non stativi dall'altra, la marginale accettabilità dei predicati di attività (spiegata osservando che i predicati di attività presentano più tratti in comune con i predicati stativi dei predicati non stativi), l'accettabilità delle perifrasi con il gerundio (tali perifrasi sono di natura stativa), l'accettabilità dei predicati non stativi in presenza di aggiunti come *sin parar*, *sin cesar*, ecc. (tali aggiunti modificano un predicato rendendolo continuo e dunque simile a un predicato di stato).

Il capitolo terzo descrive gli avverbiali di tempo in inglese, francese e italiano che contrastano in modo più evidente con i corrispondenti predicati in spagnolo. Tali av-

verbali, e in particolare quelli corrispondenti ai complementi temporali retti in spagnolo da *desde*, sono analizzati nei capitoli successivi.

Il quarto capitolo compara gli aggiunti introdotti da *desde* con gli aggiunti introdotti in inglese da *since*. Martínez-Atienza osserva che mentre i complementi introdotti da *since* si combinano quasi esclusivamente con tempi di aspetto perfetto, i complementi introdotti da *desde* sono compatibili sia con forme verbali di aspetto perfetto che con forme verbali di aspetto imperfettivo.

Per spiegare questa differenza, Martínez-Atienza analizza la natura del *present perfect* inglese e del *pretérito perfecto compuesto*: quest'ultimo si associa a due diverse strutture temporali, quella presente-perfettiva e quella passato-aoristica; il *present perfect*, invece, si associa solamente con la struttura temporale del presente. Inoltre, il *present perfect* presenta la varietà interpretativa "esperienziale" e quella "universale". Il *pretérito perfecto compuesto* spagnolo, invece, nella sua varietà presente si caratterizza per la sola interpretazione esperienziale, nella varietà passata presenta solo la varietà universale. Non può però denotare un'eventualità presente con interpretazione universale. Tale lettura è espressa mediante il tempo presente. Secondo Martínez-Atienza il contrasto tra i complementi temporali introdotti da *desde* e quelli introdotti da *since* segue da tali proprietà. La lettura "universale" può essere espressa, relativamente al tempo presente, solo dal tempo presente, e dunque i complementi retti da *desde* devono poter comparire in combinazione con tale tempo.

Il capitolo quinto propone una comparazione tra il *pretérito perfecto compuesto* spagnolo, il *passé composé* francese e il passato prossimo italiano, e tra le proprietà di selezione delle preposizioni *desde* (e *desde hace/hacia*) e le preposizioni *depuis* in francese e *da* in italiano. Il capitolo esamina inoltre le compatibilità dei complementi temporali introdotti da tali preposizioni con le forme verbali aventi aspetto perfetto. Particolare attenzione è data al confronto tra i complementi temporali introdotti in spagnolo da *desde hace/hacia* e quelli introdotti in francese da *depuis* e in italiano da *da*. I primi, a differenza dei complementi in francese e in italiano, non sono compatibili con predicati telici aventi aspetto perfetto. Martínez-Atienza ipotizza che i complementi temporali introdotti da *desde hace/hacia*, *depuis*, *da* siano compatibili solo con eventualità non complete e che in francese e in italiano, ma non in spagnolo, la struttura subeventiva dei predicati telici sia accessibile ai complementi temporali. Di conseguenza, mentre i complementi retti da *depuis* e da *da* sono compatibili con i tempi perfettivi dei predicati telici in virtù dello stato risultante presente nella loro struttura subeventiva, i complementi retti da *desde hace/hacia* non lo sono.

In conclusione, la monografia discute numerosi fenomeni empirici e propone molte interessanti analisi in una prospettiva comparativa, e può essere senz'altro raccomandata a studiosi interessati al dominio tempo-aspetto-azionalità in ambito romano, ma non esclusivamente in esso.

Francesco Costantini

* * *

JUAN MARTÍN PRADA, *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid, Akal, 2012, pp. 248.

El nuevo libro de Juan Martín Prada, *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*, publicado por Akal, confirma el posicionamiento siempre al día en sus reflexiones del estudioso en el terreno de la contemporaneidad. Prada, profesor en la Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la Universidad de Cádiz, es autor de numerosos estudios críticos sobre el arte contemporáneo y de los libros *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la Posmodernidad* (2001) y *Las nuevas condiciones del arte contemporáneo* (2003). Con esta nueva publicación, muy densa y extensa, Juan Martín Prada abarca el desarrollo del arte relacionado al ámbito de internet en las últimas dos décadas, llegando a incluir numerosas expresiones artísticas del 2011. No se trata, sin embargo, de la enésima panorámica sobre las últimas tendencias, que propone contenidos cuya fecha de vencimiento está directamente vinculada a la vertiginosa evolución del mundo informático y virtual. Por lo contrario, el objetivo que la obra se propone es tomarle el pulso a la época actual, entrando a ella a través del *plan clivage* del obrar artístico en la red y con la red. No es casual, de hecho, que el título ponga en relación su campo de interés con “la época de las redes sociales”. Al retomar, como concepto descriptor de las interacciones sociales actuales, el término de “sistema red” propuesto por Van Dijk en 1991, y al adaptarlo a los propósitos de su análisis, Juan Martín Prada se pone, de hecho, en línea de continuidad con otros grandes pensadores de su propia contemporaneidad, como Jean-François Lyotard con *La condición posmoderna*, o Gilles Lipovetsky con *Los tiempos hipermodernos*. La confianza con la cual el autor maneja las grandes voces teóricas y creativas de la tradición occidental, de Rousseau a Deleuze, de los Epicúreos a Borges, o con la cual traza genealogías entre las manifestaciones artísticas del nuevo milenio y, por ejemplo, las experiencias de las vanguardias históricas o de la *performance-art* de los 60 y 70, habla de por sí sola de la voluntad de construir un proyecto interpretativo de largo alcance. El número y la variedad de ejemplos de obras artísticas no se queda, por otro lado, en el mero elenco. Muchos de ellos son descritos y analizados exhaustivamente, y encuentran en las fotos relacionadas la posibilidad de ser visualizados así como aparecen en la red.

El impresionante fresco realizado por el estudioso proporciona una visión fundamentalmente positiva del universo de las interrelaciones socio-artísticas *online* que moldean nuestro modo de experimentar y vivir lo contemporáneo. Prada valora el

hecho de que la red se haya vuelto, en su segunda fase 2.0 que constituye su campo de análisis, una retícula de intercambios entre sujetos en que cada uno manifiesta su deseo de comunicación, expresión, creatividad. Naturalmente, Prada no desestima los riesgos de una automatización de este impulso emotivo-creativo en unos formatos presentados como ideológicamente neutros y relacionamente inofensivos. Es así como la tipología de arte que ocupa su análisis es la que se propone, desde un distanciamiento crítico, evidenciar y poner en tela de juicio las contradicciones del medio, los intereses económicos corporativos que lo sustentan, el persistir del marco institucional de la industria del arte, la propagación de discriminaciones raciales y de clase desde lo real a lo digital, entre muchos otros aspectos.

La obra se estructura en trece capítulos, tocando temas de central importancia como la percepción del tiempo y del espacio, la memoria y el archivo, la exposición de la intimidad, la resistencia política. Luego de un capítulo introductorio en que recapitula la historia del arte en internet y se adentra en las inevitables diatribas terminológicas, quedándose finalmente con el término de *net art*, el autor expone la fisionomía de la *Web* participativa o social, cuyo inicio se hace coincidir convencionalmente con el año 2003 y que se caracteriza por el hecho de que el usuario deviene proveedor de los contenidos del sitio que visita. A pesar de que los ideales de esta nueva *Web* sean animados por una voluntad de inclusión total y democrática, la relación (no tan) subterránea con el sistema-red que conforma el horizonte contemporáneo, con su control oligopólico y supranacional de lo común, enseña, en la reflexión de Prada, un inquietante cariz biopolítico. En el contexto actual de la conexión permanente, el poder ya no se dirigiría a disciplinar los deseos y las conductas de los ciudadanos, sino directamente a moldearlos desde su mismo asomarse y a vampirizarles el excedente de vida. Hay, sin embargo, un potencial positivo indomable en el comportamiento de las masas de internautas que se expresa a través de su creatividad, de su colaboración, de su lucidez crítica y de su ironía, lo que permite prospectar escenarios menos sombríos para el inmediato futuro. En el tercer capítulo, Prada se mide con la conceptualización de las prácticas artísticas en internet, definiéndolas, más que en términos de arte *tout court*, como un uso artístico de la red, en consideración del alto grado de *amateurización* de sus propuestas, de la independencia relativa de los sistemas canónicos de validación artística, del compromiso socio-político implícito en la mirada crítica sobre las condiciones –materiales, simbólicas, afectivas– en que se da el fenómeno de la red y de los significados en ella proyectados. El uso artístico de la red se vuelve, en este sentido, una tecnología de la disensión desde adentro del sistema tecnologizado en que acontece la existencia contemporánea.

Los blancos de este obrar artístico-crítico son el objeto de los siguientes capítulos. En relación con las lógicas de la propiedad, condensadas en los *copy-rights*, las prácticas artísticas en internet encuentran la forma de sustraer del sistema de control el patrimonio común de arte y cultura, satirizando sobre los intentos de las empresas hacia la privatización. El *database art*, por otro lado, se concentra en la poética de la selección y yuxtaposición de fragmentos del infinito material archivado y compartido por los usuarios en las redes sociales. Otra vertiente artística en internet es la que representa visualmente los flujos de datos que transitan por la red y su organización en tejidos informacionales. Queda expuesta, de esta forma, la experiencia vital del sujeto en un contexto de explosión de la información, en cuya deriva o intentos de etiquetado éste contribuye activamente. El ámbito del hipertexto, con sus correlatos de interactividad electrónica e interacción social, es explorado a partir del estudio de las experiencias psico-corporales del usuario y de la crítica a la normalización de

las interacciones afectivas y comunicativas. La cuestión de la identidad, *a posteriori* del enorme éxito de *Facebook*, es valorada en términos de un retorno al primado de la subjetividad, a un “yo” expresivo y concreto, lo cual constituye un punto interesante en la argumentación de Prada en tanto se presta a abrir un amplio debate. Esta nueva egología encuentra su mayor expresión en la práctica del *blogging*; el *blog-art*, en consecuencia, ironiza sobre la adicción a la auto-exposición y la pulsión archivadora de informaciones y opiniones. También el arte de la parodia conoce un nuevo impulso en internet, pasado de un sesgo distorsionador a uno participativo, abierto a la agencia colectiva. El ensayo se acerca a su cierre con los capítulos en que se indagan las estéticas del tiempo en la red, interpretadas a la luz de las poéticas cinematográficas, y las relaciones entre redes digitales y espacio físico, que sería recuperado en una dimensión de experiencia corporal potenciada a partir de los *locative media*. En definitiva, se trata de una obra regida por hipótesis agudas y convincentemente respaldadas, rica en ejemplos totalmente al día, indispensable tanto para quienes se dediquen al estudio de la interacción entre arte y *new media* como para quienes estén interesados en profundizar la comprensión de la época actual.

Martina Bortignon

LUZ AURORA PIMENTEL, *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada*, Madrid, Iberoamericana, 2012, pp. 360.

Dentro del complejo ámbito de los estudios sobre teoría literaria, acaba de publicarse por la Editorial Iberoamericana el libro *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y Literatura comparada* de Luz Aurora Pimentel, profesora Emérita en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM desde 2006.

El estudio se divide en dos partes, dedicadas la primera a la “teoría narrativa”, y la segunda a “Literatura comparada”. El primer apartado se compone de trece ensayos y tiene como objetivo sugerir algunas estrategias para la lectura de textos narrativos según el análisis de su organización y estructuras. La autora empieza considerando las voces que articulan el relato –unidad o fragmentación del relato– y los tipos de discursos que lo configuran –discurso narrativo, discurso directo, discurso indirecto libre–, pasando sucesivamente a las focalizaciones narrativas–perspectivas del narrador, del personaje, de la trama y del lector– y a la reflexión sobre la descripción como modalidad privilegiada para dibujar las coordenadas espacio-temporales de la diegesis. Tras considerar el texto a partir de su ordenamiento interno, la autora dirige su mirada hacia la voz autorial y el papel del autor, para luego volver a la perspectiva narrativa proponiendo un replanteamiento de la misma no solamente en su dimensión narratológica, sino desplazando su horizonte conceptual más allá de las tipologías y taxonomías establecidas por los estudios teóricos sobre esta vertiente del relato. La perspectiva, por lo tanto, remite no sólo a las relaciones espaciales, sino que se concibe también como metáfora de la subjetividad, reflejado su mundo interior en el exterior. El paso sucesivo es la indagación acerca de la articulación y disolución de la identidad narrativa en el espacio ficcional, puesto que el relato se presenta como “un laboratorio privilegiado para experimentar en torno a la identidad” (103) y a su disolución. Al análisis sobre la identidad sigue un recorrido a través de los modos de representación de la conciencia, siguiendo el principio según el cual cada tipo de discurso tiene un perfil.

La autora analiza la psiconarración, las variantes de monólogo interior y el monólogo narrado. A partir del presupuesto que todo acto de narración instaura un mundo posible con coordenadas espacio-temporales propias, Pimentel dedica un apartado a las modalidades de representación del espacio en la ficción; se estudian los modelos descriptivos como instrumentos privilegiados para la organización tanto espacial como temporal, puesto que la narración obliga a descripciones recurrentes, parciales y focalizadas en algún detalle. Esta recurrencia, a la vez que modifica el lugar representado, constituye su memoria; es decir, su pasado y en cuanto tal su marca temporal. Al mismo tiempo, la evolución temporal del relato conlleva la transformación y reinterpretación del espacio que constituye el escenario de la acción, es decir, su “temporalización”. Se genera la paradoja que hace que el espacio sea el mismo, puesto que el universo de discurso crea una dimensión referencial, y otro cada vez que se añaden nuevos particulares que obligan al lector a recomponer su imagen.

La autora dedica los últimos tres ensayos del primer apartado a la metáfora, desentrañando su aspecto icónico, estudiando la articulación metafórica de la narración y buscando en las nociones gadamerianas de horizonte y de juego un asidero conceptual para dar cuenta de las posibilidades de sentido que se abren con una dimensión narrativa de la metáfora. Finalmente, Pimentel propone su propia teoría de la narración metafórica como una interacción entre configuraciones descriptivas y secuencias narrativas que sigue el proceso de metaforización. El relato de ficción deja de ser concebido como algo cerrado alrededor de los personajes y la trama y se abre a las interpretaciones, gracias al juego de las perspectivas, resultando, de este modo, un objeto abierto como posibilidad.

El segundo apartado “Literatura comparada” ofrece una muestra de la aplicación de la teoría al análisis textual, presentando una serie de hipertextos relacionados con la lectura de Salomé, del mito bíblico a la ópera de Strauss, pasando por Flaubert, Mallarmé, Laforgue y Wilde. La autora reflexiona también sobre la tematología, subrayando las problemáticas relacionadas con su método de trabajo, esencialmente histórico y taxonómico, y proponiendo un enfoque más bien transtextual; así como dedica amplio espacio a los temas de la iconotextualidad y de la representación verbal que el *ecfrasis* implica.

Además del importante aporte que Luz Aurora Pimentel brinda a los estudios narratológicos y comparatísticos por la variedad de los temas tratados, el elemento de originalidad del estudio reside en la propuesta metodológica, que aparece sugerida ya en el mismo título. Se trata de un estudio que renuncia a la búsqueda de unidad, donde, como afirma María Antonia González Valerio en el prólogo, la referencia a la constelación remite a un “testimonio de orden y la instauración del sentido sobre elementos dispersos y disímiles que habría de darse un nacimiento humano bajo figuras, siluetas, agrupaciones narraciones” (9). La referencia a la constelación como criterio metodológico indica que el libro se propone como rizomático, es decir, basado en sus dos principios fundamentales: el de conexión y el de heterogeneidad. A pesar de que los ensayos están organizados en sucesión, se configuran como unidades que, al componer una constelación, pueden conectarse a conveniencia y a discreción en el acto de lectura. Los capítulos se pueden entender como “anuncios de orden, condensaciones y puntos sintéticos” (13) que sólo cobrarán sentido en las relaciones combinatorias que cada lectura establezca, con lo cual el libro se configura como una obra abierta a la que se puede acceder y salir por cualquier parte, generando siempre un orden nuevo.

Margherita Cannavacciuolo

Alle radici dell'Europa. Mori, giudei e zingari nei paesi del Mediterraneo occidentale. Vol. I: Secoli XV-XVII, a cura di Felice Gambin, Collana di Antropologia, Firenze, SEID, 2008, pp. XI-XVIII, 1-227.

Il volume raccoglie i contributi presentati al convegno tenutosi a Verona il 15-16 febbraio 2007, dedicato ai rapporti tra i Paesi dell'Europa occidentale e tre minoranze etniche: mori, giudei e zingari. Il taglio degli interventi è multidisciplinare, di carattere storico, letterario, linguistico, antropologico e culturale in senso lato, proprio nell'intento di riportare alla luce le complesse relazioni – talvolta d'interazione pacifica, talvolta conflittuali – che hanno connotato il profilarsi di una specifica identità comunitaria, sia dei gruppi maggioritari sia delle minoranze in questione, con speciale attenzione alla fase esordiale di un fenomeno secolare, la cui genesi inizia appunto tra la fine del Medioevo e i primi secoli dell'Età moderna.

Aprono la miscellanea le pagine introduttive di Felice Gambin, che traccia in modo efficace i confini del panorama che il volume abbraccia, sia nella sua estensione geografica, per aree di pertinenza toccate dai vari contributi, sia per diversità di approccio metodologico, sia infine per il taglio multidisciplinare del risultato d'insieme. Segue la presentazione dei lavori, con la riflessione di Silvia Monti, promotrice dell'iniziativa, che descrive il progetto di ricerca i cui primi risultati sono sintetizzati in questo volume, dei tre complessivi previsti. Scopo dell'indagine, articolata su più segmenti cronologici, è appunto lo studio dello scambio tra società maggioritarie e minoranze etniche, da prospettive differenti, che possano rendere al meglio il riflesso di questa complessa convivenza, di questo delicato incontro-scontro, con speciale attenzione a tre contesti linguistico-culturali: Francia, Spagna e Italia. In particolare, la realtà ispanica si rivela illuminante, per quanto concerne lo stretto rapporto e i contatti secolari tra questi gruppi etnici, maggioritari e minoritari: la convivenza in quest'area risale all'inizio del Medioevo e si protrae a lungo, dando i frutti 'culturali' a tutti noti per la ricchezza che questa mescolanza ha prodotto. Anche dal punto di vista della critica, però, della riflessione sul tema, l'area iberica occupa una posizione di grande rilievo: il 1948 rappresenta, come è noto, un anno di svolta, con la pubblicazione della ponderosa monografia di Américo Castro dal titolo *España en su historia* e del fondamentale articolo di Samuel Stern a seguito del rinvenimento delle prime *jarchas* della serie ebraica. Quasi si trattasse di un ideale completamento di queste pagine rivoluzionarie, nello stesso anno viene pubblicata *Letteratura europea e Medioevo latino* di Ernst Robert Curtius, opera centrale nel panorama critico di allora e di oggi. Questa suggestiva triade consente di apprezzare la complementarità delle diverse componenti alla base dell'identità europea, frutto di un'ibridazione particolarmente fruttifera.

Così, a ebrei, *conversos*, alla diaspora sefardita che segue l'espulsione del 1492 sono dedicati alcuni contributi che indagano da prospettive diverse i rapporti intercorsi tra questo gruppo e il contesto storico e socio-politico di matrice cristiana della penisola iberica.

Andrea Zinato studia una campionatura di testi letterari (Berceo, Alfonso X, Pero López de Ayala, Juan Ruiz) nell'intento di chiarire quali siano stati i reali rapporti tra le comunità ebraiche e i regni cristiani della Spagna medievale. Si tratta di opere che sintetizzano una serie di topici antisemiti, a conferma del progressivo deteriorarsi delle relazioni tra cristiani, ebrei e *conversos* negli anni precedenti l'espulsione del 1492.

Elizier Papo analizza alcune parti del *Sebet Yebudab*, testo compilato in buona parte da Selomoh Ibn Vega, che nel 1492 si rifugia in Portogallo, quindi in Italia e poi in Tur-

chia. L'opera ripercorre le persecuzioni subite dagli ebrei in diversi paesi ed epoche, ricordando come in ambito ispanico essi fossero stimati dalle classi alte e considerati il ricettacolo di ogni nefandezza da quelle basse.

Silvia Monti si sofferma sui sefarditi giunti in Italia a seguito della diaspora indotta dall'espulsione, attraverso un efficace raffronto tra il *Retrato de la lozana andaluza* (1524 ca.) di Francisco Delicado e la realtà storica della città di Roma, dove la vicenda è ambientata. L'analisi dei tratti che rimandano all'appartenenza sefardita della protagonista, in un ambiente in cui convivono ebrei, *conversos* di origine iberica e cristiani, offre una lettura tragicomica della diaspora nella Roma del Cinquecento.

Sul destino parallelo subito da mori e *moriscos*, si soffermano altri contributi, che mettono a fuoco la questione dal punto di vista letterario, culturale in senso lato ma anche storico e socio-politico.

Stefano Neri si sofferma sul tema della prigionia e riduzione in schiavitù in terre musulmane del protagonista del romanzo cavalleresco *Lepolemo o Caballero de la Cruz*, che rappresenta un'innovazione nel capovolgimento in senso realistico dell'infanzia del protagonista in terra infedele, facendone il precursore di un filone callaudato a partire dalla fine del XVI sec.

Antonella Gallo si concentra su *El bidalgo bencerraje*, commedia *morisca* di Lope, datata ai primi del Seicento. L'opera trasmette una visione idealizzata del moro, in contrasto con la realtà storica di emarginazione sociale e politica vissuta all'epoca dai *moriscos*, in cui l'autore non prende posizione e si limita a rielaborare una moda letteraria.

Felice Gambin analizza il *Tratado acerca de los moriscos* (1606) di Pedro de Valencia, che offre una prospettiva in netto contrasto con il clima politico che di lì a poco porterà la Corona a decretare l'espulsione dei *moriscos* e la letteratura apologetica a giustificarne la prospettiva e da cui emerge il tentativo di conciliare le diverse culture della Spagna del tempo.

Nuria Martínez de Castilla Muñoz presenta un interessante contributo codicologico, che tocca aspetti di carattere paleografico connessi con la filologia materiale, ma anche aspetti storici e socio-culturali che rimandano alla produzione del manoscritto e ai contenuti da esso veicolati. L'attenzione si focalizza sulla letteratura *aljamiada*, cioè in lingua romanza ma trascritta in caratteri arabi. In questo modo la studiosa profila l'identità di comunità musulmane che all'epoca si differenziano sia dall'identità islamica sia dall'immagine del *morisco* che la monarchia spagnola stava diffondendo in quegli anni.

Andrea Celli analizza la letteratura *aljamiada* nella Spagna rinascimentale e controriformista, riconoscendovi non la mera trasposizione linguistica di contenuti culturali, ma identificandone anche il portato spirituale, simbolico e mistico, spesso ammantato da metafore relative al campo semantico della sofferenza e della prigionia.

Sull'alterità ancora più peculiare degli 'zingari' nella compagine europea, tra la fine del Medioevo e i primi secoli dell'Età moderna si concentrano infine alcuni articoli.

Paola Ambrosi studia le prime attestazioni storiche e letterarie dei gitani in Spagna, in una disamina che rappresenta il punto di partenza dell'indagine in ambito ibero-romanzo. La minoranza gode di una certa protezione in quest'area, ricostruita attraverso una serie di disposizioni regie, sino alla fine del XV sec., quando ne viene decretata l'espulsione da parte dei Re Cattolici, sorte condivisa anche da mori ed ebrei. Così, *grecianos* ed *egipcianos* – come erano definiti allora i gitani – vedono mutare nel tempo la loro condizione e il loro *status* giuridico, tratti che si riflettono anche nella produzione letteraria del tempo, come dimostrano alcuni riferimenti nella produzione teatrale di Gil Vicente.

Leonardo Piasere analizza il *De literis et lingua Getarum sive Gothorum* (1597), in cui si sostiene che i nomadi, definiti dagli italiani *cingani* e dagli spagnoli *gitanos*, appartenerebbero a due gruppi etnici diversi, uno di origine autoctona la cui lingua era artificiale, l'altro originario della Nubia che dunque si esprimeva in nubiano. L'opera, inoltre, contiene il primo dizionario rom pubblicato.

Benedetto Fassanelli prende spunto dagli atti di un processo svoltosi a fine Cinquecento contro due gitani (*cingani*) in terre padovane, perché colti a vagare nei territori della Serenissima sprovvisti di permesso di soggiorno, per confermare lo stereotipo criminale del *cingano*, condannato a un destino che prevede solo l'espulsione e lo *status* di bandito perenne.

Massimo Aresu ripercorre la vicenda della minoranza gitana in Sardegna attraverso le testimonianze offerte dalle disposizioni legislative nel corso del '500 e del '600. I dati che se ne evincono, rimandano a meccanismi di aggregazione e di radicamento sul territorio, che smentiscono l'immagine dello zingaro come soggetto nomade e refrattario a ogni forma di integrazione.

Henriette Asséo indaga la presenza e la permanenza dei gitani (denominati *bohémien*s o *egyptien*s) in ambito francese durante i secc. XV-XVII, rilevando il radicamento di gruppi familiari organizzati in compagnie, spesso sotto il *patronage* della piccola nobiltà locale, rovesciando così la prospettiva stereotipata che li ritraeva come erranti, emarginati e poveri. Il cambiamento avverrà verso la metà del XVII sec., con la contrapposizione tra potere centrale e potere locale, a scapito del sistema di accoglienza di questa minoranza.

Infine, sulla prospettiva linguistica di questo incontro-scontro tra etnie minoritarie e maggioritarie, anche a livello di ricadute sulla sensibilità collettiva, sulla letteratura e sulla vita sociale del tempo, offre un interessante spaccato il contributo di Francesca Dalle Pezze, che studia le definizioni dei termini *gitano*, *judío* e *morisco* e le voci correlate attestate dai dizionari spagnoli compilati tra Cinque e Seicento per recuperare il profilo ideologico e immaginario dal quale emerge un vero e proprio compendio delle caratteristiche negative per cui le tre minoranze vennero stigmatizzare ed emarginate.

Chiude il volume l'Indice dei nomi a cura di Matteo De Beni.

Veronica Orazi

Alle radici dell'Europa. Mori, giudei e zingari nei paesi del Mediterraneo occidentale. Vol. III: Secoli XIX-XXI, a cura di Felice Gambin, Collana di Antropologia, Firenze, SEID, 2011, XI-XXI, 1-286 pp.

Il volume raccoglie i contributi presentati in occasione della terza edizione del convegno internazionale tenutosi a Verona dal 26 al 28 novembre 2009, sui rapporti tra comunità maggioritarie e tre minoranze culturali: mori, ebrei e zingari, mantenendo l'impostazione interdisciplinare delle due edizioni precedenti. L'attenzione stavolta si è concentrata sul periodo cronologico che va dall'Ottocento fino ai nostri giorni.

Le pagine introduttive di Felice Gambin sottolineano la complessità delle dinamiche interculturali tra maggioranze e minoranze presenti nel panorama europeo e mediterraneo negli ultimi due secoli della nostra storia. La necessaria varietà degli approcci conferma quanto sia imprescindibile il contributo di studiosi dei settori più diversi, coinvolgendo ancora una volta aspetti relativi anche all'etno-musicologia, alla

storia dell'arte e altro ancora, come dimostra il concerto *Dai Balcani all'Andalusia. Musica e danza tradizionale alle radici dell'Europa*, organizzato durante i lavori congressuali, che evidenzia il ruolo chiave di queste due aree e delle rispettive etnie, così come la mostra *Helios Gómez. Opere grafiche*, inaugurata in occasione dell'apertura del convegno, fortemente connotata nel segno dell'impegno socio-politico e della militanza, a livello internazionale. Grande rilievo acquisiscono nella compagine degli interventi presentati le prospettive offerte dalla produzione lirica, drammaturgica e cinematografica, a conferma del ruolo centrale delle culture minoritarie nella formazione di quel meticcio alla base della complessa e variegata identità europea, tracciata attraverso le arti.

La Presentazione di Leonardo Piasere ribadisce l'ingiustificato disconoscimento di mori, giudei e zingari come co-artefici della storia e dell'identità europea, considerando le loro origini 'allogene' come ideologicamente discriminanti. Piasere sottolinea, quindi, come l'iniziativa del convegno veronese, giunta alla sua terza edizione, miri a riconoscere e recuperare il loro ruolo e il loro contributo alla definizione identitaria d'Europa.

E di fatto nel corso del XIX sec. la questione *morisca* gioca ancora una volta un ruolo decisivo nella formazione dell'identità nazionale spagnola, come illustrato nell'intervento di Bernabé López García, che ricorda le iniziative di un gruppo di liberali ottocenteschi che tenta di recuperare le radici arabe della storia del Paese.

Paola Bellomi si concentra sul dibattito promosso dalla rivista *Triunfo* negli anni '70 del XX sec., di cui furono protagoniste figure di intellettuali impegnati come Alfonso Sastre e Juan Goytisolo; l'indagine insiste sul concetto delle radici multi-culturali della Spagna, cristiane, ebraiche e musulmane, in opposizione ai modelli identitari proposti dal regime franchista.

Silvia Monti inquadra sentimenti di intolleranza e timore nei confronti dell' 'altro' attraverso l'analisi di alcuni testi teatrali sull'immigrazione (specie sui *nuevos moros*) allestiti negli anni '90, che invitano a riflettere sugli stereotipi e sullo scontro culturale, sulla violenza xenofoba e sulle difficoltà di integrazione nel panorama spagnolo di fine millennio.

Matteo De Beni studia la presenza dell'immagine dell'Ebreo errante nella seconda metà dell'Ottocento in Spagna, caratterizzata da interessanti meccanismi di riscrittura drammatica. Il tema, che gode di una certa fortuna in questa fase, risulterà meno accattivante nel corso del XX sec.

Andrea Zinato analizza la figura di Ángel Pulido Fernández, che dal 1880 richiama l'attenzione dell'opinione pubblica spagnola sulla questione sefardita e sul problema della riconciliazione con la madrepatria dei discendenti degli esiliati del 1492. Il carteggio di Pulido Fernández con i suoi corrispondenti sefarditi costituisce un documento di primaria importanza per la ricostruzione della vita culturale e linguistica di questa comunità.

Paola Ambrosi indaga su alcuni testi che hanno reso omaggio alla *Gitanilla* cervantina, a partire dall'inizio del XVIII sec. sino a oggi, soffermandosi sugli elementi costitutivi di un modello di donna gitana che attraversa i tempi e si fissa in modo vario a seconda dei canoni letterari dell'epoca che lo esprime.

Maria Grazia Profeti passa al vaglio la presenza di gitani e mori nella lirica lorchiana. Si tratta di figure emblematiche segnate da un personalissimo simbolismo, da una 'magia' peculiare spesso onirica, venata di sonnambulismo, che emerge con forza in queste suggestive raffigurazioni dell' 'altro'.

Isabel Santolalla illustra gli elementi chiave che contraddistinguono la rappresentazione della comunità gitana nel cinema spagnolo, a partire dai vulgati *clichés* della gitana sensuale e seducente e dall'immagine del gitano ladro e truffatore, che si sclerotizzano durante la dittatura. Solo verso la fine del XX sec. questi stereotipi vengono abbandonati e sostituiti da altri, come l'identificazione dei gitani con la modernità e l'autenticità.

Paolo Edoardo Fornaciari si sofferma sulle forme musicali dei canti della tradizione sefardita livornese, testimonianza di un'interessante osmosi tra liturgia e dimensione profana.

Patrick Williams ricorda la figura di Django Reinhardt, talentuoso e originale musicista jazz, attivo dalla metà degli anni '30, e la sua non comune capacità di reinterpretare voci ed esperienze 'altre', dando vita a quella che è stata definita la via non-americana del jazz.

Andrea Celli esplora le sonorità variegiate delle radici europee in ambito mediterraneo nel corso del Novecento, caratterizzate dalla mescolanza linguistica di francese, italiano, spagnolo e arabo, dalla formazione tecnica e artistica varia, da un efficace e stimolante sperimentalismo carico di novità.

Gabriel Gómez Plana e Caroline Mignot si concentrano sulla figura di Helios Gómez, esempio tra i più significativi della grafica europea del Novecento, di cui ripercorrono i momenti più importanti dell'attività artistica impegnata e militante.

Felice Gambin studia la produzione letteraria di Helios Gómez, poeta inedito fino al 2006, che ci ha lasciato versi di poesia sociale e memoriale, il cui cuore pulsante è rappresentato dal tema gitano, anche nella sua dimensione mitica, imprescindibile nella creazione dell'identità europea.

Laura Colombo illustra il percorso dello scrittore marocchino Tahar Ben Jelloun, nel difficile rapporto della Francia con l' 'altro', la cui opera si snoda lungo un costante dualismo tra le due lingue e le due culture, dando voce a temi spinosi come il razzismo, l'emarginazione, la migrazione, tra messaggio impegnato e ricerca formale.

Nora Moll analizza l'opera di due romanzieri algerini che usano l'italiano come lingua di espressione artistica: Amara Lakhous e Tahar Lamri, riflettendo sull'apporto della letteratura della migrazione nella creazione dell'interculturalità transnazionale.

Rachid Mountasar inquadra il Mediterraneo come spazio complesso nello scambio di culture, incontri e scontri nell'opera teatrale del drammaturgo marocchino Ahmed Ghazali, in cui l'autore esprime la denuncia della brutalità ma anche la potenziale apertura all'incontro con l'altro.

Paola Trevisan indaga il legame tra alcune reti parentali Sintre e la storia del circo italiano, riscattandolo da un silenzio decennale e recuperando così un profilo culturale basato sull'essere artisti.

Chiude il volume l'Indice dei nomi a cura di Paola Bellomi.

Veronica Orazi

PSEUDO-ARTEMIDORO, *Epitome: Spagna. Il geografo come filosofo*, a cura di Luciano Canfora, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2012, pp. 88.

«A partire dai monti Pirenei fino ai luoghi intorno a Gades e alle zone interne, l'intero paese è detto Iberia e Spagna come sinonimi. È stata divisa dai romani in due province. E nella prima provincia rientra tutto il territorio che si estende dai monti Pi-

renei a Nova Carthago e a Castulo e alle fonti del Baetis. Nella seconda provincia rientra il territorio fino a Gades nonché tutta la Lusitania. La natura ha un tale, intero, contorno del paese. Infatti la catena dei Pirenei divide la Celtica e l'Iberia, e un estremo si spinge nella nostra terra [sic] inclinando verso il lato meridionale, il mezzogiorno; l'altro estremo, rivolto verso nord, si spinge molto verso l'Oceano. Quanto ai fianchi dei Pirenei, gli uni sono rivolti a oriente e da essi si rimira una buona parte della Celtica; gli altri verso occidente e da essi si rimira [altrettanto?] della Iberia. Stabilito ciò, bisogna pensare [= immaginarsi] tre lati che circondano l'Iberia; uno che si estende dai Pirenei a Gades. Questo è il lato che si allunga verso il *mare nostrum*, il mare cioè che si trova all'interno delle Colonne d'Ercole; ed è parallelo alle zone che si trovano a mezzogiorno.

L'altro lato, bagnato dal mare che sta dalle parti dell'Oceano, e che è rivolto verso nord, si estende fin verso occidente e si unisce al terzo lato, quello che si trova a occidente, nel quale accade che si trovino la Lusitania e il cosiddetto Promontorio Sacro e i luoghi dalle parti di Gades [sic], e proprio nelle zone che confinano con i Pirenei si piega verso oriente. Una parte della Spagna completa anche il contorno di un golfo grandissimo che giunge fino ai suddetti monti. Questo golfo si unisce al golfo gallico. Tale è l'intera forma della Spagna. Consideriamo ora il suo periplo in epitome, al fine di pensare nel complesso (= in forma complessiva!) le distanze dei luoghi.

Dal Promontorio di Afrodite Pirenaica fino a Emporion, città colonia dei focesi, stadi 332. [...] Da questo (Promontorio degli Artabri) fino al Porto Grande [stadi] 40. Il resto della costa non l'ha visto nessuno».

Questo testo in lingua greca (che ho quasi integralmente qui trascritto nella traduzione di Luciano Canfora) che occupa due colonne di un antico papiro (le prime tre contengono un trattato, sempre attribuito ad Artemidoro, di 'geografia come filosofia') che fu presentato in pompa magna in una mostra a Torino nel 2006 (ma già se ne parlava) come un'epitome (o meglio auto-epitome) del II libro della *Geografia* di Artemidoro di Efeso (II a.C.), opera perduta, tranne piccoli frammenti. L'edizione critica del papiro (C. Gallazzi *et al.*, Milano, LED, 2008) ne avrebbe dovuto codificare l'autenticità, ma nel giro di un anno «la ricostruzione del montaggio proposto dai promotori [...] fu sconvolto e sostituito da un'altra del tutto opposta [...]».

Luciano Canfora ci presenta, oltre alla corretta trascrizione corredata da approfondita analisi delle fonti e da ogni indispensabile apparato filologico, le conclusioni: «a) il cosiddetto papiro di Artemidoro è un falso moderno, costruito ovviamente con materiali antichi; b) l'autore del falso è Costantino Simonidis (1820-1890 circa)». La sua storia e quella del falsario greco è una divertente (almeno per il filologo) avventura, anzi un 'giallo', che, sulla traccia di Canfora, cercherò di sintetizzare.

Simonidis ci appare come un abile e prolifico falsario che usa quale supporto ai suoi falsi materiali, papiri (o anche pergamene?) antichi già danneggiati, sfilacciati e con buchi, e scrive (o disegna) di proposito attorno a questi guasti, cioè tracciando parole che possano sembrare mutilate da un danno posteriore alla scrittura, procedimento assai più astuto che non danneggiare-antichizzare il supporto dopo aver redatto il testo (questo 'sistema' è usato per il papiro contenente l'*Epitome* e vale anche per i disegni che compaiono al *recto*); molti sono i suoi falsi disseminati tra musei e collezioni private che di tanto in tanto emergono battuti in prestigiose aste.

Numerosi sono poi i falsi di Simonidis di carattere geografico e molti hanno origine da un furto: ci racconta Canfora come Simonidis, dopo Pietroburgo e Costantinopoli, dove aveva fallito il tentativo di stabilire il centro delle sue attività, e dopo un ampio giro mediterraneo, arriva a Londra, dove riesce a vendere parte della sua 'mercanzia' al

British Museum, altri falsi vengono acquisiti da un 'vorace' collezionista che non andava tanto per il sottile circa l'autenticità dei pezzi della sua collezione, raccolta poi lentamente dispersa: per questo falsi di Simonidis comparvero poco a poco nel mercato antiquario mondiale. Tra i pezzi acquistati dal British Museum invece «spicca un manoscritto geografico, particolarmente pregevole, consistente in una trentina di fogli del manoscritto 655 del monastero di Vatopedi al Monte Athos», che Simonidis, aveva «dolosamente sottratti», e poi venduti forse per dare autorevolezza ai suoi falsi. Il manoscritto Vatopedi, che certo Simonidis aveva consultato, prima di sottrarne i fogli, contiene, come i fogli ora al British Museum, un vasto materiale geografico, oltre a mappe e disegni. Tra questi una mappa incompleta della Spagna, con sommaria descrizione di essa, mappa colma di errori. «Era in questi fogli una suggestione notevole per creare una "Epitome sulla Spagna" corredata di mappa. Il che, appunto, troviamo nel cosiddetto papiro di Artemidoro». Nei famigerati trenta fogli rubati «c'è anche l'inizio delle *Crestomazie* di Strabone con il riferimento esordiale al carattere filosofico della geografia (tematica con cui si apre lo pseudo-Artemidoro)».

Ma torniamo al papiro, cui venne «accreditata una quasi certa provenienza alessandrina»: tra gli elementi 'esterni' che provano sia opera di un falsario vi sono tracce «picchi» di grafite nell'inchiostro con cui è stato vergato il testo; ma la grafite non è nota prima della fine del Medioevo, e un falsario esperto non poteva non conoscere bene le ricette degli inchiostri antichi, e Simonidis era senza dubbio un esperto falsario, ma è probabile che «la traccia di grafite sia dovuta alla procedura consueta di trascrivere il testo sul papiro dapprima con matita e successivamente ripassarlo con l'inchiostro "d'epoca" opportunamente preparato». Compare inoltre sul papiro l'«effetto timbro» o «scrittura a specchio», cioè la scrittura passata capovolta sul *verso* del papiro; che dovrebbe esser venuto in contatto con un'attrezzatura litografica usata abilmente da Simonidis (e ora conservata nel museo di Liverpool), per effettuare dei *fac-simili* dei suoi papiri più impegnativi per poi illustrarne la pubblicazione. Tutto questo getta «una luce molto inquietante» su alcuni ritocchi, di mano molto recente, apposti al papiro «al fine di confermarne la preziosa e dunque costosa unicità».

Ma in un'analisi che scruta a fondo i contenuti del papiro a determinarne l'inautenticità e a confermarne l'attribuzione al falsario Simonidis, è la presenza, accuratamente (e accanitamente) dimostrata da Canfora di frasi di Simonidis tratte dalle sue opere o dalle sue «creazioni» (ad esempio da uno «stravagante opuscolo polemico sulla interpretazione dei geroglifici») che vengono inserite nello pseudo-Artemidoro, mescolate a frasi, espressioni o concetti tratti da autori assai più tardi, addirittura medievali, ben noti al falsario, che si potrebbe dire s'intreccino a costituire sia la falsa epitome che il trattato che nel papiro la precede. Tra questi ad esempio Niceforo Gregora (che operò negli anni 1330-40). E addirittura l'*incipit* dello pseudo-Artemidoro «corrisponde come struttura e come lessico ad un testo che il falsario «pretende di aver tradotto dall'egizio in greco», esordio che riproduce in altri suoi «rifacimenti» (ad es. un manuale di iconografia cristiana di Dionigi di Furna, da lui riscritto più volte, e antichizzato, per rivenderlo, testo che «possiede» a fondo e utilizzerà anche per il corredo iconografico dei suoi libri-falsi, tra cui il nostro papiro). A tutto questo, a dimostrazione che Simonidis fu l'autore dello pseudo-Artemidoro si aggiunge il lessico tardo, addirittura neogreco, e i «modernismi imperdonabili».

In realtà un'epitome di Artemidoro esisteva ed era opera di Marciano di Eraclea (tra il IV e il V sec.) ed era venuta alla luce e pubblicata alla fine della prima metà del XIX secolo: e a questa principalmente, assieme ad altre fonti, Simonides attinse a piene mani come ha puntualmente e minuziosamente dimostrato Canfora.

Così Simonides, «maniaco di epitomi», ha dato via a un'opera mai esistita, ma per darle autorevolezza vi ha immesso, proprio all'inizio, «l'unico frammento (fr. 21, pubblicato a Vienna nel 1807) di Artemidoro che avesse una certa estensione». Dobbiamo aggiungere che, da quanto a lui noto, Simonides sembra esser stato veramente convinto che l'auto-epitome di Artemidoro fosse realmente esistita. E l'abbia 'ricreata', cercando ingenuamente di darle autenticità e completezza con la frase che la conclude «Il resto della costa non l'ha visto nessuno», ma commettendo un errore nel dichiarare che alla fine del II sec. A.C. l'«intero paese detto Iberia e Spagna» era sotto il dominio romano.

Marcella Ciceri

Crónica de la población de Ávila. Edición crítica, introducción y notas de Manuel Abeledo. Buenos Aires, SECRIT, 2012, 115 pp.

Recensire un'opera pubblicata dal SECRIT è una gratificante analisi di sapere e serietà filologica. Non smentisce il giudizio questa edizione curata da Manuel Abeledo valido esponente della scuola iniziata dal compianto maestro Germán Orduna.

La *Crónica*, redatta nel 1256, data stranamente quasi sicura, con il proposito di appoggiare una richiesta di privilegi ad Alfonso X, tratta il periodo storico che va dalla rifondazione di Ávila da parte di Raimondo di Borgogna fino all'incontro avvenuto a Huebre nel 1255 dei capi della città con il re.

La scarsa attenzione degli studiosi per questa *Crónica* fu interrotta dall'edizione del 1966 di Amparo Hernández Segura che, seppur criticabile dal punto di vista filologico, ebbe il merito di risvegliare l'interesse per l'opera, una delle poche testimonianze di lingua castigliana del XIII secolo e unico esempio di storiografia prealfonsina in lingua volgare, anche se come fonte storica «es un texto pobre y excesivamente dudoso» (p. XVI). Tuttavia aspetti interessanti attraggono la curiosità dello studioso e accreditano l'opportunità di una nuova edizione soddisfacente, condotta seguendo i criteri scientifici della critica testuale attuale. L'influenza della letteratura cavalleresca che qui conosce un particolare sviluppo narrativo, la testimonianza di antichi *cantares* castigliani così rari e perciò preziosi nella storia della letteratura, il problema dell'*autoría* sono alcuni aspetti che il curatore sottolinea tra molti altri che propone per nuovi studi e approfondimenti.

La seria preparazione propria dei discepoli del SECRIT si manifesta anche nelle 27 pagine delle 47 dell'*Introducción* dedicate all'aspetto puramente filologico, a cui segue la questione codicologica, già trattata dal curatore in precedenti articoli, qui esposta ed aggiornata con essenziale chiarezza critica. Lo studio per la costituzione di uno stemma attraverso la *collatio variantum* è condotto con estremo rigore critico nella difficoltà di un risultato sicuro.

Il volume si chiude con l'edizione di cinque *Apéndices*, frammenti, testi non presenti in tutti i manoscritti, ma storicamente interessanti e anche in quest'ottica sviscerati dal curatore.

Gli interventi nel testo, scarsi ma imprescindibili, seguono i criteri, enunciati con essenziale chiarezza, nella proposta delle scelte in cui si favorisce la lezione arcaizzante.

Quest'opera è un altro bell'esempio di edizione moderna di testi storiografici in cui alla problematica storica deve affiancarsi il rigore testuale.

Donatella Ferro

PIEDAD BOLAÑOS DONOSO, *Doña Feliciana Enríquez de Guzmán. Crónica de un fracaso vital (1569-1644)*, Sevilla, Universidad, 2012, 374 pp.

Doña Feliciana Enríquez de Guzmán è una figura affascinante nel panorama letterario dei Secoli d'Oro, in virtù della sua qualità di autrice di teatro, e per di più di un'opera "stravagante" come *Los jardines y campos sabeos*, che la sua autrice definisce "tragicomedia" e pubblica a Coimbra nel 1624 (poi apparirà a Lisbona nel 1627). Già nel 2005 M. Reina Ruiz le ha dedicato un saggio, *Monstruos, mujer y teatro en el Barroco*, interessato forse più a una lettura "ideologica" dell'opera, all'interno della chiave "letteratura delle donne", che alle peculiarità del testo; a suo tempo ne feci una rassegna per "Bulletin of Hispanic Studies".

Piedad Bolaños si muove in una direzione ben diversa, che tende a ricostruire una vita ed un profilo finora elusivi, sulla base di sostanziose indagini d'archivio, che mettono a disposizione dello studioso un centinaio di pagine di trascrizioni di documenti (pp. 261-359), con la loro puntuale delucidazione. Il lavoro è retto dalla consapevolezza che le operazioni creative e letterarie di una donna del sec. XVII sono condizionate da una struttura sociale e familiare che è necessario identificare; tanto più nel caso di un'autrice di contro-tendenza, che arriva ad essere personaggio letterario nella *Estrella de Sevilla* (si veda la p. 25) e nel *Laurel de Apolo* di Lope. Il che ha destato l'interesse di studiosi recenti, come attesta l'ampio elenco bibliografico che Piedad Bolaños consegna alla p. 32. Ovviamente l'analisi scientifica dei documenti permette di allontanarsi dalla storia affabulata che anche Lope ci consegna nel *Laurel de Apolo*, con Feliciana vestita da uomo studente a Salamanca (si vedano i vv. 440-525 della silva III), e con la citazione (ai vv. 516-525) di un madrigale della dama.

Piedad Bolaños inizia a ricostruire il profilo familiare dai nonni della scrittrice, e dall'eredità trasmessa al padre; beni "que podían haber llegado a manos de doña Feliciana" (pp. 40-41), ma con alcuni tributi pendenti che costringeranno a metterli all'asta. I dati minuziosi rilevati costituiscono quanto di più dissimile si può immaginare rispetto alle ricostruzioni fantastiche finora a nostra disposizione; ma non si deve cadere in una tentazione opposta, quella di vedere in alcuni versi dell'autrice un ricordo delle imposizioni paterne (pp. 39-61); perché certo non è opportuno sostituire all'affabulazione una sorta di determinismo, come se date certe circostanze ne derivi una peculiare e necessaria forma di scrittura.

D'altro canto la serie di documenti rintracciati e di dati offerti apre un ampio panorama non solo sulla vita di Feliciano, ma su importanti strutture coeve, come la *Obra pía* fondata da Isabel Núñez Farfán "para el dote de las doncellas pobres o estudiantes que han de estudiar" (p. 86); da cui doña Feliciano "como patrona de esta institución, recibía una paga anual" (p. 105). Sono documenti che si leggono come un romanzo poliziesco; e si veda il successivo capitolo IV, dedicato a illustrare una prima ipotesi matrimoniale di doña Feliciano, che tuttavia non giunge a compimento. Resta comunque assodato che nel 1616 la nobildonna si sposerà con don Cristóbal Ponce de Solís Farfán: il cap. V illustra varie vicissitudini personali ed economiche del marito, fino al suo testamento; il cap. VI è dedicato all'ultimo matrimonio dell'autrice con Francisco de León Garavito il 9 ottobre 1619: "el hombre que, al parecer, había sido el amor de su vida" (p. 153). La famiglia e la storia personale del nobiluomo vengono ugualmente censite da Piedad Bolaños; i suoi beni dovettero essere "considerables" (p. 166), come attesta un elenco ufficiale (pp. 166-167). I documenti notarili esibiti, la dedica della seconda parte della Tragicomedia al cognato residente in America e l'inizio dell'Atto

Secondo sembrano asseverare una amicizia tra i due sposi che data da molti anni: né manca un acrostico formato dalle ventisei lettere di “don Francisco de León Garavito”, a cui doña Feliciano indulge, e che viene riprodotto a p. 184. Piedad Bolaños esamina anche la questione della ventilata rappresentazione della “tragicomedia” davanti a Filippo IV durante il suo viaggio a Sevilla nel 1623, precedentemente affrontata e respinta dalla studiosa in un suo saggio (pp. 196-197). Si ricordano poi due opuscoli pubblicati da don Francisco nel 1625 (p. 202); egli morirà nel 1629.

L'ultimo capitolo si intitola “La *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* y sus fuentes literarias”, ma ancora una volta sono i dati a farla da padroni, con l'elenco dei libri posseduti da don Francisco (pp. 213-219): 139 titoli che vanno da testi di storia al *Flos sanctorum*, dalle *Tablas poéticas* di Cascales al *Don Quijote*, dal *Vocabulario* di Nebrija alle *Cuatro comedias*, pubblicate a Córdoba da Francisco de Cea nel 1613. A questo proposito Piedad Bolaños sostiene, senza dati nuovi, che *Burlas y enredos de Benito* sarebbe di Góngora; ma rimango dell'avviso che ho già espresso (e che viene riferito alle pp. 227-228): niente nella stampa di Córdoba o nei ms. accreditati di Góngora lo indica come autore del testo, mentre sappiamo (lo assevera il ms. 15.206 della Biblioteca Nacional di Madrid) che prima del 1586 il manoscritto di *Las burlas de Benito* era posseduto dell'attore Luis de Benavides e nel 1593 la commedia viene messa in scena a Navalcarnero da Gabriel Núñez (si veda la Nuova Edizione Accademica delle *Obras* di Lope, 1917, vol. IV, pp. 74-107). E la metrica, come sottolineano Morley-Bruerton, rimanda proprio ai testi giovanili di Lope.

Il dato più curioso di questo regesto sono le 440 copie “de las dos comedias de *Los campos sabeos*” (p. 223); certo stampate in proprio, probabilmente in una tiratura ridotta, e non “smerciate” perché, come si sa, “carmina non dant panem”. Nonostante i vari beni ereditati da parenti e mariti sembra che la vecchiaia della scrittrice non sia stata certo serena: l'ultimo capitolo rassegna i documenti che attestano le ristrettezze dei suoi ultimi anni, fino alla morte, tra il 1643 ed il '44. Ora ci manca solo un buon saggio che analizzi il livello letterario del lavoro di doña Feliciano Enríquez de Guzmán.

Maria Grazia Profeti

LUIS VÉLEZ DE GUEVARA, *El privado perseguido*, Edición crítica, introducción y notas de Daniele Crivellari, collezione “Agua y peña”, Lucca, il Molo, 2012, 286 pp.

Ho letto questa edizione de *El privado perseguido* di Luis Vélez de Guevara con molto interesse e soddisfazione. Interesse perché ormai le giovani generazioni di studiosi hanno messo a punto strumenti adeguati per inoltrarsi sul pericoloso territorio della edizione critica dei testi teatrali dei Secoli d'Oro, e soddisfazione perché viene pubblicata in maniera affidabile una *pièce* del mio amato Vélez de Guevara.

E vista la cifra autobiografica che ha assunto questa noticina, rileverò anche come l'analisi di Crivellari confermi i meccanismi di trasmissione dei teatrali testi a stampa, su cui a volte mi sono intrattenuta: la raccolta di commedie, intitolata *Mejor de los mejores...*, Alcalá 1651, prima edizione del testo, appare infatti come base delle stampe successive (p. 77). La fortuna del *Privado perseguido* viene asseverata da cinque testimoni a stampa e cinque manoscritti; quattro dei primi e due dei secondi risalgono al sec. XVII, tuttavia sono “todos... posteriores a la muerte de Vélez” (p. 77). Crivellari ci

consegna alle pp. 64-91 le possibili relazioni tra i vari testimoni e gli esemplari consultati, giungendo alla conclusione che “aunque el estudio de los manuscritos nos revela muchos detalles interesantes sobre cómo vive una comedia barroca, si nuestro objetivo es el de reconstruir la voluntad original del poeta, nada nos aportan los códices y tenemos que contar necesariamente con A”, ossia con la prima edizione del *Mejor de los mejores* (p. 91). Direi dunque che il lavoro di Crivellari non solo ci mette a disposizione un testo poco vulgato di Vélez, ma anche conferma le linee di tendenza che si sono andate mettendo in luce nel meccanismo delle stampe teatrali auree: una di esse di solito si pone al vertice della trasmissione (cfr. p. 77) e dà poi origine a una filiera cronologicamente conseguente.

Ma perché dopo le lodi non manchi la segnalazione di qualche problema, rileverò che non sempre mi convince la punteggiatura del testo: allego come unico esempio la seconda battuta del Conde (p. 95), che evidentemente egli pronuncia con foga e passione, e che quindi andrebbe sottolineata con l'esclamativo: si sa che la dizione scenica della commedia ha una sua forza, che l'editore deve interpretare per il lettore.

Poco funzionale appare poi nelle note al testo la menzione delle commedie di Vélez de Guevara, distinte con lettere (a, b, c...), in luogo di una citazione, magari abbreviata, dei titoli; il che obbliga il lettore a controllare volta per volta a che testo ci si riferisca. Molto complicata anche la serie di sigle che si intersecano nell'apparato: faccio un esempio tratto dalla p. 199, dove si dà appunto il quadro delle abbreviature utilizzate. Tra di esse figura l'indicazione seguente: “MS4=BPP,CC*IV 28033/67-IV”, ed è difficile, anche per il lettore più interessato, risalire alla p. 74, dove appare la descrizione del manoscritto identificato come MS4, e da qui alla p. 66, dove si ha la conferma che BPP è la Biblioteca Palatina di Parma, per cui si può inferire che la parte finale della chiave si riferisca alla collocazione del manoscritto nella biblioteca stessa. È molto faticoso anche aver condannato l'apparato alla fine del testo, che non ne rende agevole la consultazione.

Ma forse questi sono i nuovi criteri editoriali della collezione, magari una strategia per rendere più ardua, e quindi appassionante, la lettura dei testi, in un processo che metta alla prova non solo l'acribia dell'editore, ma anche quella del lettore.

Maria Grazia Profeti

ALFONSO SASTRE, *Il bavaglio*, traduzione e studio introduttivo a cura di Enrico Di Pastena, testo originale a fronte, Edizioni Il Campano – Arnus University Books, Collana Librincorso, 2011, LI + 99 pp.

Il volume offre la versione italiana (con l'opportuno compendio del testo originale a fronte) de *La mordaza* (1954) di Alfonso Sastre, preceduta da uno studio introduttivo (pp. VII-XLV, sul teatro spagnolo degli anni '50, sull'autore e sull'opera), da una nota al testo (pp. XLVII-XLVIII) e da indicazioni bibliografiche (pp. XLIX-LI). L'opera, di grande rilevanza nel panorama drammaturgico del tempo e nella produzione sastriana, segue di un anno l'allestimento di *Escuadra bacia la muerte* (1953) che, assieme a *Historia de una escalera* (1949) di Buero Vallejo e *Tres sombreros de copa* (1952) di Mihura, segna una svolta significativa nella storia del teatro spagnolo (sia del 'teatro serio' che comico-umoristico), una rinascita che porterà nella seconda metà del Novecento alla rifondazione e al consolidamento della drammaturgia ispanica contemporanea.

Dopo tre lustri di dittatura franchista, nel Paese si intensificano le manifestazioni d'insofferenza nei confronti del regime, a vari livelli e in settori diversi (si pensi all'ambiente universitario degli anni '50, percorso da sussulti anti-dittatoriali sempre più frequenti, come aveva segnalato un rapporto governativo del '57, non senza una certa preoccupazione per la virata marxista delle coscienze in ambito accademico, ma non solo), controbilanciate dai tentativi di arginamento più o meno efficaci attuati da una censura che pare agire talvolta secondo criteri non esattamente coerenti, finendo quindi per esercitare una pressione diseguale, attraverso le cui fenditure è possibile far passare il messaggio di dissenso, più o meno velato, più o meno contenuto. Così l'opera, e ovviamente anche l'opera teatrale, diventa il contenitore di potenziali voci di protesta, che riescono in qualche modo a passare il muro di silenzio imposto dal totalitarismo franchista e a slegare quel 'bavaglio' simbolicamente assunto a metafora e che Sastre sceglie come titolo della sua *pieza*, come biglietto da visita per il suo dramma carico di implicazioni incrostate tra le pieghe del testo, che si fa denuncia tutto sommato trasparente.

E sono proprio le opere come *La mordaza* di Sastre a permettere di intendere la difficoltà (soggettiva prima ancora che indotta dalla censura) di concretizzare gli ideali etici ed estetici che animano questi drammaturghi, nella contrapposizione più apparente che oggettiva tra il privilegiare una concezione strettamente sociale (dunque neo- o iper-realista) del teatro o piuttosto un'altra venata anche da una certa valenza simbolica (sempre attivabile come meccanismo di auto-identificazione per la sua universalità). Insomma, sono proprio le opere come quella recensita a far capire che le posizioni a sostegno del Possibilismo (Buero Vallejo) o dell'Impossibilismo (Sastre) spesso nella battuta da recitare, poi fissata sulla pagina stampata, finiscono per avvicinarsi in modo significativo, nonostante la polemica scoppiata nel 1960 sulle pagine della rivista *Primer Acto* (numeri 14, 15 e 16) a livello ideale (o ideologico, dalla prospettiva sastriana) e teorico.

La mordaza, in particolare, si rivela un testo chiave, sia per capire la produzione dell'autore sia per sottolineare quanto la contrapposizione tra *Posibilismo* e *Impossibilismo* si riveli meno assoluta di quanto la riflessione sul ruolo sociale del teatro possa indurre a pensare, come dimostrano i testi.

Dopo la prima barcellonense de *La sangre de Dios* (1955), infatti, Sastre aveva precisato di essere sempre la stessa persona che aveva sottoscritto il *Manifiesto del Teatro de Agitación Social*, in risposta a chi era rimasto deluso dallo scarso spessore sociale del suo teatro successivo, aspettandosi più impeto rivoluzionario, più anticonformismo. Ai perplessi il drammaturgo chiedeva di pazientare, perché solo una minima parte della sua produzione approdava sulla scena. In queste affermazioni Buero Vallejo aveva ravvisato la *posibilitación* nelle opere allestite da Sastre – contrariamente a quanto egli affermava nei suoi contributi teorici –, di contro all'Impossibilismo più rigoroso dei drammi non rappresentati. Se così non fosse stato, insisteva Buero Vallejo, egli avrebbe rivendicato la forza del suo teatro rappresentato e non si sarebbe difeso adducendo la maggiore carica contundente delle opere non allestite.

Così, *La mordaza*, al di là del messaggio più immediatamente percepibile, si riferisce a situazioni sociali ben precise ma strategicamente adombrate in un'opera che Sastre stesso aveva definito *cripto-drama*, aggiungendo di non essere interessato a questo genere di teatro e ammettendo quindi di essersi discostato dalla denuncia dura e aperta, come il testo dimostra...

Non si tratta di formulare un giudizio di valore sulla produzione sastriana, ma di rilevarne – continuava Buero Vallejo – la contraddittorietà rispetto agli stessi presuppo-

sti teorici dell'Impossibilismo, perché in ultima analisi almeno parte dell'opera di Sastre finisce per *posibilitar* il teatro *imposible*. Come avviene nell'opera recensita.

Ecco, pur limitandosi a brevi accenni alla riflessione teorica sulla drammaturgia di quegli anni, alla contrapposizione tra i due grandi protagonisti della rinascita del teatro spagnolo contemporaneo e alle esternazioni apparse sulle riviste specializzate, è facile capire l'importanza de *La mordaza* come chiave di lettura della produzione sastriana, della polemica su Possibilismo e Impossibilismo e di ciò che approda sulla scena in un'epoca cruciale.

Lo studio introduttivo inquadra la figura dell'autore nel panorama drammaturgico in cui egli svolge la sua attività, di cui si ripercorre la traiettoria e il ruolo centrale, sottolineandone il prezioso contributo di efficace innovatore. Poi, dal contesto della drammaturgia degli anni '50, in cui Sastre muove passi significativi come autore, teorico, fondatore di gruppi e sottoscrittore di manifesti, si passa al decennio successivo, che vede evolversi il profilo sastriano attraverso il concetto di 'tragedia complessa', fino all'ispessirsi ulteriore della componente rivoluzionaria – filo rosso dell'intera drammaturgia di Sastre – negli anni '70, sia a livello di opere scritte, pubblicate e quando possibile allestite che di militanza politica.

Nel corso degli anni, però, la difficoltà di vedersi rappresentato e di trovare interlocutori partecipi ha segnato in modo profondo l'attività del drammaturgo, sebbene non siano certo mancati i segnali positivi, come il conferimento del "Premio Nacional de Teatro" nel 1985 e il "Premio Nacional de Literatura" per la sezione Letteratura Drammatica nel 1993, la pubblicazione dell'intero *corpus* della sua opera nella collana "Biblioteca Alfonso Sastre" per i tipi della Editorial Hiru sotto la direzione di Eva Forest – moglie dell'autore -. Seguono poi altri riconoscimenti, sia in Spagna sia all'estero, ad esempio in Italia, dove la produzione di Sastre viene rappresentata nel corso degli anni '90 e all'inizio del nuovo millennio, poi la pubblicazione di nuove riflessioni teoriche e saggi critici (dal 2000 al 2008) e *piezas* ancora inedite datate 2008 e 2009.

La mordaza, però, resta tra le opere centrali dell'intera produzione sastriana, proprio perché offre la metafora trasparente della Spagna del tempo, trascesa in un messaggio in fin dei conti atemporale, universale: la figura dispotica del protagonista, il capofamiglia Isaías Krappo incarna il potere oppressivo e tirannico, che l'uomo impone all'intera famiglia. Ex-combattente durante un non meglio precisato conflitto, viene cercato da un uomo che intende vendicarsi di lui ma che finisce per essere ucciso, sotto gli occhi della nuora del protagonista, testimone involontaria, costretta all'omertà dalle pressioni del suocero, così come accade agli altri membri della famiglia. La situazione arriva al culmine quando la nuora si rifiuta di subire oltre il condizionamento del suocero, parla, lo denuncia, ne provoca l'arresto (e la fine del suo strapotere brutale sulla famiglia) e indirettamente la morte, non rappresentata ma narrata dal figlio Juan.

Sastre stesso a proposito dell'opera aveva affermato: «Traté de hacer una protesta cauta: un drama de apariencia rural y de mensaje subterráneo. Trataría de decir: "vivimos amordazados. No somos felices. Este silencio nos agobia. Todo esto puede apuntar a un futuro sangriento". No lo conseguí. La obra fue autorizada sin ningún problema y tranquilamente vista como un 'drama rural'» (cfr. A. Sastre, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1967, vol. I, p. 283).

Oltre a ciò, alcuni tratti mostrano una certa prossimità tra le figure del caporale Goban, protagonista di *Escuadra bacia la muerte*, e il capofamiglia dispotico protagonista de *La mordaza*: stessa coercizione violenta del prossimo (ora portata alle estreme conseguenze, con l'omicidio), stessa volontà di condizionarne pesantemente la condotta e di conculcarne la libertà personale, annientando ogni forma di diritto e possi-

bilità di libera espressione. Entrambe sono figure-simbolo, come avrebbe detto Buero Vallejo sono la *posibilitación* del teatro *imposible* e dei suoi temi scottanti nel contesto socio-politico degli anni della dittatura. Rispetto al primo *estreno* sastriano, però, *La mordaza* presenta alcuni interessanti elementi di novità, come la creazione di una figura negativamente carismatica, ologramma di ogni possibile dittatore, che rende ancora più significativa la ribellione che porta al suo abbattimento. Nell'opera si profila una volontà di denuncia più mirata, pur nella sua dimensione di adombramento della realtà contingente: la figura di un padre-padrone, un 'dittatore' più 'preciso' e meglio delineato rispetto al più 'generico' oppressore incarnato dal caporale Goban, da contrastare e sconfiggere, come accadrà nell'epilogo della *pieza*; il superamento simbolico della dimensione individuale, domestica e locale, per proiettarsi nella dimensione atemporale del messaggio che va oltre il 'qui e ora' con la sua vigenza durevole, rivendicazione incontenibile di libertà e rispetto della dignità della persona, sempre e ovunque. D'altra parte, la volontaria e ancora una volta simbolica indeterminatezza del luogo, del momento storico in cui si svolge la vicenda – così come indistinto resta il conflitto che ha visto coinvolti il protagonista e il commissario –, demarcano il potenziale universalismo del tema trattato.

La violenza cui opporsi resta sempre un motivo costante, la metafora più efficace per rappresentare un potere oppressivo; perché Isaías è di fatto una sintesi violenta: stupra e uccide durante la guerra e non esita a uccidere neppure per liquidare l'uomo che è venuto a cercarlo anni dopo per vendicarsi. Una violenza che irradia dai gesti quotidiani, dal linguaggio e da violenza fisica diventa violenza anche verbale, clima di diffusa violenza in famiglia. Se in *Escuadra hacia la muerte*, però, la riflessione si imperniava sull'azione collettiva e sulle reazioni soggettive che invece ne conseguono, adesso ne *La mordaza* Sastre mette a fuoco un personaggio – Luisa, la nuora – che è solo di fronte alla sua scelta, alla necessità, all'obbligo morale di prendere posizione anche di fronte all'omertà, alla connivenza, alla complicità imposta con quella stessa violenza contro cui il singolo può e deve trovare il coraggio di ribellarsi, per iniziare a sgretolare quel muro incrollabile solo in apparenza, per sensibilizzare le coscienze, mostrare e dimostrare all'altro che il cambiamento è possibile e ogni singolo ha il dovere etico e sociale di attivarlo, insieme, in una prospettiva di opposizione condivisa.

La circolazione dell'opera drammaturgica di Sastre, come di molti altri, è stata condizionata dalla censura durante la dittatura e penalizzata da un certo disinteresse da parte dei circuiti teatrali ufficiali nella fase post-franchista: proseguire nell'operazione di *rescate* della sua produzione è irrinunciabile, proprio come contribuisce a fare il volume presentato, se si vuole fruire e capire sino in fondo il ruolo centrale di questo indiscusso protagonista della scena spagnola contemporanea.

Veronica Orazi

ROSA ROMOJARO, *La città di frontiera. Poesie*, a cura di Encarnación Sánchez García, trad. Annarita Ricco, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2010, pp. 107.

Nota in particolare per la sua professione di ispanista e di esperta di poesia dei Secoli d'Oro, recente autrice di importanti saggi sul poeta malagueño Manuel Altolaguirre, Rosa Romojaro annovera nel suo bagaglio diverse raccolte di poesie. Più sporadicamente ha frequentato i generi del romanzo e del racconto breve. *La città di fron-*

tieria (*La ciudad fronteriza*, 1988), il lavoro ora edito in Italia con una densa postfazione di E. Sánchez García e la traduzione di A. Ricco, ha rappresentato, sul finire degli anni ottanta del Novecento, la consacrazione dell'autrice come poetessa nel panorama letterario della Spagna democratica. Con tale raccolta Romojaro veniva a confermare stilemi e motivi presenti nel miscelaneo volume *Agua de luna* (1986), in cui confluiva la sua precedente produzione, e li sottoponeva tuttavia a un processo di depurazione, che se prescindeva in larga misura dalla *fabula* e dalla materia mitologica (oggetto d'interesse anche della Romojaro studiosa), riproponeva al contempo la condizione in cui già anteriormente si dibatteva il soggetto poetico, ovvero un profondo senso di isolamento.

In *Agua de luna*, la prevalente tematica amorosa si incardinava su due orientamenti formali: un linguaggio neobarocco e simbolista e una più essenziale tensione verso l'oggettività e le cose, mutuata da una tecnica fotografica che ovviamente non si riprometteva la pedissequa riproduzione del mondo, ma che sposava la sensazione alla percezione. La forte carica emozionale precisa la sua necessità di essere mediata e circoscritta in *Città di frontiera*, dove la voce dell'io diviene "spettatrice e cronista della realtà poetica" e concede particolare attenzione alla "espressione del vuoto, così come alla rivelazione di una sopravvenuta identità e all'importanza concessa al caso, all'errore e alla sua colpa..." (p. 6). Un libro in cui è cruciale e unificante l'immagine, giustappunto, della città di frontiera, ibrido tra la natia Algeciras dell'io reale, luogo dell'infanzia e dell'adolescenza, e la misteriosa e pericolosa Málaga dell'età adulta. Ma al di là di queste tangibili suggestioni, e per quanto quest'urbe sia un territorio proposto al lettore mediante un processo creativo che più di una volta prende le mosse dalla rielaborazione di una concreta immagine fotografica, la *ciudad fronteriza* è soprattutto una potente metafora dell'attualità e un luogo dell'anima, uno spazio "di transito, di esilio [...], strade estranee, ormeggio fugace, paese senza nome", in cui "le cose rimangono mute, la luce inibita, il giorno straniero..." (pp. 6-7), come chiosa la stessa Romojaro.

È pertanto decisiva l'atmosfera dei componimenti, nei quali il mondo circostante, degradato dall'industrializzazione e attraversato da presenze indecifrabili, viene avvertito in prevalenza nella sua natura ostile, come basterebbe a confermare nella raccolta l'insistenza sul lessico bellico. Coglie con grande sensibilità critica quella dimensione E. Sánchez García, che nel suo prezioso contributo individua gli aspetti salienti che configurano l'opera: la frontiera in quanto perdita di identità, come confine che è temporale piuttosto che spaziale; la tendenza a oggettivare l'io poetico che staziona in quello spazio, attraverso l'uso della terza persona oppure della seconda con funzione impersonale; il conforto che allo spacersamento dell'io propongono la "forma" e il rigore delle strofe, volte a temperare la modalità espressiva sino a quel momento più connaturata a Romojaro, ovvero il verso sciolto; la individuazione dell'effettivo perno delle poesie nella presenza di un soggetto "personale" (p. 99).

La struttura del libro si configura in quattro sezioni principali. Gli autori, che come numi tutelari evocati in esergo ne presiedono l'apertura, sono in qualche modo illustrativi dei rispettivi contenuti. Ricorderò, a mo' di esempio, Valéry, Graham Greene e Borges, per richiamare nel primo movimento la percezione del sentimento della perdita d'identità; Baudelaire per trasmettere, nel secondo, l'acuirsi della discrasia tra quel sentimento e la luminosa vitalità dell'ambiente; Peter Handke per manifestare la perplessità di fronte alle cose, in una terza parte in cui si assiste anche a una timida reazione vitale del soggetto poetico ed emergono i rischi connessi alla sua indagine sulle cose; e infine, P. Bosworth, accanto a Cicerone, ad esprimere la coscienza del danno ("Qual è la storia della sua vita? -Sono stato pugnato") ma anche il riconoscimento

di una sconfitta già consumata e l'accettazione di un futuro dimesso. Quest'ultima, in particolare, avviene nell'esteso componimento conclusivo (*Folio atlántico*), sorta di "poco maestoso" finale di una raccolta della perdita, come sancisce la chiusa: "en la calle, alguien mira la casa abandonada / y descubre la ausencia en el espejo" (p. 94).

La ciudad fronteriza conferma, almeno in parte, l'iscrizione che della poesia di Romojaro ha realizzato a suo tempo Miguel García-Posada a "un neobarocchismo transitato attraverso la tradizione di Mallarmé". Alcune delle raccolte successive, pur conservando il loro carattere ermetico, hanno messo in evidenza significative innovazioni (penso soprattutto a *Poemas de Teresa Hassler*). Ma è indubbio che emerga con forza, e principalmente nel rigore costruttivo, il debito di Romojaro verso Jorge Guillén, per cui il neopurismo della poetessa presenta delle analogie con la produzione di autori canari quali Andrés Sánchez Robayna e Miguel Martínón, o con quella di Justo Navarro, andaluso come l'autrice. Ad ogni modo, la natura sensitiva e visiva delle poesie della raccolta la sottrae alle secche della mera concettualizzazione, mentre la loro concisione linguistica, estranea ormai all'esuberanza barocca, nasconde generose risonanze della tradizione nazionale. Va accolta assai positivamente, dunque, l'iniziativa di traghettare i 33 componimenti de *La ciudad fronteriza* nella nostra lingua, in un volumetto impreziosito, in apertura, da un inquadramento della propria poetica firmato dalla poetessa e concluso dal già citato studio di E. Sánchez García.

Enrico Di Pastena

MARÍA ÁNGELES PÉREZ LÓPEZ, *Atavío y puñal*, Zaragoza, Olifante, Ediciones de poesía, 2012, pp. 63.

María Ángeles Pérez López (Valladolid, 1967) es poeta y profesora de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Salamanca. Ha publicado los libros *Tratado sobre la geografía del desastre* (México, UNAM, 1997), *La sola materia* (Premio Tardor, Alicante, Aguacilar, 1998), *Carnalidad del frío* (XVIII Premio de Poesía "Ciudad de Badajoz", Sevilla, Algaida, 2000), *La ausente* (Cáceres, Diputación / Institución Cultural "El Brocense", 2004) y las antologías *Libro del arrebató* (Plasencia, Alcancía, 2005) y *Materia reservada* (antología seleccionada por Luis Enrique Belmonte, Caracas, El perro y la rana, Publicaciones del Ministerio de Cultura de Venezuela, 2007). También ha publicado las plaquettes *El ángel de la ira* (Zamora, Lucerna, 1999) y *Pasión vertical* (Barcelona, Cafè Central, 2007). En 2010, ha editado *Catorce vidas (Poesía 1995-2009)* con prólogo de Eduardo Moga, texto en el que se recogen todos sus libros hasta la fecha (Salamanca, Diputación). Su poesía está recogida en diversas antologías y traducida a varios idiomas (inglés, francés, italiano, neerlandés y armenio), y publicada en numerosas revistas en papel y en formato digital. Ha sido jurado de varios premios literarios, entre otros, Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana 2005 y 2009 y Premio "Miguel de Cervantes" en 2007.

Su último libro es *Atavío y puñal*, publicado por la colección Olifante, Ediciones de poesía, la legendaria editorial fundada y dirigida desde 1979 por Trinidad Ruiz Marcellán. Se trata de una poesía escrita por una mujer que habla de mujeres y que se alimenta de una sensibilidad y densidad de emociones que son patrimonio de todos y todas. Como escribe Olvido García Valdés en la solapa del libro: "Con vocación narrativa y una escritura que es propiamente pintura, visión plástica y táctil, María Ángeles

Pérez López enhebra una sucesión de personajes dramáticos (no en vano una cita de 2666, de Roberto Bolaño, anela las que abren el libro) que se funden en un solo dolor, una sola causa desesperanzada, urgente e innegociable”.

Introducidos por cuatro epígrafes de Kandinsky, Wipipedia, Roberto Bolaño y Repsol, que remiten todas al color, y una fotografía de la autora, realizada por Miguel Ángel Casado que aparece en las primeras páginas y en una postal, los veintidós poemas -numerados y sin título- remiten a una mujer que es una y múltiple, se trata de poemas de tono discursivo, fragmentarios y monologantes, presididos por una idea de composición que domina el conjunto y que indica la búsqueda de la perfección arquitectónica y la solidez formal que se apoya en un raro dominio de los metros y de la mecánica de la imagen. Se trata de una poesía caracterizada por la profusión de tropos y sinestesias en el contexto de una corporalidad que domina y que narra de una persona enraizada en la naturaleza que tiene «los brazos y las piernas como ramas/taladas con dolor contra la tierra» (p. 17). Poemas limpios y densos que describen a una mujer que comunica con su cuerpo y con los colores: «La mujer es un bello, implacable animal/ que se pinta de nieve el corazón./ Una osezna que hiberna largamente/ pero pare a sus crías en el frío». El color verde es el instrumento en contra de la destrucción de lo natural puesto que el primer verso del libro dice «La mujer pinta sus pies de verde y se sube a ellos/ De los talones nace el odio del asfalto» (p. 13); en el segundo poema el tinte del pelo quiere ahuyentar la pena «La mujer blanca se oscurece el cabello se tiñe las areolas, las pestañas,/ la pelusa dulcísima del vientre [...] la mujer rota/ se pinta el pelo con un gran pincel/ y esconde su pelambre de animala/ que olfateaba loca a su varón./ Las lágrimas, no obstante, la descubren.» (p. 15). Junto con la destrucción de la naturaleza, el dolor, la violencia y la opresión; el hilo que marca y que une esta/s mujer/es es la enfermedad; en el cuarto poema aparece la enfermedad y el rojo del yodo acompaña la lucha en contra de ésta «la mujer/ saca un hilo invisible y despiadado/ con el que fabricarse una peluca/ para tapar su calva amarillenta/ para tapar su calva, su pesar,/ su cráneo endurecido por la quimio» (18); la pintura, en fin, es el instrumento para superar la mutilación o la amenaza de la muerte.

Hacia la mitad del poemario, se percibe un principio de superación del sufrimiento: la mujer y sus colores brillantes inventan «el júbilo y el sol» (p. 30). Los dos últimos poemas del libro ofrecen la posibilidad de la esperanza, gracias a la condición colectiva y solidaria de la humanidad y, en este caso, de la mujer que es compendio de su sufrimiento. La condición integralmente humana de la mujer se plantea como propuesta vital, como trasmisora de valores de y para todas y todos. La voz poética, en los dos últimos poemas del libro, pasa de la acción de pintar a la de escribir. En ellos, la mujer es poeta, el dolor deja de dominar la escena y la voz festeja el lenguaje, la poesía, de las palabras invencibles y, en definitiva, la esperanza. «Las palabras que masca la mujer/ son lodo desplazándose en la boca/ como un tsunami sucio y no lejano/ [...] De su concha sin nácar ni coral/ brota entera y desnuda la mujer/ como Venus ajada y resurgida» (p. 47). Las palabras con sus letras son las que dominan el final, ocupan y vencen el cuerpo con amor: «Aes tónicas, la eme, súper uve,/ letritas que se ponen a crecer/ en el patio con niños de la boca/ [...] las letras diminutas que se bañan/ como las nadadoras, las atletas/ en el azul intenso de la boca,/ se ponen a crecer, se hacen mayores/ salen al mundo, duelen, se estremecen/ y escriben la alegría, el abandono,/ las redes sobre el cuerpo/ como una tapia rota y demolida/ que se deja querer por las palabras./ No hay forma de poderle a ese festejo » (pp. 48-49).

Susanna Regazzoni

VICENTE CERVERA SALINAS, *Escalada y otros poemas*, Madrid, Editorial Verbum, 2011, pp. 74.

L'avventura ontologica del poeta castigliano (Albacete, 1961) è significativamente rappresentata nella raccolta *Escalada y otros poemas*, pubblicata nel 2010 e qui presentata nella prima ristampa. Fin dal titolo si enuncia un percorso vitale che, attraverso un lento e faticoso movimento ascensionale, perviene in modo non scontato, non banale e non immediato alla conoscenza di sé e del mondo circostante.

La struttura del volume rispecchia una precisa poetica che Vicente Cervera Salinas ha inaugurato con le raccolte precedenti (*De aurigas inmortales*, 1993; *La partitura*, 2001; *El alma oblicua*, 2003), nel tentativo di conciliare arte e filosofia, sentimento e ragione. L'impianto formale non è casuale e ricorda molto da vicino la rigida griglia anglosassone dell'*essay*: una breve e concisa introduzione («Escalada»); il corpo del saggio, articolato in tre sezioni equilibrate ma ben distinte in una precisa articolazione logica e tematica («El destructor», «Advientos», «Azul heraldo»); una breve parte conclusiva («Ánfora»), *summa* ed epilogo delle considerazioni precedenti.

Escalada è il *Leitmotiv*, il filo conduttore di una lunga meditazione interiore ed esteriore al tempo stesso, evocativo titolo del primo poema, della prima sezione nonché dell'intero volume. La scalata rappresenta la metafora della vita per un io poetico che ambisce alla simbiosi panteistica, nel pieno rispetto della natura e dei ritmi cosmici: «Observo siempre / cuanto brinda la arriera / y madre Natura» (p. 19). L'esistenza è percepita come un'esperienza odepórica unica, personale, da vivere giorno per giorno, passo a passo, per poterne assaporare fatalisticamente ogni tappa senza lasciarsi spaventare a priori dalle inevitabili difficoltà quotidiane. Il tono generale che pervade il poema è di pace, di serenità, di accettazione dei propri limiti, di condiscendenza verso il prossimo, di abbandono fiducioso ad un destino positivo, unico per ciascuno di noi, pronto a rivelarsi allorché si cede il giusto spazio alla propria voce interiore. Lo stile è denso, concettista per arguzia e raffinatezza, teso verso un finale sorprendente, esplosivo, chiarificatore.

«El destructor» passa in rassegna le declinazioni negative di un istinto dai molti e imprevedibili risvolti: ora violento, ora depresso, debole, impietoso, fragile, sospettoso ma fondamentalmente imperfetto perché basato solo sul sentimento. L'abbandono della razionalità confina l'uomo all'ambito animalesco, portandolo così a perdere quanto di più squisito e delicato ne dovrebbe invece caratterizzare l'essenza.

Estremamente significative ed allusive sono composizioni come «La fuga», in cui si isola in modo magistrale il turbinio di sentimenti opprimenti che si avvicinano in uno stato depressivo, o «El bien impío», in cui il tarlo del dubbio distrugge quanto di più puro, di più nobile, di più elevato e disinteressato caratterizza un sodalizio umano; o il «Melancólico vacío» che inevitabilmente assale anche il più razionale degli uomini nel percepire la propria insignificanza nell'equilibrio dell'universo. Nel microcosmo di Cervera Salinas ogni attore – uomo, animale, oggetto – ha un preciso ruolo e precise responsabilità: per ogni colpa, per ogni debito, si esige una pena, in un'ottica di giustizia, però, estremamente terrena e mai spietata. I discepoli di «Emaús», per esempio, rivelano tutta l'umana miseria e debolezza nell'abbandonare, con la scomparsa del Maestro, certezze, passioni, insegnamenti.

«Advientos» ricostruisce e nobilita la storia e la geografia di ognuno, ne canta i valori positivi: affetto, perdono, candore, pietà, immaginazione, vitalità e speranza vengono invocati per poter proseguire nella perigliosa avventura esistenziale («Siempre

fueron arduos / los comienzos», p. 73), memore delle origini ma sempre aperta a un nuovo suggestivo: «Una música te espera» (p. 54). Le suggestioni epiche della *Bildungspoesie* di *Escalada* si consolidano e si affermano nella terza sezione, «Azul heraldo», con l'energia dell'alce, la solidità del tronco, la fermezza primitiva delle radici, la forza purificatrice del fuoco, per trovare pieno compimento nell'immagine finale, simbolicamente evocativa, nell'equilibrio plastico dell'anfora.

Dialogo silenzioso con l'interlocutore ideale che è in ognuno, la poesia di Vicente Cervera prende le mosse dalla concretezza degli oggetti quotidiani, da esperienze condivisibili, da riferimenti culturali precisi per riflettere su una dimensione umana imperfetta ma al tempo stesso potenzialmente positiva. La fiducia e la speranza, che si intravedono anche nei momenti più cupi della prospettiva poetica, affermano un messaggio di luminoso e lucido ottimismo.

Patrizia Spinato Bruschi

* * *

Exilios. Poesía latinoamericana del siglo XX, selección y presentación de MARINA GASPARINI LAGRANGE, Caracas, Fundavag Ediciones/ Sociedad de Amigos de la Cultura Urbana, 2012, pp. 154.

Marina Gasparini Lagrange oferece-nos, com este volume, uma amostra bastante ampla da poesia hispano-americana através de uma antologia temática e que centraliza a investigação em torno do exílio. É um tema que tem conhecido grande expansão-naquela área geográfica, determinada por uma desamada história política – a sucessão dos regimes ditatoriais nos vários países – implicando movimentos e situações conflitantes com a diáspora.

As formas de exílio, deste modo, podem assumir uma variável complexa, abrangendo o modelo de errância e a interação entre sujeito e espaço, mas bem distinta do que poderá ser a viagem programada e de alguma maneira geometrizar, cujo fundamento se apoia na apropriação do espaço por parte do “eu” intencional e predisposto, portanto, a transferir, de dentro para fora, os traços da sua própria cultura. Daí que aqui se procure observar as múltiplas experiências de despaisamento e de alteridade, em conexão com as figuras do estrangeiro, do emigrado, do refugiado, tipologias que preenchem o imaginário do espaço na literatura latino-americana de língua castelhana e, concretamente, na poesia do século XX. Ou como refere M.G. Lagrange: «En estas páginas no hago diferencias entre el exilio y el destierro, entre el desarraigo y el extrañamiento. Estas palabras adquieren la profundidad de su significado cuando se percibe en ellas la fractura que nos permite vernos como extranjeros en un lugar que es, a la vez, propio e ajeno» (p. XV da introdução).

De facto, aqui se procura observar um imaginário espacial na literatura que tipifica, em muitos aspectos, a errância, o peregrinar, isotopias constantes na poesia em análise, com incidência sobre as diversas modalidades de manifestação, paradigmáticas sobretudo pelos efeitos devastantes de carácter epistemológico e até político. A este respeito louve-se a investigação exaustiva que contempla os casos mais significativos da poesia hispano-americana, com imensas representações (59 poetas) por força das circunstâncias sócio-políticas já enunciadas. Note-se, apenas, que, de todos os países daquela geografia, há apenas um representante da Nicarágua (Pablo Antonio Cuadra) quando é, pelo menos, conhecido o caso de Ernesto Cardenal, o qual conheceu a amarga experiência da perseguição e da resistência e que, pelo menos no seu volume *Salmos*, apresenta uma belíssima glosa do famoso “Salmo 136” (precisamente

o do exílio), e cujo título, “Junto a los ríos de Babilonia”, remete para os «rascacielos» de New York, numa clara alusão ao desamor da diáspora na cidade americana.

Isto não invalida a válida representação de todo o território hispano-americano, de Cuba à Argentina e ao Chile, do México ao Peru, passando por Colômbia, Uruguai, Bolívia ou Venezuela, numa clara intenção de abranger os diversos exílios de que o título da antologia é o primeiro descodificador. A este espírito corresponde o belo poema do argentino Juan Gelman: «¿Hasta dónde este exilio exterior coincide con otro más profundo, interior, anterior? ¿Hasta dónde los idiomas extraños, la ajénidad de rostros, voces, modos, maneras, encarnan los fantasmas que asediaron mi propia juventud?» (pp. 60-61). Ou o significativo texto da poetisa uruguaia Cristina Peri Rossi: «Sueñan con volver a un país que ya no existe/ y que no reconocerían más que en los mapas/ de la memoria/ mapas que confeccionan cada noche/ en la niebla de los sueños/ y que recorren en naves blancas/ perpetuamente en movimiento» (pp. 83-84).

Com efeito, o sujeito poetante, lacerado pela memória histórica, espia os signos a partir duma distância remota. E o regresso, quando há regresso, não é indolor, o exílio deixa suas marcas mesmo a nível ontológico. Como observou justamente Claudio Guillén, ao analisar o problema do retorno: «la recuperación del espacio es ilusoria [...] El destierro conduce a ese ‘destiempo’ [...] a ese *décalage* o desfase en los ritmos históricos de desenvolvimiento» (*El sol de los desterrados: literatura y exilio*, Barcelona, 1995, p. 141). É este talvez o aspecto mais terrível para o exilado/ desterrado: o da condição de estrangeiro mesmo tornando do espaço profano para o espaço de origem, onde tudo lhe parece estranho porque tudo já é diferente.

Manuel G. Simões

BARBARA COLIO - ÉDGAR CHÍAS - CONCHI LEÓN - LUIS ENRIQUE GUTIÉRREZ ORTIZ MONASTERIO, *méx. Es. Teatro 2011. Octubre de teatro mexicano en España*, México D.F., INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura), 2011, pp. 152.

El presente volumen reúne obras inéditas de cuatro autores mexicanos contemporáneos, estrenadas en el marco del programa *méx. Es. teatro 2011. Octubre de teatro mexicano en España*, realizado por el Centro Dramático Nacional de España (CDN) del 26 al 30 de octubre de 2011 en Madrid. El éxito del mencionado programa radica en el logrado trabajo conjunto entre el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) y la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, lo cual “ha logrado reunir una delegación integrada por más de 50 creadores escénicos mexicanos para convivir con la escena contemporánea del teatro español”, como se subraya en la presentación al volumen.

La transcendencia del cuarteto de textos aquí incluidos radica en las ‘polifónicas miradas’ a la realidad mexicana que ofrecen los dramaturgos, todo nacidos entre 1968 y 1973 en distintas regiones que van “desde las frontera norte al límite sur del territorio nacional” (9). Pese a las propias peculiaridades, las trayectorias estéticas de estos jóvenes autores encuentran un eje común en el afán al rechazo del costumbrismo y del realismo de denuncia social dominante hasta finales del siglo XX, explorando temas de renombrada actualidad, como los mecanismos del poder, la marginación, la incertidumbre, la violencia contra la mujer y el machismo homofóbico, que apuntan a una crisis de identidad y de valores a escala no sólo local, sino universal y globalizada.

El primer texto dramático, *Cuerdas*, de Bárbara Colito (1969, Mexicali, Baja California), se centra en el tema de las relaciones familiares, a través de la puesta en escena de un viaje de tres hermanos que significa un “viaje de la mirada, un viaje a sí mismos, entre ellos y en busca de la mirada del padre” (10). Dividida en 14 cuadros, la obra sucede en distintos aeropuertos, en un tiempo de tres días, y se desarrolla en forma dialogada en torno a la búsqueda del padre funámbulo por parte de los tres protagonistas, quienes tienen que asistir a su último *show*. El accidentado itinerario que emprenden los hermanos, no extento de una cargada ironía, deviene entonces el pretexto para reflexionar cerca de sus propias existencias, sus amores, sus desilusiones, la violencia familiar, las preferencias, las discriminaciones y, finalmente, el abandono. Colito traza así una radiografía brutal del universo machista mexicano actual; un universo decepcionado, incapaz de deshacerse de la omnipresencia de un padre ausente, incluso después de su muerte, y destinado a convivir con la soledad más profunda: la de sí mismos.

El segundo texto, *Termura suite*, de Édgar Chías (1973, Ciudad de México) ahonda en el tema de la sexualidad y sus ambigüedades, colocando la obra más allá de la denuncia de género, “en el desgarramiento esencial no entre sexos, sino entre seres humanos” (13). Los dos protagonistas –Anfitrión y Visitante– entablan un violento juego de poder y de significado del universo social que cada uno representa: el enfrentamiento entre los pudientes –la media burguesía– y los desposeídos –los sin nombre, sin identidad: los que son ‘nadie’–. El juego brutal entre estas dos entidades antagónicas implica, además, una inversión de roles: Anfitrión, si en primera instancia asume el papel de víctima sexual de Visitante (quien se introduce en su casa en busca de ayuda y se revela un violador), sucesivamente se transforma en su sicario, al decidir ella misma vengarse por su propia cuenta del abuso subido. A través de una forma dialogada, divididas en 7 cuadros y combinada con la frecuente inserción de pausas, silencios y apartes hacia el público, la obra impone por ende una reflexión profunda sobre el tema de la violencia, sus límites y sus consecuencias, llamando la atención sobre la debilidad del estado, el fin del orden social y la necesidad del retorno al ‘ojo por ojo diente por diente’, “sutil y brutal metáfora del México que vivimos hoy” (14).

El tercer texto, *Todo lo que encontré en el agua*, de Conchi León (1973, Mérida, Yucatán), acerca al lector/espectador con el “universo de la incomunicación, de la violencia y del abuso contra las mujeres” (16). A través de la mirada inocente de Ana, una niña de apenas 14 años, nos enfrentamos con la compleja dualidad entre amor y desamor, encarnadas en los dos protagonistas masculinos presentes en escena: Elías, su abuelo, un hombre de unos 60 años que sufre de alzheimer y alterna momentos de afecto en los que reconoce a su nieta a otros de recelo y extrañeza, y Emilio, un boleador de zapatos de 40 años, que se acerca a la niña aparentemente sin malas intenciones mientras ella va de camino a la escuela, pero termina por molestarla y violarla. El encarcelamiento del hombre y la pronta recuperación de la memoria del abuelo no logran consolar a Ana, ni recocer sus heridas más íntimas: finalmente, ella “suave, súbrepticamente, se va” (17). Después de cinco escenas marcada por una dimensión poética inquietante, el cierre final presenta un espacio vacío penoso, enfatizado por la despedida del abuelo, cuyo monólogo final es un imperativo a la necesidad de memoria para sobrevivir, abriendo las reflexiones sobre la naturaleza humana y sus contradicciones, la monstruosidad aberrante de la violencia y sus consecuencias, la disolución de la identidad, de los afectos, de los vínculos humanos.

Finalmente, *Civilización*, de Luis Enrique Guitiérrez Ortiz Monasterio (1968, Guadalajara, Jalisco) entabla con brillante ironía una reflexión cerca del concepto de civiliza-

ción, sus valores, sus trampas y su posibilidad de manipulación. En un entorno que alude sin inútiles metáforas al México actual, pero bien podría ser cualquier otro país del mundo, tres personajes desprovistos de nombres pero asignados por números – UNO: un empresario, DOS: un presidente municipal y TRES: un joven de congruentes principios– discuten cerca de la posibilidad de construir un edificio de veinte pisos en el centro histórico de una ciudad colonial protegida por la UNESCO. A partir de la inevitable negativa de autorización, el diálogo enfrenta el tema del progreso y sus consecuencias, la integridad, la honestidad y la corrupción a través de un lenguaje penetrante que se burla de los hombres, del poder, del estado, hasta de Dios.

Méx. ES. Teatro 2011 resulta, en conclusión, un aporte muy significativo dentro del panorama dramático nacional e internacional, gracias a la pluralidad de aproximaciones temáticas y estéticas desarrolladas por los autores en sus textos, cuyo alcance más significativo radica en la exploración de la violencia: un teatro *de* la violencia y *para* la violencia, para su perentorio cuestionamiento, su discernimiento, tal vez su quimérica superación. En un mundo como el mexicano donde a menudo prima una perversa simbiosis entre los perpetradores de la violencia y los principales medios de comunicación encargados de reportarla, esta publicación resulta de cabal importancia también desde un punto de vista testimonial, al representar –aún en el espacio ficticio del escenario– la realidad latinoamericana en su dimensión más íntima, sus consecuencias humanas y sus trampas sociales, a través de preguntas que evitan el cierre de la cuestión, sino que abren a un debate ético y estético internacional. El programa *méx. ES. teatro 2011* que da il título a este mismo volumen es una muestra paradigmática de la actualidad y la internacionalidad del tema: de la urgencia de su planteamiento, de su validez transfronteriza y del global afán de su comprensión, logrando unir en la representación simbólica de la violencia en escena el Occidente de *acá* con el de *allá*.

LudovicaPaladini

CONDESA DE MERLIN, *Correspondencia*, María Caballero Wangüemert, Sevilla, ArCiBel Editores, 2011, pp. 178.

María Caballero Wangüemert, catedrática de la Universidad de Sevilla, autora de muchos ensayos sobre escrituras de mujer, es una de las pocas investigadoras que estudian la producción literaria de Puerto Rico. En 2006, María Caballero Wangüemert publicó la última edición de *Viaje a la Habana* (1844), de la condesa de Merlin en su versión española reducida. En aquella ocasión la investigadora estudió con detenimiento la biografía y la historia cultural relativas a la autora francocubana, realizando un estudio crítico con una introducción sobre la escritora y su período literario.

La condesa de Merlin, María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo (La Habana 1789 - París 1852), nacida en Cuba y parisina por su casamiento, es una de las mujeres relevantes del XIX, siempre a caballo entre dos mundos, lo que se refleja en su biografía y en su escritura. Nacida en el seno de una familia perteneciente a la élite cubana de una de las últimas colonias americanas, vivirá los tiempos napoleónicos en Madrid donde su madre, Teresa de Jaruco es una de las más brillantes protagonistas de la vida cultural de la capital. Casada con el general Merlin, después de la guerra de independencia, en 1814, la condesa con toda su familia se traslada a París, ciudad en la cual María de la Mercedes Santa Cruz y Montalvo residirá hasta su muerte. Mujer intelligen-

te, brillante, poseedora de talentos musicales, percibida como una criatura exótica por su origen, inaugura su salón literario que pronto se transforma en un centro cultural donde acuden los protagonistas de la cultura de la época y los cubanos que viajan a Europa. Ya viuda, en 1840 realiza un viaje al país natal, su visita presenta un doble propósito, quiere reunir información para un libro sobre Cuba, y reclamar la parte de la herencia familiar que cree corresponderle, además de recuperar el recuerdo de una infancia mitificada por la lejanía espacio-temporal. Se observa en ella una necesidad casi obsesiva de volver a unas raíces idealizadas, al edén perdido de su juventud, a una Cuba hiperbólica, tema constante de la gran parte de sus publicaciones.

En consecuencia, embarca para Cuba, vía Estados Unidos de Norteamérica. El resultado de sus anotaciones, con su posterior reescritura, constituirá *La Havane* (1844), 36 cartas en francés y en volumen triple que verán la luz junto a una reducida versión española (10 cartas), su *Viaje a la Habana* (1844). Se trata de un texto híbrido, que junta memorias y ensayo sociopolítico, muy en la línea de los estudios culturales.

Correspondencia es un libro publicado póstumo en 1928 que se refiere a la segunda etapa de su existencia (1840-1850). Se trata de una serie de cartas personales que la Condesa envía a su colaborador y amante Philarète Chasles (Mainvilliers, 1799 - Venecia, 1873), bibliotecario de la Biblioteca Mazarine, profesor de lenguas en el Colegio de Francia, crítico y biógrafo, misivas que relatan de este amor otoñal desdichado, de este lazo, en todos sus matices, de la pasión a la decepción pasando por el desencanto, de la pérdida de su independencia económica, y la apremiante vejez. Enamorada e ingenua, deja que su amante, Philarète Chasles, casi diez años menor que ella, le administre la hacienda. Chasles cae en la cárcel de deudores en 1843, y aún así Mercedes le sigue fiel hasta el desenlace final de la relación tres años después, cuando ya arruinada, se cerciona de que la engaña con otra. Se trata de unas cartas totalmente privadas que la Condesa no pensaba publicar, a veces, con dataciones indeterminadas y sin fecha, que alimentan la recepción problemática de su autora.

El texto, cuya gran parte se desarrolla mientras está redactando y tratando de editar las cartas que constituyen su obra más importante –*La Havane*–, es la crónica de esta relación de amor/desamor, son textos escritos, en su mayoría, en los primeros años de este lazo, pocas del 44, una del 45 y escasísimas del final de la década. Allí resalta la superioridad de la mujer, inteligente y determinada en su labor de escritora, al ser una de las primeras autoras del siglo XIX que saben lo que quieren y actúan en consecuencia. Bastante famosa en su época, sus obras fueron publicándose en francés y, muy parcialmente, en español. El papel de Philarète Chasles en la publicación de su obra es el de gestor e intermediario empresarial.

Los tres temas destacados por María Caballero Wangüemert, a lo largo de la correspondencia, son la pasión amorosa, el dinero y todo lo relativo a la escritura y a la publicación de su obra más conocida. El primero se encuentra sobre todo en la primera parte, el segundo emerge cada vez más a partir del agotamiento del idilio y el tercero es central en la mayor parte del texto.

El interés de esta *Correspondencia* reside en la serie de informaciones y detalles relativos a la escritura, composición, difusión y posibles traducciones de su obra más importante *La Havane*. Entre éstos resalta la conciencia moderna de la necesidad de promover su obra y de las modalidades para conseguirla a través de una moderna postura empresarial. Se trata del relato del laboratorio de escritura de la autora que María Caballero Wangüemert sabe detectar brillantemente: “Leer la correspondencia con su amante es reproducir toda una historia que cincela el taller de la Merlín y su seguridad como autora –o coautora por lo que se refiere a *La Havane*–. Los críticos se

preguntan hasta qué punto intervino Chasles en ese texto, si bien los apremios y los lamentos femeninos hacen suponer que no tanto como ella hubiera deseado. Se presupone la colaboración, pero el tono y las recomendaciones de la condesa permiten inferir quién lleva las riendas; ella es la autora y él un cualificado e íntimo manager literario en el que confía hasta el punto de entregarle los borradores, es decir, los únicos originales" (p.14).

Esta edición se basa en la labor de la viuda de Domingo Figarola-Caneda, doña Emilia Boxhorn, que publica: *Condesa de Merlin "Correspondencia íntima", extraída del estudio biográfico, bibliográfico e iconográfico, publicado acerca de tan notable personaje por Domingo Figarola-Caneda*, traducido del francés por Boris Bureba con un prólogo y notas biográficas de la Condesa y de su colaborador y amigo Philarète Chasles (1928).

María Caballero Wangüemert señala la importancia de *Correspondencia* dada por el retrato íntimo de una mujer apasionada que vive un historia de amor en los últimos años de su vida junto con el retrato de una persona de negocios y el de una escritora atenta a sus lectores y a la difusión de su obra.

Susanna Regazzoni

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

Riviste:

- Acta Poética*, UNAM, 32-1° (2011), 32-2° (2011)
- Anales de Literatura Española Contemporánea*, 37-3°(2012)
- Anuario de Estudios Americanos*, CSIC, Sevilla, 69 (2012)
- Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 301-302 (2009), 303-304 (2009), 305-306 (2009), 307-308 (2010)
- Bollettino del C.I.R.V.I.*, 63 (2011)
- Cahiers d'Études Romanes*, Université de Provence (Aix-Marseille 1), nouvelle série, 20-1° (2009), 20-2° (2009), 22-1° (2010), 22-2° (2010), 23 (2011)
- Il Confronto Letterario*, Università di Pavia, 57 (2012)
- Cuadernos Hispanoamericanos*, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, 742 (2012), 743 (2012), 744 (2012), 745/746 (2012), 747 (2012), 748 (2012)
- Estudios.Filosofía/Historia/Letras*, ITAM, 101 (2012), 102 (2012)
- Estudos Ibero-Americanos*, PUCRS, 37-2° (2°11),38-1° (2012)
- Foreign Affairs - Latinoamérica*, ITAM, 12-2° (2012)
- Lengua y migración*, Universidad de Alcalá de Henares, 4-1° (2012)
- Letras de Deusto*, Universidad de Deusto, 133 (2011), 134 (2012)
- Letras de Hoje*, PUCRS, 47-1° (2012),47-2° (2012)
- Nueva Revista de Filología Hispánica*, El Colegio de México, 60-1° (2012)
- Revista de Lexicografía*, Universidade Da Coruña, 17 (2011)
- Revista Iberoamericana*, University of Pittsburgh, 240 (2012)
- Quaderni Ibero-Americani*, 102 (2011)
- Quaderns*, Universitat Autònoma de Barcelona, 19 (2012)
- Remate de Males*, Universidade Estadual de Campinas, 30-1° (2010)
- Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, C.S.I.C., 67-1° (2°12)

Spagna contemporanea, Istituto di Studi Storici Gaetano Salvemini, 40 (2011), 41 (2012)
Strumenti critici, 129 (2012), 130 (2012)
Studi di Letteratura Ispano-americana, ISEM – CNR Milano, 33 (2001), 34/35 (2002), 36 (2002), 37/38 (2007), 39/40 (2008), 41/42 (2010), 43/44 (2011), 45 (2012)
Tèsto a fronte, IULM, 46 (2012)

Libri:

- AA. VV., *Escrituras y reescrituras de la Independencia*. Compilación, edición e introducción: Camilla Cattarulla e Ilaria Magnani, Buenos Aires, Corregidor, 2012, 333 pp.
- CABALLERO WANGÜEMERT, MARÍA (ed.), *Mujeres de cine. 360° alrededor de la cámara*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2011, 379 pp.
- CABRERA, ANA MARÍA, *Felicitas Guerrero*. Edición con guía de lectura a cargo de Graciela Gliemmo, Buenos Aires, Emecé, 2012, 2 voll.
- CENTENO, FRANCISCO, *Crónicas de Salta*. Edición de Eulalia Figueroa Solá, Buenos Aires, La Crujía, 2011, 284 pp.
- COSTANZO, SABRINA – VIOLA, ANITA (eds), *Tèsto, metodo, elaborazione elettronica. Musica. Atti dell'VIII Convegno Internazionale Interdisciplinare*. Università degli Studi di Catania – Dipartimento di Scienze Umanistiche, San Saba (Messina), 2012, 237 pp.
- Crónica de la población de Ávila. Edición crítica, introducción y notas de Manuel Abeledo*, Buenos Aires, SECRT, 2012, LIV + 115 pp.
- GALLO, ANTONELLA – VAIPOULOS, KATERINA (a cura di), *Por tal variedad tiene belleza. Omaggio a Maria Grazia Profeti*, Firenze, Alinea Editrice, 2012, 701 pp.
- GARCÍA GODOY, MARÍA TERESA (ed.), *El español del siglo XVIII. Cambios diacrónicos en el primer español moderno*, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien, Peter Lang, 2012, 335 pp.
- GASPARINI LAGRANGE, MARINA (selección y presentación), *Exilios. Poesía latinoamericana del siglo XX*, Caracas, Fundavag Ediciones/Sociedad de Amigos de la Cultura Urbana, 2012, 147 pp.
- PATO, ENRIQUE – RODRÍGUEZ MOLINA, JAVIER (eds.), *Estudios de filología y lingüística españolas. Nuevas voces en la disciplina*, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main, New York-Oxford-Wien, 2012 346 pp.
- PÉREZ GALDÓS, BENITO, *Marianela*. A cura di Laura Silvestri, Napoli, Liguori, 2012, 441 pp.
- PÉREZ LÓPEZ, MARÍA ÁNGELES, *Atavío y puñal*, Zaragoza, Olifante Ediciones de Poesía, 2012, 49 pp.
- RIVERA, ETNAIRIS, *Arianna dell'acqua*, Lonato del Garda (Bs), Edibom, 2012, 73 pp.
- ROCCO, FEDERICA, *Marginalia ex-centrica: viaggi/o nella letteratura argentina*, Venezia, Studio LT2 edizioni, 241 pp.
- VÁZQUEZ, LOURDES, *Appunti dalla Terra Frammentata*, Lonato del Garda (Bs), Edibom, 2012, 212 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 GIGA - Instituto de Estudios Latinoamericanos de Hamburgo 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 42**: Novas etnicidades no Brasil: Quilombolas e Índios emergentes. **Nº 43**: Artículos y contribuciones diversas. **Nº 44**: Latin America on Screen. **Nº 45**: Urban Studies in/on Latin America in the 21 st Century: Current State of Play and Future Perspectives.

Suscripción anual (4 números):

€ 80 Instituciones y Bibliotecas,

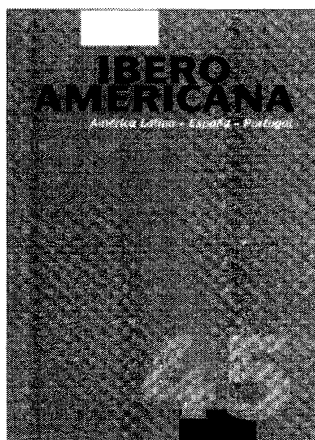
€ 45 Particulares

€ 40 Estudiantes

Número Individual

€ 20

(gastos de envío no incluidos)



IBEROAMERICANA Editorial Vervuert, Amor de Dios, 1 - E-28014 Madrid, Tel.: +34 91 429 35 22 / Fax: +34 91 429 53 97 - **VERVUERT** Verlagsgesellschaft, Elisabethenstr. 3-9 D-60594 Frankfurt am Main, Tel.: +49 69 597 46 17 / Fax: +49 69 597 87 43
info@iberoamericanalibros.com - www.ibero-americana.net

NORME REDAZIONALI

- 1 - Le collaborazioni devono essere inviate alla Redazione della rivista su supporto informatico oltre che in copia cartacea. I **saggi** non devono superare le 30.000 battute, le **note** le 15.000 battute, le **recensioni** le 6.000 battute.
- 2 - Il nome dell'autore (centrato) e il titolo precedono i **saggi** e le **note** e vanno in tondo e maiuscoletto. La citazione di un'opera all'interno del titolo va in corsivo (es.: LA MUJER EN EL *QUIJOTE* DE CERVANTES).
- 3 - All'interno del testo (saggio, nota, recensione) le citazioni inferiori alle tre righe vanno tra virgolette doppie basse o caporali « » con punteggiatura fuori delle virgolette. Le citazioni superiori alle tre righe costituiscono paragrafo a sé, rientrato a sinistra di 5 battute, senza virgolette, con spaziatura e corpo inferiore al testo. Le parole straniere nel testo vanno in corsivo (es.: La *aproximación* agli indigeni creò difficoltà).
- 4 - Frasi o parole non riportate nel testo delle citazioni vanno indicati con tre punti tra parentesi quadre [...]. L'intervento dell'autore nell'ambito di una citazione si segna con parentesi quadre [] (es.: La madre [di Giovanni] non era presente).
- 5 - Le note e le citazioni bibliografiche vanno a piè di pagina. Nelle **recensioni** non sono ammesse note e citazioni bibliografiche a piè di pagina.
- 6 - Nelle citazioni bibliografiche per i libri indicare cognome e nome dell'autore in maiuscoletto, il titolo in corsivo, città di pubblicazione, casa editrice, anno di pubblicazione, numero della/e pagina/e di riferimento (p. o pp.) (es.: TAVANI, GIUSEPPE, *Asturias y Neruda*, Roma, Bulzoni editore, 1985, p. 42). Per libro e articolo già citati in note anteriori va espresso il cognome e l'iniziale del nome dell'autore in maiuscoletto, *cit.*, numero della/e pagina/e di riferimento. Se le opere di uno stesso autore sono più di una, si cita il titolo in corsivo in forma abbreviata accompagnato da puntini di sospensione, seguito da *cit.* in tondo e il numero della pagina di riferimento (es.: TAVANI, G., *Asturias...*, *cit.*, p. 81). Nel caso di immediata citazione della stessa pagina si usa *Ibidem*, se di pagina diversa *Ibi* seguito dall'indicazione della pagina. Nel caso di immediata citazione

di uno stesso autore ma di opera diversa si usa **ID.** in maiuscoletto seguito dal titolo dell'opera secondo le indicazioni precedentemente enunciate. (es. TAVANI, G., *Asturias ...* / **ID.**, *Codici, medici...*)

- 7 - Per atti, volumi miscellanei, opere collettive vanno indicati con cognome/i, iniziale/i del/i nome/i del curatore/i in maiuscoletto seguiti da (a cura di) il titolo e le indicazioni date al punto 6. In presenza di due o più autori o curatori i cognomi vanno divisi da trattino (-). (es.: BELLINI, G. – PERASSI, E. (a cura di), *Para el amigo sincero*, Roma, Bulzoni editore, 1999).
- 8 - Per le riviste il titolo va indicato per esteso in corsivo, seguito dal numero e anno separati da virgole (es.: *Rassegna Iberistica*, 92, 2010)
- 9 - Titoli di articoli, saggi, capitoli, racconti, poesie tratti da opere collettive o riviste vanno in corsivo seguiti dalla preposizione in e dal riferimento all'opera o alla rivista seguendo le indicazioni date precedentemente. Indicare il cognome e iniziale del nome in maiuscoletto dell'autore dell'articolo, saggio, ecc. e del/i curatore/i dell'opera collettiva (es.: TAVANI, G., *Codici, medici, ricette* in BELLINI, G. – PERASSI, E., *Para el amigo sincero*, Roma Bulzoni editore, 1999 pp. 293-301; CICERI, M., *Tradurre l'indicibile. La poesia di San Juan de la Cruz* in *Rassegna Iberistica*, 92, 2010, pp. 19-30).

Finito di stampare nel mese di luglio 2013
presso la Tipolitografia C.S.R. – Centro Stampa e Riproduzione
00158 ROMA – Via di Pictralata, 157 – Tel. 064182113 r.a.

RASSEGNA IBERISTICA

ISSN 0392-4777

FLAVIO FIORANI

CANNIBALISMI AMERICANI: TESTIMONIANZE, INTERROGAZIONI, RIMOZIONI

CAMILLA CATTARULLA

UN 'TRAGHETTATORE' CULTURALE: ROGER CAILLOIS IN ARGENTINA

FERNANDO REATI

¿QUÉ HAY DESPUÉS DEL FIN DEL MUNDO?

PLOP Y LO POST POST-APOCALÍPTICO EN ARGENTINA

LUISA CAMPUZANO

CRISTINA GARCÍA: NARRATIVAS DE LO NACIONAL Y LO POSNACIONAL

GIANLUCA MIRAGLIA

«ENTRE A NEGRIDÃO DA NOITE E A LUZ DOURADA DA LÂMPADA»:

A NOITE NA TABERNA DE ÁLVARES DE AZEVEDO

VANESSA CASTAGNA

**TRADUÇÃO E CENSURA DURANTE O ESTADO NOVO SOB O PARADIGMA PRAGMÁTICO
DE CABRAL DO NASCIMENTO**

RITA MARNOTO

PELAS FLORESTAS DA NOITE. VASCO GRAÇA MOURA TRADUTOR E POETA

NOTA: G. Jiménez Pascual, *A propósito de «Lingüística cognitiva».*

RECENSIONI: M. Martínez Atienza, *Temporalidad, aspectualidad y modo de acción. La combinación entre formas verbales y complementos temporales en español y su contraste con otras lenguas* (F. Costantini).

J. Martín Prada, *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales* (M. Bortignon); L. A. Pimentel, *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada* (M. Cannavacciuolo); *Alle radici dell'Europa. Mori, giudei e zingari nei paesi del Mediterraneo occidentale, vol. I* (V. Orazi); *Alle radici dell'Europa. Mori, giudei e zingari nei paesi del Mediterraneo occidentale, vol. III* (V. Orazi); Pseudo-Artemidoro, *Epitome: Spagna. Il geografo come filosofo* (M. Ciceri); *Crónica de la población de Ávila* (D. Ferro); P. Bolaños Donoso, *Doña Feliciano Enríquez de Guzmán. Crónica de un fracaso vital (1569-1644)* (M. G. Profeti); L. Vélez de Guevara, *El privado perseguido* (M. G. Profeti); A. Sastre, *Il bavaglio* (V. Orazi); R. Romojaro, *La città di frontiera. Poesie* (E. Di Pastena); M. A. Pérez López, *Atavío y puñal* (S. Regazzoni); V. Cervera Salinas, *Escalada y otros poemas* (P. Spinato Bruschi).

Exilios. Poesía latinoamericana del siglo XX (M. G. Simões); B. Colio - É. Chías - C. León - L. E. Gutiérrez Ortiz Monasterio, *Méx. Es. Teatro 2011. Octubre de teatro mexicano en España* (L. Paladini); Condesa de Merlín, *Correspondencia* (S. Regazzoni).

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

RASSEGNA IBERISTICA

Fondatori

Franco Meregalli • Giuseppe Bellini

Direttore scientifico

Enric Bou

Comitato di redazione

Vincenzo Arsillo, Florencio del Barrio, Vanessa Castagna, Marcella Ciceri, Donatella Ferro, René Lenarduzzi, Paola Mildonian, María del Valle Ojeda, Elide Pittarello, Susanna Regazzoni, Patrizio Rigobon, Eugenia Sainz, Alessandro Scarsella, Patrizia Spinato Bruschi

Comitato scientifico

Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina), Luisa Campuzano (Universidad de La Habana – Casa de la Cultura), Ivo Castro (Universidade de Lisboa), Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca), Luz Elena Gutiérrez (Colegio de México), Hans Lauge Hansen (Aarhus University), Noé Jitrich (Universidad de Buenos Aires), Alfons Knauth (Bochum Universität), Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano), Fernando J. B. Martinho (Universidade de Lisboa), Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra de Barcelona), José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid), Marco Presotto (Università di Bologna), Joan Ramon Resina (Stanford University), Pedro Ruiz (Universidad de Córdoba), Silvana Serafin (Università di Udine), Roberto Vecchi (Università di Bologna), Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail)

Coordinatrice delle recensioni e scambi

Donatella Ferro

Coordinatrice della redazione

Margherita Cannavacciuolo

Rassegna Iberistica pubblica articoli, note e recensioni suddivisi fra le aree linguistiche e culturali dello spagnolo, dell'ispano-americano, del luso-brasiliano e del catalano. Compendio e progetto interdisciplinare, *Rassegna Iberistica* accetta contributi che trattano tutti gli aspetti della cultura iberica e iberoamericana. I contributi pubblicati vengono sottoposti alla valutazione in forma anonima di specialisti interni ed esterni al Comitato di Redazione e al Comitato Scientifico.

Pubblicazione finanziata dal Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati dell'Università Ca' Foscari Venezia.

Redazione: Università Ca' Foscari – Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati
Ca' Bernardo – Dorsoduro 3199 – 30123 Venezia (ITALIA)
e.mail «rassegna.iberistica@unive.it»

ISSN 0392-4777

ISBN 978-88-7870-870-9

Copyright © 2013 Bulzoni Editore

Via dei Liburni, 14 - 00185 Roma - Tel. 06/4455207 - Fax 06/4450355