

RASSEGNA IBERISTICA

75/76
Settembre 2002

Susanna Regazzoni <i>Romanticismo y anticolonialismo en la Condesa de Merlin y Gertrudis Gómez de Avellaneda</i>	p. 3
Silvana Serafin <i>Romanzo della selva: evoluzione di un genere</i>	p. 13
Corinne Montoya Sors <i>De "Aura" en adelante: el tiempo reconstruido por Carlos Fuentes</i>	p. 27
Roberto Mulinacci <i>Il bianchetto selvaggio. L'antropofagia come ermeneutica della diversità in un racconto di Guimarães Rosa</i>	p. 43
Vincenzo Arsillo <i>Il mare e la terra che furono: una lettura di "Memória de elefante" di António Lobo Antunes</i>	p. 51
NOTE: G. Meo Zilio, <i>Meri Lao traduttrice di se stessa</i> (p. 65); G. Bellini, <i>Rigoberta Menchú</i> (p. 71); J. J. Martínez, <i>Vuelve "La sombra del Caudillo"</i> (p. 75).	
RECENSIONI: AA. VV.: <i>Sueña. Español Lengua Extranjera</i> (E. Sáinz) p. 79; AA. VV., <i>El indigenismo americano</i> (J. J. Martínez) p. 81; L. Ruiz Gurillo, <i>Las locuciones en el español actual</i> (R. Lenarduzzi) p. 84; A. D'Agostino, <i>Storia della lingua spagnola</i> (A. Zinato) p. 86; N. Catelli, <i>Testimonios tangibles. Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna</i> (E. Pittarello) p. 89; D. Colomé, <i>La canción más fuerte</i> (A. Gallo) p. 92; J. M. Gabriel y Galán, <i>Antología poética</i> (B. Cinti) p. 93; F. Remondino, <i>Guer-ra d'infanzia e di Spagna</i> (L. Contadini), p. 95;	
P. D'Allemand, <i>Hacia una crítica cultural latinoamericana</i> (S. Regazzoni) p. 97; L. Guarnieri - C. Carducci, <i>Dizionario storico-biografico degli italiani in Ecuador e in Bolivia</i> (C. Camplani) p. 98; U. Eco, <i>Sulla letteratura</i> (C. Camplani) p. 98; Garcilaso de la Vega "El Inca", <i>Storia generale del Perù</i> (C. Camplani) p. 99; V. Lavou Zoungbo (ed.), <i>Las Casas face a l'esclavage des Noirs: vision critique du Onzième Remède</i> (1516), (C. Camplani) p. 100; F. Petrocchi, <i>Tra nazionalismo e cosmopolitismo. "Dante" (1932-1940), una rivista italiana di Poesia a Parigi</i> (G. Bellini) p. 101; M. L. Guzmán, <i>La sombra del caudillo</i> (G. Bellini) p. 104; R. Bolaño, <i>Chiamate telefoniche</i> e <i>Id. Estrella distante</i> (G. Bellini) p. 105; I. Moretti, <i>I figli di Plaza de Mayo</i> (G. Bellini), p. 106; A. Rivera, <i>El profundo Sur</i> (S. Serafin) p. 107; M. Yáñez, <i>Cubanas a capítulo</i> (I. Bajini) p. 108; A. Benítez Rojo, <i>Mujer en traje de batalla</i> (I. Bajini) p. 110.	
P. Lorenzo Gradín - J. A. Souto Cabo (et alii) (eds), <i>Livro de Tristan e Livro de Merlin</i> (D. Ferro) p. 113; R. M. Loureiro, <i>Fidalgos, Missionários e Mandarins. Portugal e a China no Século XVI</i> (M. Simões) p. 115;	
PUBBLICAZIONI RICEVUTE	p. 119

BULZONI EDITORE

RASSEGNA IBERISTICA

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

Direttore fondatore

FRANCO MEREGALLI

Direttori

FRANCO MEREGALLI

GIUSEPPE BELLINI

CARLOS ROMERO

Comitato direttivo

GIUSEPPE BELLINI, DONATELLA FERRO, FRANCO MEREGALLI,
ELIDE PITTARELLO, CARLOS ROMERO

Comitato di redazione

Giuseppe Bellini, Marcella Ciceri, Bruna Cinti, Giovanni Battista De Cesare,
Donatella Ferro, Giovanni Meo Zilio, Franco Meregalli, Paola Mildonian,
Elide Pittarello, Susanna Regazzoni, Patrizio Rigobon, Carlos Romero,
Silvana Serafin, Manuel Simões:

Segreteria di redazione

Susanna Regazzoni, Patrizio Rigobon

La collaborazione è subordinata all'invito della Direzione

Redazione: Università Ca' Foscari di Venezia – Dipartimento di studi anglo-americani e
ibero-americani – Sezione ibero-americana – Facoltà di Lingue e Letterature
Straniere – San Marco 3417 – 30124 Venezia – Fax 041-2578476 – Tel. 041-2578427

ISBN 88-8319-741-0

Copyright © 2002 Bulzoni editore

Via dei Liburni, 14 – 00185 Roma

Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355

SUSANNA REGAZZONI

ROMANTICISMO Y ANTICOLONIALISMO EN LA CONDESA DE MERLIN Y GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA

Romanticismo y americanismo

A partir del paradigma de Europa occidental se ha estudiado la producción del continente latinoamericano como una especie de epifenómeno de las manifestaciones que se originan en los grandes centros metropolitanos. Junto a esto hay que notar cómo a lo largo del s. XIX, en el período del proceso de emancipación, las sociedades de América Latina son afectadas en su conjunto por una serie de cambios que modifican profundamente sus condiciones sociopolíticas. En Latinoamérica el movimiento romántico, en efecto, está estrechamente relacionado con la formación de las nacionalidades y coincide con una toma de conciencia civil y social que se desarrolla en franca oposición con los regímenes coloniales. El romanticismo de origen europeo se transforma al entrar en contacto con la extraordinaria realidad histórico-política de un continente a punto de constituir su propia personalidad.

La así llamada americanización del romanticismo ha sido explicada por Emilio Carrilla: “El mayor significado de la novela romántica de nuestro continente estuvo en la respuesta auténtica a sus contextos históricos, en la conjugación estético-ideológica, en la búsqueda de la nacionalidad y en su misión portadora del mensaje liberal”¹. A este importante momento de reflexión y de problematización de nociones ligadas a la cultura y la lengua nacional, hay que añadir la adopción-transformación de elementos relativos a lo exótico y lo pintoresco, además del cuadro de costumbres, que, si bien tenga su origen en las primeras descripciones románticas, encontrará su verdadero desarrollo en el realismo.

El elemento creativo reside en la respuesta al modelo, en la transformación, la descentralización, la carnavalización, mecanismos todos que marcan el

¹ Emilio Carrilla, *El romanticismo en la América Hispánica*, Madrid, Gredos, 1975, 3° ed., pág. 41.

romanticismo americano y lo hacen diferente del europeo. Hay que añadir, además, la riqueza creativa de los escritores locales que logran dar una nueva fuerza al movimiento, llegado a tierras americanas ya envejecido y contaminado con la superposición de estéticas e ideologías de modas posteriores. Los latinoamericanos revelan, en este contexto, un eclecticismo formal que nace de las contradicciones y de las dificultades de unir una forma ya superada a nuevos contenidos. Esto provoca rupturas, en algunos casos vitales y positivas, pero todavía por explorar.

Desde el punto de vista literario, la estética romántica en la América Ibérica presenta aspectos que merecen un ulterior estudio y profundización. Nombres y definiciones que continúan siendo empleados no corresponden en realidad a los contenidos a los que se dirigen. Esto vale, por ejemplo, en respecto con el exotismo, que en tierras americanas se transforma en un deseo de reflexión sobre contextos y costumbres. En Europa, la inspiración exótica es parte artística de la colonización, el elemento decorativo, la otra cara de la conquista: sorpresa y evasión sirven a los románticos europeos para representar sus personajes en la distancia ética y estética del "otro": por el contrario, en la literatura latinoamericana lo exótico se hace cargo de la dimensión problemática de lo cotidiano.

Una de las mayores novedades dentro del romanticismo americano reside en su capacidad de dar una dimensión estética a la vida real y existe un consenso generalizado de que la producción literaria en este período está profundamente imbricada con el proyecto de emancipación política². Esta característica, que sigue siendo aún hoy blanco de discusión y polémica, afecta a la noción misma de literatura y de literaturas latinoamericanas. Resulta realmente difícil encontrar una definición para estéticas que, a pesar de ser de origen europeo, tienen que volver a nombrarse en la realidad del continente. Todavía no existe una historia de la literatura capaz de superar, por un lado, la visión fragmentaria y localista; por otro, la unidad generalmente adoptada por los europeos. A este propósito Mirta Yáñez observa agudamente que las visiones fragmentarias o simplemente aditivas que diluyen la integridad del continente en la sucesiva consideración de los países que la integran pierde su especificidad a través del sometimiento a los parámetros fijados por las literaturas europeas o en el sometimiento a los avatares de la historia política³.

El siglo XIX marca la aparición de un gran número de escritoras, las cuales, a veces, reflejan con más libertad las contradicciones entre una estética román-

² Cfr. Ana Pizarro (coord.), *La literatura latinoamericana como proceso*, Buenos Aires, Bibliotecas Universitarias, Centro Editor de América Latina, 1985.

³ Mirta Yáñez, *La narrativa del romanticismo en Latinoamérica*, La Habana, Letras Cubanas, 1980.

tica de procedencia europea y las condiciones que llevan a una ideología americanista. Ellas, así mismo, presentan una postura más atrevida y valiente que sus compañeros al introducir y presentar argumentos problemáticos como la denuncia de los aspectos crueles de la esclavitud en *Sab* (1841) de Gertrudis Gómez de Avellaneda o la explotación del indígena en *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto de Turner. En Latinoamérica, la literatura se ocupa de todos los argumentos candentes de la época: la esclavitud, la tragedia del indio, la violencia del caudillismo, las guerras civiles, la libertad como progreso colectivo.

La wanderung de dos intelectuales

María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, futura condesa de Merlin es considerada la fundadora de la escritura cubana de mujeres. Nace en La Habana en 1789 y allí vive su infancia y adolescencia. Después pasa a Madrid donde en 1809 se casa con el general francés Christophe de Merlin; después de la guerra de liberación española contra Napoleón, se traslada a París, ciudad en la cual María de las Mercedes Santa Cruz residirá hasta su muerte en 1852.

Sus libros más famosos son *Mes douze premières années* (1831), traducido al español *Mis doce primeros años*, memorias reconstruidas con sabiduría más que autobiografía, una especie de novela de formación – género popular en Cuba –, y *La Habane* (1841), traducido en español en 1844 con el título de *Viaje a la Habana*, relación de un viaje a la ciudad natal. En 1928, en Madrid, se publica póstumo el epistolario con el título *Correspondencia íntima*.

Una generación separa a la Condesa de Merlin de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), escritora con un destino distinto. Nace en Camagüey; de joven se traslada a España donde empieza su actividad de escritora, en Madrid publica *Sab*, considerada – aunque polémicamente – como la primera novela española antiesclavista⁴, pronto logra la fama gracias sobre todo a su obra teatral⁵, vuelve en 1859 a La Habana y funda una importante revista “El Album cubano de lo bueno y lo bello”. Se sintió siempre hija de Cuba a pesar de haber transcurrido la mayor parte de su vida en España.

Las dos escritoras pasan su vida viajando entre Europa y América y presentan una existencia igualmente dividida entre los dos continentes.

⁴ Cfr. Nara Araújo, *Visión romántica del otro*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Serie Iztapalata: Texto y contexto, 1998.

⁵ Cfr. Ricardo de la Fuentes Ballesteros, *El Baltasar de Gómez de Avellaneda y algunas cartas a Hartzenbusch*, en “Siglo XIX”, 1, 1996, pp. 117-138; Carmen Simón Palmer, *Autoras cubanas en España durante el siglo XIX*, en S. Regazzoni (ed.), *Cuba: una escritura sin fronteras*, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert Iberoamericana, 2001, pp. 45-67.

La Condesa de Merlin desde su observatorio francés, recupera el espacio de la infancia con un viaje hecho en su madurez y, a través de una escritura dirigida especialmente a la hija, regresa al mundo de los recuerdos de su niñez y de su adolescencia.

Gertrudis Gómez de Avellaneda nunca se aleja completamente del país natal y parte de su producción literaria se relaciona directamente con Cuba.

La Condesa de Merlin

Cuando en 1840 la Condesa emprende su viaje a las Américas ya es famosa en el ambiente cultural parisino. El resultado del viaje es un libro *La Havane*, escrito en francés y publicado en París en 1841. Se trata de 36 cartas que cuentan sus impresiones de viaje y que la escritora envía a sus amigos, importantes personalidades de la época como Chateaubriand, el príncipe Federico de Prusia, George Sand, Martínez de la Rosa y sobre todo a su hija, Teresa de Gentien de Dissay.

En realidad sus compatriotas cubanos, pertenecientes al grupo reformista de Domingo del Monte, habían promovido y apoyado el proyecto; querían – a través de los escritos de Santa Cruz – hacer llegar sus ideas a Europa. La escritora ya había publicado con éxito cinco libros; de ahí que pensasen que una obra escrita por la más famosa escritora cubana en París lograría una divulgación que ninguno de ellos era capaz de alcanzar. Se trataba de favorecer la participación de los cubanos en el gobierno metropolitano, acabar con la trata de esclavos, lograr medidas económicas y de educación que ayudaran el desarrollo del país y reducir la dureza de la dependencia con España, con la que la Isla tenía que seguir unida debido al desarrollo demográfico, a los problemas raciales relacionados con éste y a los peligros de una rebelión por parte de los esclavos negros⁶.

La narración del viaje describe la salida del puerto inglés de Bristol, la dura travesía del océano, la llegada a Nueva York, las impresiones provocadas por la metrópoli estadounidense, la visita de Filadelfia, de Washington, otro viaje por mar, la llegada a Cuba, el encuentro con la familia y la descripción de la ciudad nativa.

En *La Havane*, la escritora examina todos los aspectos de las sociedades visitadas: usos y costumbres, historia, economía, problemáticas sociales. Significativamente el libro, que se traduce al español con el título *Viaje a la Habana*,

⁶ Cfr. Luisa Campuzano, *Dos viajeras a los Estados Unidos: la Condesa de Merlin y Gertrudis Gómez de Avellaneda*, en AA VV, *Mujeres latinoamericanas. Historia y cultura*, v.II, La Habana, Casa de las Américas, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1997.

se publica en forma reducida e incluye sólo 10 cartas de las 36, relacionadas con la visita de la ciudad de la infancia. La traducción completa, con el título original de *La Habana*, se editará sólo en 1981; por eso durante más de 150 años la traducción de 1844 se considera el texto integral. La comparación entre los dos textos resulta interesante para observar cómo actúa la censura española que elimina todos los problemas relativos a la política de la colonia.

En el texto francés la escritora defiende la idea de una colonización inteligente y en esto sigue la tradición de la Ilustración francesa; se declara contraria a la eliminación de la esclavitud, puesto que está convencida de que el niño obrero o el minero ingleses sufren más que los esclavos cubanos. Las críticas dirigidas a los países anglosajones resultan penetrantes y la escritora subraya cómo la postura de éstos nace más de intereses económicos debidos a la reciente revolución industrial que de un verdadero sentimiento compasivo.

Las dos dedicatorias con que empieza el libro, una dirigida a los compatriotas cubanos, la otra más convencional “A su Excelencia El Capitán General O'Donnell Gobernador General de Cuba”, expresan la voluntad de presentar al lector europeo las condiciones de vida de una colonia española. La escritora, además, con raro equilibrio logra comunicar el deseo de libertad del país desde el respeto de su unión con la Madrepatria. En la dedicatoria a los compatriotas se declara “Hija de la Habana, me siento feliz de dar a conocer a España las necesidades y los recursos de su colonia, de decirle que una parte de su opulencia y de su bienestar dependen de los cuidados generosos que dedique a esos países lejanos, y del desenvolvimiento fácil y enérgico que en lo sucesivo debe conceder a las facultades que por largo tiempo ha mantenido cautivas”⁷. En la carta veintitrés, que no está incluida en la primera traducción española, dirigida al señor Berryer, se muestra más decidida en la crítica: “Sería tan feliz amigo mío, si los gérmenes que contienen estas observaciones de una mujer guiada por el buen sentido y por el amor a su país pudieran ser útiles a una de las regiones del mundo peor administradas y más fácil de gobernar...”⁸. Y en la carta veinticuatro al señor Golbery insiste: “España tiene miedo de que su colonia la abandone y en eso consiste toda su política (...). El gobierno de la Isla de Cuba se reduce a un puro despotismo militar concentrado en un solo hombre, sin control, sin responsabilidad y sin vigilancia”⁹.

La primera dedicatoria se dirige a los cubanos en nombre de una patria y de una raza comunes, en nombre de un clima, de una tierra, de costumbres sin igual. La condesa presenta el argumento y establece el pacto de lectura: “He escrito estas cartas sin arte, sin pretensiones de autor, pensando sólo en repro-

⁷ La Condesa de Merlin, *Viaje a La Habana*, La Habana, Librería Cervantes, 1922, p. 23.

⁸ La Condesa de Merlin, *La Habana*, Madrid, S.E., 1981, p. 214.

⁹ *Ibid.*, p. 218.

ducir con fidelidad las impresiones, los sentimientos y las ideas que nacen de mis viajes. No he ocultado nada, ni de la situación social en que he encontrado a la América del Norte, ni de lo que pueda faltarnos a nosotros, compatriotas, para ser una de las poderosas y sobre todo, felices naciones del globo. (...) Jamás he indicado un mal sin poner al lado la indicación del remedio (...)”¹⁰.

De hecho, dueña de la cultura francesa adquirida después de años en París, la condesa de Merlin sugiere siempre soluciones coherentes con sus críticas y, en relación con el mal gobierno español en la isla, propone soluciones adecuadas: “No se trata de democracia, de independencia, no es cuestión de suprimir los derechos de la Metrópoli, de suscitar pleitos estériles, de disminuir el número de las tropas. Sería suficiente un Consejo Colonial elegido por los mismos habitantes de Cuba, bastante numerosos para que la Asamblea no degenerase en monopolio exclusivo y renovado a menudo para que no terminase en dictadura permanente”¹¹. Evita, en cambio, toda referencia política directa y voluntariamente descuida una realidad, la relacionada con los poderes coloniales y con las consecuencias de las guerras napoleónicas, que ha incidido notablemente en su existencia.

Consciente de su profesión de escritora, conoce bien las reglas del oficio: controlar el desahogo de los sentimientos para respetar las conveniencias, expresar sus verdades con las precauciones de una mujer razonable, con convicciones e ideas mucho más enraizadas de lo que pueda parecer a primera vista. Su obra se estructura mediante estrategias de escritura basadas en la copresencia de géneros diversos, de sugerencias y contradicciones que muestran su posición metropolitana y colonialista, junto con sus aspiraciones continentales y anticolonialistas.

Gertrudis Gómez de Avellaneda

La primera edición española de *Viaje a la Habana* está precedida por una presentación escrita por Gertrudis Gómez de Avellaneda, que expresa toda su admiración hacia la escritora franco-cubana y las dos hoy en día se consideran como las antepasadas de la narrativa cubana escrita por mujeres¹².

El romanticismo representó para Gómez de Avellaneda una elección literaria pero también, según la mejor tradición, una elección de vida. Parte de su

¹⁰ La Condesa de Merlin, *Viaje a la Habana*, ob. cit., p. 24.

¹¹ La Condesa de Merlin, *La Habana*, ob. cit. p. 223.

¹² Cfr. Susanna Regazzoni, *Las antepasadas*, en S. Regazzoni (ed.), *Cuba: una literatura sin fronteras*, ob. cit.

existencia fue un ejemplo de rebelión, independencia y libertad, a menudo en contra de las convenciones sociales.

Su primera novela *Sab*, escrita en Galicia, después de su salida de Cuba, se publicó en Madrid en 1841. Según Concha Meléndez este libro es – después de la obra de Fernando de Lizardi – la primera novela literariamente importante escrita por autor hispanoamericano¹³. Desde luego Gómez de Avellaneda a pesar del aparente ímpetu de sus sentimientos, meditó largamente sobre las técnicas narratológicas y de escritura, hasta llegar a una concepción artística plenamente romántica, pero también llena de la consciencia del “buen gusto académico” neoclásico en la que se había educado.

Sab, basado sobre todo en la experiencia autobiográfica de la autora, a pesar de pertenecer completamente a la narrativa romántica, no cae nunca en lo pintoresco y describe – aunque parcialmente – la cruel realidad de la esclavitud en Cuba.

La defensa del esclavo ocurre a través de dos vías, la primera, la más evidente, se funda en la denuncia de la terrible vida y el trabajo agobiador en las plantaciones. La segunda, donde reside el elemento original, se encuentra en la falta de igualdad espiritual y afectiva. No hay rebelión concreta y de esta forma se intensifica el conflicto y aumenta el valor romántico del personaje, además de presentar la ambivalencia entre el cariño del esclavo hacia la familia a la que pertenece y la protesta de su condición. Es importante, en fin, subrayar que la novela representa un paso adelante con respecto a los personajes literarios anteriores, puesto que se trata de un protagonista absoluto, hombre al mismo nivel de los otros personajes blancos y que posee sentimientos propios.

Gómez de Avellaneda adopta plenamente el sistema de traducción – transacción de un desplazamiento de estilo, puesto que ella se empeña en pasar el código romántico practicado en la península al escenario insular. Este diseño presenta todas sus contradicciones en su primer intento narrativo, la novela *Sab*, donde al gusto romántico se une la denuncia de las crueldades de la esclavitud. Lo que era exotismo para los escritores europeos, es decir el tratamiento literario de la esclavitud era, para novelistas como Gertrudis Gómez de Avellaneda, un aspecto de trascendencia vital, y que ocurría a flor de piel¹⁴. La escritora, sin embargo, muy pronto entiende su problemática condición de mujer cubana en España y abandona todo intento de ocuparse de argumentos tan candentes en la época.

¹³ Concha Meléndez, *La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889)*, San Juan de Puerto Rico, Editorial Cordillera, 1970, p. 86.

¹⁴ Mirta Yáñez, *La narrativa del romanticismo en Latinoamérica*, ob. cit., p. 245.

Destaca, de hecho, su prudencia como escritora y su aceptación de los modelos estéticos de la época, actitud con la que parece querer compensar los excesos de una vida transgresiva de las normas sociales.

Las últimas investigaciones hechas sobre la autora reafirman los elementos conflictivos de su biografía. El estudio presentado por María del Carmen Simón Palmer «*Lego a la tierra, de que fue formado este mi cuerpo mortal...*» *Últimas voluntades de Gertrudis Gómez de Avellaneda*, se centra sobre sus dos testamentos, el primero de 1864, hecho en Cuba y el de 1872, redactado en Madrid, poco tiempo antes de su muerte, documentos que confirman los elementos de contraste en la conducta de la escritora¹⁵. En el primero, junto con su vinculación con Cuba, que la autora declara al mencionar sólo dos referencias a su vida literaria, ambas relativas a galardones que se le ofrecieron uno en La Habana y otro en Matanzas, destaca su posesión como bienes – como subraya Carmen Simón Palmer – de unos esclavos «cinco negros emancipados, uno idem nacido en casa, y un chino contratado»¹⁶. Dos elementos resaltan en esta afirmación, fruto de la misma mentalidad: primero que estos esclavos se indiquen entre los objetos, segundo que la autora de la primera novela antiesclavista poseyera esclavos. En efecto en el testamento de 1872 ya no aparecen esclavos. A pesar de esto, es indudable la contradicción entre los dos hechos que continúa en su prudencia que llegaría al extremo de condenar su novela *Sab*, no incluyéndola voluntariamente en la primera edición de sus obras completas.

Intuyendo la fuerza ideológica que podía adquirir el discurso literario antiesclavista, considerado como un esfuerzo visible contra la hegemonía del azúcar y contra el régimen colonial español, la autora renuncia a continuar en esta línea. No significa, sin embargo, que renuncie completamente a sus ideas. Seguirá tratando, según la moda romántica, temáticas relacionadas con la libertad de las naciones subyugadas y con la esclavitud, como en *Spatolino*, *Baltasar*, *Guatimozin*, pero situando la acción en otras épocas y en otros lugares.

En cualquier caso, la defensa abolicionista en *Sab* es evidente, tal y como pone de manifiesto su modo de representar la rebelión de los esclavos, fundada en una falta de libertad sentimental (es decir, la tragedia derivada de la imposibilidad de amar a una mujer blanca). Este enfoque, basado más bien en

¹⁵ María del Carmen Simón Palmer, «*Lego a la tierra, de que fue formado este mi cuerpo mortal...*» *Últimas voluntades de Gertrudis Gómez de Avellaneda*, «Revista de literatura», tomo LXII, 124, Madrid, 2000, pp. 525-570. La estudiosa, además ha presentado una ponencia en el IV CRI Conference on Cuban and Cuban – American Studies, 6-9 de marzo 2002, en Florida International University, encuentro de Cuban Research Institute, sobre la escritora cubano-española Gertrudis Gómez de Avellaneda, donde presentó otro estudio que profundiza más aún el tema.

¹⁶ Ibid., p. 528.

una protesta retórica, eleva el nivel de la protesta y convierte la novela en una denuncia aún más poderosa.

Esta contradictoria posición entre una modalidad estética romántica y un pensamiento anticolonialista se refleja en la polémica relativa a la cubanidad de la autora. Ha sido precisamente su actitud prudente la que ha llevado a algunos autores a sospechar de la cubanidad de Gertrudis. Cintio Vitier la pone en duda¹⁷ y también José Antonio Portuondo critica “la dramática neutralidad de la poeta por no comprometerse con la gesta independentista”¹⁸. Sin embargo la escritora combatió incansablemente por el derecho al reconocimiento de su nacionalidad cubana y literaria; su célebre poesía “Al partir” y su lucha en contra de la exclusión de su poesía en una antología de poetas camagüenses dan fe de su voluntad y le otorgan el derecho a su inclusión en la literatura cubana¹⁹, así como su afirmación de que “su mayor gloria consiste en haber sido distinguida como escritora cubana obteniendo del país una corona, que si bien no alcanzo a merecer, alcanzo perfectamente a estimar en lo mucho que vale”²⁰.

Conclusiones

Las escritoras consideradas presentan personalidades muy marcadas, capaces de conseguir emanciparse de los roles que les eran tradicionalmente impuestos. Su evolución rica de contradicciones avanza a través de victorias que hoy pueden parecer nimias, pero es necesario considerar que en aquel entonces el espacio que se le otorgaba a la mujer para debatir y expresarse era muy poco. La primera lucha consistía precisamente en la conquista de dicho espacio.

La Condesa de Merlin, como ya se ha dicho, se debate entre el rol eurocéntrico de colonizador y el americano de colonizado, en una difícil reconstrucción del yo, conquistando el lenguaje del conocimiento oficial sin por ello identificarse completamente con su ideología. Ella marca así una diferencia y una distancia en el espacio cultural en que se coloca, espacio de frontera entre dos mundos: Europa y América. Desde su espacio marginal se presenta alternativamente como europea y/o americana buscando una difícil traducción

¹⁷ Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Universidad Central de Las Villas, 1958, p. 110.

¹⁸ José Antonio Portuondo, *Capítulos de literatura cubana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981, p. 227.

¹⁹ Adriana Méndez Rodenas, *Mujer, nación y otredad en Gertrudis Gómez de Avellaneda*, en AA VV, *Mujeres latinoamericanas. Historia y cultura*, ob. cit., p. 177.

²⁰ Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Cartas Inéditas y documentos relativos a su vida en Cuba de 1859 a 1864*, Matanzas, Imprenta de La Pluma de Oro, 1911, p. 24.

de los dos códigos; de esta manera su “yo” representa la compleja condición de una cultura femenina en la que luchan corrientes opuestas de resistencia y de aceptación del régimen dominante.

Gómez de Avellaneda se inscribe en la gesta fundacional de la novelística cubana con una novela que al lograr el éxito rechaza por problemática. A pesar de esto en *Sab* la autora irrumpe con la mirada femenina sobre los subjugados: el esclavo y la mujer. Con este libro Gertrudis Gómez de Avellaneda empieza el contradictorio discurso femenino – feminista y anticolonialista de una mujer que intenta una carrera en el terreno de los hombres y al lograrlo parece rehusar de su pasado.

SILVANA SERAFIN

ROMANZO DELLA SELVA:
EVOLUZIONE DI UN GENERE

L'importanza del paesaggio all'interno della narrativa ispano-americana è ormai assodata, tanto da costituirne uno dei topici più diffusi. Fin dai primi scritti sulla scoperta d'America emerge, infatti, la conoscenza del territorio secondo angolazioni diverse, inclusi i punti di vista geografico e letterario. I *conquistadores* travolti dall'esuberanza tropicale, fonte illimitata di suggestione e d'entusiasmo, riempiono pagine memorabili di una fiorente cronachistica, anche se non sempre trovano le parole appropriate per esprimere lo stupore e la meraviglia suscitati da scenari immensi ed inquietanti, tanto lontani da quelli europei. Sentimenti questi che caratterizzano persino le relazioni di Cortés o di Xeréz, notoriamente sensibili alle potenzialità economiche e strategiche piuttosto che agli aspetti naturali.

Tuttavia, la selva lussureggiante e variopinta, una sorta di terra promessa, di paradiso terrestre, immaginato e costruito sulle leggende di El Dorado, delle sette Città di Civola, delle Amazzoni, dei Giganti, è mero elemento decorativo, scenografia di fondo per raffigurazioni pittoriche o per narrazioni più o meno letterarie. Un altrove mitico, popolato da molteplici forme d'alterità, pregne di segni ancora indecifrati la cui conquista trova il narratore impreparato sul piano concettuale, privo di schemi interpretativi adeguati. Da qui la tendenza ad inglobare i nuovi elementi dello spazio sconosciuto, sconvolgente proprio per la carica di novità assoluta, nell'universo conoscitivo e discorsivo preesistente, a leggere l'ignoto sulla base del noto, attraverso presupposizioni analogiche. Parafrasando Aínsa¹, si può affermare che, in questa tappa descrittiva, il "colonizzatore letterario", in condizione di stupore permanente, rimane separato dal territorio descritto, incapace di addentrarsi nella conoscenza del mondo "altro".

¹ F. Aínsa, *Los buscadores de la utopía*, Caracas, Monte Avila, 1977, p. 98.

Per una diversa visione della natura, bisogna attendere la nascita della letteratura ispano-americana che la critica, concordemente, fa coincidere con il raggiungimento delle indipendenze nazionali. È questo il momento in cui intellettuali locali reagiscono contro i residui della pesante eredità coloniale, sempre oppressiva nei confronti della specificità autoctona, costantemente deformata da strutture di dominio e di sfruttamento plurisecolari. Non si tratta unicamente della ricerca di una autonomia politica e dell'insurrezione *contro* la cultura e *contro* la letteratura spagnola, ma della necessità di acquisire un'espressione propria, fortemente caratterizzante i singoli paesi.

Gli scrittori iniziano un dialogo aperto con lo spazio fisico che, nonostante la continua ammirazione esercitata, viene considerato con maggiore familiarità, nel tentativo di instaurare una relazione uomo/ambiente, sempre più stretta per recuperare l'identità perduta, fin dalla sua genesi. Tuttavia, è ancora l'individuo ad essere al centro dell'universo narrativo e la natura riflette unicamente l'armonia del cosmo e i sentimenti del protagonista. Il progressivo avvicinamento tra osservatore e spazio osservato non è del tutto sufficiente ad annullare la distanza tra narratore e ambiente descritto. Ciò che importa davvero è evidenziare le emozioni dei personaggi, i quali proiettano paure e gioie, in un mondo spesso idealizzato, caratterizzato da una organicità esterna, perfettamente in sintonia con l'ambiente vissuto dall'artista romantico. La presentazione delle aspirazioni più intime, dei desideri nascosti, delle astrazioni permette, inoltre, di omettere dettagli naturali, non funzionali allo schema della narrazione, con il risultato di creare opere che sono imitazione di una eurtmia, difficilmente riscontrabile fuori di casa propria.

Il romanzo si situa, perciò, al di qua della finzione, e in quanto scrittura esso è artificio, ossia ricostruzione di un ordine mediante la visualizzazione delle cause e degli effetti. La soglia sulla quale l'eroe si ferma non conduce a nessuna terra promessa, ma segna il confine che separa l'irraggiungibile compiutezza estetica della verità, dall'irrimediabile accidentalità del presente. In questo senso *María* (1867) di Jorge Isaacs² propone una lettura parziale della realtà,

² Jorge Ricardo Isaacs, nasce in Colombia nel 1837. Tra il 1870-72 viene nominato console in Cile; rientrato in Colombia acquista una tenuta "Guayabonegro", situata nella regione di Palmira, messa in vendita nel 1874 per debiti. Si trasferisce con la famiglia a Popayán, dove il cugino César Conto – liberale amico del generale Mosquera – lo invita a lavorare al suo fianco per la redazione del programma liberale. Contemporaneamente ricopre la carica di soprintendente generale della Pubblica Istruzione e il ruolo di professore della scuola normale. Nel 1876, allo scoppio della rivoluzione, si arruola tra i governativi, sino all'aprile del 1877, anno in cui Popayán viene riconquistata. Dopo una breve parentesi alla segreteria del Governo, in seguito al trasferimento del cugino ad incarichi più importanti, egli ritorna al Congresso Nazionale, dove continua a difendere la dottrina radicale a favore dell'indio caucano, dimostrandosi sempre più intollerante nei confronti del governo. Nel 1880, ritiratosi dalla politica, con la moglie e i sette figli rimasti (due sono morti), si trasferisce a Ibagué, capitale dello stato di Tolima, ancora una volta in difficoltà economiche. Nel set-

filtrata dall'ideologia del momento. Attraverso abbondanti spargimenti di lacrime, di prediche, di amore nelle molteplici accezioni, l'opera descrive comportamenti attinenti ad un altro ordine di realtà immateriale: la fede e il sentimento. Questo è però un esempio isolato all'interno della narrativa del periodo; libri successivi – valga per tutti *Aves sin nido* (1889) di Clorinda Matto de Turner³ – presentano un ambiente freddo, privo della benchè minima relazione con il personaggio o con la trama del racconto, proprio perchè la natura continua ad essere mera referenza geografica o semplice teatro dell'azione.

L'immaginazione romantica, impedisce, pertanto, lo scontro diretto tra uomo/ambiente e la conversione dello spazio esterno in vissuto interiore. Jorge Isaacs ha il merito di avere unito aspetto tellurico ed emotivo, elementi idealizzati ed esperienze personali, forme di paesaggio elaborato e percezioni reali in cui emerge con prepotenza l'amore per la propria terra, tratteggiata minuziosamente e valorizzata in tutte le sue parti – esemplare è la presentazione della regione del Dagua, teatro del tragico idillio tra Efraín e María-. Sono descrizioni che allargano la prospettiva narrativa, segnano una sorta di pausa dal valore simbolico, stabilendo una "complicità" tra ambiente ed individuo, oltre ad aprire gli occhi al lettore che "vede" attraverso lo sguardo del narratore. Una realtà percepita dall'esterno, ma fortemente legata ai personaggi con i quali egli condivide emozioni e sentimenti, attraversando le loro coscienze e caricandosi di elementi soggettivi. La mediazione tra idealizzazione del mondo naturale e della sua presentazione mimetica, imprime all'opera dimensione che travalica la storia d'amore di per sé banale e poco incisiva. Nel

tembre del 1881, è nominato segretario della commissione permanente, diretta dal naturalista Carlos J. Manó, per gli studi corografici iniziati da Codazzi. Parte alla ricerca di El Dorado seguendo le rotte dei *Conquistadores*, tra la natura vergine: quando la compagnia si scioglie per incomprensioni, egli continua il viaggio da solo, registrando e disegnando ogni cosa, guadagnandosi l'amicizia di molte tribù. Ormai esaurito l'anticipo assegnatogli e in preda alla malaria, ritorna a Ibagué, accolto in casa dell'amico scrittore Emiro Kastos ed inizia a lavorare come direttore della pubblica Istruzione. Nel 1886, nuovamente presidente Rafael Núñez, ottiene il permesso di organizzare una propria spedizione per la ricerca di giacimenti di fosfato di calcio che incontra in gran numero insieme a quelli di petrolio, lungo il litorale ovest, ai confini con il Venezuela, nel golfo di Urabá, nel mar delle Antille, nei confini di Sinú e nell'isola Forte. Nel 1887, a Bogotá, pubblica le osservazioni di viaggio in un libro, *Estudios sobre las tribus indígenas del Magdalena*. Nonostante la malattia lo renda sempre più debole, egli continua a lavorare nelle miniere della fattoria "Clemencia" di sua proprietà e a leggere, durante il tempo libero. Si trasferisce ad Antioquia, dove muore nel 1895 (Cfr. J. Mejía Duque, *Jorge isaacs: el hombre y su novela*, in A.VV., *La novela romántica latinoamericana*, compilación y prólogo di Mirta Yáñez, La Habana, Casa de las Américas, 1978).

³ Scrittrice peruviana (1854-1909), oltre ad *Aves sin nido* (1889) pubblica: *Indole* (1891), *Herencia* (1895), opere in cui sviluppa il romanzo indigenista in perfetta sintonia con l'ideologia di González Prada e le nuove possibilità letterarie del momento. Famose, inoltre, dal punto di vista della letteratura realista, le numerose *Tradiciones cuzqueñas* (1884-1886) (Cfr. G. Bellini, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1997; C. Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, 2, Barcelona, Editorial Crítica, 1991).

cogliere l'importanza del paesaggio, l'autore ha avviato il processo di affermazione di un intero continente la cui prospettiva letteraria continuerà a svilupparsi sino a *La Vorágine* (1924) di José Eustasio Rivera⁴, assorbendo gradualmente le tendenze naturaliste e moderniste.

La ricerca dell'essenza americana porta, pertanto, alla celebrazione di ogni elemento autoctono, incluse le molteplici tradizioni socio culturali, le differenze etniche e geografiche. Tutto ciò determina la nascita di una letteratura nazionale diversificata e come sostiene Augusto Roa Bastos, di una letteratura in primo luogo

costumbrista, localista, regionalista. Sólo cuando la síntesis de éstos elementos se completa y profundiza en cada región, sobre la base de la tradición cultural heredada, el proceso literario deviene una literatura regional. [...] En un primer momento, pues, la realidad física y la realidad social fueron, si así puede decirse, el sujeto casi exclusivo de la producción novelesca latinoamericana, que dió la novela de dimensión épica o espacial, en la que el espacio geográfico se integró con los sectores humanos de la realidad social también vista y descrita exteriormente⁵.

Una realtà osservata a volte superficialmente, colta solo nel suo aspetto pittoresco, altre volte svelata con maggiore profondità, ma descritta sempre con grande capacità di osservazione. Ciò determina il passaggio dal romanzo romantico a quello realista, incentrato su di un racconto eroico, che si muove sul terreno del verosimile, descrivendo usi e costumi tipici del dato periodo storico in cui si svolge l'azione. Nella limitazione dell'elemento fantastico, nell'uso del linguaggio quotidiano, nella riproduzione mimetica della società, lo scrittore pretende dare illusione di verità al racconto. L'accumulo di dettagli significativi forgia, pertanto, il romanzo locale, diverso da un altro, proprio per l'intrinseca specificità.

⁴ Nasce in Columbia nel 1888. Ottenuto il diploma di maestro, nel 1909 assume l'incarico di ispettore scolastico a Ibagué, capitale di Tolima e nel 1917 si laurea in giurisprudenza. Nel 1918, per lavoro, si addentra nella pianura di Casanare, luogo in cui svilupperà la prima parte del romanzo che l'ha reso famoso. Ritornato a Bogotá nel 1921 si unisce al gruppo "centenarista", composto dagli scrittori Rafael Maya, Eduardo Castillo e Angel María Céspedes. Fra il 1921-1922 è in Messico e in Perù al seguito del Sottosegretario alle Relazioni Estere e partecipa ad una Commissione Statale incaricata di fissare i confini tra Colombia e Venezuela: il contatto con la selva tropicale, le condizioni dei *caucheros* verranno riprodotti con vigore ne *La Vorágine*. Nel 1928 muore a New York, in seguito ad una febbre cerebrale, di origine sconosciuta (Cf. G. BELLINI, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, op. cit., C. GOIC, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, 2, op. cit.)

⁵ Augusto Roa Bastos, *Imagen y perspectivas de la narrativa latinoamericana actual*, "Terzo mondo e comunità mondiale", 1967, pp. 346-347.

Tuttavia, l'indianismo, il 'criollismo', e le infinite varianti della letteratura regionalista, continuano ad emulare le esperienze culturali europee: in modo particolare il realismo francese prima e il naturalismo positivista di Zola, successivamente. Non bisogna dimenticare, però, che una volta giunti in America, tali movimenti acquisiscono caratteristiche peculiari, del tutto originali e determinanti per una presa di coscienza della diversa realtà fisica. Inevitabile il ricorso alla selva amazzonica, uno spazio vergine, perfettamente estraneo al quadro mentale europeo, per evidenziare un'identità, ricercata soprattutto sul dissenso nei confronti della cultura egemone.

La stretta relazione spazio/cultura si alimenta, infatti, dell'opposizione tra ciò che essa sente 'proprio' e ciò che percepisce come 'estraneo', poichè il valore culturale di uno spazio trova la sua definizione soprattutto se relazionato con un altro spazio o con altri spazi. Da qui l'importanza di portare in superficie una "nuova" mitologia, intesa, parafrasando Herder⁶, come l'insieme dei presupposti assiomatici, non tematici, compresi intuitivamente da una comunità linguistica e che la "letteratura" (Herder si riferisce alla poesia) può esprimere in quanto opzioni fondamentali. I miti, infatti articolano idee etiche di base sulle quali la collettività effettua la sua sintesi sociale come una unità del sentire o come una solidarietà di vita: una mitologia che la critica romantica vuole al servizio della ragione e non dell'anti-ragione. L'importanza della letteratura risulta, in questo senso, fondamentale poichè ad essa è assegnato il compito di creare punti di riferimento, di recuperare l'antico ruolo della mitologia dando unità spirituale e politica al popolo intero. Altrettanto imprescindibile è la sua valenza politica, riscontrabile nel tentativo di risvegliare la coscienza nazionale.

Viene esaltata, in tal senso, la facoltà mitopoietica dell'uomo quale costante, autentica ed assoluta, dello sviluppo sociale. Secondo Vico⁷, infatti, il carattere poetico del mito, lungi dall'essere qualità negativa, è testimonianza di una ragione altra, che non può spiegare razionalmente il mondo, ma darne un'interpretazione dal punto di vista dell'immaginazione poetica. Per tale motivo, la visione realista di matrice europea, sostenuta da una prospettiva razionale e determinista, tesa all'eliminazione del mito della realtà, non ha alcun significato, incapace di comprendere totalmente la complessità della realtà ispano-americana e di riflettere le grandi suggestioni della natura e dei suoi abitanti. Per configurare la zona di mistero che sfugge ad una descrizione meramente positivista, è necessario ricorrere agli aspetti primitivi della società, chiave indispensabile per penetrare i fenomeni mitici e per ricrearli letterariamente. La

⁶ Cfr. V. Verra, *Mito, Rivelazione, Filosofia in J.C. Herder e nel suo tempo*, Milano, Marzorati, 1966.

⁷ Cfr. G.B. Vico, *Scienza Nuova*, in *Opere*, III, a cura di F. Nicolini, Bari, Laterza, 1931.

*doña Bárbara*⁸ che incarna il mito naturale della terra, la selva divoratrice nella duplice accezione di cattedrale maestosa e di carcere infernale, Canaima, il dio del male che annienta, ma che lascia intravedere il cammino della salvezza, sono espedienti idonei a cogliere la primitiva e tellurica condizione del mondo americano⁹. Un luogo in cui la realtà si inabissa e s'annienta, ma che ha il potere di salvare dalla disperazione, dalla insignificanza, dal nulla, di afferrare le radici dell'immutabile e dell'eterno nell'istante in cui il tempo è sospeso. L'aristotelica "modalità del visibile"¹⁰ è, infatti, il principio psichico in forza del quale la realtà si dispiega ai nostri occhi, secondo un ordine e una disposizione che permettono all'uomo di riconoscerla, di identificarla, di pensarla, conferendo dignità di conoscenza anche ai fantasmi della mente.

Parallelamente, agli inizi del XX secolo, la narrativa urbana perde originalità, in quanto la città abbandonato il ruolo di "eroe positivo", è divenuta, ormai, il luogo della mancanza di valori, dei falsi miti, della banalità di rapporti, dell'inautentico e del superficiale per eccellenza. Una realtà dove l'"anima" si smarrisce, poichè in essa non succede nulla di straordinario, ma come direbbe Auerbach¹¹, il nulla è qualcosa di pesante, di oscuro, di minaccioso. La città disorienta, disintegra l'identità, espone al gioco delle apparenze e delle metamorfosi, portando l'individuo verso un'introspezione in cui la verità sfugge irrimediabilmente, risucchiata da un punto di fuga che è l'infinito. Una vita all'insegna delle privazioni degli affetti, di continue umiliazioni, perennemente in bilico tra aspirazione alla condivisione dei sentimenti e alla mortificazione degli stessi. Emerge l'idea di presentare il mondo nella dimensione del teatro: efficacia emotiva della rappresentazione e compiutezza mimetica. Non a caso Alejo Carpentier¹² am-

⁸ Il riferimento all'opera maestra di Rómulo Gallegos *Doña Bárbara* (1929) è d'obbligo, in quanto la protagonista, simbolo di violenza e di malvagità, è il prototipo dell'incarnazione di quella natura "imponente e suggestiva por su lujuria y sensualidad, pero también por la pureza de su luz espiritual" (G. Bellini, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, op. cit., p. 453).

⁹ Cfr. Cedomil Goic, *Historia de la novela hispanoamericana*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972, pp. 153-154.

¹⁰ Aristotele, *De anima*, in *Opere*, IV, Roma-Bari, Laterza, 1983.

¹¹ E. Auerbach, *Mimesis*, Torino, Einaudi, 1967, p. 263.

¹² Alejo Carpentier nasce a La Habana (Cuba) nel 1904. All'età di 12 anni si trasferisce a Parigi con i genitori. Nel 1921, si iscrive all'Università della città natale, presso la facoltà di architettura che abbandona l'anno successivo per dedicarsi esclusivamente alla letteratura. Nel 1927 insieme a Juan Marinello, fonda la rivista intitolata *Revista de Avance*. Dopo essere stato in carcere con l'accusa di sostenere il regime comunista, egli va a Parigi dove rimane dal 1929 al 1939. Ritornato a Cuba, dopo un viaggio nelle maggiori città europee ed americane, nel 1943 si reca ad Haiti. Due anni dopo, non potendo accettare la dittatura di Batista, è costretto ad espatriare in Venezuela, dove rimarrà fino alla costituzione del nuovo governo, retto dal giudice Urrutia che nominerà primo ministro Fidel Castro. Ritornato in patria, egli assume numerosi incarichi pubblici e diplomatici: vicepresidente del Consiglio Nazionale della Cultura, direttore dell'Editoriale Nazionale di Cuba, ministro consigliere per gli eventi culturali di Parigi. Muore a La Habana il 24 aprile 1982 (Cfr.

bienta il primo capitolo de *Los pasos perdidos* (1953) all'interno di un teatro, situato nel centro di una metropoli nord-americana, il quale ha in cartellone da ben quattro anni lo stesso spettacolo. Evidente il rapporto società/teatro proprio perchè le due realtà si reggono su schemi "truccati" ed obsoleti.

Natura e paesaggio crescono di importanza e di considerazione via via che gli scrittori avvertono la mancanza di un contatto intimo con l'ambiente e descrivono la fuga dalla città *versus* natura come un viaggio di iniziazione, con dure prove da superare, volute da una forza feroce ed implacabile. Una avventura che si configura anche come un processo di formazione attraverso l'esplorazione interiore. Da qui l'importanza di considerare il territorio all'interno della letteratura ispano-americana, da un punto di vista di estensione geografica o depositario di valori culturali, e da un punto di vista del viaggio, inteso come paradigma della ricerca individuale e del confronto con l'«altro». Interessante è analizzare ora i mutamenti che hanno rettificato il concetto tradizionale del *romanzo della selva*, il cui apice è raggiunto nel momento in cui il conflitto umano prevale sull'ambito geografico, inglobandolo nel dominio della sua problematica.

Viene a cadere la dicotomia città/campagna, già teorizzata da Sarmiento (1881-1888) in *Facundo o civilización o barbarie* (1845), testo fondamentale per lo studio della realtà argentina, divisa nettamente tra città, ambito privilegiato della cultura e del progresso, e pampa, territorio carente di ogni forma di organizzazione sociale, retto dal disordine e dalla violenza. Ora, il suddetto binomio acquista una valenza completamente opposta, in quanto i valori connessi ai due termini sono invertiti. È il trionfo della teoria roussoniana che scinde l'esistenza naturale da quella civile e l'eroe sente l'esigenza di assumere la natura a modello per potere esprimere completamente la propria spiritualità.

Nel processo di rivendicazione dell'essenza autoctona, si assiste, pertanto, ad un progressivo mutamento delle proposte di identità nazionale – nella finzione letteraria essa si riflette nella ricerca dell'identità del protagonista¹³ – e i

S. Bueno, *La Letra como testigo*, Santa Clara-Cuba, Universidad Central de Las Villas, 1957; K. Müller-Bergh, *Alejo Carpentier. Estudio biográfico-crítico*, New York, Las Américas Publishing Company, Inc. 1972).

¹³ Il concetto di cultura è inteso, pertanto, come l'aspetto collettivo della personalità e parallelamente la personalità come l'aspetto soggettivo della cultura: società e individui presentano due connotazioni imprescindibili della vita umana. Secondo Faris, i suddetti concetti non si trovano necessariamente in sequenza causale, proprio perchè continue sono le interazioni e le sollecitudini reciproche. Se non è giustificata la sequenza causale, è però contemplabile la sequenza temporale, in quanto ogni cultura scaturisce dalla precedente o da un insieme di culture. Analogamente i legami personali sono organizzati dal contatto con altre personalità e altre forme culturali. In questo senso si può parlare di priorità della cultura. (Cfr. E. Faris, *The Nature of Human Nature*, New York, McGraw-Hill, 1937).

loro contenuti: il mondo, disprezzato da Sarmiento, si configura sempre più come lo spazio indispensabile per forgiare l'identità individuale e collettiva. Tale luogo inedito, è presentato, di volta in volta, con connotazioni diverse: può essere un'estensione del potere disumanizzante come ne *La Vorágine* di José Eustasio Rivera, o una realtà primitiva da recuperare come in *Canaima* (1935) di Rómulo Gallegos¹⁴, o un eden, elaborazione di un mito come ne *Los pasos perdidos* (1953) di Alejo Carpentier. Comunque, la narrazione è sempre imperniata sul viaggio del protagonista che fugge dalla barbarie, ossia dalla città, alla ricerca di spazi nuovi in cui scovare, partendo da zero, valori ben più solidi. Siamo di fronte all'acquisizione del territorio come zona di fuga personale dalle costrizioni del tempo esteriore del mondo. Nell'intreccio tra figure e sfondo si insinua, sino ad imporsi, un'emergenza affettiva della percezione, un riferirsi ad essa come deformazione, trasgressione dello spazio strutturale, controllato e ordinato dal tempo storico e sociale.

Per non cadere nella trappola delle influenze europee che, sull'impronta della meraviglia o della scenografia, hanno caratterizzato le descrizioni dell'ambiente fisico, gli scrittori ricercano l'intima relazione con la natura, non ancora organizzata dal punto di vista letterario. La mancanza di armonia, di dominio

¹⁴ Rómulo Gallegos nasce a Caracas (Venezuela) nel 1884. Egli trascorre l'infanzia tra stenti e privazioni: per mantenersi agli studi è costretto a svolgere una serie di lavori che vanno dall'insegnamento, all'incarico di capo stazione ferroviaria della città natale. Nel 1903 si iscrive all'Università, facoltà di legge, dove stringe amicizia con un gruppo di giovani: Julio Planchart, Julio Horacio Rosales, Enrique Soublette e Salustio González Rincones, con i quali darà vita, nel 1909 a *La Arbolada*, rivista incentrata sulla critica sociale e sui soprusi perpetrati a danno della popolazione. Nei suoi articoli, di evidente orientamento politico, egli condanna l'uso della violenza per derimere i conflitti, il feticismo popolare nei confronti dei *caudillos*, il regionalismo; tematiche queste che verranno riprese ed approfondite nell'opera narrativa. Con il cambiamento della dittatura di Castro, allontanatosi dal paese per curarsi in Europa, e quella del suo luogotenente Juan Vicente Gómez, il risanamento dei costumi auspicato dal gruppo è del tutto disatteso: la rivista è costretta a chiudere, cessando ogni forma di pubblicazione. Nel 1912, egli contrae matrimonio e lavora, in qualità di direttore, nel collegio federale di Barcellona; seguono numerosi incarichi nel campo della docenza, culminati nel liceo di Caracas, oggi denominato liceo Andrés Bello. Dopo avere rifiutato la carica di senatore del governo Gómez, esilia volontario, prima a New York, poi a Madrid. Morto il dittatore, nel 1935 ritorna in patria, acclamato dal popolo. Ottiene dal nuovo Presidente López Contreras la nomina di ministro dell'educazione: passato all'opposizione, tra il 1937-1940 è eletto deputato. Dopo la rivoluzione, scoppiata nel 1945, assume per soli sei mesi la carica di Presidente costituzionale: dal 6 gennaio 1948 sino al golpe di Marcos Pérez Jiménez. Espatriato all'estero dove rimane sino alla caduta del regime (1958), egli ottiene riconoscimenti per la sua attività di scrittore. Ritornato in patria, ormai famoso, nel 1959 in occasione dei 75 anni, è proclamato dottore Honoris Causa da tutte le università del paese e alla sua morte, avvenuta nel 1969, il governo decreta tre giorni di lutto nazionale. Tra le sue opere si ricordano: *Reynaldo Solar* (1920), *La trepadora* (1925), *Doña Bárbara* (1929), suo capolavoro, *Cantaclaro* (1933), *Canaima* (1934), *Pobre negro* (1937), *Sobre la misma tierra* (1943), *El forastero* (1948). (Cfr. L. Dunham, *Rómulo Gallegos. Vida y obra*, México, Ediciones De Andrea, 1957).

artistico scatenano, di conseguenza, l'insicurezza del protagonista, catapultato suo malgrado, in un luogo sconosciuto e senza via di scampo, pieno di minacce reali e immaginarie, causate dal contatto con la selva crudele e prepotente, protesa a difendere il "suo" spazio.

Tale disorientamento porta, inevitabilmente alla ricerca del paradiso, di un luogo felice dove affrontare se stessi, dove scongiurare l'orrore, provocato dal vuoto ambientale, con la presenza umana. Come osserva Aínsa,

[...] En la base del esfuerzo de esos buscadores del paraíso está la creencia de que el hombre puede, en principio, cambiar cualquier cosa 'de' la naturaleza o de 'su' propia naturaleza personal. Si el paraíso no existe, se propone construyámoslo a imagen y semejanza del paraíso ideal. Si el mundo es 'diferente' y 'extraño' cambiemos nosotros mismos, se dicen confiadamente¹⁵.

Viaggio, allora, come conseguenza del disaccordo tra io/mondo esterno, come tentativo per meglio comprendere viaggiatore/meta d'arrivo, come incontro con un paesaggio diverso. L'eroe esperimenta spostamenti all'interno di sé e fuori di sé che comportano, a contatto con mondi differenti, un'inevitabile trasformazione di identità. Il ritorno alla natura, ad un altrove elementare e primitivo, rimette sul proprio asse una soggettività, che sembrava destinata ormai ad affondare su se stessa. Il senso di smarrimento che travolge l'io, viene convertito in una più alta presa di coscienza come se l'io tornasse ad orientarsi nel mondo dopo avere fatto l'esperienza della dissociazione interno/esterno, pensiero/realtà. L'azione, il dominio della realtà vegetale, l'asservimento ai propri fini anche di ciò che è ostile, permettono di umanizzare la natura al punto tale che in essa l'uomo riconosce se stesso. L'essere in armonia con sé rappresenta, pertanto, una condizione prioritaria ed essenziale per l'individuo.

Tutto ciò costituisce una delle costanti tematiche del *romanzo della selva*. Più che la creazione o la riproduzione fedele di uno spazio geografico, di un ambiente naturale perfettamente conforme all'esistente, vale l'integrazione dello spazio esterno nell'evoluzione del racconto. In tal modo, il paesaggio perde il ruolo passivo, complementario, scenografico, tipico della narrativa romantica, trasformandosi in elemento costitutivo la composizione stessa. Esso, in virtù di forze misteriose, diviene protagonista attivo, personaggio dotato di tutte le sfumature e le potenzialità dell'eroe letterario ed acquisisce un senso preciso, strettamente vincolato al *plot*, allo stile formale, alla personalità e al carattere dei protagonisti. L'antropomorfizzazione della natura è compiuta ed essa agisce indifferentemente in contrasto o in accordo con l'uomo. Ciò per-

¹⁵ F. Aínsa, *Los buscadores de la utopía*, Caracas, Monte Avila, 1977, pp. 126-127.

mette una reciproca integrazione: l'essere umano si adegua alle leggi dell'ambiente, ma è al contempo parte di esso.

La selva de *La Vorágine*, ad esempio, affronta apertamente ed in modo violento il protagonista, che riconosce nella natura un mezzo ostile in grado di annichilire l'uomo civilizzato. In questo libro, prototipo del *romanzo della selva*, Rivera evidenzia, infatti, le ingiustizie perpetuate a danno dei *caucheros*, costretti a subire un dominio assoluto da parte dei bianchi, continuatori di quella volontà di sopraffazione e di spoliazione, ereditata dal colonialismo, nella sua veste di attività volta al saccheggio e alla razzia, incurante della rovina dell'altro. Tematica questa, messa in discussione da autori precedenti, quali Santiago Pérez de Triana con l'opera *De Bogotá al Atlántico* (1897), Alberto Rangel con *Infierno verde* (1908), Horacio Quiroga con *Cuentos de la selva* (1918), ma ora ampliata e approfondita nell'aspetto di denuncia sociale.

Per quanto concerne l'ambiente naturale, l'autore colombiano ne considera soprattutto l'aspetto mostruoso e malefico predominante sulla bellezza e maestosità, secondo la tendenza romantica che intende la selva/proiezione dello stato d'animo del protagonista, portando alla luce la parte notturna della natura e dell'anima, oltre a sostenere il primato delle forze telluriche, della volontà della passione, dell'inconscio. Arturo Cova, infatti, espelle le proprie paure ed allucinazioni al di fuori di sé, senza comprendere le cause reali dei problemi che lo ossessionano. L'io, in questo modo, finisce tragicamente con il cadere vittima di se stesso: invece di sviluppare la propria personalità, egli arriva a disintegrarla fino alla follia e alla morte. In fondo, questa è la visione dell'io per i romantici; un io che si espone ad esperienze contraddittorie, presupponendo di governarle da un punto di vista superiore, come farebbe un "creatore" con le sue opere. Non c'è titanismo dell'io che conquista eticamente se stesso¹⁶ a conciliare un dissidio di sé con sé, ormai irrimediabile.

La visione spaventosa e fantastica della natura e della sua antropomorfizzazione assolvono il duplice compito di presentare lo spazio selvatico nella valenza di teatro dell'azione e di protagonista in grado di agire, di imprimere la propria volontà di distruzione anche in *Canaima* di Rómulo Gallegos. Tuttavia, la selva, sempre dotata di autonomia, non esercita la forza distruttrice, non annichilisce se l'individuo apprende a rispettare le leggi che reggono l'ordine naturale. Per la prima volta, essa è proposta come entità magica, captabile da coloro che posseggono capacità di ascoltare e di comprendere l'anima della natura, proprio come sanno fare gli abitanti della foresta. Il ricorso alle leggende indigene per presentare l'eterna lotta tra il bene e il male, tra Cajuñi e Canai-

¹⁶ Cfr. J. G. Fichte, *Dottrina della Scienza*, a cura di A. Tilgher, Bari, 1925.

ma, funge da espediente letterario per sostenere la visione morale dell'autore. In questo senso, il racconto diviene il luogo dove il mito si rigenera e prolifera, diventa *poiesis*, ovvero creazione di una realtà. Desunto dalla tradizione, esso è riutilizzato, infatti, non tanto per spiegare la realtà, ma per sottolineare la dinamica della conoscenza.

L'impiego della selva come ricorso letterario, è perfezionato da Alejo Carpentier ne *Los pasos perdidos*, libro che amplia, tra l'altro, il concetto di "lo real maravilloso". Pagine intere sono dedicate a descrizioni che rivelano, attraverso una prosa tersa e colta, ricca di forme allegoriche e metaforiche, la realtà concreta e maestosa, ammaliante ad occhio nudo, ma anche i suoi aspetti meravigliosi, quali parte integrante della vera essenza ispano-americana. Ancora una volta il ricorso al mito è inteso come metafora del processo di conoscenza. Esso comprende un momento distruttivo, di riduzione al caos del mondo e del linguaggio in vista di una sua riutilizzazione in un nuovo processo di produzione di senso, nel quale sia possibile ritrovare lo stato edenico perduto.

Inoltre, la selva è utilizzata come pretesto per approfondire la particolare visione spazio-temporale dell'autore. Il viaggio del protagonista, epopea di una vita errabonda tra luoghi sconosciuti, trasforma nuovamente la natura in teatro d'azione quando si ricollega alla mitologia classica, greca in particolare, procedendo a ritroso nel tempo, dall'età moderna sino all'età della pietra. Anche in questo caso, la natura selvatica, invece di annientare, offre all'individuo che non ha mai perduto nel fluire delle sue peripezie il senso della propria unità faustiana, l'opportunità di sviluppare completamente tutte quelle possibilità che l'ambiente urbano ha frustrato ed avvilito. Non è una casualità, infatti, che il protagonista sia privo di nome; egli è uno dei tanti esseri alienati dalla civiltà, alla costante ricerca di un significato da dare alla propria esistenza che scorre del tutto inutile ed stereotipata.

Convinto di avere incontrato il paradiso all'interno della natura, il protagonista è altrettanto conscio della necessità di vivere nel proprio tempo e nel proprio ambiente culturale, ora che ha assorbito i conflitti e gli urti più devastanti ed ha convertito in produzione di senso le forze esplosive e implosive, la caduta dei valori e dei significati. Nell'assoluta devastazione, egli ritrova se stesso e riconosce in sè, come propria, quella che Hegel definisce, la "potenza del negativo"¹⁷. Il fine oggettivo che trascende l'individuo è in fondo il senso mitico-religioso dell'unità della vita, la fede in un universale che collega il molteplice.

¹⁷ G.W.F. Hegel, *La fenomenologia dello spirito*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, p. 26.

Con *La casa verde* (1965), Mario Vargas Llosa¹⁸ rafforza la metamorfosi della selva, la cui potenza dominatrice si diluisce sempre più all'interno della struttura, frammentaria e atemporale del libro: la realtà tellurica continua ad influenzare il comportamento dei personaggi se coinvolti in particolari condizioni, ma non è determinate per le loro scelte: sono essi stessi a selezionare il proprio destino. La selva rappresenta semplicemente uno degli ambienti che formano la realtà peruviana, in quanto all'autore interessa, soprattutto, evidenziare la problematica sociale ed in particolare, la decadenza morale dell'individuo, vittima di una società violenta e degradata. Nè inferno, nè paradiso, ma selva/territorio dove l'uomo avrebbe potuto vivere in armonia con la natura. Purtroppo, l'equilibrio si è spezzato, quando l'essere civilizzato ha imposto i propri modelli di vita, finalizzati allo sfruttamento dell'ambiente e all'arricchimento dei beni materiali. La tradizionale opposizione città/selva non esiste più. Nessuno dei due poli è sede privilegiata di valori positivi, nonostante l'autore riconosca l'effetto negativo di certa mentalità "civilizada" sull'ambiente naturale. IL soggetto si sente estraneo alla vita, scisso fra la sua interiorità e un'indifferente e sconnessa realtà esterna.

Scarse sono le descrizioni dello spazio naturale, che ha perduto ormai il proprio ruolo di protagonista, anche se esso continua ad essere percepito attraverso i dialoghi e le azioni dei personaggi. Questi ultimi sempre più disadattati, sono incapaci di instaurare valori, segnati dalla mancanza di un codice etico ed estetico, di un fondamento che dia senso e unità alla molteplicità della vita, la quale appare uno sconnesso e disarticolato insieme di oggetti indifferenti, vera e propria odissea di delusione. Anziché "moderna epopea", come voleva Hegel¹⁹, questo romanzo si caratterizza per l'aspetto di antiepopoea del disincanto, della vita frammentaria e disgregata, in cui l'io diviene un'"anarchia

¹⁸ Nato ad Arequipa (Perù) nel 1936, compie gli studi dapprima in Bolivia, poi a Lima, ed infine a Madrid dove si laurea in lettere. Ha vissuto a lungo tra Parigi, Londra, Barcellona e Madrid. Nel 1993 ottiene la cittadinanza spagnola e diviene membro della Real Academia. Della sua vasta produzione narrativa, che si caratterizza per una costante ricerca formale, si ricordano le seguenti opere: *La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1965), *Conversación en la Catedral* (1970), *Pantaleón y las visitadoras* (1973), *La tía Julia y el escribidor* (1977), *La guerra del fin del mundo* (1981), *Historia de Maytía* (1984), *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986), *Elogio de la madrastra* (1988), *Lituma en Los Andes* (1993), *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997), *La fiesta del Chivo* (2000). Di grande interesse è anche la sua produzione di critica letteraria da *Historia de un deicidio* (1971) dedicato a García Márquez, a la *Orgía perpetua* (1975), *Contra viento y marea* (1990), *La verdad de las mentiras* (1990), *El pez en el agua* (1993) libro autobiografico nel quale, tra l'altro, esprime la propria versione sull'insuccesso ottenuto nelle elezioni a Presidente del Perù. Di minore interesse è la produzione teatrale: *La señorita de Tacna* (1981), *Katya y el hipopótamo* (1983), *El loco de los balcones* (1993). (Cfr. G. Bellini, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, op. cit.).

¹⁹ G.W.F. Hegel, *La fenomenologia dello spirito*, op.cit.

di atomi”, per usare l’espressione di Nietzsche²⁰. La natura vegetale cede il passo alla natura umana, all’atomizzazione dell’essere.

Nonostante le diverse visioni estetiche dei singoli autori, la *novela de la selva*, dalla sua nascita sino ad oggi, ha evidenziato alcune caratteristiche peculiari all’interno della narrativa ispano-americana quali: la meraviglia dinanzi alla bellezza della natura e delle sue manifestazioni, la paura per le grandi estensioni che celano ogni sorta di pericoli, l’amore/rifiuto per un mondo allo stesso tempo affascinante e inquietante, fonte di vita e causa di morte, perché in esso, in sintonia con il pensiero di Darwin²¹, si consuma una guerra continua. Costante è, dunque, lo scontro dell’uomo con una natura ostile, ma dal fascino irresistibile, corredato da tematiche ausiliarie quali il viaggio che mette in relazione, con le dovute differenze, territorio “civilizzato”/“selvaggio”. Seguono la denuncia dello sfruttamento delle risorse naturali e dei lavoratori, e quello riguardante l’aspirazione del cittadino di penetrare i segreti naturali, sempre più lontani ed indecifrabili, ma determinanti per l’identificazione di una totalità concepita in termini mitico-religiosi. Non sempre, pertanto, la dimensione narrativa riserva alla selva uguale trattamento. Ad esempio ne *La Vorágine*, essa ha un’importanza del tutto diversa da *La casa verde*, anche se la realtà geografica peruviana presenta i medesimi ostacoli di quella colombiana. Naturalmente, muta l’ispirazione estetica: mentre il primo romanzo fa proprie le premesse romantiche di un paesaggio/prolungamento degli stati d’animo di un eroe esagerato e nevrotico, il secondo si appoggia su presupposti di critica sociale, propri del romanzo realista. Per questo motivo, verso la fine del racconto, Fushía, ridotto in rovina, mutilato nel fisico e nell’animo, è molto più importante della natura che lo circonda e che, con il suo alito vegetale, allevia il fetore provocato dalla scomposizione del corpo, devastato dal colera.

Nel cambio di prospettiva dalla natura all’uomo, il protagonista del romanzo contemporaneo, lontano dall’essere l’eroe individualista della finzione romantica o l’ingranaggio di una pressione sociale, è semplicemente l’uomo. La letteratura non deve provare nulla, nè mettersi al servizio di alcuna ideologia, ma valere per se stessa, presentando un mondo e problematiche che esulano dai ristretti confini spaziali. In tal modo al centro dell’universo narrativo sta l’io e allo stesso tempo la società, in quanto l’individuo rappresenta simbolicamente aspirazioni e caratteristiche collettive, pur continuando ad essere una singola entità, con vizi e virtù, con meriti e contraddizioni. Il transito naturale dalla foresta del tropico, inizialmente esaltata sino a ridurre via via la propria forza, ha ispirato sentimenti ed atteggiamenti molteplici, dimostrando come il

²⁰ Cfr. F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Milano, A. Barion Editore, 1926.

²¹ Cfr. Ch. Darwin, *Origine della specie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1985.

romanzo della selva rappresenti uno degli aspetti più genuini e duraturi della narrativa ispano-americana, capace di evolversi e di adeguarsi alle esigenze del momento. L'uomo, al di là delle relazioni più o meno conflittuali con l'ambiente in cui vive, vale per la problematica esistenziale, per gli enigmi centrali della sua condizione, per affermarsi in quanto tale e anzi identificando verità e soggettività. Il possibile, l'infinito, l'incognito costituiscono la "natura", la "realtà" dell'essere umano, parte di un processo creativo che si specifica nella ricchezza delle articolazioni e dei rapporti. L'apparente perdita dell'atteggiamento "impegnato" nei confronti dell'ambiente, è compensata dalla conoscenza dell'uomo in divenire, in cui scorre la molteplicità della vita, percepita da qualsiasi latitudine e da ogni realtà geografica.

Lo spazio interiore ha il sopravvento su quello esteriore, segno di come la preoccupazione dello scrittore contemporaneo sia cambiata. Ora il soggetto non interessa solo per il suo rapporto con la natura o con l'ambiente in cui vive, ma per la problematica esistenziale connaturata alla sua presenza sulla terra. Da quando la razionalità si è rivolta contro le forze istintive della vita e non ha lasciato sopravvivere alcuna istanza trascendente come fonte di tutto ciò che ha valore, la vita è rimasta l'ultimo e unico valore. Non si tratta di un valore a-sociale, ma di un valore che investe esclusivamente l'Essere, la sua necessità interiore di concepire il mondo come un tutto razionale e di potere anche prendere posizione nei suoi confronti. Il romanzo si fa, pertanto, esplorazione della forza metonimica della vita a tal punto che la realtà dell'esperienza non è più distinguibile dal testo: non c'è nulla fuori del testo, come afferma Derrida²².

²² Cfr. J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1990.

CORINNE MONTTOYA SORS

DE AURA EN ADELANTE:
EL TIEMPO RECONSTRUIDO POR CARLOS FUENTES

para Juana, eternamente bella

Aura¹ es una curiosa novela corta de Carlos Fuentes, publicada en 1962, que plantea el problema del tiempo en la escritura y de la escritura en el tiempo; a partir de un relato de tipo picaresco pero que desde el principio instaura una distanciación voluntaria entre escritor y narrador, Carlos Fuentes nos cuenta el inicio de la carrera de historiador de Felipe Montero, joven de veintisiete años, muy ambicioso, que sin embargo no tuvo todavía la ocasión de pasar realmente al acto de escritura y que sobrevive dando clases en colegios de pago donde lo explotan. A partir de un esquema literario tradicional, el autor da pruebas de una escritura perfectamente original que emancipa el texto traduciendo al mismo tiempo la progresiva enajenación de Felipe Montero cuyas desventuras aparecen evocadas a lo largo del relato por el intermediario de la segunda persona del singular. Un Tú ambiguo que corresponde en realidad a un doble Yo: Carlos Fuentes, escritor reconocido y adulado pero también Felipe Montero, personaje oscuro que sueña con ser historiador y que empezará la carrera aceptando la propuesta de Consuelo, que consiste en reescribir las memorias de su difunto marido, el General Llorente, para que puedan publicarse. Aquella segunda persona del singular tiende así a superponerse a dos, incluso a tres personajes: Felipe Montero, Carlos Fuentes – quien se niega a identificarse plenamente con él – y luego el General Llorente, con quien acabará confundándose Felipe, muy a pesar suyo.

Desde la primera palabra del relato, «Lees», Carlos Fuentes problematiza pues los papeles de escritor y de lector a partir del personaje complejo de

¹ Carlos Fuentes, *Aura*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

Felipe Montero en el que se confunden aquellas dos facetas ya que al principio es Receptor de un primer texto (el anuncio en el periódico, origen de aquella experiencia iniciática), luego de un segundo texto (las memorias del General Llorente), antes de volverse Emisor de un tercer texto (la rescritura de la autobiografía del General): tres textos virtuales que son la geología del propio relato de Carlos Fuentes. La novela corta se presenta entonces como una puesta en abismo textual en la que van interviniendo, con una misma legitimidad, tres autores – Carlos Fuentes, Felipe Montero y el General Llorente –, luego tres niveles de discurso que, curiosamente, tienen un punto común ya que todos parecen inconclusos:

- Viene la muerte a interrumpir la autobiografía del General;
- en cuanto a Felipe, no logra cumplir con la tarea que se le encargó;
- Carlos Fuentes acaba por fin esta novela corta con puntos suspensivos.

El origen de la intriga del relato que nos ofrece Carlos Fuentes está en la lectura predestinada de un anuncio en el periódico. Aparece el héroe de este relato como un antiguo becario de la Sorbona, que se hizo profesor auxiliar para ganarse la vida y que sólo sueña con éxito profesional y fama. Muchacho ambicioso pero sin dinero, perfectamente consciente de su delicada situación, Felipe Montero terminó sus estudios y se encuentra en un callejón sin salida ya que además de ser pobre, no se le presenta ninguna oportunidad de sacar provecho de un talento del que no duda un instante. Además, tiene un gran proyecto: redactar una obra de síntesis sobre las crónicas dispersas del Siglo de Oro. Es el tipo perfecto del joven historiador frustrado, que vacila entre su deseo de escribir lo que llama él su «propia obra»² y la tarea que emprende esperando poder vivir con el salario correspondiente y escribir por fin lo que le guste. Se vuelve pues una especie de secretario a las órdenes de una patrona que se revela autoritaria y exigente. Pero el aliciente (4.000 pesos mensuales a cambio de los 900 que gana como profesor auxiliar) le hace entrever la tarea con esperanza. Después de vacilar mucho, acude a la dirección indicada en el anuncio, en un barrio colonial de México, en la «calle de Donceles» precisa Carlos Fuentes, lo que no tiene ninguna gratuidad para él en la medida en que subraya de paso la inocencia del chico.

Los detalles del recorrido de Felipe Montero por aquella calle simbólica que lo conduce hacia la madurez y la experiencia, nos aparecen con muchas precisiones: subraya Fuentes que cambiaron los números de las casas, a causa de las transformaciones sufridas por este barrio colonial y de las numerosas construc-

² *Op. cit.*, p. 30.

ciones que fueron modificando su aspecto inicial. La visión del espacio evocado es perfectamente laberíntica y pone el acento sobre los obstáculos que impiden la progresión de Felipe Montero. Se yuxtapusieron los nuevos números a los antiguos y la distancia entre ellos permite apreciar el abismo temporal que los está separando: «47 – ahora 924». El número que interesa a Felipe Montero es el 815 pero al llegar delante de la casa, descubre curiosamente otro tipo de precisión: «815 – antes 69». Al presente, lógicamente superpuesto al pasado, en el primer tipo de letrero, se opone un pasado rebelde, reivindicado por el hogar que lo quiere contratar. A la ausencia total de lógica que hace que el 47 (número impar) se transforme en 924 (número par) – a no ser que la casa correspondiente cambie de lado en la calle –, hace falta añadir que Carlos Fuentes propone dos sentidos de numeraciones de esta calle que corresponden a dos épocas distintas:

- la antigua numeración imponía un circuito que pasara por el 47 (ahora 924) antes de llegar al 69 (ahora 815).
- la nueva numeración propone el recorrido inverso que pasa ahora por el número 815 antes de llegar al 924.

En su relato, Fuentes hace que Felipe transgreda el orden nuevo y siga el antiguo itinerario por dicha calle, pasando pues del 47 al 69 o sea del 924 al 815 actuales. A esta progresión espacial se añade así una especie de viaje iniciático por el tiempo que el chico irá remontando hasta el número que le interesa. Apretada y ahogada entre unos edificios modernos que la privaron de su jardín, casi condenaron sus puertas y sus ventanas y por lo tanto enterraron a sus habitantes, la casa correspondiente se caracteriza por una oscuridad densa y una humedad tenaz. Descubre Felipe Montero un patio donde no crecen sino plantas de sombra y por dentro un ambiente confinado y unas habitaciones llenas de ratas. Carlos Fuentes nos describe entonces una especie de bajada a los infiernos (la aldaba de la puerta representa una cabeza de perro de cobre que parece guardar la entrada como can cerbero) y su personaje se sume en las tinieblas al penetrar en una casa en la que se considera la luz como una intrusa peligrosa. El único cuarto luminoso es de hecho el que las habitantes de la casa le reservaron a Felipe y la luz sólo llega desde un tragaluz que le sirve de techo de cristal a la habitación.

No tardará Felipe en encontrar a los dos otros personajes de este lugar cerrado: su patrona, Consuelo Llorente, y la sobrina de ésta, Aura. La primera lleva un nombre ambiguo ya que connota a la vez el «consuelo» y la nostalgia o el pesar por la analogía que se establece automáticamente entre Llorente y el verbo «llorar», cuanto más cuanto que compara Carlos Fuentes el rostro de este personaje con una cebolla lívida. Consuelo aparece como una especie de

momia, «sin temperatura» precisa el texto³, tremendamente flaca. En cambio, Aura es hermosa, joven, atractiva y discreta. Demasiado discreta a los ojos de Felipe quien parece subyugado por ella desde el primer instante. Pero Aura es inaccesible: igual que una aparición fantomática, parece confundirse con la sombra de la casa y se borra sistemáticamente de la escena; no habla, no levanta los ojos ni hace ruido alguno. Ella es quien le da a la novela su título y éste tiene varias significaciones: a parte su sentido ocultista, el sustantivo «aura» corresponde al céfiro, al viento dulce y agradable, que no sopla nunca en esta casa; también significa «aliento, respiración, sopro vital», es decir todo lo que falta precisamente en esta atmósfera sofocante. En el sentido médico del término, «aura» significa todavía «sensación que anuncia una crisis en ciertas enfermedades como la histeria o la epilepsia» y traduce una pérdida de conciencia. Por fin, el aura se llama también «urubu» y es un buitre de América, una ave rapaz nocturna, de color negro con reflejos verdes, que se alimenta de cadáveres de animales.

Este mismo color verde parece haber invadido el sitio y desteñido sobre sus habitantes, en una unidad cromática angustiosa que falsifica las perspectivas y da la impresión de que los seres que habitan la casa son más bien fantasmas que surgen de las paredes o se confunden con ellas. Apenas logra Felipe cruzar su mirada con la de Aura, cuando descubre unos ojos de un verde extraordinario que parece fascinarlo; además, Aura viene sistemáticamente vestida de verde y apenas se distingue de las paredes cubiertas de un papel verde o de las cortinas también verdes. Este color parece haber impregnado este decorado fantasmagórico hasta sus más mínimos detalles y Felipe incluso notará en la mesa la botella de vino cubierta de limo verdoso o el matiz también verdoso de la pasta dentífrica que usará llegada la noche.

Aura, personaje enigmático cuyo nombre inquietante empieza y acaba por la misma letra, emerge progresivamente de la sombra pero de manera fragmentada, en la medida en que no llega Felipe a descubrirla sino parcialmente, gracias a los reflejos luminosos que proyectan en ella algunos objetos, que reflejan la luz porque son de cristal (cristaleras, espejos, frascos de cristal, vidrios enmarcados...) o de plata (candeleros, ex-votos en forma de corazones de plata...) ⁴. La mirada de Felipe, siempre obstaculizada por la oscuridad dominante, no capta sino las imágenes fragmentadas de una realidad parcial de la que sólo percibe el reflejo. Su reconocimiento de los lugares y de los seres es esencialmente táctil (recorre el pasillo a tientas, «como un ciego» ⁵),

³ *Op. cit.*, p. 12.

⁴ *Op. cit.*, p. 12.

⁵ *Op. cit.*, p. 19.

auditivo (el ruido de la falda de Aura o la campanilla que agita en el pasillo para anunciar la cena) y olfactivo (el perfume de Aura, idéntico, según Felipe, al de las plantas del patio). La visión aparece pues enteramente negada por la sombra circundante y a esta ceguera forzada se añade el deslumbramiento progresivo de Felipe Montero a partir del momento en que descubre los ojos verdes de Aura. Las nuevas imágenes que se ofrecen a él parecen entonces sistemáticamente borrosas, como las que engendraría una memoria deficiente bajo el efecto del tiempo: así el espejo aparece cubierto de vaho, los cristales son opacos e incluso la seda está evocada en su falta de brillo⁶.

La multiplicación de las imágenes borrosas producidas por unas especularidades deficientes tiende a dificultar al extremo la percepción de los lugares y de los seres; esta percepción se vuelve casi imposible y genera en Felipe alucinaciones, en una especie de delirio comparable con el que produciría el consumo de estupefacientes. La descripción del patio que visita Felipe es de hecho muy interesante en la medida en que permite identificar algunas plantas antes cultivadas por Consuelo, todas tóxicas y con propiedades narcóticas o excitantes: el beleño (utilizado como calmante), la dulcamara, el gordolobo, el evónimo, la belladona (planta venenosa y antiespasmódica utilizada para dilatar la pupila):

las **flores**, los frutos, los **tallos** que recuerdas mencionados en crónicas viejas: las **hierbas** olvidadas que crecen olorosas, adormiladas; las **hojas** anchas, largas, hendidas, vellosas del beleño; el **tallo** sarmentado de **flores** amarillas por fuera, rojas por dentro; las **hojas** acorazonadas agudas de la dulcamara; la pelusa cenicienta del gordolobo, sus **flores** espigas; el arbusto ramoso del evónimo y las **flores** blanquecinas; la belladona. Cobran vida a la luz de tu fósforo, se mecen con sus sombras mientras tú recreas los usos de este **herbario** que dilata las pupilas, adormece el dolor, alivia los partos, **consuela**, fatiga la voluntad, **consuela** con una calma voluptuosa.⁷

La reiteración obsesionante de ciertos términos que evocan los arriates del patio, hechos de «flores, hojas, tallos», y de la fórmula verbal «consuela» que connota dinámicamente a Consuelo, el ama de casa, subraya las interferencias entre personaje y lugar, en esta inquietante evocación de un herbario tóxico donde Consuelo parece encontrar sitio entre otras plantas ancestrales. Por otra parte, los escritos del General Llorente harán alusión a los brebajes mágicos fabricados y luego ingeridos por su mujer, en particular para luchar contra su

⁶ *Op. cit.*, pp. 19-20.

⁷ *Op. cit.*, pp. 44-45 (Subrayamos nosotros).

esterilidad, así como al delirio que la atormentaba a veces, delirio que recuerda uno de los sentidos del término «aura», «anunciador de epilepsia y de histeria».

Los folios que contienen las memorias del General no le serán entregados a Felipe Montero sino progresivamente y su incursión en el pasado histórico y sentimental del anciano funciona paralelamente con su instalación en la casa (en efecto exige Consuelo que viva bajo el mismo techo que ella, mientras dure su trabajo) y con su descubrimiento de los lugares y de sus habitantes. Los conceptos de tiempo y de espacio aparecen pues íntimamente relacionados en *Aura*, como es el caso en la mayoría de las novelas de Carlos Fuentes y la marcha de Felipe Montero, que va siguiendo unos pasillos, empuja puertas sin cerradura, sube y baja los peldaños de una escalera en una oscuridad tenaz, corresponde metafóricamente a la lenta progresión de una tarea ingrata que consiste en extirpar de la sombra las oscuras memorias de un General, muerto unos sesenta años antes. Felipe Montero se instala entonces en la casa y Consuelo Llorente le confía la llave del arcón donde guarda como un tesoro los papeles de su marido. Le precisa sin embargo que no tendrá que abrirlo antes de que se lo diga ella y que le irá entregando los folios uno a uno, mientras vaya progresando en su trabajo. Afirma también que muy pronto se dejará seducir por la calidad del estilo del General Llorente. En realidad, Felipe Montero descubre una prosa mediocre que decide rectificar integralmente, insistiendo primero en su eventual interés histórico.

La lectura del primer folio, amarrado con un cordón amarillo, le aprende que el General era un antirrepublicano convencido, que combatió en las tropas de Napoleón durante la invasión de México y que, después de la derrota de Querétaro y la ejecución de Maximiliano de Austria, se exilió a París. La lectura del segundo folio, amarrado esta vez con un cordón azul, le revelará la aparición de Consuelo en la vida del General Llorente, en el momento preciso en que tiene que exiliarse. Esta segunda parte de la vida del General oculta totalmente el aspecto político del personaje para no evocar más que su vida sentimental, en una nueva etapa autobiográfica que ahora parece descuidar la cronología de aquella historia para privilegiar únicamente el aspecto sincrónico de su encuentro con Consuelo, encuentro que parece ir suspendiendo el tiempo en un instante inmortal. De hecho, la lectura de este primer manuscrito queda curiosamente evocada de manera sintética en un resumen lacónico hecho por el joven historiador que tiende entonces a subrayar el interés reducido que presentan estos escritos.

En cambio, el contenido del segundo manuscrito nos aparece revelado por citas en bastardilla, entrecortadas por los propios comentarios y reflexiones de Felipe Montero, cuya lectura se hace entonces claramente más febril e impaciente:

(Primer manuscrito)

la infancia en una hacienda oaxaqueña del siglo XIX, los estudios militares en Francia, la amistad con el duque de Morny, con el círculo íntimo de Napoleón III, el regreso a México en el estado mayor de Maximiliano, las ceremonias y veladas del Imperio, las batallas, el derrumbe, el Cerro de las Campanas, el exilio en París. Nada que no hayan contado otros.⁸

(Segundo manuscrito)

tenía quince años cuando la conocí [...] elle avait quinze ans lorsque je l'ai connue et, si j'ose le dire, ce sont ses yeux verts qui ont fait ma perdition [...] Ma jeune poupée [...] ma jeune poupée aux yeux verts; je t'ai comblée d'amour [...] j'ai même supporté ta haine des chats, moi qu'aimais (sic) tellement les jolies bêtes... [...] tu faisais ça d'une façon si innocent (sic), par pur enfantillage [...] parce que tu m'avais dit que torturer les chats était ta manière à toi de rendre notre amour favorable, par un sacrifice symbolique... [...] Tu sais si bien t'habiller, ma douce Consuelo, toujours drappé (sic) dans des velours verts, verts comme tes yeux. Je pense que tu seras toujours belle, même dans cents (sic) ans [...] Tu es si fière de ta beauté; que ne ferais-tu pas pour rester toujours jeune ?⁹

Por deducción, Felipe Montero encontrará en el segundo folio las contestaciones a las preguntas que había suscitado en él la lectura del primer folio: estas preguntas conciernen todas la edad de Consuelo Llorente, cuyo personaje se inscribe difícilmente, según él, en aquella historia abreviada del México de la segunda mitad del siglo XIX. Así descubre, gracias al relato del General, que éste nació en 1819 y murió a la edad de 82 años, en el año 1901. Ya que precisó Consuelo que su marido había muerto desde hacía sesenta años, deduce automáticamente el lector que hay coincidencia entre tiempo de escritura y tiempo del relato y que estamos pues en 1961. Esta misma coincidencia se vuelve a encontrar a nivel de las dos reacciones paralelas que mueven instintivamente al lector de Aura y al lector del manuscrito a este cálculo común que viene a perturbar la fluidez del relato marcando el tenue límite entre realidad y ficción. Nosotros, lectores, llegamos lógicamente a preguntarnos cuál puede ser la edad de Consuelo y nuestra progresión en la lectura de la novela corta, llevada a cabo paralelamente con la del manuscrito por Felipe, nos aprende que Llorente se casó con Consuelo en 1867, cuando

⁸ *Op. cit.*, p. 27.

⁹ *Op. cit.*, pp. 38-39.

tenía ella 15 años: nació pues en 1852, treinta y tres años después de su marido (número simbólico en la cultura judeocristiana) y tiene exactamente 109 años cuando contrata a Felipe.

En Aura, Carlos Fuentes juega en permanencia con las cifras, para mejor despistar y confundir al lector: la novela corta viene distribuida en 5 partes, el salario de Felipe pasa de repente de 900 pesos a 3.000 luego a 4.000, los números de las direcciones evocadas desfilan ante nuestros ojos con una velocidad espantosa: el 815 antes era el 69, el 13 se vuelve el 200, el 47 el 924. La pareja Llorente aparece evocada a diferentes edades de su vida: Consuelo tiene 60 años, luego 15, 109 y 49 años; el General, 42, luego 82 años y Aura, quien tiene 20 años en el momento del relato, multiplica su edad por dos en el espacio de una noche al volverse una mujer de 40 años. Estos números que antes le sirvieron de referencias a Felipe – referencias en el espacio (la escalera tiene exactamente 22 peldaños y el pasillo 13 pasos) o en el tiempo (marcado por el sonido de la campana que agita Aura a la hora de la comida) –, acaban por confundirse en una nueva cronología perfectamente alocada que va y viene fijando en el relato los años 1901, luego 1867, 1894 y por fin 1876. Como en un inmenso juego de la oca, Carlos Fuentes nos aturde en aquel corro lúdico de las cifras, sembrando la duda en la mente inicialmente cartesiana del historiador que es Felipe, quien se va perdiendo en el cálculo de una Historia que ahora parece adelantarla.

Los colores amarillo, azul y por fin rojo de los cordones que marcan los diferentes folios de las Memorias del General señalan su lectura como juego de etapas, en una visión kaleidoscópica de aquel recorrido mental a través de la memoria. Esta difracción era perceptible desde el principio del relato, en la elección por Carlos Fuentes de un presente genérico de narración que, a menudo, se vuelve futuro premonitorio y angustioso y proyecta a Felipe Montero fuera de la Historia, fuera de su historia. La volvemos a encontrar luego en mil detalles que jalonan la novela corta:

- la numeración de las casas de la calle de Donceles que superpone, ya lo dije, dos historias al mismo tiempo que dos épocas.
- el número de cubiertos en la mesa de Consuelo, que pasa de cuatro, mientras sólo hay tres habitantes en la casa (Consuelo, Aura y Felipe), a uno, cuando Felipe cena solo. Al principio de la novela corta se habló de un criado pero Felipe no lo verá nunca. ¿A quién corresponde pues este cuarto cubierto? Todo parece indicar que se trata del cubierto del Ausente, el General Llorente, quien provocó el encuentro de los tres otros personajes del relato. Su presencia tangible parece cernerse por la casa y sus escritos y la veneración que su mujer le profesa justifican plenamente este cubierto suplementario. La cifra cuatro corresponde entonces a las dos parejas anacrónicas reunidas alrededor de la misma mesa y formadas por Consuelo y el General, luego por Felipe y Aura, sus dobles en el presente.

– la edad de Consuelo también participa de este corro infernal de las cifras, que hace que Felipe toma conciencia de la relatividad del tiempo en el momento preciso en que penetra en la casa. Una casa en la que pasado, presente y futuro parecen irrisorios, donde la noche es eterna, donde las comidas van marcadas por el sonido de una campana que convida siempre al mismo menú: riñones en salsa, tomates y vino.

La Historia acaba por cobrar un aspecto legendario que supera el tiempo y acaba por anularlo. El nombre del animalito de compañía de Consuelo es bastante significativo a este propósito: la conejita, blanca y lógicamente albina (albino significa «que ve de noche») se llama Saga. Esta evocación metonímica del relato histórico aparece pues como una suerte de mutante animal, obligado a adaptarse a un universo que no es el suyo naturalmente y que resiste a las agresiones del tiempo. La serie de aliteraciones que acompaña su evocación participa de una suerte de ecolalia confusional que tiende a problematizar el papel de este conejo, símbolo tradicional de lujuria y de fertilidad¹⁰, que aquí se vuelve, paradójicamente, metáfora de una «leyenda familiar» (el término «saga» también tiene esta acepción) de ciclo único ya que la pareja formada por Consuelo y el General se quedó sin descendencia. La ceguera de este animal traduce aquí toda la frustración de un tiempo suspendido en la espera y hecho eternamente inmóvil:

- [...] Le bastará ordenar y leer los papeles para **sentirse fascinado** por **esa** prosa, por **esa** transparencia, **esa**, **esa**...
- **Sí**, comprendo.
- **Saga. Saga**. ¿Dónde **está** ? **Íci, Saga**...
- ¿Quién ?
- Mi compañía.
- ¿El conejo?
- **Sí**, volverá¹¹.
- [...]
- ¿Cómo dijo que **se** llamaba?
- ¿La coneja? **Saga. Sabia. Sigue sus instintos. Es** natural y libre¹².

Entre aquellas paredes, el único elemento masculino, perturbador del equilibrio y casi de la armonía, es Felipe. Muy rápidamente, su trabajo de historiador parece pesarle y aquella autobiografía que tiene que rescribir a partir de recuerdos que no son los suyos y que va robando a otro, le obliga a adoptar otra identidad y a recuperar una vida, y desde luego una muerte, que

¹⁰ Ver a este propósito: Xosé Ramón Mariño Ferro, *Símbolos animales, Un diccionario de las representaciones y creencias en Occidente*, Madrid, Ed. Encuentro, 1996.

¹¹ Carlos Fuentes, *op. cit.*, p. 15 (Subrayamos nosotros).

¹² *Op. cit.*, p. 37 (Subrayamos nosotros).

no eligió. Carlos Fuentes subraya entonces la perversión del trabajo de este historiador debutante quien se apodera, como se lo reclama Consuelo, de una nueva identidad y se vuelve «autobiógrafo» de otra vida que la suya. Por otra parte, bien le precisa Consuelo que su papel se limita a completar memorias inconclusas¹³ y la expresión permite apreciar toda la ambigüedad de aquella tarea que consiste en crear una ficción, pero bajo control autoritario y perpetuo ya que Consuelo exige incluso que se respete el propio estilo de su marido: «Usted aprenderá a redactar en el estilo de mi esposo»¹⁴. Una empresa bastante ingrata pues, en la medida en que superpone la noción de labor impuesto por la urgencia económica a las pretensiones de historiador que son las suyas, y que además comporta obligaciones de tipo estilístico, temático, temporal (Felipe tiene que trabajar con prisa porque Consuelo pretende que le queda poco tiempo de vida), práctico por fin (tiene que vivir en casa de Consuelo). Felipe Montero se encuentra entonces muy lejos de su propósito inicial, el de escribir una obra maestra sobre el Siglo de Oro. Al encontrar a Aura, se desvía radicalmente de su ambicioso proyecto y, llevado de la imaginación, va inventando una trama novelesca, absoluta antítesis de la crónica que esperaba escribir al principio, donde aparece en persona bajo los rasgos de un príncipe encantador que salva a su amada de la tiranía de una anciana desequilibrada; Aura en el papel de la muchacha inocente, quedaría encerrada en aquella casa, contra su voluntad, y él sueña con liberarla del yugo de la bruja mala que la mantiene presa, para poder conquistar su amor. El propósito primero de Felipe sufre entonces una especie de mutación fundamental que coincide perfectamente con la propia modificación del estilo del General.

La lectura febril del tercer folio, recuperado por Felipe sin que lo sepa Consuelo, revelará por otra parte una suerte de ósmosis entre los dos hombres: esta lectura selectiva aparta automáticamente todo lo que corresponde al contexto político (el discurso de Llorente sobre Napoleón, Eugenia de Montijo, el General Boulanger, el caso Dreyfus) y va subrayando más bien el aspecto novelesco de aquellas memorias, privilegiando así el aspecto humano sobre el contexto histórico. Pero, en adelante, los propósitos del General ya no nos llegan fielmente sacados de la autobiografía, es decir en francés y en bastardilla en el texto, como Felipe pudo ofrecérmolos durante su lectura del segundo manuscrito; ahora, la traducción al español es instantánea y citada entre comillas. Con eso, llega a borrarse la distanciación impuesta por las bastardillas y se presentan luego estas reflexiones como confesiones comunes a

¹³ *Op. cit.*, p. 14.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 15.

los dos hombres, compartidas más allá del tiempo, y que se referirían a una mujer única pero con dos nombres diferentes:

Las hojas amarillas se quiebran bajo tu tacto; ya no las respetas, ya sólo buscas la nueva aparición de la mujer de ojos verdes [...]: «Hoy la descubrí, en la madrugada, caminando sola y descalza a lo largo de los pasillos. Quise detenerla. Pasó sin mirarme, pero sus palabras iban dirigidas a mí. “No me detengas – dijo –; voy hacia mi juventud, mi juventud viene hacia mí. Entra ya, está en el jardín, ya llega”... Consuelo, pobre Consuelo... Consuelo, también el demonio fue un ángel, antes...» No habrá más. Allí terminan las memorias del general Llorente: Consuelo, le démon aussi était un ange, avant...¹⁵

La escritura es pues lo que permite el contacto entre las dos épocas bien distintas, entre Consuelo y Aura, las dos mujeres de ojos verdes que las caracterizan, pero también entre el General Llorente y Montero ya que aquellas memorias inconclusas van acompañadas con fotos antiguas que, paralelamente con el texto, funcionan además como superficie especular y reveladora. En efecto, con el tercer folio descubre Felipe fotos del año 1876 que representan a Consuelo con sus 24 años, para el décimo aniversario de su boda con el General y la mujer que distingue entonces en estas fotos es Aura en realidad. Otra foto muestra a la pareja, algunos años más tarde: Consuelo menos joven (es decir Aura mayor de lo que es en el tiempo del relato de la novela), acompañada por su viejo marido, el General Llorente, quien, por fin, enseña sus rasgos después de haber escrito su vida, y su retrato en la foto se revela ser la cara de Felipe pero mucho mayor. El muchacho descubre así el reflejo especular de su propio rostro, proyectado en el futuro y con unos decenios más, en una etapa última de identificación que, al asimilar para siempre las caras de los dos hombres, superpone a la vez dos tiempos y dos historias. Aquellas fotos que «envejecen» en lugar de los individuos que parecen representar remiten al *Retrato de Dorian Gray* de Óscar Wilde que se encargaba de asumir todas las injurias del tiempo para dejarle a su modelo el aspecto de la juventud eterna.

La similitud fotográfica entre los rasgos de Aura y los de Consuelo viene acompañada de una perfecta sincronización de sus ademanes respectivos y esta réplica simultánea del gesto hace eco a la noción de sosia, en una suerte de desdoblamiento esquizofrénico que relaciona íntimamente a las dos mujeres. Sin embargo, el lazo de parentesco que las une bajo un mismo techo (Consuelo sería la tía de Aura) se ve progresivamente borrado, incluso negado, ya que Aura llama a Consuelo, primero «la señora Consuelo», y luego «la otra»,

¹⁵ *Op. cit.*, pp. 55-56.

al final del relato. Por otra parte, Felipe le reprochará a Aura la especie de enajenación que la mantiene al servicio de Consuelo, sin darse cuenta de que, por la escritura, está cayendo exactamente en la misma trampa: en efecto, rescribir las memorias del General, imitando incluso su estilo, hace que Felipe se impregne plenamente del personaje. En esta celada que se confirma progresivamente, sirve Aura de señuelo y es a la vez su musa y el instrumento de aquella psicosis. Felipe le ofrece luego las llaves del cajón de la mesa donde guarda sus documentos y este ademán suyo es como un testimonio de amor ya que, con el llavero, lo que le entrega Felipe es su propia identidad y hasta su libertad: «Tienes, al fin, el valor de acercarte a ella, tomar su mano, abrirla y colocar el llavero, la prenda, sobre esa palma lisa»¹⁶. Los cajones de esa mesa, que encierran su integridad, funcionan como los cinturones de castidad que, en la Edad Media (evocada a menudo en el texto), alienaban a las mujeres a sus celosos esposos; haciéndole a Aura don absoluto de su persona, Felipe se abandona totalmente a ella y acepta retirarse del mundo y de su tiempo para compartir en adelante con ella un destino que antes quiso él contrariar. En cambio de sus llaves y de su vida, recibe otra llave, la del arcón que contiene los manuscritos del General Llorente y esa transacción inquietante, que desemboca sistemáticamente en el fondo de un cajón o de un arcón, es representativa del callejón sin salida en el que se precipita Felipe Montero, guiado por Aura y Consuelo.

Aquellas dos mujeres, aunque se parecen por sus actitudes, difieren radicalmente por su aspecto físico: Aura es joven y bella mientras que Consuelo es vieja y espantosa. La habitación de la primera parece una celda con sus paredes pintadas de cal; el único accesorio que rompe la lividez del decorado es un crucifijo colgado de una pared. La habitación de Consuelo, en cambio, es un «santuario» donde domina un altar barroco cubierto de una imagería santa y pagana a la vez, que permite la cohabitación sacrílega de Dios y del Diablo:

Cristo, María, San Sebastián, Santa Lucía, el Arcángel Miguel, los demonios sonrientes, los únicos sonrientes en esta iconografía del dolor y de la cólera: sonrientes porque, en el viejo grabado iluminado por las veladoras, ensartan los tridentes en la piel de los condenados, les vacían calderones de agua hirviendo, violan a las mujeres, se embriagan, gozan de la libertad vedada a los santos. Te acercas a esa imagen central, rodeada por las lágrimas de la Dolorosa; la sangre del Crucificado, el gozo de Luzbel, la cólera del Arcángel, las vísceras conservadas en frascos de alcohol, los corazones de plata¹⁷.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 23.

¹⁷ *Op. cit.*, pp. 24-25.

En medio de aquellos juegos de sombra y de luz, emerge curiosamente Santa Lucía, símbolo de claridad quien, según ciertas leyendas hagiográficas, se arrancó los ojos y que parece marcar con su huella esta casa presa de un maniqueísmo delirante. Además, Aura y Consuelo no comparten nunca la misma luminosidad y cuando aparece la una en la luz, está la otra sistemáticamente ocultada en la sombra. Así, cada una de ellas va funcionando como el negativo absoluto de la otra. Sin embargo, Felipe no logra disociarlas en sus sueños; por eso sus ideaciones dan lugar a una nueva mujer que viene a operar como imagen especular deformada de Aura y de Consuelo a la vez, y recupera de cada una algunos de sus atributos específicos: el ser tan monstruosamente elaborado por la imaginación de Felipe tiene por ejemplo la mano descarnada de Consuelo pero que lleva la campana de Aura o tiene los labios de Aura, consolando a Felipe mientras el papel le correspondería mejor a «Consuelo». Aquella mujer «intermediaria», que obsesiona sus sueños y a quien poseerá él luego, está comparada en particular con una planta extrañamente doble y ambigua, la dulcamara, antes cultivada por Consuelo en el patio de su casa. Parece tener unos 40 años más o menos, nuevo número que viene a superponerse a los dos otros, los 20 años de Aura y los 109 de Consuelo, y se le aparece a Felipe en un halo de luz dorada como el oro, tal un *ersatz* de Aura, cuyo nombre es reminiscencia del adjetivo «áureo» que significa «de oro». Quizá volvamos a encontrar ahí, en filigrana, el proyecto inicial y ambicioso de Felipe, el de trabajar sobre el Siglo de Oro. Al despertarse, encontrará a las dos mujeres al lado de su cama, iguales a dos mantis religiosas (también verdes) a punto de devorar al macho después del apareamiento: la vieja sentada en un sillón y la joven a sus pies, con el mismo movimiento de la cabeza y la misma sonrisa, que se levantan luego al mismo tiempo, en una actitud hierática de esfinges triunfantes, después del enigma mortal.

La mujer, repetirás al tenerla cerca, la mujer, no la muchacha de ayer: la muchacha de ayer – cuando toques sus dedos, su talle – no podía tener más de veinte años; la mujer de hoy – acaricies su pelo negro, suelto, su mejilla pálida – parece de cuarenta: algo se ha endurecido, entre ayer y hoy, alrededor de los ojos verdes; el rojo de los labios se ha oscurecido fuera de su forma antigua, como si quisiera fijarse en una mueca alegre, en una sonrisa turbia: como si alternara, a semejanza de esa planta del patio, el sabor de la miel y el de la amargura. [...] Sentado en la cama, tratas de distinguir el origen de esa luz difusa, opalina, que apenas te permite separar los objetos, la presencia de Aura, de la atmósfera dorada que los envuelve¹⁸.

¹⁸ *Op. cit.*, pp. 45-46.

El trío inicial formado por Felipe Montero y las dos mujeres se va transformando en dúo, ya que cesan de aparecer simultáneamente a sus ojos, antes de que acabe por medir su inmensa soledad, durante su última cena bajo aquel techo, cuando ya no encuentre sino un único plato en la mesa. El número 69 de aquella casa habitada por unas mujeres idénticas y sin embargo tan diferentes la una de la otra, es el ejemplo perfecto de la perversa especularidad de las imágenes producidas por los seres y los lugares así como de la unión simbolizada por el intercambio, por consentimiento mutuo y casi satánico, no de los anillos de boda sino de las llaves que justifican de su respectiva identidad, intercambio que se inscribe en la ficción de Carlos Fuentes como transgresión del pacto faustiano. Las llaves que recibe Felipe a cambio de las suyas no le permiten en realidad acceder a aquella eterna juventud, hacia la que pretende adelantarse Consuelo; al contrario, harán que recorra el trayecto inverso que consiste, no en desandar virtualmente lo andado remontándose en el tiempo, sino en precipitarse en un futuro que bien parece acelerarse envejeciéndole a Felipe como por encanto maléfico, en una confusión temporal que viene acompañada de un desorden espacial: «el cielo no es alto ni bajo. Está encima y debajo de nosotros al mismo tiempo», dirá Aura¹⁹. El caos generalizado hará que Felipe tome conciencia de la relatividad del tiempo y de la arbitrariedad de cualquier tentativa racional para controlarlo.

No volverás a mirar tu reloj, ese objeto inservible que mide falsamente un tiempo acordado a la vanidad humana, esas manecillas que marcan tediosamente las largas horas inventadas para engañar el verdadero tiempo, el tiempo que corre con la velocidad insultante, mortal, que ningún reloj puede medir²⁰.

El personaje angustioso de Consuelo parece tener varias vidas, un poco como los gatos que tanto detesta y que Felipe oye y luego ve sufrir y morir, inmolados por el fuego, durante unas ceremonias rituales y sacrificales inspiradas de la Inquisición y del satanismo, en aquel jardín condenado que sólo se puede alcanzar pasando por el tragaluz de su dormitorio. Gatos que no sirven para nada en esta casa llena de ratas; gatos cuyo interés sólo es discursivo, excepto si se considera que su regular sacrificio sirve quizá de abastecimiento al hogar. En aquella casa invadida por las ratas, donde los gatos constituyen sin duda la cena totémica del hombre, ¿quién es el verdugo y quién la víctima de aquel juego reinventado del gato y del ratón? El mito de Drácula, «ave nocturna» que no soporta la luz y se recupera a costa de otros seres (aquí los

¹⁹ *Op. cit.*, p. 46.

²⁰ *Op. cit.*, p. 58.

gatos, el General Llorente o Felipe), de su juventud y de su hermosura, interviene en la elaboración del personaje de Consuelo de manera evidente. Como Drácula, como el Fénix, está dotada de inmortalidad y vuelve a nacer espontáneamente de sus cenizas. El relato de Bram Stoker sirve así de texto cultural²¹ para varios episodios de *Aura*, como el que alude a la existencia de un criado muy servicial (a quien nunca vemos en el relato de Fuentes) que se ocupa del equipaje del recién llegado; o la evocación, en presencia del invitado, de los recuerdos del ama de casa que cubren una duración muy superior a la de una vida humana normal. Carlos Fuentes precisa también que Consuelo sufre de erisipela, una enfermedad infecciosa debida a la presencia de un microbio específico, el estreptococo, que abunda particularmente en las materias putrescibles, lo que hace de ella una especie de muerta viviente en perpetua remisión que encuentra su salvación en particular en el trabajo de investigación y de rescritura de Felipe Montero. En el proceso de transmisión que sigue, el historiador se ve obligado a abandonarse al personaje así extirpado de la nada y reinventado por él, que acaba, como un vampiro, por fagocitarlo vaciándolo de toda su energía.

Aura es una reflexión sobre el acto de escritura y sobre la creación en general, concebidos como lucha perpetua contra el tiempo y el olvido. En Carlos Fuentes, aparece la escritura como predestinación, como negación de «las largas horas inventadas para engañar el verdadero tiempo»²², y quizás de la propia muerte. La novela termina con la evocación de una suerte de baile macabro que muestra a Felipe abrazando el cuerpo viejo de Consuelo; un abrazo que recuerda las Vanidades de los cuadros barrocos donde el enamorado ciego estrecha en sus brazos el cadáver de su amada, sin darse cuenta de su decrepitud. El aspecto de este cuento fantástico y su forma, voluntariamente corta, permiten apreciar, paradójicamente, la amplitud de la tarea del escritor en pos de inmortalidad. Contrariamente a las Vanidades barrocas, que representan los atractivos de la juventud para mejor revelar su futura decrepitud, el personaje de *Aura* funciona en el cuento como la imagen virtual reflejada en los espejos atomizados de esta casa encantada, mientras que el personaje de Consuelo corresponde de hecho a la imagen real, en una confusión final, alegórica y paroxísmica, entre pasado, presente y porvenir, que coincide con la absorción definitiva del historiador por su propia escritura y de la Historia por un tiempo y una memoria indefinibles.

²¹ Ver a este propósito, E. Cros, *D'un sujet à l'autre: sociocritique et psychanalyse*, Montpellier, Institut de Sociocritique, 1995, p. 17.

²² *Op. cit.*, p. 58.

ROBERTO MULINACCI

IL BANCHETTO SELVAGGIO
L'antropofagia come ermeneutica
della diversità in un racconto di Guimarães Rosa

L'uomo è l'animale non ancora stabilizzato
(F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*)

Se l'antropofagia è, come noto, l'ambigua metafora assunta da Oswald de Andrade a simboleggiare il rapporto tra cultura colonizzata e cultura colonizzatrice, nonché, più in generale, l'incontro/scontro con l'Altro nell'accezione piena del termine, vorrei qui tentare una sua rilettura in chiave ulteriormente "contro-determinante"¹, in quanto effetto di un'arbitraria ricontestualizzazione al di fuori del suo particolare orizzonte di determinazione. Vorrei, cioè, vedere come essa funziona in un contesto diverso rispetto a quello naturale del *Manifesto antropófago*, o meglio, quale sia il suo grado di adattabilità semantica alla variazione di ciò che, per dirla ancora con Harald Weinrich, si potrebbe chiamare "campo metaforico"². Operazione apparentemente tendenziosa, ma che, in realtà, si giustifica proprio con la pregnanza di un'idea capace di estendere i confini di senso della parola originaria fino a renderla riottosa al senso, ovvero, sfuggente ad ogni sua univoca comprensione e, dunque, potenzialmente aperta ad infinite risemantizzazioni. Dove, difatti, il significato storico dell'antropofagia, quale pratica rituale delle società primitive, subisce un processo di metaforizzazione che lo converte in immagine, diacronica e diatopica, attiva in ambito pluridisciplinare, dall'antropologia alla sociologia e, non ultima, alla letteratura. Si pensi al carattere sostanzialmente cannibalesco degli studi etnografici, che si nutrono dell'alterità per rafforzare strategie di dominio³, o all'approccio

¹ H. Weinrich, *Semantica della metafora*, in *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 1976, p. 89.

² *Ibidem*, p. 98.

³ È la tesi provocatoria di W.E. Arens, *The Man-Eating Myth: Anthropology and Anthropophagy*, Oxford, Oxford University Press, 1979 (tr. it.: *Il mito del cannibale*, Torino, Boringhieri,

auspicabilmente antropofagico del multiculturalismo, nella preservazione delle singole identità etniche⁴ o, appunto, allo spirito polemicamente ribelle e innovativo di certi movimenti d'avanguardia, dal dadaismo al Modernismo brasiliano⁵. Ma non è tanto la condivisione a vari livelli del concetto di "antropofagia" ad essere presupposto di queste note, bensì la sua essenza squisitamente letteraria⁶, la quale, nonostante inevitabili e pertinenti sconfinamenti in altri territori, rinvia di continuo ad uno spazio, quello testuale, in cui il divario tra realtà e simbolo si colma proprio nel segno della letterarietà. Si tratta, allora, di restituire alla letteratura ciò che le appartiene per antica consuetudine – e su cui si fondano, del resto, anche quelle scienze umane, artefici della progressiva autonomizzazione di questa categoria, perlopiù indipendente, oramai, dalla sua "memoria" filologica –, sottraendolo a facili tentazioni mitizzanti o al rischio di superfetazioni dottrinarie, per limitarsi a trasformarlo in una prospettiva di analisi del testo, nell'ottica privilegiata di un discorso critico.

Poco importa, a tal proposito, che il banco di prova prescelto dal mio intervento sia un'opera paradigmatica del cannibalismo letterario brasiliano come *Meu tio o Iauaretê*⁷ di Guimarães Rosa: in effetti, la disponibilità di un testo al taglio interpretativo in questione non si misura soltanto sulla base di una loro superficiale affinità tematica, quanto piuttosto in virtù di profonde corrispondenze concettuali, non di rado estranee ai tipici contrassegni di questo sottogenere. Anziché ridursi a semplice elemento diegetico, insomma, l'antropofagia può diventare metafora di intertestualità⁸, ingestione caotica di brandelli di altri testi, rimasticazione alienata e straniante di prodotti culturali

1980), che riprende la questione sollevata anche da E. Said in *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978 (tr. it.: *Orientalismo*, Milano, Feltrinelli, 1999).

⁴ S. Peloso, "Identidade nacional e sociedade multicultural" in *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 3 (1996), pp. 165-169.

⁵ Al recupero primonovecentesco del mito antropofagico da parte di Jarry (il suo articolo *Antropophagie* è del 1902) e Picabia (che firma nel 1920 il *Manifeste Cannibale Dada* e fonda, nello stesso anno, la rivista *Cannibale*) si deve la riproposizione brasiliana del cannibalismo modernista di Oswald de Andrade, il cui celebre *Manifesto antropófago* è uscito sulla *Revista de Antropofagia* nel 1928.

⁶ Cfr. L. Stegagno Picchio, "Antropofagia: dalla letteratura al mito e dal mito alla letteratura" in *Literature d'America*, II, 8, 1981, pp. 5-43.

⁷ Pubblicato per la prima volta sulla rivista *Senhor* nel marzo 1961, questo racconto è stato poi incluso nella raccolta postuma *Estas histórias* del 1969. La citazione più sotto è tratta, appunto, dalla 2^a edizione di questo volume (Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1976).

⁸ Cfr. K. S. López, "Modernismo and the Ambivalence of the Postcolonial Experience: Cannibalism, Primitivism, and Exoticism in Mário de Andrade's *Macunaima*" in *Luso-Brazilian Review*, 35/1 (Summer 1998), pp. 25-37: "But the anthropophagic consumption of the Other in Andrade's rhapsody goes far beyond the simple representation of cannibalistic acts: in a more general sense, the entire project is anthropophagistic in that it consumes materials from a broad range of sources and incorporates them in a de-hierarchized whole, without categorically excluding any discourse, including that of the colonizer." (p.28).

eterogenei, senza considerare che già la stessa dialettica eterna fra tradizione e innovazione risponde fondamentalmente ad un criterio antropofagico, assimilando la lezione precedente per digerirla in forme nuove. Ciò testimonia della complessità di questa nozione culturale e, al contempo, della legittimità di un suo approccio, per così dire, metalinguistico, in cui, cioè, non si parli più in astratto dell'antropofagia, ma sia essa medesima a parlare di sé attraverso il testo, ad interrogarlo per interrogarsi, ad essere soggetto della scrittura e non solo oggetto. Da questo punto di vista, mi sembra che il racconto rosiano summenzionato si presti assai bene ad un utilizzo anche strumentale – come teoria applicata – della metafora antropofaga.

Lo sguardo cannibale

Apparentemente, *Meu tio o Iauaretê* racconta una storia di cannibalismo: quella di un meticcio cacciatore di giaguari che, nel *sertão*, semina morte, divorando i propri simili dopo essersi trasformato lui medesimo in giaguaro. Così, almeno, sembra, dato che tutta la vicenda ci viene ammannita in veste di monologo del protagonista, ossia, filtrata dall'unica voce narrativa del testo, a cui spetta, altresì, la conduzione di un dialogo fittizio con un imprecisato interlocutore. Verrebbe da pensare ad una specie di apologo sulla follia, scandito dai lugubri e fantastici rintocchi di queste metamorfosi regressive dell'uomo allo stato animale, a quella sua dimensione pre-logica e istintuale che rimanda alle origini del mondo. Solo che, appunto, al capo opposto di questa comunicazione, celato sotto la scorza della sua misteriosa identità, c'è un altro, anzi, l'Altro per antonomasia, colui il quale non essendo di fatto nessuno, può dunque essere virtualmente tutto, l'autore, il lettore, il doppio dell'Io narrante, la sua e la nostra cattiva coscienza. Non mi voglio addentrare in oziose elucubrazioni sull'effettiva consistenza del personaggio. Mi limito semplicemente ad osservare, tuttavia, che esso non è soltanto portatore di una parola mediata e, quindi, inautentica, ma anche di uno sguardo irriducibile alla misura esclusiva – cioè, che esclude e si esclude – del monologo. Quel che, insomma, il locutore riesce a fare con il linguaggio altrui, fago-*citandolo* come forma di illusoria integrazione del diverso (v. le risposte di compiacimento a certe domande) o, magari, di sua ferma negazione (v. oltre alle repliche offese, talune esortazioni al silenzio), non gli può riuscire con lo sguardo, perché il modo in cui gli altri ci vedono è impossibile da introiettare e, soprattutto, da manipolare. Se gli altri, infatti, a detta di Sartre, “sono il nostro inferno”⁹, do-

⁹ Cit. da P. A. Rovatti, *La follia, in poche parole*, Milano, Bompiani, 2000, p. 41.

minandoci dall'alto della loro percezione di quel che verosimilmente noi siamo, allora il cacciatore di giaguari è la vittima designata del suo ospite, in quanto incapace di contenere, nel proprio discorso, quella percezione estranea. Nell'incontro dei loro sguardi dis-orientati c'è, dunque, tutto lo scontro di due mondi, o meglio, di due visioni del mondo reciprocamente inassimilabili. Ed è forse irrilevante, al riguardo, notare che non si tratta, in questo caso, della collisione di due universi geografici, bensì di due realtà sociali e culturali interne ad uno stesso paese, quel Brasile elevato a paradigmatico scenario di un conflitto fuori dal tempo e dallo spazio: civiltà vs natura, centro vs periferia. Laddove tali coppie oppositive, lungi dal rimettere a peculiari logiche etnocentriche, sono piuttosto da intendersi alla stregua di varianti sinonimiche della dialettica, *latu sensu*, tra Storia e non-Storia, ovvero, tra ciò che appartiene al tempo dell'umano, al suo centro di codici e di valori condivisi, e ciò che, invece, sta fuori o ai margini di esso, al di qua della soglia che consente di accedere al senso. E l'implacabilità di questo sguardo storico, che non ammette deroghe al fine in cui il senso si realizza, è dimostrato proprio dalla conclusione del racconto, allorché l'anonimo ascoltatore tacita, con un colpo di arma da fuoco, quella voce a-storica che aveva ingenuamente creduto di poterlo controllare smozzicandone la lingua. Lì, nello spaventoso silenzio della civiltà che inghiotte¹⁰ la rumorosa anomalia della natura, dell'uomo progredito che divora metaforicamente il retrogrado cannibale, *Meu tio o Iauaretê* rovescia tutta l'intrinseca ambivalenza del progetto antropofago per decretarne l'inappellabile sconfitta di ogni tensione utopica: quella, appunto, di "*dare corpo all'altro*"¹¹, di inglobare la diversità per tramutarla in differenza¹². Giacché se è vero che l'identità si costruisce in relazione all'alterità, il racconto di Guimarães Rosa ci prospetta, al contrario, due identità bloccate in se stesse, arroccate strenuamente a difesa del proprio recinto individuale, in cui non c'è posto per l'altro. Così che il loro istinto cannibalesco, quello potenziale (?) del cacciatore di giaguari e quello reale dello "straniero", si configura come puro rifiuto del difforme da Sé, esperienza distruttiva anziché costruttiva, dunque

¹⁰ Il rantolo di morte dell'uomo-giaguaro, per il suo progressivo dileguarsi nelle parole spezzettate dell'*explicit*, sembra, infatti, dare l'idea di qualcuno che viene inghiottito da qualcosa, risucchiato dentro una cavità da dove si odono suoni sempre più tenui, fino al sormontare del silenzio: "Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu – Macuncozo... Faz isso não, faz não... Nhenhenhém... Heeé!... Hé... Aar-rrâ... Aaâh... Cê me arrhoôu... Remuaci... Rêiucâ-nacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêêê... êê... ê... ê..." (op. cit., p. 159).

¹¹ E. Finazzi-Agrò, "L'identità mangiata. Considerazioni sull'Antropofagia" in *La cultura cannibale. Oswald de Andrade: da Pau-Brasil al Manifesto Antropófago*, a cura di E. Finazzi-Agrò e M.C. Pincherle, Roma, Meltemi, 1999, p. 82.

¹² Sulla distinzione tra *differenza* e *diversità*, l'una inerente all'unità e l'altra alla molteplicità cfr. l'omonimo saggio di A. Bosi in *Tra Simbolismo e Avanguardie. Studi dedicati a Ferruccio Masini*, a cura di C. Graziadei, A. Prete, F. Rosso Chioso, V. Vivarelli, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 199-207.

di perdita e non di ritrovamento, dato che negando l'altrui diversità, tentando, cioè, di sopprimerla, entrambi rafforzano soltanto la propria diversità, che impedisce all'Io di costituirsi in identità¹³. Ed è, in fondo, proprio questo mancato riconoscimento del diverso, quello che abita dentro di sé e quello che gli sta di fronte, a fare del protagonista un sedicente cannibale, vittima non solo dell'emarginazione dell'umano consorzio, ma anche delle sue modalità di autorappresentazione, che ne condizionano inesorabilmente le possibilità di riscatto individuale. In altre parole, disconoscendo – o, forse, non accettando – la differenza genetica, e quindi culturale, che fonda il suo codice identitario, il meticcio accentua, per reazione, lo scarto che lo separa da una cogente normalità, assumendosi quale divoratore di uomini, ossia rappresentandosi, al contempo, quale soggetto estraniato e oggetto estraniante¹⁴. In questo modo, egli compie un atto di simbolica antropofagia a danno dell'altro che è in lui, vale a dire, di una certa identità sociale incarnata dal padre bianco (e che sopravvive, nonostante tutto, nella contaminazione umana del comportamento ferino), a cui si contrappone l'identità personale dell'indio continuatore della stirpe materna, epigono del "cattivo selvaggio" divulgato nell'immaginario europeo dalla cronachistica della Scoperta.

Scelta estrema, in cui si riflette l'opzione per quella cultura primitiva, sconfitta e sottomessa, che nella regressione brutale allo stato di natura e alle sue leggi ataviche sembra aver trovato l'unica illusoria garanzia contro l'assimilazione della cultura dominante e, insieme, un residuo motivo di consistenza. D'altronde, oltre a provare straniamento per la propria diversità (che l'autore rende letterariamente mediante i fremiti dello zoomorfismo), il cacciatore di giaguari provoca anche straniamento negli occhi del disincantato visitatore, da cui dipende, in fondo, la conferma – vorrei dire la cristallizzazione¹⁵ – della sua immagine identitaria. Non tanto perché quella di ognuno di noi è sempre debitrice di chi ci guarda, ma soprattutto perché, nella fattispecie, quell'immagine coincide perfettamente col prodotto della lenta e faticosa digestione della *wilderness*¹⁶ da parte della civiltà, che traduce nei suoi canoni razionali-

¹³ Cfr. P. A. Rovatti, *op. cit.*, p. 36.

¹⁴ F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 153.

¹⁵ A proposito della raffigurazione animalesca del meticcio come retaggio letterario brasiliano, cfr. M. R. Santos, "Tracema: uma narrativa da colonização portuguesa na América" in *Il Portogallo e i mari: un incontro tra culture* (Atti del convegno di Napoli, 15-17 dicembre 1994), Napoli, I.U.O./Liguori, 1996, pp. 379-98: "...leve ressaibo de zoomorfização do mestiço, produto americano da colonização portuguesa no Brasil" (p. 383).

¹⁶ Cfr. E. Finazzi-Agrò, *op. cit.*, p. 83: "Il terrore per le usanze antropofaghe (vere o presunte) delle genti americane accompagna, in effetti, per secoli il viaggiatore europeo che si addentra in un territorio enorme e ignorato: la paura di essere completamente assorbito da questa spaventevole *wilderness*, di venire "divorato" da questo smisurato spazio selvatico, di essere spogliato non

stici la minaccia di una dimensione ignota¹⁷ (non tanto quella della natura, appunto, quanto piuttosto di una sua anomalia). Ovvero, incapace di accettare il diverso come espressione della molteplicità dell'esistente, invece che alla maniera di una frattura dell'unità originaria, il civilizzato non può che metabolizzarlo sotto forma di *monstruum*, di ciò che esula dai confini della norma e porta il marchio indelebile dell'inferiore. L'aspetto pauroso e ossessivo dell'uomo-giaguaro appare, così, la risultante ibrida di un duplice meccanismo *sub specie anthropofagiae*, nel quale autoidentificazione (del soggetto) e identificazione (dell'oggetto) – sia pure da prospettive opposte – finiscono momentaneamente per convergere, prima di tornare a divaricarsi in un'antinomia teleologica senza ritorno. Giacché se l'assunzione provocatoria del cannibalismo a individuale cifra distintiva assomiglia, per il narratore, a un atto di radicale affermazione della propria diversità – nonché, in particolar modo, dell'insofferenza verso ogni possibile integrazione –, essa, nondimeno, sembra giustificare l'atteggiamento repressivo dell'ascoltatore, teso a neutralizzare quella presenza enigmatica partorita dalle viscere della medesima cultura. La minaccia della divorazione (della cultura egemone) e la divorazione della minaccia (della cultura minoritaria) sono, dunque, le due facce diverse e complementari di un'unica dialettica storica che trova una sintesi nella nozione di progresso, intesa come “espansione delle forme di stabilizzazione”¹⁸, predominio del più forte sul più debole, prevalenza della ragione sull'istinto.

Dall'u-topia alla dis-topia antropofagica

Traguardata da questa angolatura, l'antropofagia si presenta non solo con il semblante sorridente di una pratica sostanzialmente estetica, e a senso unico, nei confronti dell'Europa matrigna – qual era all'origine, nella formulazione teorica del suo ideatore –, come pure con quello arcigno di una dinamica interculturale complessa e praticamente bifronte, in cui il desiderio di “ingestione” dell'Altro mette sempre in moto un meccanismo di difesa speculare. L'utopia cannibalesca del corpo quale non-luogo della Differenza, in quanto zona di transito nell'*Erfahrung*, non di rado “risentita”¹⁹ e vindice, dell'alte-

solo del corpo ma anche dell'anima, si sostanzia metaforicamente e materialmente nella figura del cannibale e da essa è duplicata”.

¹⁷ Cfr. U. Galimberti, *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 382: “L'età della tecnica, inaugurando il *disincanto* del mondo, svela l'intenzione nascosta di ogni operazione razionale, che è poi quella di eliminare ogni forma di *ignoto* da cui possa sovrappiungere l'*imprevedibile* che, lo abbiamo visto, è la fonte originaria dell'angoscia”.

¹⁸ *Ibidem*, p. 109.

¹⁹ Mi riferisco alla osservazione di R. Vecchi nel saggio “A Insustentável Leveza do Passado que não Passa. Sentimento e Ressentimento do Tempo dentro e fora do Cânone Modernista” (in

rità, subisce, allora, una “transvaloração”²⁰ *dis-topica*, che la rende reversibile nel suo opposto, nel paradosso tautologico – il corpo è il corpo – che nega l’identità che si voleva imporre. A questo punto, sostituire la pistola alle fauci non cambia poi molto la realtà delle cose, se non forse nella deriva metaforica di una destituzione del senso di quella ritualità archetipica, ormai ridotta al rango di pura tecnica di negazione, prassi assoggettata alla disparità dei mezzi anziché dei fini.

Nel trionfo della forza civilizzatrice adombrato sotto gli artifici affabulatori da *horror-fantasy*, *Meu Tio o Iauaretê* ci svela, dunque, sfrondandolo dalle incrostazioni psicologistiche, il risvolto oscuro dell’antropofagia, quel carattere sottilmente esorcistico²¹ che si scorge al di là del messaggio conciliativo: ruminare (figuratamente e non) il diverso, farlo entrare nella nostre equazioni assiologiche può, infatti, significare non solo l’apertura di un dialogo con l’Altro, ma talora anche la sua implicita interruzione, inscritta proprio in quell’assorbimento “intestinale” dove il diverso, fondendosi con l’identico, si dissolve.

AA.VV., *Memória e (res)sentimento. Indagações sobre uma questão sensível*, M. S. Bresciani e M. Naxara (orgs), Campinas, Editora da UNICAMP, 2001, pp. 457-469) in cui mostra, appunto, come nell’estetica antropofaga interferisca la componente storica di risentimento della cultura dominata nei confronti della cultura modello.

²⁰ H. de Campos, “Da Razão Antropofágica: a Europa sob o Signo da Devoração” in *Colóquio/Letras*, N. 62, Julho de 1981, pp. 10-25.

²¹ Cfr. U. Galimberti, *op. cit.*, p. 382: “Come ci ricordano Horkheimer e Adorno, “ignoto” era per i primitivi lo straniero, da cui ci si difendeva o accogliendolo nel gruppo come ospite onorato (*hospes*) o uccidendolo come nemico (*hostis*), talvolta ritualmente divorato per incorporarne l’estraneità e restaurare quell’immanenza che esorcizza il “fuori” la cui semplice idea è fonte d’angoscia”.

VINCENZO ARSILLO

IL MARE E LA TERRA CHE FURONO:
UNA LETTURA DI *MEMORIA DE ELEFANTE*
DI ANTONIO LOBO ANTUNES

a Manuel G. Simões

La verità è sempre concreta
Ludwig Wittgenstein

La visione di uno specchio comincia sempre da fuori: così, per uno sguardo che dal di fuori tenta di penetrare all'interno di se stesso, e di se stesso come passato, il romanzo che apre la produzione di António Lobo Antunes, *Memória de elefante* (1979), si costituisce e costruisce a partire da un indizio seminale di indubbio valore. La soglia dell'*exerga*, infatti, rivela e nasconde, anticipa e rimanda: "...as large as life and twice as natural", da Lewis Carroll, *Through the looking-glass*. La dimensione di sovradimensionamento e di vastità, e doppia del naturale, cioè come una sorta di allargamento progressivo della visione, che non avviene attraverso un distorcimento logico o deterministico, ma attraverso quell'atto magico ed inconsapevole, ad un tempo, dell'*attraversamento dello specchio come attraversamento di se stessi*, del passare dall'altra parte della realtà attraverso l'oggetto che ci dà l'illusione della immagine di noi stessi, cioè lo specchio, come una soglia e non come un luogo di ri-velazione. Lo specchio è uno *s-velamento* che compie una *ri-velazione* (e, si noti, per inciso, che "rivelare" può avere pure, e non casualmente, l'accezione di "velare due volte")¹. La narrazione si apre, quindi, sotto il segno del-

¹ "Le rappresentazioni antiche del Tempo rilevano due giovani figure contrapposte: Kairòs e Aion. Kairòs è nudo, di profilo, in cammino, ha le ali alle spalle e ai piedi e tiene in mano una doppia bilancia, in equilibrio sulla lama di un rasoio; la sua testa è calva, salvo un ciuffo da cui lo si può afferrare: è il «Momento Giusto», l'attimo felice e decisivo. Aion è invece il divino principio creatore; eterno, immoto e inesauribile: bel ragazzo alato, diritto, frontale, avvolto nelle spire di un serpente, ha volto ora umano, ora leonino. Il serpente trattiene la sua poderosa energia

la duplice ambivalenza tra simbolo e metafora, tra *soglia* e *limite*: potremmo dire, anticipando velatamente le conclusioni, che tra il sentimento dell'esistenza come soglia e quello della vita come limite che cade la narrazione antunesiana, la narrazione ossimoricamente e ossessivamente unitaria della giornata "ordinaria", dell'unione tra un giorno ed una notte, che lo scrittore-narratore descrive nel flusso affabulatorio del romanzo (a cui non sarà improprio attribuire una cifra joyciana, il cui carattere si cercherà di definire più avanti).

La narrazione, quindi, si svolge su un piano apparentemente e linearmemente *mimetico* (la narrazione di una giornata), ma il quadro narrativo si caratterizza immediatamente attraverso un doppio livello di rappresentazione, la cui forza sta proprio nel continuo e dialettico interpersi e forzarsi: quello della esistenza come successione lineare di eventi e quello della vita come sentimento dell'esistenza. Per questo la rappresentazione si costruisce, fin dai primi passi del romanzo, attraverso una sorta di continuo universo di risonanze verbali, che non formano propriamente una catena affabulatoria, quanto piuttosto una scrittura *per-fabulatoria*: è come, cioè, se la parola, la scrittura come atto materiale infinito di costituzione della parola e del discorso tentasse non di compiere un atto di ridondanza rispetto a ciò che sta al di fuori del soggetto narrativo o dell'autore, quanto, piuttosto, sembra, in Lobo Antunes, che la parola serva e venga utilizzata come strumento (proprio nella accezione etimologica di "instrumentum") per *attraversare*, per *guardare-attraverso*, nel senso wittgensteiniano, l'immenso e misterioso meccanismo che, per convenzione, chiamiamo "realtà" e la storia personale come inevitabile e sempre ripetuto, cioè ossessionante, *exemplum*, sempre drammatico ed esistenzialmente fallimentare². Da questo, forse, deriva la dimensione di rivolta all'ordine costituito con cui si apre il testo, la dimensione *metamorfica* dei soggetti che formano il personale della "gestione" manicomiale, come ad esempio il portiere, addirittura antifrasticamente rappresentato come uno "Júpiter": "de tempos a tempos, metamorfoseado em cobrador, aquele Júpiter de sucessivas faces surgia-lhe à esquina da enfermaria de pasta de plástico no so-

nell'immobilità vibrante della creazione" (G. Bompiani, *Tempora*, Milano, Anabasi, 1993, p. 91 e *passim*).

"Si tratta in definitiva di osservare come, grazie alla nuova funzione dello schermo, l'opposizione «soggetto-altro da sé» venga sostituita da quella «soggetto-soggetto» ... La scena del vetro e quella dello specchio risolvono infatti la domanda sull'identità (sia essa mediata da un modello fallace o assunta direttamente in prima persona) sulla base di strutture mutate dall'ottica" (V. Magrelli, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Torino, Einaudi, 2002, p. 67).

² "Ciò di cui abbiamo bisogno, è uno schema a tre livelli – *enunciazione-enunciato-mondo del testo* – ai quali corrispondono un *tempo del raccontare*, un *tempo raccontato*, una *esperienza di finzione del tempo* progettata mediante la congiunzione/disgiunzione tra tempo usato per raccontare e tempo raccontato" (P. Ricoeur, *Tempo e racconto. La configurazione nel racconto di finzione*, Milano, Jaca Book, 1987, p. 127).

vaco a estender um papelucho imperativo e suplicante: – A quotazinha da Sociedade, senhor doutor”³.

Allo stesso modo, la dimensione di rappresentazione artistica, o ancora meglio del continuo rimando figurativo-creativo ad opere o pittori contro l'ordinarietà “imagetica” della vita come puro *sistema organizzato*, cioè castrante e alienante, costituisce una delle forme espressive del protagonista-narratore (e, si noti, che il passaggio continuo, nel corso dell'intero romanzo, dalla terza alla prima persona, il *dialogo narratorio incessante tra sguardo interno e sguardo straniato*, nel gioco narrativo, è un altro segnale determinante di questo senso dell'ambivalenza, della ossimorica ambivalenza del sentimento dell'esistere), il quale dà forma, proprio nell'atto della scrittura, all'elemento irrinunciabile della rivolta verso il mondo, contro il suo perbenismo e la sua ipocrisia, scrittura intesa eticamente ed esteticamente come una voce che internamente parla a se stessi e che attraverso la voce dei folli prende corpo, *si fa corpo*⁴.

E il corpo è, soprattutto quello della perdita, l'*altro da sé*, quello della separazione e del desiderio: il corpo femminile. Il corpo femminile, l'universo femminile sono uno specchio, ancora una volta, in cui si riflette, di cui percepisce l'estraneità, il narratore, e che si modula nell'immagine materna, “...*classe dos mansos perdidos...com o curro do útero da mãe, único espaço possível onde ancorar as taquicárdias da angústia*”⁵, in cui la figura della madre, “movida por um tropismo vegetal de girassol”⁶, viene drammaticamente rappresentata quasi in una *gag* di sapore beckettiano, espressiva della incomunicabilità e della inutilità dello scambio tra soggetti, persino tra madre e figlio (la madre rappresenta già una possibile immagine rovesciata dell'elefante, della ancestrale ed interiorissima, poiché anteriore a tutte le storie, appartenente alla nuda vita, cioè la vita

³ António Lobo Antunes, *Memória de elefante*, 19ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 2000, p. 11. D'ora in avanti, questo testo verrà indicato sempre come *MDE*.

⁴ Il riferimento, qui, al pensiero foucaultiano è naturalmente obbligatorio e ineludibile.

⁵ “Il passato si manifesta perciò in due modi: sciolto nella sua ricodificazione entro nuovi sistemi di segni o incapsulato nello spazio scavato dell'evento traumatico. [...] La biografia di ognuno nasconde immancabilmente qualcosa: la si vede sempre di profilo, mai di faccia” (R. Bodei, *Le logiche del delirio. Ragione, affetti, follia*, Roma-Bari, Laterza, 2000, pp. 6-7).

⁶ “Si tratta di correre il rischio di avvicinarci il più possibile alla “luce nera” o alla soglia dell'insensato, sapendo però che ogni gesto filosofico è un *rimpatrio* e per di più precipitoso. La capacità di tale ritorno sembra allora misurarsi sulla capacità di esposizione alla “folle audacia” del pensare, in un gioco di andata e ritorno che più tardi Derrida avvicinerà al gioco del rochetto (di cui Freud parla in *Al di là del principio di piacere*). Questa follia, che ha a che fare con il gioco rischioso della presenza e dell'assenza, non solo non viene mai cancellata, ma è anzi il terreno indispensabile a ogni pensiero che si spinga al suo limite: cioè, per ogni pensiero che non ripeta semplicemente un altro pensiero o il pensiero di un altro. Per Derrida questo terreno è la posta in gioco più importante” (P. A. Rovatti, *La follia, in poche parole*, Milano, Bompiani, 2000, p. 16)

⁵ *MDE*, p. 13 (corsivo mio).

⁶ *MDE*, p. 14.

come essa è e ci viene data nel momento della nascita, e che tentiamo sempre di ricomporre, di ri-cordare nell'atto memoriale?). Allo stesso modo, le vecchie degenti dell'ospedale, la loro descrizione di immobilità e eccesso di senso allo stesso tempo, quel vano tentativo di decifrare tra la linea, "espirais", delle rughe, la impossibile lettura del dolore del passato, la sua ricostruzione, ma solo la possibilità di vederne fisicamente i segni, esteriormente, come una immagine che abbia estromesso il proprio passato da sé attraverso il dolore o, che è lo stesso, come in uno specchio, una immagine che possa rappresentare se stessa solo attraverso il dolore, poiché esso è l'unica cosa che resta:

...o médico tentava em vão decifrar nas espirais das suas rugas, que lhe lembravam as misteriosas redes de fendas dos quadros de Vermeer, juventude de bigodes encerrados, coretos e procissões... As octogenárias pousavam nele os olhos descoloridos de vidro, ocos como aquários sem peixes, onde o limo ténue de uma ideia se condensava a custo na água turva de recordações brumosas.⁷

Le rughe delle vecchie degenti come quelle dell'elefante? Il vetro opaco dei ricordi, delle rimembranze brumose, il vuoto di quello sguardo si contrappone alla terribile, pudicamente mortale chiarezza dello specchio (si ricordi, ad esempio, anche la simbologia e l'analogia tra specchio ed acqua nel mito di Narciso). Paralelo a questo movimento, sta il continuo, espressivo spostamento semantico dal piano oggettuale a quello artistico-letterario, la donna folle che vaga "como o espectro de Charlotte Brontë"⁸ a cui corrisponde, nella costruzione del testo come di una spazio fisico e mentale ad un tempo, fatto di corrispondenze che si rivelano sempre come assenze, la coscienza di una sorta di malattia universale, da cui nessuno è escluso: "(quem entre aqui para dar pastilhas, tomar pastilhas ou visitar nazarenamente as vitimas das pastilhas è doente, sentenciou o psiquiatra no interior de si mesmo)"⁹.

Il corpo, quindi, come lo specchio, è il proprio limite e la propria soglia¹⁰, e nell'atto sessuale si rivela ancora più drammaticamente la condizione di alie-

⁷ MDE, pp. 16-17.

⁸ MDE, p. 18.

⁹ MDE, p. 18.

¹⁰ "Pero el límite debe pensarse (frente a Hegel) en forma *afirmativa*, como *limes*; o como espacio y lugar susceptible de ser habitado. Constituye una franja estrecha y frágil, un *istmo*. Pero en ese margen hay espacio suficiente para implantar la existencia » (E. Trias, *La razón frontera*, Barcelona, Destino, 1999, p. 47).

"La prima funzione è quella di collocare l'intera speculazione sul tempo entro l'orizzonte di una *idea-limite* che obbliga a pensare insieme il tempo e l'altro dal tempo. La seconda funzione è quella di intensificare sul piano esistenziale l'esperienza stessa della *distentio*. La terza funzione è quella di chiamare questa stessa esperienza a superarsi in direzione dell'eternità, e quindi a *gerarchizzarsi* interiormente, contro il fascino per la rappresentazione di un tempo lineare" (P. Ricoeur, *Tempo e racconto*, Milano, Jaca Book, 1986, pp. 43-44).

nazione a cui la follia, la follia come internamento, conduce: il sesso, così, diviene, la presenza di una continua sfida verbale con il corpo dell'altro, come uno svelamento senza rivelazione. E così, l'atto di auto-erotismo – il nero che si masturba – diviene l'ipostasi della drammatica, indicibile pena della coincidenza tra desiderio e repressione, come atto di espressione-solitudine, e questa visione-descrizione assume una dimensione di spettacolo tragico e silenziosamente alienato. Tant'è che si ha una presenza esolinguistica, la lingua si fa *altro*, scendendo in un sarcastico commento: "L'arroseur arrosé"¹¹. Il continuo passare, infatti, da un linguaggio interiore o interiorizzato alla realtà esteriore si concretizza nella scrittura antunesiana come una sorta di distorcimento verbale dell'oggetto-realtà, che attraverso la connotazione linguistica assume, conquista una caratterizzazione icastica, sempre sul limite di una assurda, quanto inevitabile classificazione che non spiega, cioè non rivela, ma puramente denota: "a esferográfica guardava a ordem estúpida de um diagnóstico definitivo"¹². I pazienti, cioè coloro che vivono il dolore nel suo essere dolore, assumono sempre una figurazione mitologico-simbolica che è naturalmente demistificatoria. La pazzia, i "pazzi" sono, soprattutto, discorsi, atti linguistici, *lógoi*, dimensioni verbali e dissonanti¹³. E la corrispondenza, ad un tempo inevitabile e impossibile, tra corpo e parola crea un'ulteriore tensione logica e narrativa, anzi, meglio logica *poiché* narrativa.

La dimensione meccanico-fisiologica del corpo, lo sguardo di un entomologo-fisiologo che tenta di dare un senso all'assurdo, attraverso la scomposizione-ricomposizione della macchina-corpo. La logica della sopravvivenza non è necessariamente quella della opposizione alla morte, del contrastare la morte attraverso la vita, quanto quella della vita come *spazio di attraversamento della morte*: di qui la conseguenza logica, che la vita si dà per negazione, come somma di assurdità e non come catena di positività. La relazione tra corpo e trasformazione, tra azione e divenire nel farsi mostro, "monstrum", cioè oggetto degno di meraviglia. E se, modernamente, fosse proprio questa meraviglia-terrore ad essere stata perduta, la capacità di incantamento definitivamente dissolta, e di cui rimane solo l'ombra vuota e sorda di una angoscia previa e postuma? L'impossibilità di essere generati e l'impossibilità di generare.

¹¹ MDE, p. 20.

¹² MDE, p. 21. Poco più avanti si parlerà di "lupa psicanalitica", p. 28.

¹³ "...mostrare che l'*hors-texte*, ciò che è fuori del testo, è anche *dentro* il testo, si annida tra le sue pieghe: bisogna scoprirlo e farlo parlare. ... Per "spazzolare la storia a contropelo" ... come esortava a fare Walter Benjamin, bisogna imparare a leggere le testimonianze contropelo, contro le intenzioni di chi le ha prodotte. Solo in questo modo sarà possibile tener conto sia dei rapporti di forza sia di ciò che è ad essi irriducibile" (C. Ginzburg, *Rapporti di forza. Rapporti, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2000, pp. 46-47).

Alla drammaticità manifesta della condizione manicomiale, e dell'esistenza come carcere della follia, si contrappone dialetticamente, ad accrescerne il senso tragico, la dimensione favolistica, tra Zorro e Pinocchio, del protagonista che si risolve sempre in una sorta di discesa agli inferi della propria vita-immaginazione:

Quando é que me fodi?, perguntou-se o psiquiatra enquanto a Charlotte Brontë prosseguia impassível o seu discurso de Lewis Carrol grandioso. Como quem enfia sem pensar a mão no bolso à procura da gorgeta de uma resposta mergulhou o braço na gaveta da infância, brique-a-braque inesgotável de surpresas, tema sobre o qual a sua existência posterior decalcava variações de uma monotonia baça, e trouxe ao acaso, nítido na concha da palma, ele miúdo acorçado no bacio diante do espelho do guarda-fato em que as mangas dos casacos pendurados de perfil como as pinturas egípcias proliferavam a abundância de lianas moles dos príncipes de gales de seu pai.¹⁴

La questione dell'origine è fondamentale in *Memória de elefante*, potremmo, forse, affermare, che ne costituisce il substrato e la condizione immanente – ad essa, si noti, si lega, naturalmente, la questione, *quaestio*, cioè ricerca-domanda, del padre: il figlio specchio del padre? –, seppure la narrazione riveli proprio la inutilità, la sterilità, la *in-differenza* della memoria dell'uomo visto come struttura sociale contrapposta alla utilità/senso della memoria del soggetto come individuo. La domanda fondamentale, ossessiva ruota sempre intorno al *momento*, come se fosse possibile definire *un* momento, *il* momento in cui tutto comincia a perdersi e a franare: “Mas ele, ele, ELE quando é que se lixara?”¹⁵ (e, si noti, che la domanda, la ripetizione come forma di drammatizzazione dell'interrogazione sarà uno degli stilemi ricorrenti di tutto il romanzo). “Nunca mais tem fim essa descida?”¹⁶, domanda una paziente, una vecchia paziente, al dottore, quasi una domanda di Euridice ad un Orfeo che si allontana per sempre e da sempre, un Orfeo proteso alla “deslabirintação”¹⁷ della macchina-mondo, perché, montalianamente, c'è sempre un “anello che non tiene”, e perché, misteriosamente, “existem boomerangs que não regressam ao ponto de partida?”¹⁸. Il *ritorno*, “voltar”, l'atto del tornare, è, probabilmente, un altro dei centri focali e prospettici della narrazione antunesiana:

Voltar como voltara anos atrás da guerra de África, às seis da manhã, para um mês de felicidade furtiva numa mansarda oblíqua, a certificar-se

¹⁴ MDE, p. 25.

¹⁵ MDE, p. 27.

¹⁶ MDE, p. 29.

¹⁷ MDE, p. 30.

¹⁸ MDE, p. 32.

rua a rua, no táxi, de que nada mudara na sua ausência, país a preto e branco de muros caiados e de viúvas de negro, de estátuas de regicidas a levantarem braços carbonários em praças habitadas, em doses equitativas, de reformados e de pombos, uns e outros esquecidos já da alegria de um voo? A sensação de haver perdido a chave embora a conservasse no porta-luvas do automóvel entre papéis manchados de óleo e tubos de comprimidos para dormir fê-lo experimentar a angústia sem amarras da solidão absoluta: algo que desconhecia e lhe entortava os gestos impedia-o de marcar o número que se seguia ao seu nome na lista telefónica e pedir socorro à mulher que amava e o amava. A crueldade dessa impotência subiu-lhe aos olhos num nevoeiro de ácido difícil de reprimir como a turbulência de um arrote. Os dedos da enfermeira vieram tocar-lhe de leve o cotovelo:

– Se calhar, disse ela, sempre é capaz de haver boomerangs que não regressam. E conseguem manter-se à tona mesmo assim.

E pareceu ao psiquiatra que acabava de receber uma espécie de extrema-unção definitiva.¹⁹

La visione di sé, la specularità del soggetto, si rivela nel modo più diretto, drammaticamente diretto, cioè quello delle immagini, con l'immagine fotografica come segno distintivo e di continuità di sé, tutto sempre intrecciato ad un senso di dispersione musicale del tempo, con “a voz de John Cage a repetir Every something is an echo of nothing”²⁰, che, nello sguardo sarcastico e attraverso la deformazione di tipo espressionista dell'autore, lo definiscono come “um anarquista, um marginal”²¹.

L'Africa, la marginalità, l'essere fuori dal centro delle convenzioni, ma al centro del centro delle *cose effettuali*:

Que sabe este tipo de África, interrogou-se o psiquiatra à medida que o outro, padeira de Aljubarrota do patriotismo à Legião, se afastava em gritinhos indignados prometendo reservar-lhe um candeeiro da avenida, que sabe este caramelo de cinquenta anos da guerra de África onde não morreu nem viu morrer, que sabe este cretino dos administradores do posto que enterravam cubos de gelo no ânus dos negros que lhes desagradavam, que sabe este parvo da angústia de ter de escolher entre o exílio despaisado e a absurda estupidez dos tiros sem razão, que sabe este animal das bombas de napalm, das raparigas grávidas espancadas pela Pide, das minas a florirem sob as rodas da camionetas em cogumelos de fogo, da saudade, do medo, da raiva, da solidão, do desespero? Como sempre que se recordava de Angola um roldão de lembranças em desordem subiu-lhe das trias à cabeça na veemência das lágrimas contidas: o nascimento da filha mais velha silabado pelo rádio

¹⁹ MDE, p. 33.

²⁰ MDE, p. 39.

²¹ MDE, p. 42.

para o destacamento onde se achava, primeira maçãzinha de oiro de seu esperma, longas vigílias na enfermaria improvisada debruçado para a agonia dos feridos, sair exausto a porta deixando o furriel acabar de coser os tecidos e encontrar cá fora uma repentina amplidão de estrelas desconhecidas, com a sua voz a repetir-lhe dentro – Este não é o meu país, este não é o meu país, este não é o meu país...²²

Il sentimento del ricordo dell'Africa²³, dell'Angola come luogo, *teatro*, di guerra²⁴ si lega al sentimento di estraneità e di dislocazione (“– Este não é o meu país, este não é o meu país, este não é o meu país –”), l'Africa fatta di “nomes mágicos”²⁵, fino a giungere alla stessa *autocoscienza della propria incoscienza*, o sapere o mistero: “...que sei eu de África?...saudade violentamente física como uma víscera que explode”. La soffocante e ineluttabile de-localizzazione del continente africano, e dell'esperienza ad esso legato, del luogo come esperienza che si ha di esso, si lega a quella del manicomio, istituendo una sorta di parallelismo logico-alterante, che, nel ribaltare costantemente il luogo comune della visione, la *in-differenza*, ripetiamo, della visione, ne mette a nudo con incessante sguardo la dolorosa forza espressiva. Nel qui, nel *bic et nunc* del manicomio – come specularmente in quello dell'*altro luogo*, l'Africa –, il tempo di allarga, per composti farmacologici somministrati o per naturale-in-naturale dilatazione della funzione cronologica, attraverso la pirotecnia e la in-

²² MDE, pp. 42-43.

²³ “La violenza agisce già prima della ferita. Una minaccia acuta e potente frantuma le forme della coscienza spazio-temporale. All'improvviso il mondo con cui si aveva familiarità si trasforma in incertezza, ogni cosa è capovolta. È come se ad un tratto si spalancasse una voragine: il mondo non offre più terreni sicuri, né protezione né riparo. Eppure non ci sono vie d'uscite. La paura attanaglia la propria vittima. Non è l'essere umano ad avere paura, è la paura ad avere lui. Non è determinante se egli sia effettivamente rinchiuso in una cella. Dove imperversa la paura, il mondo si contrae allo spazio immediatamente circostante. Chi è assalito dalla paura è relegato nel punto in cui si trova. Vuole sfuggire al pericolo, ma non può: l'impulso alla fuga è bloccato. Infatti la paura non altro che questo antagonismo tra paralisi e fuga. Mette l'uomo in catene mentre scatena il caos nella sua prigione interiore. Egli vacilla, è assalito dalle vertigini, il mondo è sconvolto, l'ordine delle cose distrutto. Ciecamente le mani si protendono alla ricerca di un appiglio. Ma quanto più forte si aggrappa, tanto minore è il sostegno che trova. Non potendosi più rivolgere verso l'esterno, la paura rigetta la sua vittima su se stessa. Blocca la sua spinta al movimento, il suo impulso alla fuga. Il corpo trema, si dibatte nel tentativo di uscire. La paura è molto più che un moto dell'anima: la sciagura fa tremare il corpo, lo scuote di spasmi. La paura inchioda l'essere umano allo *binc et nunc*” (W. Sofsky, *Saggio sulla violenza*, Torino, Einaudi, 1998, p. 57).

²⁴ Cfr. F. Jameson, “*Romance* e reificazione. Costruzione degli intrecci e chiusura ideologica in Joseph Conrad”, in Id., *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 257-352; J. de Melo (org.), *Os anos da guerra. 1961-1975. Os portugueses em África. Crónica, ficção e história*, 2ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1998; M. G. Simões – R. Vecchi (a cura di), *Dalle armi ai garofani. Studi sulla letteratura della guerra coloniale*, Roma, Bulzoni, 1995.

²⁵ MDE, p. 43.

venzione-dilatazione (che è sempre anche una dilazione, un rinviare il momento della morte) del linguaggio, *attraverso* il linguaggio²⁶. *Il linguaggio ha un respiro che è un affanno*: il continuo e terribile gioco verbale tra il qui e il là, tra l'adesso e l'allora, che misteriosamente e drammaticamente coincidono e si rispecchiano nel reciproco negarsi e affermarsi. Il dramma sta nella *specularità singolare o della solitudine* (e, si noti, che "specularità" deriva da "speculum" e "specula" dal verbo "specio", che ha anche il senso di "angolo, punto di osservazione" e di "riflessione"). E, allora, la "normalità" "provavelmente consiste apenas no empalhar em vida"²⁷, la vita nuda della follia, come nuda è la ragione nella sua essenza, nella sua origine; ed a cui si contrappone "a pavorosa máquina doente da Saúde Mental"²⁸, "a psiquiatria institucional, inventora da grande linha branca de separar a "normalidade" da "loucura" através de uma complexa e postíça rede de sintomas"²⁹. La dimensione manicomiale è data, soprattutto, dal sentimento dell'assenza e dalla tangibile evidenza che qualunque forma discorsiva, in quanto forma conoscitiva, sia sempre assurda, che, cioè, qualunque sia il possibile "ordine del discorso", esso sveli e riveli soltanto il *disordine* di qualunque forma comunicativa che si pretenda organizzata, che cioè pretenda di far corrispondere ad un solo *logos* una sola *aletheia*. L'unica "realtà" è quella delle evidenze oggettuali, che non hanno, però, nulla, della elevatrice fissità del "correlativo oggettivo" eliotiano, quanto, piuttosto una consistenza, ad un tempo epifanica e misteriosa, di certe figure beckettiane o ioneschiane o, ancor più, per una sorta di affinità artistico-intellettuale sotterranea e allusiva (ma neanche poi tanto), a quel sentimento dell'esistenza che da Gogol giunge fino a Cechov (sarebbe possibile individuare, poi, un'altra linea di influenza, questa volta francese, su Lobo Antunes, altrettanto rilevante e incisiva, che è quella che da Flaubert giunge a Céline). Il rapporto tra oggetto e cosa, lo spazio "loico" che intercorre tra un oggetto e la sua definizione, diviene, così, segno inequivocabile, al tempo stesso, di una possibilità e di una impossibilità: così, ad esempio, trova espressione l'indicibile terribilità, nel manicomio, della unione tra solitudine, silenzio e abbandono nella forte, presentissima presenza degli odori, quasi che il solo corrispettivo possibile della dissoluzione dell'anima o del soggetto sia il suo odore, l'odore della sua stagna-

²⁶ "L'essere, il mondo, l'aperto non sono, però, qualcosa di altro rispetto all'ambiente e alla vita animale: essi non sono che l'interruzione e la cattura del rapporto del vivente col suo disinibitore. L'aperto non è che un afferramento del non-aperto animale. L'uomo sospende la sua animalità e, in questo modo, apre una zona «libera e vuota» in cui la vita è catturata e abbandonata in una zona di eccezione" (G. Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, p. 81).

²⁷ MDE, p. 46.

²⁸ MDE, p. 47.

²⁹ MDE, p. 48.

zione-putrefazione. Come si è accennato in precedenza, allora, nello spazio della reclusione manicomiale, reclusione fisica quanto metafisica, la dimensione teatrale, di quinta teatrale, del luogo costituisce una sorta di limbo, dove non esiste attesa, ma dove, comunque, si attende sempre, poiché è l'unico luogo dove questo attendere, questa *tensione*, non sia totalmente insensata, dove, cioè, l'attesa non è fede, quindi una redenzione, ma per lo meno una speranza, una apertura. La pazzia, cioè, si pensi a Torquato Tasso, ad Antonin Artaud, a Luigi Pirandello, ad Anton Čechov, come carcere dell'anima. E, potremmo aggiungere con Lobo Antunes, anima del carcere, "a inumana máquina concentracionária do hospital"³⁰.

Altro tema fondamentale, profondamente legato al precedente, è la visione del tempo ed il rapporto tra tempo continuo e tempo fratto³¹, poiché "o tempo não se segmenta em horas como uma régua em centímetros mas possui a textura contínua que confere à vida intensidade e profundez inesperadas"³² (si noti la affinità tra "textura" e "texto"), anche se, alcune volte, è proprio la immobilità del tempo, il tempo pietrificato del calendario, altra antica e passata forma, *modalità* della memoria, a determinare il ricordo, il cammino della memoria come una "peregrinação desencantada, e procurava sem sucesso reconstruir dias de que conservava uma memória de felicidade difusa diluída num sentimento uniforme de bem estar doirado pela luz oblíqua das esperanças mortas"³³. Il tempo non è, dunque, un flusso unico, non esiste linearità del tempo, se non come, proustianamente e drummondianamente, dissoluzione, ma esiste un intrecciarsi continuo e disperante del tempo come simultaneità di piani *indifferenti*, ecco la vera drammaticità della coscienza e della visione, del tempo come improvvisa rivelazione di sé attraverso la perdita di se stessi. Così, nella *logocronia* infinita della scrittura-follia-normalità, il tempo mitico può divenire tempo personale e il tempo individuale-singolare può apparire, ma apparire solo per un istante, come tempo assoluto (non è una epifania, quanto piuttosto un nascosto apparire, l'ombra di quella epifania). Così,

³⁰ MDE, p. 51.

³¹ "Il fatto è che, al di là di questo stesso oggetto, ne va di un'ambivalenza intrinseca al rapporto delle cose, per l'uomo, con il tempo. Il tempo consuma le cose e le distrugge, vi produce guasti e le riduce inservibili, le porta fuori moda e le fa abbandonare; il tempo rende le cose care all'abitudine e comode al maneggiamento, presta loro tenerezza come ricordi e autorità come modelli, vi imprime il pregio della rarità e il prestigio dell'antichità. La bilancia fra questo positivo e questo negativo, instabile e imprevedibile, obbedisce anche a dosaggi per così dire quantitativi. Il tempo logora o nobilita, logora e nobilita le cose; e di fatto una cosa può sia essere *troppo* logorata dal tempo per venirne ancora nobilitata, che esserlo ancora *troppo poco* all'identico fine" (F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robbaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, 2ª ed., Torino, Einaudi, 1994, p. 15).

³² MDE, p. 51.

³³ MDE, p. 52.

ciò che si rivela, ciò che vive della propria evidenza è questo infinito sentimento della separazione e della caduta, il senso continuo della caduta, beckettiana e cechoviana; la continuità raggelante tra esseri umani ed animali, animali antichi e rugosi, le tartarughe gli elefanti, animali rugosi come rugoso è il tempo; o, ancora, la visione-evidenza dell'Africa come il luogo dell'assenza, della lontananza da ciò che è proprio, il luogo dell'assoluto *altro da sé*.

Contrapposta, così, alla vuota evidenza nomenclatoria delle parole, "para o psiquiatra o manuseio das palavras constituía uma espécie de vergonha secreta, obsessão eternamente adiada"³⁴, sta la figura della madre, "herdei talvez de ti o gosto do silêncio..."³⁵, il ricordo della madre, che a sua volta è forma della coscienza della condizione di "solitários ainda quando não sós, irremediavelmente separados pelo infinito da desesperança"³⁶. Il senso, potremmo dire, ancora meglio, il sentimento della memoria è una "sensação de existir apenas no passado e de os dias deslizarem às arrecuas como os relógios antigos, cujos ponteiros se deslocam ao contrário em busca dos defuntos dos retratos, lentamente aclarados pelo ressuscitar das horas"³⁷, in cui i luoghi, i luoghi che costituiscono la "terra della memoria" cambiano attraverso lo sguardo dello stesso soggetto che è cambiato, nel tempo del viaggio e del ritorno³⁸,

...seduzido por um continente onde até a morte possuía a impetuosa alegria de um parto triunfal. Entre a Angola que se perdera e a Lisboa que não ganhara o médico sentia-se duplamente órfão, e esta condição de despaisado continuara dolorosamente a prolongar-se porque muita coisa se alterara na sua ausência, as ruas dobravam-se em cotovelos imprevistos, as antenas da televisão espantavam os pombos na direcção do rio obrigando-os a um fado de gaivotas, rugas inesperadas conferiam à boca das tias expressões de Montaignes desiludidos, a multiplicação dos eventos familiares empurrava-o para a pré-história do folhetim de que dominava apenas os acidentes paleolíticos.³⁹

Il tempo passato diviene una materia magmatica e sfuggente, in cui il sentimento della perdita si unisce a quello dell'allontanamento, come, ad esempio, avviene nel rapporto-visione con le figlie, con la lacerante condizione del-

³⁴ MDE, p. 67.

³⁵ MDE, p. 70.

³⁶ MDE, p. 85.

³⁷ MDE, p. 91.

³⁸ "Se quindi ci chiediamo a che cosa sono affidati sia l'intervallo fra il prima e il poi dell'evento sia la sua irrevocabilità (affidati per essere custoditi, e infatti qualora non lo fossero la libertà precipiterebbe nella necessità) dovremo rispondere: al tempo e alla memoria. «Ecco perché con la libertà comincia il tempo ed ecco perché l'irrevocabilità degli atti liberi ha come sede la memoria»" (S. Givone, *Eros/ethos*, Torino, Einaudi, 2000, p. 72).

³⁹ MDE, pp. 98-99.

la separazione da esse, della terribile condizione di poterle soltanto *veder crescere* e, attraverso questo atto, che è rivelazione di una impossibilità, prendere coscienza della evidenza del tempo negato-perduto:

Podia apenas, durante a semana, espreitá-las às ocultas como um espião, ser o José Matias de duas Elisas irremediavelmente perdidas, que prosseguiam trajectos divergentes do seu, pequeninas parcelas do seu sangue que acompanhavam, dilacerado, e uma distância cada vez maior ⁴⁰,

oppure, come era stata definita in un altro passo, “a angustiosa apprendizagem de estar vivo” ⁴¹. La forma concreta della memoria, allora, può presentarsi come un sentimento ancestrale e animale, incarnato, realmente *fatto carne*, nella figura, simbolica e concreta ad un tempo, dell’elefante, una sorta di metonimia/antonomasia.

...que estranha mecânica interna rege isto tudo, pensou ele, e que subterrâneo fio condutor une frases desconexas e lhes confere um sentido e uma densidade que me escapam? Estaremos no limiar do silêncio como em certos poemas de Benn, em que as frases adquirem peso insuspeitado e a significação a um tempo misteriosa e óbvia dos sonhos? Ou será que como Alberti sinto esta noite, feridas de morte, as palavras, e me alimento do que nos interstícios dela cintila e pulsa? Quando a carne se transforma em som aonde a carne e aonde o som? E aonde a chave que possibilite decodificar este morse, torná-lo concreto e simples como a fome, ou a vontade de urinar, ou ânsia de um corpo?

Abriu a boca e disse:

– Tenho saudade da minha mulher. ⁴²

Viene continuamente usato il gioco allusivo e “deslizante” del rimando artistico o della intertestualità ⁴³, a cui non si dà mai un senso di elevazione, di

⁴⁰ MDE, p. 105.

⁴¹ MDE, p. 109.

⁴² MDE, pp. 138-139.

⁴³ “In letteratura il problema della compresenza di livelli di enunciazione si propone anche sotto altra forma, dà luogo a ciò che viene definito “intertestualità”, o “dialogismo intertestuale”. Si intende per ciò quel fenomeno culturale-letterario concernente i rimandi che in un testo vengono fatti ad altri testi; anche se più comunemente indagata nell’ambito della narrativa, l’intertestualità può riguardare anche le arti figurative, e, come recenti studi mettono in luce, il cinema e la televisione. Eco considera il dialogismo intertestuale una forma particolare di “ripetizione”: in essa il lettore viene sollecitato non tanto a godere dell’identico, come in altre forme di ripetizione, ma piuttosto del meccanismo stesso che fa dell’identico il diverso (come forma estrema, paradossale di coincidenza tra il totalmente identico e totalmente diverso si può ricordare *Pierre Menard, autore di Chisciotte di Borges*)” (M. Mizzau, *L’ironia. La contraddizione consentita*, 4^a ed., Milano, Feltrinelli, 1994, p. 62).

proiezione dalla semplice materialità, quanto, piuttosto, quello di una inevitabile catena di percezioni, che altera (poiché è già alterata) a priori ogni senso, e dalla quale è impossibile liberarsi. È come se il mondo fosse chiuso in una rete di rimandi, non corrispondenze di tipo baudelairiano, quanto di rifrazioni di tipo joyciano, le quali non rivelano un pur arcano senso, ma velano e ricoprono di un fragile velo di ipocrisia e verità il mondo delle cose altre, il mondo al di fuori del soggetto, il mondo del presente. È, infatti, *Memória de elefante*, un romanzo che si svolge tutto nel presente, in un giorno solo, ma nel quale sembra non esistere altro che il passato ed un futuro, fatti di ossessioni. Così, dopo i silenzi antichi e intimi della lentezza della tartaruga e della immensità dell'elefante, si allarga, il "sentimento del mondo" al gabbiano cechoviano, da cui, per eccesso e riconoscimento si riporta nel testo perfino una frase dello scrittore russo ("aos homens oferece-lhes homens, não te ofereças a ti mesmo"⁴⁴) ed una totale e ineludibile identificazione: "aquela gaivota sou eu e quem foge de eu sou eu também"⁴⁵. E, poco più avanti, nel dialogo/monologo inevitabile e impossibile con la donna perduta, il protagonista afferma:

...os versos desse Dylan Thomas de que tanto gostavas

In the final direction of the elementary town
I advance for as long as forever is.

E o médico imaginou-se a cabecear numa carruagem deserta, *duplicado do outro lado do vidro* através de casas, fragmentos de muralha e luzes de navios, ao ritmo das palavras do poeta que a mulher costumava transportar consigo para a cama e com quem mantinha um diálogo silencioso e perfeito que o excluía:

for the lovers
Who pay no praise or wages
Nor heed my craft of art.⁴⁶

"Tempo, siamo fatti di tempo. È l'unica cosa che abbiamo, mentre la perdiamo" – potrebbe dire il coniglio di Alice. "...como eu, acrescentou o psiquiatra, ao mesmo tempo a fugir e à procura em sucessivos círculos sem finalidade e sem fim"⁴⁷; o, ancora: "Tempo, repetiu o médico, necessito imperiosamente de tempo para me vestir de coragem, colar todos os meus utens no

⁴⁴ *MDE*, p. 160.

⁴⁵ *MDE*, p. 161.

⁴⁶ *MDE*, pp. 163-164 (corsivo mio).

⁴⁷ *MDE*, p. 167.

álbum de retratos...”⁴⁸, fino alla frase finale, a quella coscienza di una debolezza, di una fragilità, che però quando detta, quando dichiarata attraverso la scrittura, diviene, certamente non una forza o non meno oscura, ma, forse, meno estranea: “podes achar idiota mas preciso de qualquer coisa que me ajude a existir”⁴⁹.

È un viaggio attraverso il giorno e la notte, un giorno ed una notte, dal giorno estraneo all'estraneità della notte, un viaggio sonnambolico e disperante tra un inizio che finì per sempre ed una fine che non terminò mai. Come in uno specchio. Come l'immaginazione di un personaggio letterario che attraversa uno specchio, e diviene specchio e diviene se stesso.

⁴⁸ *MDE*, p. 172.

⁴⁹ *MDE*, p. 188.

NOTE

GIOVANNI MEO ZILIO

MERI LAO TRADUTTRICE DI SE STESSA

0. Meri Lao, nel suo *Il vicino di sotto/ El vecino de abajo: Scritti bilingui/ Escritos bilingües*, Il Mondo 3 Edizioni, 1999, pp. 169, ci ha offerto una preziosa operetta, bilingue, parte in prosa, parte in poesia, che contiene una quarantina di componimenti letterari di cui 25 scritti inizialmente in italiano e 13 in spagnolo (secondo dichiarazione dell'A.), poi tradotti da lei stessa rispettivamente in spagnolo e in italiano e pubblicati con testo a fronte. Il volume è particolarmente interessante sia per il critico letterario sia per il linguista. Dal punto di vista della critica letteraria basti dire che si tratta di una gustosa serie di spaccati della realtà, quotidiana e psicologica, scritti in punta di penna con sagace maestria stilistica e acuto spirito di osservazione, nutrito da una costante ironia (e autoironia) di sottofondo, che lo rende più ameno, e da numerosi momenti di vera e propria suspense.

Dei pochi (e brevi) componimenti in versi basti ricordare *Encinta de ti/ Incinta di te* (pp. 12-14) in cui l'A., non priva qui di originalità, immagina di essere incinta dell'uomo che ama, come se egli fosse una propria creatura nel suo seno e nel suo farsi. Dei componimenti in prosa ne vanno segnalati almeno tre che rappresentano, a mio parere, l'apice della sua tensione poetica e della resa stilistica, nei quali affiora appunto quella vena di ironia di cui dicevamo testé: *Las bombachitas*, *Seudópodos* e *Mi compañero*. Essi confermano la maturità letteraria, ad alto livello, dell'A. e meriterebbero di essere studiati sistematicamente dalla critica letteraria.

Tuttavia lo scopo di questa mia nota è essenzialmente glotto-didattico (ad uso degli studenti di metodologia e tecnica della traduzione), e consiste nell'esame tecnico-linguistico di un autore che traduce se stesso: per vedere appunto come lo fa. A questi fini esaminerò prima i fenomeni che possiamo chiamare di "deviazione" sintattica dalla norma, cioè di *non normalità*, rispetto all'uso corrente, poi quelli di "deviazione" morfologica e alla fine quelli di "deviazione" lessicale e fraseologica. Vediamoli, all'interno di ogni categoria, nell'ordine in cui si presentano. Indicherò con SP i testi scritti inizialmente in spagnolo e poi tradotti in italiano: per gli altri sarà da intendere che sono stati scritti inizialmente in italiano e poi tradotti in spagnolo. Inserirò fra parentesi quadre le rispettive forme che, per il mio senso linguistico di italianofono, vengono sentite come *normali* (o, per lo meno, più usuali). D'altra parte, per noi bilingui soprattutto, vale l'antico adagio che "chi è senza peccato scagli la prima pietra".

1. FENOMENI SINTATTICI

Si tratta per lo più della sintassi della preposizione. Il numero fra parentesi indica la pagina.

TESTO ITALIANO

... distante *di* [da] qualcosa... (11)
... macchina *per* [da] scrivere... (21)
... col dorso *alla* [in] vista... (42)
... viaggio *di* [in] gruppo... (42)
... chiedere del [il] passi... (47)
... impossibilitata *di* [a]... (85)
... che motivo hai *da* [per] piangere... (85)
... *nel* [per il] puro aspetto grafico... (87)
... si sentiva alienata *dei* [dai] suoi piedi (103)
Il terremoto di [del] giugno del [zero] 1955
(161)
... si compiace *in* [nel] ricordarmi gli smacchi
... (163)

TESTO SPAGNOLO

... distante de algo...
... máquina de escribir...
... con il dorso a la vista...
... viaje de grupo...
... pedir el pase...
... sin la posibilidad de...
... qué motivo tienes para llorar?
... en el puro aspecto gráfico...
... se sentía alienada de sus pies...
El terremoto de junio de 1955
... se complace en recordarme los
desaires...

Ho trovato solo un paio di casi di deviazioni sintattiche del verbo:

(SP) Che *morì* [sia morto] nessuno lo dubita
(17)

Que se murió no hay duda

(SP)... suppongo che *sono* [siano] (74)...

... supongo que están...

Come si è visto le deviazioni sintattiche esaminate sono tutte nel testo italiano.

2. FENOMENI MORFOLOGICI

... quella sensazione *limitrofe* [limitrofa]
tra il piacere e il dolore... (11)
Di donne pianiste... *ci* [ce ne] sono state
soltanto due... (39)
(SP)... pensalo... [pensaci]... (77)
(SP)... *i lenzuoli* [le lenzuola]..., (81)
(SP)... m'hai *portato* [portata] a vedere
... (con sogg. femm.) (79)
... *le barbe* [la barba]... (87)

esa sensación *límitrofe* entre el
placer y el dolor..
Mujeres pianistas... hubo sólo dos..
... piénsalo...
... las sábanas...
... me llevaste a ver...
... las barbas...

3. FENOMENI LESSICALI E FRASEOLOGICI

TESTO ITALIANO

... merende *variate* [saporite]... (20)
 ... i più stretti *di famiglia* [familiari]... (23)
 ... le *panate* [le cotolette alla milanese] (23)
 ... la *boveda* [la volta celeste]... (25)
 ... *scapigliatura* [tattica] a fin di lucro (37)...
 ... *campamento* [accampamento]... (45):
 incrocio con sp. *campamento*
 ... triangoli di *stoffa* (le mutandine) [tela] (45)
 ... non stava *più* [più in sé] dalla contentezza
 ... (69)
 ... il tuo *prosecco* [whisky] (73)
 ... l'amor *gioioso* [giocosio] (79)
 ... gli incastri cosidetti miei...
 [peculiarmente miei] (77)
 ... vecchietti ormai inoffensivi / di *schiena*
 [di spalle] ormai a ogni cosa.. (81)
 ... (i piccioni) per *fare la ruota* [girando
 intorno] (83)
 ... i rinfreschi [le bibite] (101): possibile
 incrocio semantico con sp. *los refrescos*
 ... “podoiatra” di *merda* [merdoso]... (105)
 ... (pesce) *cialtrone* [maldestro]... (107)
 ... il verbo *addetto* [adatto] alla macchina a
 vapore è sbuffare... (111)
 ... (studente di) Filosofia e Lettere [Lettere
 e Filosofia]... (121)
 ... l'*aula* [sala] dei professori (123)
 ... non *asporterò* (apporterò) più correzioni...
 (147): probabilmente si tratta di un refuso
 ... la *tiraschiaffi* della segretaria [quella
 testarda della segretaria] (165)
 “Sei un cacacazzo” [rompiballe], (169)

TESTO SPAGNOLO

... sabrosas meriendas...
 ... los parientes más estrechos
 ... las milanesas...
 ... la bóveda celeste...
 ... táctica lucrativa
 ... campamento...
 ...
 ... triángulo de género...
 ... estaba loca de felicidad...
 ... tu whisky
 ... el amor jocoso
 ... los encastres / más peculiarmente
 míos
 .. viejitos inofensivos / con la espalda
 de vuelta a todo ya...
 ... (las palomas) dando vueltas
 ... las bebidas...
 ... “podoiatra” de mierda...
 ... (pez) torpe...
 ... el verbo adecuado a las máquinas
 motrices es “bufar”...
 ... (estudiante de) Filosofía y Letras...
 ... el salón de profesores
 ... no implantaré más correcciones...
 ... la tozuda de la secretaria...
 “rompepelotas”

4. EQUIVALENZE LESSICALI E FRASEOLOGICHE ESEMPLARI

Fin qui ho esaminato, senza pretendere, ovviamente, di essere esaustivo, fenomeni che ho chiamato di *deviazione* dalla norma cioè dall'uso italiano contemporaneo (si potrebbe chiamare la “*pars destruens*”). Vediamo ora, senza uscire dalla sfera linguistico-stilistica, una nutrita serie di casi sintomatici ed emblematici in cui l'A., di fronte a lessemi o sintagmi o modi di dire dello spagnolo rioplatense (da cui come dicevo mentalmente parte) che sono intraducibili se presi alla lettera (o comunque sentiti come insoliti), riesce a trovare esemplarmente le effettive equivalenze semantiche (lessicali e fraseologiche). Vuol essere questa la *pars contruens*.

TESTO SPAGNOLO

(SP)... locos *de remate*... (16)

... verde *cotorra*... (38)

... era *imposible de ballar*... (40)

... *me cago* tabajando bajo la lluvia... (46)

... todo está en empezar...
/ después *va saliendo*... (50)

... esa *carta suya*... (56)

... jamás *en la vida*... (60)

... su señora, *con la adoración que le tenía*... (70)

... yo que *entiendo la música*... (74)

... el público *ordinario*... (74)

... un *boludo*... (76)

... amor *más rotundo*... (80)

... lo que *te cae bien*... (84)

... vivir *como en bolsa de papas*... 84

Vamos, nena, *bájate un poquito* (86)

No me vengán con la envidia... (88)

... como "*grillete al tobillo*"... (102)

... trae *a colación*... (104)

... las *pelagatos*... (104)

... ingenuo como él sólo... (108)

... al *pie de la letra*... (112)

... la *lata* del profesorcito... (122)

... me *saca de quicio*... (154)

En una de esas... (154)

... *lanchas de goma* (156)

TESTO ITALIANO

... pazzi da legare...

[letter.: pazzi da mettere all'asta]

... verde bandiera...

[letter.: verde pappagallo]

... risulta introvabile...

[letter.: era impossibile da trovare]

... mi faccio un mazzo così sotto la pioggia

[letter.: me la faccio addosso...]

... tutto sta a cominciare...

/ poi viene da sé...

... quella sua lettera...

[letter.: quella lettera sua]

... mai in vita mia...

[letter. giammai nella vita]

... sua moglie, che pur stravedeva per lui...

[letter.:con la adorazione che le aveva]

.. io che di musica me ne intendo...

[letter.: io che capisco la musica]

... il pubblico cafone [letter.: ordinario]

... uno stronzo... [letter.: coglionuto]

... amore a tutto tondo...

[letter.: amore più rotondo]

... cosa ci si addice...

[letter.: ciò che ti cade bene]

... vivere con la testa nel sacco...

[letter.: vivere come in sacco da patate]

Dai, bella, cala

[letter.: Andiamo, pupa, scendi un po']

Altro che invidia

[letter.: no mi vengano con l'invidia]

... come palla al piede... [letter.:
come lucchetto della catena alla caviglia]

... tira in ballo [letter.: porta a confronto]

... le pidocchiose... [letter.: le pelagatti]

... da bravo ingenuo...

[letter.: ingenuo come lui solamente]

... pedissequamente...

[letter.: al piede della lettera]

... lo sproloquio del professorino...

[letter.: la latta del professorino]

... mi manda in bestia...

[letter.: mi toglie dai gangheri]

Può darsi che.. [letter.: In una di quelle]

... gommoni [letter.: lance di gomma]

5. CONCLUSIONI

Benché la maggior parte dei testi sia stata scritta inizialmente in italiano e solo in un secondo tempo tradotta in spagnolo, è chiaro che l'A., nata e vissuta fino ad età adulta nel Rio de la Plata (Buenos Aires e Montevideo), non ha mai smesso di far riferimento, come *lingua madre* (lingua dell'infanzia) al rioplatense com'è confermato non solo dai testi in spagnolo (scritti in modo esemplare) ma anche dal fatto che nei testi italiani (anche in quelli scritti fin dal primo momento come tali) appare una insistente influenza dello spagnolo: lo specialista ne può ricavare l'impressione che, anche quando lei scrive di getto (e quindi pensa in italiano), traduca (o calchi) inconsciamente dallo spagnolo. Quando poi passa alla vera e propria traduzione dei testi italiani allo spagnolo lo fa in maniera ineccepibile dal punto di vista linguistico e stilistico.

Si potrebbe concludere che la sua vera opera letteraria, d'altronde pregevolissima, sta tutta nella redazione spagnola indipendentemente dalla lingua di partenza e che essa lascerà, nel suo insieme, una traccia significativa nella storia della letteratura ispanoamericana.

GIUSEPPE BELLINI

RIGOBERTA MENCHÚ

Rigoberta Menchú, Premio Nobel per la Pace, rappresenta un mondo, quello guatemalteco, al quale da anni sono unito, anche per la mia lunga amicizia con uno scrittore la cui opera ho con frequenza trattato, Miguel Angel Asturias – anch'egli Premio Nobel, nel suo caso per la Letteratura –, ma pure rappresentante, Rigoberta, di un più vasto universo nel quale la sofferenza è realtà dominante e per il quale ha rappresentato, e rappresenta, una speranza di riscatto, la luce che la fede promette a ogni credente, aiutandolo a sopportare le vaste ingiurie della vita.

Frutto di un mondo di “incantesimo e di splendore”, come lo definiva proprio Asturias, la vita di Rigoberta Menchú è trascorsa invece nell'ingiustizia e nel dolore. La fatica degli anni dell'infanzia, la repressione, la crudeltà del potere, la malvagità degli uomini d'arme, la tortura dei familiari e la loro scomparsa documentata nel suo primo libro testimoniale, *Mi chiamo Rigoberta Menchú*¹:

[I soldati] si portarono dunque dietro il mio fratellino che perdeva già sangue da ogni parte del corpo. Quando le donne lo lasciarono, non aveva già più un aspetto umano. La faccia era tutta sfigurata dai colpi, dalle pietre, dai tronchi: era completamente disfatto. [...] Mio fratello rimase per più di due settimane sotto le torture. Gli strapparono le unghie, gli tagliarono le dita, gli tagliarono e bruciarono parte della pelle. Era pieno di ferite, e le prime si erano ormai gonfiate e infettate. Ma continuava a vivere. Gli raparono la testa, lasciandogli solo la pelle, gli tagliarono il cuoio capelluto e glielo tirarono giù da una parte. Gli tagliarono da ambo i lati anche le guance. Aveva segni di tortura in ogni parte del corpo, ma facevano molta attenzione a non toccare le vene e le arterie, perché potesse resistere alle torture senza morire. Perché resistesse e non morisse sotto i colpi, gli davano anche da mangiare. Lo torturavano in venti².

¹ La prima edizione fu curata da Elizabeth Burgos e apparve con il titolo di *Moi, Rigoberta Menchú*, Paris, Gallimard, 1983. L'edizione italiana con il titolo *Mi chiamo Rigoberta Menchú*, è stata curata da Andra Lethen, con una “Nota critica” di Alessandra Riccio, presso l'Editore Giunti di Firenze, 1987.

² *Mi chiamo Rigoberta Menchú*, ed. italiana cit., pp. 210-211.

Tutto ha contribuito a dare a Rigoberta la misura abissale della malvagità umana, ma anche ad accrescere in lei, singolarmente, il senso di una responsabilità personale nella campagna per il riscatto degli oppressi, degli umiliati e offesi.

Per la sua gente la Menchú ha saputo ribellarsi ed è assurda, rifiutando la violenza, lottando contro di essa, a simbolo di una pacificazione che in qualche modo, a suo tempo, raggiunse per il suo paese, nel nome di una rivendicata dignità dell'indigeno. Nel suo secondo libro, *Rigoberta, i maya e il mondo*³, alla cui stesura Dante Liano diede la sua collaborazione, affermava una radicale esigenza di giustizia:

vogliamo che vi sia giustizia, che vi sia profondo rispetto per la dignità dell'uomo e dei popoli indigeni, che la terra sia distribuita in modo equo... Le nostre convinzioni si nutrono dell'anelito della gente a una vita migliore, perché sappiamo che è possibile cambiare la società. Ebbene, anche tutto questo fa parte delle nostre più radicate credenze: l'aspirazione a un mondo migliore⁴.

Nulla di più naturale, nulla di più legittimo, ma anche la coscienza che nulla può essere perfetto e che per raggiungere il predominio del bene sopra il male occorre darsi da fare, pensare più agli altri che a se stessi, perché, afferma Rigoberta, "tutti non siamo che una goccia di speranza nel mare di chi ha bisogno"⁵. Di qui il significato che la Menchú attribuisce al premio che l'ha distinta:

Finché vivrò cercherò sempre di dare un senso a questo premio Nobel. Materialmente, questa onorificenza potrebbe benissimo stare nel Templo Mayor di Città del Messico, o in uno dei grandi templi delle nostre culture guatemalteche, in qualche edificio particolare. Potrebbe stare ovunque, ma quel che importa è il suo significato intrinseco, la sua essenza. Finché vivrò, dunque, lotterò per la pace, per la vita, per il dialogo. E quando morirò, saranno i nostri figli a proseguire la lotta per gli stessi obiettivi: altri raccoglieranno il suo significato simbolico, perché il mondo è formato anche di miti e di simboli⁶.

Un mondo di sogni, questo di Rigoberta. Ma, di che cosa è fatta la vita se non di utopie felici, di sogni che faticosamente tendono alla realizzazione? Radicata nel suo mondo e al tempo stesso in un universo migliorato nel rapporto tra gli uomini, il Premio per la Pace prospetta il futuro in una dimensione grandiosamente domestica di poesia:

Ho potuto salvare poche cose di Chimel, ma almeno i sogni mi sono rimasti. Sono notti meravigliose, quelle in cui sogno Chimel. Provo la sensazione di chi torna a casa dopo un lungo viaggio. C'è mia madre, la vedo, le parlo. Vedo la casa, e vorrei saper dipingere per ritrarla. Vedo i conigli spiare dalla gabbia. Vedo il pesce. Vedo il breve sentiero che con-

³ Rigoberta Menchú, *Rigoberta i maya e il mondo*, Firenze, Giunti, 1997.

⁴ *Ivi*, p. 133.

⁵ *Ivi*, p. 339.

⁶ *Ibidem*.

duce al fiume, e quello lungo che porta a Uspantán. Vedo la discesa verso Chimele, tutto il villaggio, e in fondo a questo una casetta. Sento l'odore della terra bagnata dopo la pioggia, il buon odore che emana. E sento nostalgia. Sono i sogni che mi accompagnano sempre, che mi portano sulla montagna, mi stimolano la fantasia nel lavoro. Sono i sogni a farmi rivivere l'ieri come se fosse l'oggi, che mi conducono in un domani strano, mi fanno intravedere un futuro misterioso. Non so di quanti sogni sia ormai costellato il mio cammino, ma so che ritorno sempre ad essi, come un pellegrino ritorna, tutto impolverato, al luogo in cui è nato. E adagiata sui sogni proseguo la mia vita, perché è solo nei sogni che realmente esistiamo⁷.

Questa la dimensione grande di Rigoberta Menchú, combattente senz'armi per il riscatto umano, e in questo nobile impegno anche scrittrice testimoniale, una delle forme nuove, secondo il Liano⁸, della letteratura ispanoamericana di fine secolo ventesimo, che nell'opera della guatemalteca raggiunge il suo culmine e chiude il genere. E su tutto, come lei stessa si esprime, la convinzione che "Dio non è d'accordo con la nostra sofferenza, che questo destino non ce lo ha dato Dio, ma sono stati gli stessi uomini, qui sulla terra, a darci questo destino di sofferenza, di povertà, di miseria, di discriminazione"⁹. Convinta anche, Rigoberta, che, per lei cristiana,

la cosa più importante è la vita di Cristo. Per tutta la sua vita, Cristo fu umile. Come narra il racconto nacque in una piccola capanna. Fu perseguitato e, per questo, dovette decidere di avere un piccolo gruppo per far sì che la sua semente non si disperdesse. Furono i suoi discepoli, gli apostoli. [...] Arrivò a dare la sua vita, ma la vita di Cristo non è morta, perché continua in tutte le generazioni¹⁰.

⁷ *Ivi*, p. 340.

⁸ Dante Liano, "Tendencias de la literatura hispanoamericana actual", in Aa. Vv., *L'acqua era d'oro sotto i ponti*. Studi di Iberistica che gli Amici offrono a Manuel Simões. Per le cure di Giuseppe Bellini e Donatella Ferro, Roma, Bulzoni, 2001, p. 149.

⁹ *Mi chiamo Rigoberta Menchú*, op. cit., p. 162.

¹⁰ *Ibidem*.

JAIME J. MARTINEZ

VUELVE LA SOMBRA DEL CAUDILLO

Acaba de presentarse una nueva y excelente edición de la que quizá sea la obra más representativa de Martín Luis Guzmán, *La sombra del caudillo*, editada por un reconocido experto en la literatura mexicana contemporánea como es Antonio Lorente Medina¹. Resulta alentador comprobar cómo también una colección como la de Clásicos Castalia, que hasta hace relativamente poco tiempo se mostraba renuente a dar entrada a los grandes novelistas hispanoamericanos del siglo XX, desde hace algunos años se va abriendo a lo que es no sólo una necesidad del mercado, sino también una cuestión de justicia. En este sentido creo que se puede considerar como muy acertada la decisión de seguir en esta línea con un autor como el que nos ocupa que, sin lugar a dudas puede considerarse como uno de los más importantes narradores en español del siglo pasado.

La obra de Martín Luis Guzmán ha carecido, en tiempos recientes, de la difusión y reconocimiento populares que merece. Esta circunstancia podría explicarse, como bien pone en evidencia Antonio Lorente, por dos motivos: por responder sus obras a una estética ampliamente superada por los narradores del “boom” y por su posición pública de defensa de la actuación del presidente Díaz Ordaz con ocasión de la tristemente célebre matanza de Tlatelolco (p. 8).

En su ejemplar introducción, el editor nos va guiando por la agitada vida pública y artística de Guzmán, ejemplo del cambio radical que sufriría México en los primeros años del siglo XX. En efecto, frente al XIX, que había sido protagonizado en sus últimas décadas por la figura del dictador Porfirio Díaz y por la institucionalización del naturalismo filosófico y artístico, el inicio del siglo XX iba a suponer la transformación radical de este panorama, sobre todo a partir de los acontecimientos políticos que se sucedieron a partir de 1910.

Señala el editor la importancia que tuvo en el desarrollo intelectual del autor mexicano la creación del Ateneo de la Juventud en 1909. A través de esta institución, figuras del relieve de Alfonso Reyes, los hermanos Henríquez Ureña, José Vasconcelos, etc., pusieron las pautas de un nuevo acercamiento a las humanidades y a las ciencias, basadas en el trabajo sistemático y en la rigurosidad del estudio. Además, estos autores

¹ Martín Luis Guzmán, *La sombra del Caudillo*, edición de Antonio Lorente Medina, Madrid, Editorial Castalia, 2002, pp. 333.

marcaron una línea muy importante en la filosofía de lo mexicano, tema éste que tendrá un gran desarrollo en el pensamiento del país azteca posterior hasta por lo menos *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz y que está presente en muchas de las ideas expuestas por Guzmán en su obra *La querrela de México*.

Como la mayor parte de los autores de su generación, Guzmán participó activamente en los avatares de aquellos años: maderista primero y después, según el momento, villista y delahuertista, los constantes cambios de la fortuna le llevaron varias veces al exilio. Precisamente en España, donde estuvo refugiado en dos ocasiones, Guzmán logró desarrollar la parte más importante de su obra periodística y narrativa.

Por lo que respecta a su primera estancia en la península, hay que decir que Guzmán mantuvo una incesante actividad como periodista, que se prolongaría en el tiempo hasta el final de sus días. En especial merecen destacarse sus crónicas cinematográficas escritas durante su primer exilio en la península ibérica, en 1915. A través de numerosas reseñas, firmadas con el seudónimo de "Fósforo", que compartía con Alfonso Reyes, logró crear un modelo en el género y un estilo, a la vez que demostraba un precoz entendimiento de las posibilidades y características del nuevo arte. También destacan sus estudios filológicos como, por ejemplo, la publicación de las poesías de Gregorio Silvestre.

Sin embargo, la parte más importante habría de venir durante su segundo exilio español, de 1925 a 1935. Es en estos años cuando Guzmán publica las obras que constituyen, sin lugar a dudas, la parte fundamental de su creación literaria: *El águila y la serpiente* (1928) y *La sombra del caudillo* (1929). Con ellas el escritor se enmarca a pleno título en un nuevo género que se había ido desarrollando paralelamente a los hechos históricos de aquellos años y que tiene en *Los de abajo*, de Mariano Azuela, su ejemplo más paradigmático: la novela de la revolución mexicana.

Aunque todas las historias de la literatura incluyen un apartado especial dedicado a estos autores y obras, lo cierto es que la existencia de una corriente que responda a dicho nombre ha sido puesta en duda por algunos críticos. La razón principal es la imprecisión de su ideario, en lo fundamental limitado a un tema único: los hechos violentos relacionados con la revolución, y la estética realista. Además, los mejores ejemplos comparten una visión pesimista de los resultados, al poner de manifiesto la traición de que fueron objeto los ideales revolucionarios. El problema radica en que, expresado de esta manera, esta corriente narrativa se podría prolongar hasta autores como Agustín Yáñez, Juan Rulfo o el mismo Carlos Fuentes.

De regreso a México, llamado por Lázaro Cárdenas, Guzmán continuó su actividad literaria y política: de estos años es la redacción de las *Memorias de Pancho Villa*; también participó activamente como diputado y como periodista en la vida pública de su país. Su ascensión del ideario del PRI durante estos años, en función de su nacionalismo, de su anticomunismo y de la institucionalización de la revolución en un partido, lo que terminaba con los caudillajes que tanto había criticado, le convirtió en una figura institucional de relieve. Sólo de esta manera resulta explicable su toma de posición a favor del régimen después de los sucesos de la Plaza de las Tres Culturas de 1968.

En su análisis de la obra, Lorente señala cómo *La sombra del caudillo* fue escrita al calor de unos hechos concretos: el asesinato en 1927 del general Serrano, candidato a la presidencia de México, al parecer por orden de Obregón, que quería perpetuarse en el poder a través de un candidato dócil a su voluntad. A partir de estos hechos, Guzmán fue componiendo su obra y publicándola primero en periódicos y sólo más tarde en forma de libro. Entre una y otra versión hay toda una labor de lima, de la que queda constancia en la introducción y en el interesante aparato de notas, a través del cual fue eliminando aquellos pasajes que anclaban la novela más a la realidad. De esta

manera, el autor conscientemente fue favoreciendo su carácter de texto de ficción. Además, también con este fin fue añadiendo otros pasajes que acentuaban aún más su voluntad artística.

Aspecto fundamental de la novela que la crítica ha resaltado es la construcción del héroe según cánones provenientes de la tragedia griega. El protagonista, Ignacio Aguirre, para el que se basó libremente en dos personajes históricos, los generales De la Huerta y Serrano, compagina elementos positivos y negativos. El autor resalta su desmedida afición por las mujeres y, como dice Margó Glantz, su venalidad y su banalidad. Pero limita en ocasiones este retrato con el fin de no impedir su glorificación final. Además, como en el mito clásico, el héroe no tiene que ser perfecto, puesto que no es un dios; así, el público puede identificarse con él más fácilmente. Además, vemos cómo es su personalidad y sus propios errores, los que le van conduciendo a un destino trágico que parece casi escrito de antemano y del que sale engrandecido por su comportamiento final ante la muerte.

En un característico juego de luces y sombras, base estética de gran parte de la obra, Guzmán establece una técnica en la que Aguirre y los que con él se relacionan son descritos en función de la luz, mientras que el caudillo y su política se representan envueltos en la oscuridad. De esta manera el autor establece un claro nexo entre estética y ética: los personajes que son descritos como seres bellos son moralmente positivos, mientras que los sicarios del Presidente son feos en cuanto su política es reprobable.

Otro interesante aspecto que se pone en evidencia con profundidad en la introducción, pese a los límites de espacio inherentes a este tipo de ediciones, destinadas a un lector no necesariamente especialista, son la relación entre el estilo de la novela y el cine, cuya naturaleza había teorizado en sus numerosas reseñas. Así, por ejemplo, en el tratamiento del tiempo, organizado en todo momento en función de la acción (él mismo había definido el cine como “una estética inherente a la acción”).

Tenemos, pues, ahora la oportunidad de poner al alcance de muchos lectores un texto fundamental para entender no sólo lo que fue y representó la revolución mexicana, sino también la base sobre la que se asienta la novelística mexicana sucesiva, la de Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Héctor Aguilar Camín, Ángeles Mastretta, etc. Todo ello en una cuidada edición que mezcla sabiamente la seriedad y el rigor científico con la accesibilidad necesaria para un público amplio.

RECENSIONI

AA.VV., *Sueña. Español Lengua Extranjera*. Universidad de Alcalá, Anaya, S.A., Madrid, 2001. Vol. 1, 2, 3, 4. *Libro del alumno, Libro del profesor, Cuaderno de ejercicios, Audiciones* (Casete + Transcripciones).

En estos últimos veinte años hemos asistido a la definitiva consolidación de la lingüística aplicada como disciplina científica interdisciplinar, así como al creciente desarrollo de la investigación teórica y metodológica en el ámbito de la enseñanza-aprendizaje del Español como lengua extranjera. Son varios los manuales que, desde enfoques metodológicos y presupuestos teóricos diversos, han ido apareciendo en el mercado para responder a una demanda creciente y para dar forma didáctica a una constante labor de estudio y reflexión sobre la naturaleza de la lengua y sobre el complejo proceso de su adquisición. Como consecuencia, conviven en la actualidad distintas opciones metodológicas (estructural, nocio-funcional, comunicativa, por tareas...), si bien se reconozca unánimemente la necesidad de dirigir la enseñanza hacia el perfeccionamiento de la competencia comunicativa (y no sólo gramatical o lingüística) del alumno.

Con este objetivo acaba de publicarse un nuevo manual, fruto de la experiencia y de la investigación de un equipo de lingüistas y profesores de la Universidad de Alcalá. *Sueña* es un método de Español para adolescentes y adultos; concebido y diseñado, por tanto, para la enseñanza y aprendizaje integral de la lengua y cultura hispánicas. Se compone de cuatro volúmenes (niveles inicial, intermedio, avanzado y superior). Cada volumen, dividido en diez unidades, va acompañado de un casete (con las transcripciones), un libro de ejercicios y una guía para el profesor.

Los volúmenes 1 y 2 organizan los contenidos y la división en unidades atendiendo a criterios nocio-funcionales. Cada unidad se distribuye en dos módulos y se organiza según la siguiente secuencia didáctica: muestras de lengua y recursos léxicos; conjunto de actividades comunicativas para practicar los contenidos funcionales, gramaticales y léxicos programados; breves fichas gramaticales que resumen y explican los contenidos practicados; ejercicios de consolidación formal; anexo cultural (*A nuestra manera*) y, finalmente, una sección de recapitulación (cada tres lecciones en *Sueña 1* y al final de cada unidad en *Sueña 2*), para que el alumno pueda repasar, consolidar y evaluar lo aprendido.

Sueña 1 y 2 apuestan por un enfoque que podríamos denominar – utilizando una terminología acuñada por Isabel Santos Gargallo – comunicativo moderado: el aprendizaje inductivo a partir de la práctica y del contacto con las muestras de lengua selec-

cionadas se combina y refuerza con actividades metalingüísticas de reflexión gramatical, así como con ejercicios de corte más tradicional (transformación de estructuras, relleno de huecos, elección múltiple...) dirigidos a la consolidación formal. Si bien la práctica de las cuatro destrezas se realiza de forma integrada, cada unidad incluye, además, dos apartados específicamente concebidos para la práctica de la escritura (*Toma nota*) y la corrección fonética (*Suena bien*). Desde una propuesta a nuestro juicio inteligente, se concilia, por tanto, la gramática implícita (característica de los métodos comunicativos) con la gramática explícita; la adquisición inconsciente y el aprendizaje consciente, con el fin de que éste último aumente la seguridad del alumno y propicie el proceso de interiorización.

Los volúmenes 3 y 4 mantienen las secciones *A nuestra manera* (con una amenísima antología de textos y temas), *Toma nota* (cuestiones de tipología textual y de adecuación y corrección escritas) y *Suena bien* (reconocimiento de las variedades del Español y actividades de autocorrección fonética: vocalismo, consonantismo, esquemas tonales y valores expresivos de la entonación). Se introducen, además, otras secciones nuevas específicamente dirigidas al aprendizaje del léxico (*Palabras, palabras*), de la gramática (*Normas y reglas*) y de contenidos nociofuncionales y pragmáticos de ámbito preferentemente conversacional (*Bla, bla, bla*).

Frente a los dos volúmenes iniciales, se observa en este caso una mayor presencia de contenidos gramaticales explícitos. Las conceptualizaciones y actividades de la sección *Normas y reglas* (título ya en sí mismo significativo) propician el aprendizaje consciente de las estructuras del sistema a través de la presentación apriorística de la teoría gramatical, seguida de actividades de consolidación formal. Esto no significa, sin embargo, el abandono del método comunicativo moderado de los primeros niveles, sino su prudente adaptación a las exigencias y necesidades de los alumnos de niveles avanzados. De hecho, la riquísima y sugestiva variedad de actividades metalingüísticas, contextos funcionales y situaciones de comunicación que se introducen en las otras secciones estimula igualmente la reflexión sobre el sistema y el aprendizaje inductivo a partir de la práctica. En este sentido, resulta evidente que el eclecticismo didáctico de *Sueña* es, sin duda, una opción metodológica consciente y meditada que nace de la experiencia concreta en el aula y que asume e integra críticamente las diversas teorías lingüísticas y psicolingüísticas con el fin de favorecer el desarrollo de todas y cada una de las facetas que conforman la competencia comunicativa: lingüística, pragmática, discursiva, sociocultural y estratégica. Ningún componente es marginado o desatendido en el dinámico y plural microcosmos que constituye cada unidad.

Esmeradísima es la atención concedida a la corrección fonética y, sobre todo, a la adquisición de vocabulario, que sorprende por su abundancia y utilidad. No menos interesantes y motivadoras son las actividades inspiradas en las últimas investigaciones en Pragmática, Lingüística del texto, Análisis del discurso y Análisis conversacional. A lo largo de todo el manual y, con particular detalle en los dos últimos volúmenes, se presta atención a las distintas modalidades discursivas (descripción, narración, exposición, argumentación), a las convenciones impuestas por el tipo de texto (currículum, carta formal, folleto de instrucciones, prospecto médico, instancia, contrato...), a las características de la lengua en sus distintos ámbitos de uso (periodístico, humanístico, científico-técnico, jurídico-administrativo), a cuestiones de coherencia y cohesión textual (marcadores y conectores discursivos) y a la dinámica de la conversación coloquial (secuencias de apertura, cuerpo y cierre, gestión de turnos de habla, etc). El esfuerzo realizado por el equipo de Alcalá para plasmar didácticamente los resultados de los últimos estudios en pragmagramática es, sin duda, uno de los aciertos más llamativos e innovadores del manual.

Destacamos igualmente el cuidado y profesionalidad en la selección y creación de las muestras de lengua (tanto escritas como orales), el atractivo de las ilustraciones que acompañan a los textos: viñetas divertidas, simpáticas y motivadoras que hacen agradable y motivadora la dinámica del aula, y por último, el interés de la sección cultural: fuente sugestiva de información, pero también estímulo para un intercambio comunicativo auténtico y estimulante.

En definitiva, con *Sueña* el equipo de Alcalá propone un enfoque comunicativo moderado que reposa sobre la base de un cuidadoso eclecticismo didáctico. Nace así una simbiosis entre tradición y modernidad que pone de relieve tres cuestiones fundamentales y de radical actualidad en el ámbito de la lingüística aplicada: por un lado, la fecundidad indiscutible de los estudios pragmáticos, textuales y discursivos y la urgente necesidad de llevarlos al aula; por otro, la reapertura del debate en torno a la relevancia de la enseñanza gramatical, excesivamente relegada en los momentos de mayor éxito del método comunicativo; finalmente, la naturaleza poliédrica del proceso de aprendizaje. En este sentido, *Sueña* no es sólo un nuevo manual de Español que se incorporará de inmediato y – esperamos – con éxito a nuestras aulas; es también un testimonio de actualidad, una propuesta seria y rigurosa que recibimos con alegría y respeto porque nos ayudará a enseñar, a reflexionar y a seguir avanzando.

Eugenia Sáinz

AA.VV., *El indigenismo americano. Actas de las Primeras Jornadas sobre Indigenismo*, edits. Teodosio Fernández, Azucena Palacios y Enrique Pato, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2001, pp. 173.

Son éstas las actas de las Primeras Jornadas sobre Indigenismos que tuvieron lugar en la UAM a finales de 1998. Dichas jornadas suponen, como afirman en la “Presentación” Teodosio Fernández y Azucena Palacios, “una contribución al debate abierto que supone en la actualidad el conocimiento de la cultura y de la identidad hispanoamericana”.

El volumen se acerca al problema del indígena, de su cultura, de su lengua y de su relación con el blanco en el seno de las modernas naciones hispanoamericanas desde una doble perspectiva: en la primera parte se reúnen cuatro ensayos, firmados por reconocidos estudiosos de la literatura hispanoamericana, que centran su atención en algunas de las figuras que mejor supieron plasmar el tema del indio en el ensayo (Mariátegui) y en la literatura (Alcides Arguedas, Jorge Icaza y José María Arguedas). La segunda parte centra sus cinco primeros artículos en aspectos relacionados con la influencia las lenguas precolombinas en el español americano como consecuencia del bilingüismo imperante en gran parte del continente, especialmente en la zona andina, y de los préstamos lingüísticos indígenas a las principales lenguas europeas. El último propone una interesante tesis acerca de la real extensión de la lengua aimara en el Perú dominado por los incas y su relación geográfica con el quechua.

Es sabido que desde el mismo momento de la llegada de los españoles al Nuevo Mundo surge una extensa literatura que centra su análisis en la figura del indio y de su cultura. Autores como el padre Las Casas, Motolinía, Sahagún, fray Diego de Landa, etc., recuperaron para occidente noticias sobre la historia de los grandes imperios conquistados, sobre sus costumbres, sobre el medio natural en el que se asentaban y

sobre su lengua y, cómo no, sobre el indio. Ya desde el *Diario* de Colón es posible percibir una doble interpretación de éste según unos tópicos que perdurarán en algunos casos hasta hoy día: si al principio Colón describe a los habitantes de América según la imagen del buen salvaje, posteriormente, el descubrimiento de los caníbales y la reacción violenta ante los abusos de los españoles darán lugar a una imagen negativa en la que el indio es presentado como sodomita, antropófago, indolente, vicioso, etc.

A pesar de que pasó a formar parte de la literatura española de los siglos XVI y XVII en autores como Ercilla, Lope de Vega, sor Juana Inés de la Cruz, etc., no podemos hablar de una literatura indigenista hasta el siglo XIX. Es a partir del Romanticismo cuando encontramos por primera vez una novela que hace de él el eje central del relato. En este periodo aparece tomado, como el negro en otras áreas, por ejemplo del Caribe, en función de su exotismo y de la posibilidad de producir grandes dramas sentimentales, al tiempo que se reflejaba la dureza e injusticia de su condición social.

En 1889, Clorinda Matto de Turner publica *Aves sin nido*, novela que marcó un hito importante en la historia del indigenismo literario. Esta obra supone, en cierto sentido, la traslación a la literatura de la grave crisis de identidad que se produjo en Perú a partir del desastre de la guerra contra Chile. A raíz de estos hechos González Prada puso sobre la mesa el gran problema al que se enfrentaba el Perú para llegar a ser un país moderno: una nación no se puede constituir al margen de sus habitantes y esto es precisamente lo que había ocurrido en el país andino, que históricamente había dejado de lado a la mayor parte de su población, es decir, a los indígenas. Se hace necesario, por tanto, convertir a estas masas en ciudadanos, poniendo fin a una situación de injusticia social insufrible y rescatando al indio de su estado de postración.

En esta línea, Matto de Turner centra su interés en aquellos aspectos más deprimentes de la realidad en la que desde hace siglos viven los naturales y en los responsables de la perpetuación de dicha situación: la que González Prada llamaba “trinidad embrutecedora del indio”, es decir, el cura, el juez y el gobernador. Para devolverle su dignidad y sacarle de la semiesclavitud en la que vive, estos autores pondrán el énfasis en la filantropía y, sobre todo, en la necesidad de darle acceso a la educación.

Durante el siglo XX la figura del indio siguió ocupando la atención de los novelistas, sobre todo en aquellas áreas como los Andes o Centroamérica en las que constituyen un porcentaje elevado de la población. Pero frente al humanitarismo y costumbrismo típicos del acercamiento de los autores de la centuria anterior, durante este siglo los puntos de vista desde los que se ha enfocado el problema han sido más variados: desde el análisis marxista y la crítica política hasta el realismo mágico, pasando por un cada vez mayor reconocimiento de los valores culturales de su civilización. De esta manera los planteamientos de partida de los diversos autores variarán según su ideología, el periodo en el que escriben y las bases estéticas sobre las que se asienta su obra, como puede verse en los cuatro artículos que componen estas actas.

Así, sucede con el conservadurismo, que derivará incluso en filofascismo al final de su vida, de un Alcides Arguedas, cuyas obras fundamentales, *Pueblo enfermo* (1909) y *Raza de bronce* (1919), han sido consideradas como fundadoras del indigenismo moderno. Y ello a pesar del contrasentido que supone que se otorgue ese título a un autor que hace recaer sobre el indio y el cholo todos los males que impiden a Bolivia convertirse en un país moderno, como mantiene Antonio Lorente en su artículo. Además, el estudioso resalta las fases del pensamiento de Arguedas y la evolución que se puede detectar entre *Wuata Wuara* (1904) y *Raza de bronce*, gracias a lo cual podemos ver “las limitaciones del indigenismo arguediano” en función, además, de su ferviente anticomunismo y de su defensa de la posición de la antigua oligarquía a la

que pertenecía, siempre a la defensiva frente a la nueva clase de terratenientes que para él simbolizaban la ascensión social de los mestizos.

Si Alcides Arguedas funda su visión del indígena en función de la propia ideología de la clase dominante tradicional a la que pertenece, Mariátegui puso el dedo en la llaga explicando claramente que el problema del indio es, fundamentalmente, un problema económico relacionado con el gamonalismo y la posesión de la tierra. No obstante, el autor peruano no se preocupa de la literatura sino muy marginalmente, como lo demuestra el hecho de que en su obra fundamental, *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, sólo el último trate este argumento, se convirtió en una figura fundamental para interpretar la evolución posterior del indigenismo literario. En efecto, como bien analiza Gema Areta, su análisis marxista de la situación del indio, su actividad como editor de la revista "Amauta" y su influencia política marcaron un camino a seguir de innegable influencia posterior.

Teodosio Fernández analiza la evolución de la obra de Icaza desde el punto de vista del contexto cultural ecuatoriano de las primeras décadas del siglo. De esta manera logra relativizar la influencia de Mariátegui al contextualizar el descubrimiento del problema de la tierra en su propio país. Se comenta, además, las diversas interpretaciones y críticas que se han hecho a su obra maestra *Huasipungo*: en primer lugar, los límites de la cultura del indio y su superficialidad psicológica, que lo condena a la parálisis; en segundo lugar, el lenguaje demasiado crudo y sus limitaciones de estilo. Ambas críticas, según el estudioso, se deben a una falta de análisis profundo tanto de la finalidad última de la obra, el ataque a los latifundistas, como de la estética de los autores de su generación. Además, se analizan en este interesante ensayo los sucesivos cambios que el autor fue introduciendo en la obra en las siguientes ediciones.

Por último, José Carlos Rovira analiza la figura de José María Arguedas, el más importante de los indigenistas y quien mejor supo reflejar en la novela el mundo, la psicología y, sobre todo, la lengua del indio peruano. Señala el artículo el carácter autorreferencial de gran parte de su obra y, en especial, de su obra cumbre, *Los ríos profundos*, al tiempo que lo analiza en el ámbito del neoindigenismo, es decir, de las diversas corrientes que tienden a revitalizar el tema entre los autores de los años 60. En especial, señala el crítico cómo la peculiaridad del autor se basa, en lo fundamental, en la búsqueda de una lengua, de un vehículo de expresión a través del cual poder manifestar la verdadera sensibilidad del indio peruano. Señala, además, Rovira, su voluntad, marcada en gran parte por su ideología marxista, de analizar la realidad peruana en su conjunto y su fracaso en ese intento, producto, en gran parte, de ese utopismo arcaizante del que ha hablado Vargas Llosa.

El artículo de Azucena Palacios nos ofrece una interesante visión acerca del bilingüismo en aquellas zonas de los Andes donde históricamente se ha dado una situación de convivencia del español y del quechua. Parte de un estudio general de la política imperial de la monarquía española respecto a la enseñanza del español a los indígenas y al uso de sus idiomas propios, y de las diversas realidades lingüísticas que se dieron en América a lo largo de los siglos. En este contexto, en aquellas zonas en las que se fue creando una realidad dominada por el quechua, pero en la que una minoría, más o menos grande, de indígenas fue aprendiendo como segunda lengua el español, es posible documentar el fenómeno del préstamo gramatical, bien distinto del mero préstamo léxico. A través de aquél es posible analizar, como hace la autora, si se han traspasado de una lengua A a otra B estructuras gramaticales inexistentes en la lengua influida y si este préstamo ha modificado estructuras preexistentes en B o ha limitado el uso de otras anteriores. Azucena Palacios ejemplifica estas circunstancias, y otras, con casos concretos documentados en Paraguay y en los Andes.

En una línea parecida, pero tratando de manera más específica aspectos concretos del problema, se sitúan los ensayos de Julio Calvo Pérez acerca de la influencia del quechua sobre el verbo en el castellano andino, de Germán de Granda sobre la alternancia potencial/subjuntivo en las oraciones condicionales en la misma zona y de Ana María Fernández sobre el uso del diminutivo en el noroeste argentino.

Posiblemente, el caso más estudiado de la influencia de las lenguas indígenas sobre el español se refiere al préstamo léxico. El artículo de Emma Martinell centra su estudio sobre este aspecto, pero lo sitúa concretamente en los procesos de adaptación de las nuevas palabras y en el cauce que siguieron en otras lenguas europeas, como el francés, el inglés y el alemán.

Por último, Rodolfo Cerrón-Palomino trata la verdadera extensión territorial de la lengua aimara en relación con el quechua. Para ello parte de las teorías del filólogo suizo J. J. Von Tschudi, quien ya supo ver el error en el que cayeron los padres jesuitas al designar con este nombre la lengua de los aimaraes, cuando en realidad éstos eran de lengua quechua. Sin embargo, el articulista, gracias a un detallado análisis de las Relaciones del siglo XVI sobre el obispado del Cuzco, llega a la conclusión de que la complejidad lingüística que se vivía en aquella zona no era consecuencia sólo de la política inca de trasladar poblaciones enteras de las zonas recién conquistadas a otras partes del imperio, sino que, en realidad, esta zona era originariamente de lengua aimara, como se desprende de la pervivencia aún a finales del XVI de poblaciones de esa lengua en la zona occidental del Cuzco, y aún hoy día en plena serranía limeña, y del análisis de los topónimos.

Jaime J. Martínez

Ruiz Gurillo, Leonor, *Las locuciones en el español actual*, Madrid, Arco Libros, 2001, pp. 109.

La excelente colección de “Cuadernos de la Lengua” que dirige Leonardo Gómez Torrego para Arco Libros se enriquece con esta nueva entrega que se ocupa de una disciplina un tanto descuidada dentro de estudios lingüísticos del español: la fraseología. En efecto, esta rama de la lexicografía ha empezado a cobrar interés sólo en estas últimas décadas, si bien ya Julio Casares se había ocupado del asunto en 1950 en su *Manual de Lexicografía española*. En 1996, Gloria Corpas Pastor publicó un *Manual de Fraseología española* contribuyendo así a consolidar esta disciplina a la cual le habían dedicado estudios, entre otros, E. Coseriu, A. Zuluaga, Z. Carneado Moré, A.M. Tristán Pérez, y la autora misma de este cuaderno, Leonor Ruiz Gurillo.

Siguiendo los criterios de la colección, la obra consta de dos partes: una exposición teórica y una serie de ejercicios de tipo aplicativo acompañados de la respectiva clave de corrección. De las distintas unidades fraseológicas la autora se centra en las locuciones y adopta un enfoque sincrónico, según se señala en el título de la obra.

De los cinco capítulos que abarca la parte expositiva los tres primeros están dedicados a la presentación del tema, a comentar los rasgos principales que definen a las locuciones (la fijación y la idiomatización) y a deslindar nociones que comparten terrenos más o menos afines como “locución y metáfora”, “locución y unidad sintagmática”, “locución y colocación”, etc. Cabe destacar la notable capacidad didáctica de la autora para explicar a través de ejemplos concretos nociones del ámbito de los estudios lingüísticos que por su grado de abstracción y especificidad pueden resultar, si no

difíciles, al menos bastante complejas para los no iniciados. Tanto la introducción, como el apartado 5.6.1. sirven como pruebas evidentes de esta afirmación.

En los capítulos 4 y 5 la autora propone, en el primero de éstos, una clasificación de las locuciones; y en el otro, presenta un análisis interdisciplinar que va de lo sintáctico y lo morfológico, a lo lexicográfico, a lo pragmático, a los ámbitos de la Lingüística Aplicada. Es la parte más original de este manual y, en consecuencia, nos limitaremos a comentar estos dos capítulos.

En el capítulo 4, “Propuestas de clasificación”, la autora presenta de modo panorámico tres clasificaciones distintas tomadas de la bibliografía en lengua española: la de Julio Casares, la de Zuluaga y la de Corpas Pastor, para luego analizarlas contrastivamente y sacar conclusiones. Resulta interesante el cuadro-resumen de la página 44 porque permite leer e interpretar gráficamente cómo han ido evolucionando los criterios lingüísticos en la segunda década del siglo XX buscando una homogeneidad, sobre todo de base sintáctica. Ruiz Gurillo se identifica con la clasificación de Corpas, que sin duda es la que reúne mayor coherencia y exhaustividad, y cuya taxonomía es la siguiente: locuciones nominales, adjetivales, adverbiales, verbales, prepositivas, conjuntivas y clausales. Pese a reconocer que ésta es “la clasificación de locuciones más adecuada”, Ruiz Gurillo propone un cambio sustituyendo la denominación “locuciones conjuntivas” por la de “locuciones marcadoras”. Un cambio que la autora no justifica suficientemente y que por varios motivos puede ser objetado. En primer lugar, porque la taxonomía de Corpas presenta una coherencia de criterio que se rompe incluyendo un grupo de locuciones bajo la etiqueta “locuciones marcadoras” y que, como la misma autora reconoce: “define una clase pragmática más que categorial” (pág. 46); en segundo lugar, porque no se explica por qué se elimina el grupo de “locuciones conjuntivas” ya que no todas las locuciones que Corpas reconoce como conjuntivas pueden ser “marcadoras” y, por otra parte, sí pueden desempeñarse como marcadores discursivos locuciones prepositivas y adverbiales.

El capítulo 5, como se ha dicho más arriba, se ocupa de las locuciones desde diversas perspectivas que, grosso modo, corresponden a las disciplinas de las Ciencias del Lenguaje en estas últimas décadas. Se trata del capítulo más extenso de este manual y se abre con el análisis de las locuciones según la forma sintagmática que presentan. Son los sintagmas prepositivos los que, por su propia complejidad formal y funcional, ocupan mayormente la atención de la autora. El apartado dedicado al análisis morfológico elenca y describe los componentes de las locuciones a partir del supuesto de que: “Las locuciones son sintagmas que se comportan como palabras simples. Ello indica que sus componentes actúan como morfemas dentro de un conjunto.” (pág. 52). En 5.3, dedicado al análisis sintáctico, se pasa revista a cada uno de los tipos de locuciones de la clasificación presentada en el capítulo anterior y llama la atención cómo al ocuparse de las locuciones “marcadoras” los comentarios se deslizan de lo sintáctico a lo semántico o incluso a lo pragmático; detalle que corrobora nuestra sospecha de que la taxonomía propuesta por Ruiz Gurillo en el capítulo anterior no resulta del todo coherente. El siguiente punto (5.4) estudia las locuciones bajo la óptica de su significado y su inclusión en campos semánticos junto a unidades simples con las cuales entran en relaciones de sinonimia, antonimia, hiponimia, etc. Después de ocuparse de los aspectos lexicográficos con interesantes observaciones sobre cómo se presentan las locuciones en los diccionarios, le toca el turno a la Pragmática, disciplina en la cual se detiene particularmente, y se pasa revista a los principales modelos que se han desarrollado dentro del ámbito de ésta: análisis del discurso, teoría de la argumentación, teoría de la relevancia, etc.. En el apartado dedicado a la teoría de la argumentación la autora se ocupa nuevamente, de los marca-

dores intentando un esquema de clasificación de estas unidades a partir de la distinción entre conectores y operadores, a los que subdivide, a su vez, según expresen relaciones argumentalmente coorientadas o antiorientadas, según pautas más o menos consolidadas en el ámbito de los estudios en español. Por cierto, la bibliografía en este idioma ha sido prolífica últimamente en lo que se refiere a conectores, marcadores o como se haya elegido llamar a esas unidades que, desde fuera del ámbito sintáctico oracional, acotan al discurso rasgos de tipo inferencial o modal. Resulta interesante y estimamos positivo que esos logros sean tenidos en cuenta en los estudios fraseológicos. La última parte de este capítulo presenta un análisis interdisciplinar de las locuciones, sobre todo bajo la óptica de la lingüística aplicada y de las variedades de la lengua.

Un comentario merece también el apéndice de ejercicios que propone este manual. Venimos viendo desde hace algunos años que muchos manuales universitarios españoles incluyen ejercicios prácticos y su respectiva clave, detalle importante desde el punto de vista de la didáctica; como ya hemos dicho, esta colección de Arco Libros se caracteriza, precisamente por su apéndice de ejercicios. Los que presenta Ruiz Gurillo ofrecen al lector la posibilidad de confrontarse de manera práctica con los principales asuntos abordados en el manual: fijación, idiomatización, lexicalización, aspectos morfosintácticos y léxicos, etc. Son catorce ejercicios que resultan de gran utilidad para ahondar la problemática de las locuciones y comprender mejor los contenidos expositivos del manual. Es una lástima que algunas consignas a veces no sean del todo claras, lo mismo que algunos criterios adoptados para dar las soluciones, detalles estos que, sin embargo, no quitan validez a estas actividades.

En síntesis, no se puede sino apreciar positivamente el intento de este manual de presentar el tema de las locuciones bajo la lente de las más variadas disciplinas de las Ciencias del Lenguaje. Hay que resaltar las cualidades didácticas de claridad y concisión en la organización y exposición de los contenidos en consonancia con el carácter introductorio y divulgativo de la obra que, precisamente por estas características, puede ser utilizada en cursos introductorios a los estudios universitarios, en clases de español para extranjeros de nivel avanzado o en cursos de formación de docentes de lengua.

René Lenarduzzi

Alfonso D'Agostino, *Storia della lingua spagnola*, Milano, LED, 2001, pp. 87.

Il profilo di storia della lingua spagnola di D'Agostino coniuga in maniera efficace il rigore scientifico con la necessità di fornire agli studenti adeguati strumenti per lo studio e l'apprendimento di discipline pur importanti come la storia della lingua alle quali, purtroppo, poco spazio viene concesso dalla recente riforma universitaria.

Contestualmente al profilo D'Agostino pubblica, sempre per i tipi della LED, un corposo volume dal titolo *Lo spagnolo antico. Sintesi storico-descrittiva*, pp. 301, 2001, dedicato espressamente allo spagnolo medievale.

Il manuale di *Storia della lingua spagnola* analizza l'evoluzione della lingua spagnola o, meglio, degli idiomi peninsulari fino all'affermazione del castigliano come lingua comune della Spagna, calibrando con misura "il punto di vista della storia della lingua con quello della grammatica storica".

Il piano generale dell'opera soddisfa le esigenze formative anche dei lettori e/o studenti che si accostano per la prima volta alla storia della lingua: i capitoli nei quali è sud-

divisa l'opera, vale a dire, *le lingue prelatine* [pp. 21-26], *la lingua latina di Spagna* [pp. 27-33], *il periodo visigoto* [pp. 34-37], *la Spagna araba* [pp. 38-42], *la nascita del castigliano* [pp. 43-48], *il castigliano medievale* [pp. 49-54], *lo spagnolo dei secoli d'oro* [pp. 55-66], *lo spagnolo moderno* [pp. 67-72] e *lo spagnolo d'oggi* [pp. 73-80] sono completati da un utile glossario [pp. 81-83] e da una bibliografia esauriente e aggiornata [pp. 85-87].

Utile e indispensabile l'introduzione in cui D'Agostino riassume questioni basilari quali la genealogia dello *spagnolo* (accortamente scritto in corsivo), la intricata questione della differenza tra lingua e dialetto, ovvero la constatazione che tra essi non esistono "differenze intrinsecamente linguistiche" e l'importanza delle condizioni ambientali.

Conclude l'introduzione una efficace sintesi di alcune nozioni indispensabili di grammatica storica: tradizione e innovazione, parole di tradizione popolare e cultismo, mutamenti forti e mutamenti deboli: diffusione lessicale, analogia, forza del paradigma, cronologia relativa dei mutamenti, patologia linguistica, moda ed espressività, grafia e fonetica.

Obiettivo di questa mia nota è la presentazione del manuale di D'Agostino, soprattutto dopo averlo utilizzato nel corso di storia della lingua spagnola ed averne apprezzato la duttilità e il rigore.

Quest'ultimo emerge rispetto ad alcune questioni tuttora dibattute di influenze di sostrati iberici in alcuni fenomeni dell'evoluzione del latino peninsulare. D'Agostino puntualizza, ad esempio, che l'azione del sostrato celtico è riscontrabile soprattutto nell'evoluzione del gruppo consonantico latino /kt/ a /jt/ o /tʃ/ secondo le diverse aree di influenza celtica, nella palatalizzazione del gruppo latino /ks/ in /js/ o /ʃ/ e nell'indebolimento delle consonanti sorde intersonanti (AMICA > amiga e via dicendo) [pp. 25-6]. A tale riguardo l'autore richiama opportunamente l'attenzione sul fatto che probabilmente "in quest'ultimo caso il celtico ha facilitato un'evoluzione endogena del latino" [p. 26] e che peraltro "il fenomeno si dà anche in aree non celtiche (come il Veneto)".

Chiaro ed esauriente in ordine alle varie problematiche linguistiche, fonetiche, morfologiche, sintattiche e lessicali, il capitolo dedicato allo spagnolo dei secoli d'oro [pp. 55-66], periodo particolarmente importante, com'è risaputo, per l'affermazione di una lingua comune a tutte le regioni peninsulari denominata spagnolo e non più castigliano dato che come sostiene Lapesa (*apud* D'Agostino, p. 58) "aragoneses y catalanes no se sentían partícipes del adjetivo castellano y sí de español".

Concludono questo capitolo due brevi paragrafi ricognitivi [pp. 65-6], dedicati rispettivamente allo spagnolo fuori di Spagna e al giudeo-spagnolo. Anche in quest'ultimo caso l'autore ricorda, con la consueta attenzione al nome delle cose che contraddistingue questa come altre sue opere, ricordo ad esempio l'edizione dell'*Astromagia* di Alfonso el Sabio (Napoli, Liguori, 1992), le varie denominazioni date al giudeo-spagnolo, vale a dire *judeo-español*, termine che in realtà è stato coniato dagli studiosi, *sefardí*, che richiama l'origine peninsulare degli esuli e *ladino*, termine che in origine indicava la lingua liturgica. Vorrei solo puntualizzare che nel corso dei secoli e in varie zone di insediamento di sefarditi il vocabolo *ladino* venne confuso con le denominazioni *yidió*, *judezmo*, *espanyol* o *franco español*, che più propriamente identificavano la lingua parlata riconducendola o all'origine ebraica o a quella romanza. Non dimentichiamo però che esistevano una pluralità di parlate giudeo-spagnole influenzate dalle lingue autoctone delle diverse zone di insediamento e che i sefarditi del Maghreb chiamavano la loro lingua *baketia*, vocabolo di etimologia controversa.

Rettifico invece D'Agostino laddove afferma che [p. 66] "ancora in anni recenti sono stati decimati i sefarditi della Bosnia". Benchè parimenti grave, si è trattato di una emi-

grazione (1991-1994) verso Israele, gli Stati Uniti o la vicina Serbia non solo della maggior parte delle 287 famiglie (circa 700 persone) che vivevano a Sarajevo, ma anche dei pochi sefarditi di Croazia intimoriti dal rigurgito dell'antigiudaismo croato-erzegovese di matrice ustascia. Purtroppo le comunità sefardite balcaniche non utilizzano già da tempo il giudeo-spagnolo.

Anche il capitolo dedicato allo spagnolo d'oggi [pp. 73-80] non manca di inquadrare la situazione attuale dello spagnolo, accennando al plurilinguismo della Spagna contemporanea e ai radicali mutamenti di carattere politico, sociale, culturale e linguistico avvenuti dal 1975 in poi.

Vale la pena aggiungere brevemente che dal punto di vista della politica linguistica assume particolare importanza la promulgazione, in conformità all'art. 3 della Costituzione del 1978, da parte della *Generalitat de Catalunya* dei quattro decreti del marzo-aprile 1992 (successivamente imitata dalla *Xunta de Galicia* in altri modi e in un contesto culturale e linguistico diverso), con i quali, ampliando il dispositivo previsto dalla legge 362/1983 sui diritti linguistici nell'insegnamento, si stabilisce che il catalano costituisce "la lingua veicolare (ovvero da usarsi in ogni atto della vita quotidiana) e dell'apprendimento nell'ambito dell'insegnamento obbligatorio" (*apud* Carlos Ortiz de Zárate, «La problématique de la normalisation linguistique en Catalogne vue par "El País"», *Letterature di Frontiera*, V, 1, 1995, pp. 199-212). In base a tali decisioni, a distanza di un decennio la questione dell'equilibrio tra catalano e castigliano si è fatta ancor più complessa e delicata con tutte le conseguenze politiche, sociali e culturali che tale situazione può comportare. Un solo dato: nell'attualità nella scuola primaria in Catalogna sono 4 le ore di insegnamento settimanali di castigliano.

Data la tendenza alla riaffermazione del regionalismo all'interno dell'entità politica transnazionale dell'Unione europea, la questione della lingua nazionale e delle lingue così dette minoritarie, ma spesso utilizzate in aree economicamente rilevanti, si ripropone come terreno di contesa non solo scientifica ed accademica, ma anche politica.

L'esperienza spagnola a tal fine può essere un interessante precedente e un modello di riferimento soprattutto per paesi come l'Italia.

Si pensi solo che il primo rapporto ufficiale sulle minoranze linguistiche del nostro paese è stato pubblicato dal Ministero degli Interni nel 1993.

Alla maggioranza degli italiani, esclusi coloro che sono coinvolti geograficamente, manca quasi totalmente, al di fuori dell'ambiente degli esperti e degli studiosi, la coscienza del plurilinguismo autoctono e dunque la conoscenza di diversità e di culture altre, eccezione fatta per la comunità germanofona e, in misura minore, per quella slovenofona.

Dato tale contesto, poco consola il minimo riscontro che hanno avuto nella stampa nazionale le recenti decisioni della Regione Autonoma del Friuli Venezia-Giulia di inserire l'insegnamento (facoltativo) del friulano nelle scuole inferiori, ma anche, purtroppo, di rivedere, per così dire, i diritti linguistici della minoranza slovena. Si aggiunga la mai risolta questione della lingua sarda (circa un milione di parlanti), per non parlare del neo-greco, del cimbro-mocho, del catalano, del retoromanzo e via dicendo, e si capirà come la situazione linguistica dell'Italia sia assai più complessa di quella spagnola. Date le preoccupazioni di tutt'altra natura e le priorità aziendalistiche dell'attuale dirigenza politica, non pare che vi siano consapevolezza, coscienza e conoscenza dell'intricata questione, sicché forse giova, per farsene una ragione, ricordare i versi del ligure Montale: *bene non seppi, fuori del prodigio/ che schiude la divina Indifferenza* (da *Ossi di seppia*, 1920-1927).

Oltre che sul plurilinguismo, D'Agostino si sofferma sulle tendenze recenti dello spagnolo d'oggi "lengua en ebullición" che lo accomuna in alcuni fenomeni linguisticamente rilevanti a tutte le lingue moderne di cultura, vale a dire: il tradimento dell'etimo [*álvido* = molto intenso], la proliferazione di gerghi e linguaggi speciali [*paquete* = viaggio tutto compreso], l'accumulazione di suffissi e il gusto per i polisillabi (spesso con informazione ridondante) [*dimensión* > *dimensionar*], la fortuna degli aggettivi in *-al* [*educacional*] o di alcuni prefissi, per es. il negativo *des-* o il ridondante *pre-* [*desincentivar*; *prerrequisito*], la giustapposizione di sostantivi [*piso piloto*] e l'uso (e abuso aggiungerei) di sigle e acronimi [*AVE, Alta Velocidad Española*] [pp. 80-1].

Per quanto riguarda la situazione attuale dello spagnolo come lingua planetaria, non vanno dimenticati né sottovalutati fenomeni minori che fuoriescono dagli ambiti strettamente linguistici, ma che rappresentano comunque un importante campo d'indagine.

All'auge attuale di un idioma *universal hispánico*, concorrono infatti anche esperienze molto particolari di contaminazione linguistica tra lo spagnolo e altre lingue (oltre all'ormai conosciuto *spanglish*) nei testi musicali di cantanti famosi come Manu Chao (spagnolo-francese), di cui ricordiamo il ritornello *qué voy hacer, je ne sais pas, qué voy hacer je suis perdu* dal brano *Me gustas tú* (album *Próxima estación esperanza*, 2001), o come Tonino Carotone (spagnolo-italiano), ad es.: *me invitas a una birra, te canto una canzone (...)* y *me piace vivir bene y mangiar como un señore/ cuando caigo en el pecado, yo me olvido del dolore*, dal brano *Pecatore* (album *Mondo Difficile*, 2000) o di gruppi *salseros*, benché poco conosciuti al grande pubblico, come i validi e raffinati Batisto Coco (spagnolo-dialetto veneziano), ad es.: *oye, te conto un episodio de la vida mía (...)* *el primo furto da me compiuto/ ha estado quello ai dani de 'na señora (...)* *chi me ha tradito ha estado un amigo*, dal brano *Nero, nero*, (album *El telefonín*, 1999).

Altre esperienze musicali come il commercialissimo e, a mio parere, inascoltabile Ricky Martin, cantante originario di Puerto Rico, e altri/e cantanti (spesso di scarse doti vocali ma di fisico esuberante e stereotipata bellezza latinoamericana) hanno raggiunto l'opinabile (almeno per i puristi) obiettivo di unire, a solo scopo di lucro, i ritmi pesanti e ripetitivi del rock bianco statunitense con i più complessi e vari ritmi del Caribe, interpretando testi scritti prevalentemente in inglese, nei quali vengono interpolati ritornelli, reef o sintagmi in spagnolo (da *la vida loca*, a *un, dos, tres un pasito pa' 'trás, un pasito p' a'lante*, all'immane *tell me te quiero*), improbabili *jarchas* del III millennio, *si licet profano miscere sacrum*.

In conclusione la *Storia della lingua spagnola* di D'Agostino mette a fuoco, come auspica l'autore nell'introduzione [p. 9] "la dinamica interna dell'idioma (esaminando alcuni dati significativi riguardo i suoni, le forme, il lessico, gli usi e le varietà) all'interno della storia delle relazioni tra lo spagnolo e le altre lingue, e fra le strutture propriamente linguistiche e quelle extra-linguistiche".

Andrea Zinato

Nora Catelli, *Testimonios tangibles. Pasión y extinción de la lectura en la narrativa moderna*, Barcelona, Anagrama, 2001, pp. 212.

Il titolo di questo saggio è molto impegnativo e bisogna fare ben attenzione al prologo per assumere istruzioni di lettura adeguate. Nelle pagine introduttive, Nora Catelli

circoscrive gli approcci critici e i materiali letterari, sottolineando il carattere sintomatico – piuttosto che sistematico – della sua indagine sulla rappresentazione della lettura nelle opere narrative dell'Ottocento e del Novecento. Lo scopo del lavoro è quello di illustrare l'avvento e la crisi della modernità attraverso l'apologia e il declino del libro, rispettivamente. Ma come operare una scelta fra tanti lettori romanzeschi? L'autrice, consapevole di avere scelto uno fra i molti percorsi possibili, chiarisce: «Donde aparece Fielding podría estar Richardson; donde Wordsworth, Coleridge o Byron; donde Balzac, Stendhal o Jane Austen; donde Fernán Caballero o José Mármol, Jorge Isaacs; donde Clarín, Benito Pérez Galdos o Emilia Pardo Bazán; donde Flaubert o Charlotte Brontë, Dickens; donde Nathaniel Hawthorne y George Eliot, George Meredith o Willa Carter; donde Zola, Dostoievski u Oscar Wilde; donde Joseph Conrad, Henry James; donde Virginia Woolf, James Joyce o Proust; donde Juan Benet, Alain Robbe-Grillet. Únicamente existe un caso que no admite sustitución: donde está Freud sólo puede estar Freud» (pp. 14-15).

Con queste premesse, dato che l'autrice considera pertinenti le opere dei vari autori non per quanto le rende uniche ma per quanto le rende simili o equivalenti, il taglio sociologico della prima parte del libro, intitolata «Pasión», è settoriale ma condivisibile. Benché non nuova, questa ulteriore messa a punto del rapporto di causa/effetto fra la pratica della lettura e il dispiegarsi del progresso, verifica opportunamente (con rilevamenti e percentuali) in quale misura siano rappresentativi della realtà i molti personaggi che, nelle finzioni del secolo XIX, forgiavano sui libri il loro destino. Il risultato, che sconcerta sociologi e storici, mostra un baratro fra l'effettivo processo di alfabetizzazione e l'iterata rappresentazione di lettori e soprattutto lettrici nella produzione narrativa del tempo. Di qui la valenza immaginaria e profetica di quelle situazioni che Nora Catelli definisce «Espiral de figuras: en unas ocasiones, engaños; en otras, sueño del conocimiento. Siempre presentimientos del futuro; incluso escrituras del futuro en los textos del presente» (p. 40).

Gli esempi analizzati a sostegno di questa affermazione sono scelti con garbato pragmatismo, declinato al femminile. Nel bene e nel male, dalla biblioteca dipende l'agire del nuovo soggetto che, in circostanze diverse, si indottrina e si plasma: può trattarsi di *Modeste Mignon* di Balzac, di *Clemencia* di Fernán Caballero, di *Sylvie* di Gérard de Nerval o, ancora, della protagonista di *Villette* di Charlotte Brontë e, immancabile, di *Madame Bovary*. Il capolavoro di Flaubert è – non da ora – l'esempio paradigmatico degli effetti non tanto formativi, quanto devastanti di certe letture, sulla scia del modello cervantino che sarà poi esasperato in *Bouvard et Pécuchet*. Ma sono ancora femminili i personaggi che in questo saggio mostrano come la letteratura possa determinare esaltazioni illusorie e condotte inaccettabili. Nella società borghese e patriarcale non c'è spazio per le passioni delle rivoltose eroine dei romanzi di George Eliot o della squilibrata Ana Ozores di Clarín. Dalla cattiva lettura alla malattia mentale il passo è breve e altrettanto sottile diventa il confine fra i generi letterari, che Nora Catelli semplifica drasticamente per segnalare un cambiamento epocale. Se *La Regenta* «aún no leyendo novelas lee todo como si fuese una gran novela sentimental» (p. 128), il resoconto di Freud su un caso di isteria, noto come *Il caso Dora*, costituisce «la última novela del siglo XIX» (p. 136). Romanzo involontario, storia della femminilità che scarta le finzioni e si impossessa dell'altro sapere – quello scientifico che le è vietato: Dora leggeva infatti solo trattati di fisiologia sessuale –, il testo freudiano rappresenta l'accesso ormai generalizzato all'universo della conoscenza.

Si tratta di un passaggio più forzato che audace, soprattutto alla luce della seconda parte de libro, intitolata «Exstinción», che occupa appena un terzo dell'intero volume. L'approccio è ora prevalentemente estetico, ma non per un puro viraggio disciplinare.

L'autrice, dando per acquisito il fatto che l'educazione di massa attraverso i libri abbia turbato profondamente i rapporti di potere fra le classi e fra i sessi, cerca ora di dimostrare attraverso tre soli autori – grandi, non c'è dubbio – la funzione corruttrice della lettura nel Novecento, la sua catastrofica diseducazione. Tutti i fenomeni (politici, antropologici, culturali ecc.) che concorrono a determinare la complessa e inestinta crisi del Novecento sono sottintesi o allusi attraverso alcune opere di Joseph Conrad, Virginia Woolf e Juan Benet: una decisione forte che affida non solo alla letteratura, ma a queste sue uniche espressioni la demonizzazione della lettura. Una ricezione tanto settoriale, libresca in senso stretto, di opere come *Heart of Darkness*, *Victoria*, *Between the Acts*, *Jacob's Room*, *Mrs. Dalloway* e *Una meditación* è di per sé interessante. Ma diventa distorta nella presunzione di poterne estendere genericamente i risultati. Concludendo il suo saggio, scrive l'autrice che «si el imaginario de la mujer lectora fue tan importante en el siglo XIX, si finalmente las mujeres lectoras se apropiaron, figuradamente, de todos los resortes de la frecuentación de los libros, ¿tiene esa apropiación masiva, como metáfora de la alfabetización universal, alguna relación con la progresiva satanización de los efectos de la lectura en ciertos narradores del siglo XX, como Conrad, Woolf o Benet? ¿Hay algún vínculo entre esta visión y la desaparición de las figuras femeninas dentro de la narrativa del siglo XX? ¿Y con el consecuente surgimiento de un circuito exclusivamente femenino de consumo y producción de la lectura, un circuito tanto mercantil como académico?» (p. 197).

Polemizzare con tali affermazioni sarebbe fin troppo facile. La demonizzazione della lettura letteraria o artistica (perché di questa sola lettura si tratta) e la preoccupazione per l'esistenza stessa dei libri come oggetti o "testimonios tangibles" che la trasmettono sono solo un aspetto della prevaricazione tecnologico-scientifica del nostro tempo, guidata da una ragione nata in Occidente dalla scrittura e attraverso la lettura. In campo umanistico il Novecento è stato un secolo di molte morti annunciate e smentite. La scoperta che ogni nostro sapere è senza fondamenti ha indotto molti scrittori, incapaci di sopportare il peso di mezzi senza fini, a rappresentare solo certezze apocalittiche. Ma questa inclinazione profetica è pur sempre il rovescio della volontà di potenza: indirizzare comunque il proprio fare verso una previsione, anche se distruttiva. Eppure altri hanno scelto strade diverse, aperte a un futuro possibile o quanto meno a una sospensione del giudizio, che è forse la posizione più difficile da mantenere finché dura la consapevolezza dello stato di crisi. Per restare in ambito spagnolo, è proprio questo che ha fatto, per esempio, una scrittrice come Carmen Martín Gaité, che senza idolatrie ha riportato la creatività letteraria al centro di una vitalistica e imprevedibile dinamica comunicativa. Leggere e scrivere letteratura sono solo snodi di una esperienza esistenziale che si fa continuamente racconto condiviso, ovvero forma di quella perdita inevitabile che riguarda tutti i viventi. Forma necessaria e aperta alle crepe della nostra impotenza, che cerca il senso anche in ciò che manca.

Molto si è detto sulla funzione del silenzio come forma di attesa o di predisposizione all'ascolto. A proposito di questo libro sulla passione e l'estinzione della lettura (letteraria), che si articola fra finezze critiche e macroscopiche omissioni, è ovvio chiedersi come mai Nora Catelli – argentina che vive e lavora in Spagna – non abbia ritenuto di prendere in considerazione il fenomeno Borges, né opere di altri scrittori latinoamericani che, nell'era postcoloniale, hanno dato a chi ancora peccava di eurocentrismo mirabili lezioni.

Elide Pittarello

Delfín Colomé, *La caución más fuerte*, Manila, Instituto Cervantes, 2000, pp. 143.

Delfín Colomé (Barcelona 1946) è diplomatico, avvocato, musicista e scrittore. Dal '97 è ambasciatore di Spagna presso la Repubblica delle Filippine dove ha svolto un'intensa attività culturale soprattutto in occasione del *Centenario de la declaración de Independencia del 1898*.

Specializzato in diplomazia culturale ha assolto il suo mandato in Bulgaria, Norvegia, Islanda, all'UNESCO (Parigi) e in Messico; numerosi sono stati anche gli incarichi presso istituti iberoamericani, è inoltre membro di diverse istituzioni culturali tra le quali la *Academia Filipina de la Lengua*. Noto è pure la sua attività come compositore e giornalista.

La caución más fuerte è un saggio nato come semplice tesi di dottorato in filologia: Colomé, iscritto al corso "*La literatura hispanoamericana en el '98*" del professor Teodosio Fernández Rodríguez all'Autonoma di Madrid, approfittò del tema del corso e del suo incarico diplomatico per occuparsi del significato che il '98 ha assunto nelle Filippine. Da qui nacquerò due studi raccolti e pubblicati nel 2000 dall'Istituto Cervantes di Manila con il titolo già ricordato.

Il titolo è significativamente tratto da un sonetto del "*Príncipe de la lírica Filipina*" il poeta Fernando María Guerrero (1873-1929), deputato nella prima Asamblea Filipina e Segretario del Senato: "*Con que nos quede el habla que nos diste/ con la espada y la Cruz de tu aventura/ habremos siempre en nuestro bogar, aun triste/ de tu gloria total, la flor más pura./ Porque es la lengua la caución más fuerte/ del influjo de una cultura.*" (p. 73).

Con questo libro Colomé si è collocato nel solco di una prestigiosa tradizione promossa dai suoi predecessori, gli ambasciatori spagnoli Mariñas Otero y Ortiz Armengol, che nelle loro opere *Literatura Filipina en castellano* (Mariñas), *Intramuros de Manila, Décadas Isabelinas, Letras de Filipinas* (Ortiz), hanno scritto pagine importanti sull'ispanità delle Filippine e sulla letteratura filhispana. *Filhispano* è termine preferito a ispano-filippino (che pure si utilizza) dagli studiosi del settore per indicare la letteratura scritta da filippini o da spagnoli residenti nell'arcipelago nella lingua di Cervantes.

Obiettivo di questo libro "*sencillo que, además tiene la pretensión de serlo*" è "*desentrañar el sentido que dicha fecha – 1898 – haya podido tener en una literatura como la filhispana cuyas características hispánicas, aun con sus singulares peculiaridades, no desmerecen ni mucho menos en comparación con aquellas que puedan darse en Hispanoamerica*" (p. 4).

Il libro si compone di due parti, la prima è strutturata intorno a tre blocchi: la presenza spagnola nelle Filippine, il ruolo della lingua spagnola nell'arcipelago e una valutazione globale della letteratura filhispana (con brani antologici); a questa segue la seconda che analizza "*las consecuencias del '98 en la literatura filipina escrita en español*" (p. 78) seguendo sempre uno schema tripartito: eventi storici, situazione culturale, esempi rappresentativi.

Poiché il libro tratta di storia della letteratura il tentativo di farne un riassunto si trasformerebbe in un mero elenco di eventi, date, autori che si sono succeduti nel corso di più di un secolo (Colomé contestualizza il '98 all'interno di una vasta produzione che occupa oltre cent'anni); nondimeno può essere utile ricordare il percorso che portò la cultura spagnola in Oriente e menzionare brevemente qualche esempio di questa ricca letteratura ancora sconosciuta persino nell'ambito iberistico.

Le Filippine vennero scoperte nel 1521 da Magellano che sbarcò a Cebu dove morì. Tuttavia l'effettivo dominio fu stabilito il 20 febbraio del 1565 ad opera di Miguel López de Legazpi, terzo *conquistador* spagnolo giunto alle isole e fondatore di *Intramuros* (Manila). Questo evento segna l'inizio dell'effettivo regno della casa d'Austria in Asia e nel Pacifico che termina nel 1898, quando, in seguito alla guerra ispano-americana, la Spagna perde i suoi possedimenti nel Pacifico (Filippine, Marianne, Caroline) e la sua influenza politica e culturale nell'area.

È chiaro che con la dominazione politica si erano diffuse nella regione la cultura, la religione e ovviamente anche la lingua della metropoli. Sebbene lo spagnolo, per la frammentazione geografica e linguistica, per la scarsa presenza di spagnoli, per l'opposizione dell'onnipotente clero che sempre ha preferito utilizzare gli idiomi locali, non sia mai giunto ad essere la lingua maggioritaria, nacque ugualmente una letteratura in castigliano che contribuì in maniera decisiva alla costituzione di un'identità nazionale e alla formulazione delle aspirazioni indipendentiste, basti ricordare a tal proposito che l'attuale inno nazionale (oggi recitato nella traduzione inglese o tagala) fu composto dal poeta Rafael Palma (1876-1903) in spagnolo.

Questa letteratura che sorge nel secolo XVIII, trionfa alla fine del seguente e agonizza oggi, trova la sua voce più alta e originale nell'eroe nazionale, romanziere, poeta, critico José Rizal giustiziato nel 1896. Rizal nei suoi romanzi *Noli me tangere* (1887) e *El filibusterismo* (1891) ci ha lasciato un appassionato ed eloquente ritratto della vita del suo paese quand'era colonia di una Spagna ormai esausta e incapace di gestire il proprio impero.

Il 1898, nota Colomé, non è una semplice divisione cronologica tra la dominazione di Madrid e quella di Washington, che soffocò la tanto agognata indipendenza, ma piuttosto si tratta di una tappa fondamentale nella costituzione dell'identità filippina futura e attuale. La lingua che ha unito l'arcipelago, con tutto ciò che rappresenta ed esprime, rapidamente si estingue e con essa declina la sua letteratura e la visione del mondo che questa porta in sé.

Così Colomé correttamente concentra il suo interesse su questa data e sulla sua influenza nella storia letteraria e culturale del paese: il '98 non fu una sconfitta psicologica soltanto per la Spagna ma anche per le sue ultime colonie. Il disastro del '98 nelle Filippine rappresenta la "*pérdida gradual del español*" (p. 132), una perdita che paradossalmente si consuma nel medesimo tempo in cui si verifica "*un espectacular florecimiento de la literatura filipiniana*" (p. 132), letteratura prodotta da colti scrittori poligrafi che pubblicano soprattutto nei giornali e intervengono quasi tutti in politica, letteratura nella quale il '98 lascerà una forte impronta di pessimismo, sfiducia, disillusione.

Sebbene non presenti letture critiche nuove delle tematiche o degli autori trattati, questo libro, molto ben fatto, risulta utilissimo per le notizie che raccoglie insieme (non ultime quelle bibliografiche, quasi introvabili) e per essere una delle rare pubblicazioni attuali su questo argomento.

Andrea Gallo

José Mariá Gabriel y Galán, *Antología poética*, Clásicos Castalia, edición introducción y notes de Carmen Fernández Daza Álvarez, 2001, pag. 230.

L'edizione antologica dell'opera poetica del salmantino J.M. Gabriel y Galán vede la

luce molto opportunamente per presentarsi (così come me ne dà notizia la sua autrice) ad essere illustrata nel programma delle manifestazioni indette da Salamanca in questo anno in cui la città è stata proclamata "Capitale europea della Cultura".

Carmen Fernandez Daza è nota per i suoi studi su autori della natia Estremadura: Gabriel y Galán ha offerto alla giovane critica il doppio aspetto di poeta in lingua castigliana e in dialetto estremegno, perché – salmantino di nascita – trascorse la seconda metà della sua vita fissando la sua dimora e il suo lavoro, oltre la sua attività poetica, proprio in Estremadura.

La biografia, che occupa la prima parte dell'introduzione, mette in rilievo l'influenza, l'affinità di carattere, la passione per la poesia che legavano José Maria a sua madre, la profonda fede cristiana vissuta in famiglia con assoluta sincerità e che originò nel poeta la preoccupazione per l'ingiustizia sociale che lascia senza difesa i poveri, gli abbandonati, i derelitti del mondo.

Le prime poesie di Gabriel y Galán hanno per tema il paesaggio castigliano: se ne parla in un capitolo importante di questa introduzione che mette in rilievo come, in questi primi poemetti, il paesaggio venga interiorizzato, la campagna acquisti autenticità e si impregni di un lirismo che lo avvicina alla poesia di Antonio Machado (giudizi di Cossío e Navarro González).

Ma i contadini, gli abitanti di questa campagna, dagli svariati tipi e occupazioni rurali, insieme ai loro lavori, le loro feste, oppure – dall'altro lato – insieme alla loro miseria, fame, e – purtroppo – talora anche alla loro malvagità, irrompono soprattutto nelle pagine di prosa di Gabriel y Galán.

Questo popolo rurale che, secondo Unamuno, è custode di valori infrastorici", appare invece nello scrittore e poeta salmantino molto vivo, mobilissimo, reale come nella vita.

L'autrice si domanda se assomiglia ai tipi descritti dall'arte "costumbrista" (Fernán Caballero, Pereda); ma ciò è escluso, perché lo sguardo di Gabriel y Galán si posa in modo diverso su di esso. È molto meno "poetico" il suo mondo, malgrado circoli – sostiene sempre l'autrice – "aria pulita e speranza nell'uomo" le quali predominano sempre, anche nel quadro effettista o morboso.

E sono proprio i piccoli quadri scenici, i poemetti strutturati a dialogo o a monologo, tanto diversi dalle mere descrizioni di "costume", quelli che hanno dato fama e persistenza di memoria nei lettori anche attuali.

Sono messi in particolare luce i sentimenti fondamentali che si rilevano nella poesia di questo autore, quelli che hanno dominato nella sua ispirazione e che sono: l'amore alla famiglia, al focolare domestico, la religiosità, l'amore, la fecondità che scuote la morte; entro questi sentimenti primari non bisogna dimenticare la costante presenza della vita e della morte, a volte contrapposte, oppure in facile comunione: ma proprio in questa doppia valenza – osserva giustamente l'autrice – "scaturisce l'opposizione a troncare la lunga catena di secoli che furono vita": ed è anche da questa opposizione che deriva l'elogio alla fecondità ("porque mis muertos no mueran").

Autori del calibro della Pardo Bazán, di Unamuno, gli furono non solo amici, ma s'interessarono molto alla sua opera: la sua profonda preoccupazione per la vita dei contadini così come la sua conoscenza dei costumi rurali, oltre i temi fondamentali cui abbiamo fatto cenno, sono valori che possiamo supporre possano interessare anche i lettori di oggi, non solo spagnoli, specificazione, quest'ultima, che è stata già asserita.

Bruna Cinti

Fabrizia Ramondino, *Guerra d'infanzia e di Spagna*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 412

Questo libro, scritto in italiano, ma disseminato di parole, dialoghi, filastrocche e modi di dire in maiorchino e in castigliano, contribuisce alle relazioni culturali tra Italia e Spagna, poiché racconta le esperienze che una bambina italiana vive nell'isola di Maiorca durante la Guerra Civile Spagnola e negli anni immediatamente successivi.

Si tratta di un romanzo autobiografico (o di un'autobiografia che si può leggere come un romanzo) perché i fatti raccontati corrispondono ai dati biografici essenziali dell'autrice, la quale, però, non dichiara apertamente la probabile coincidenza tra autore, narratore e protagonista, lasciando indeterminato il genere letterario.

L'opera condivide con alcuni romanzi di Ana María Matute (specialmente *Primera memoria*) il tempo e il luogo di ambientazione, ma soprattutto il tema dominante: l'esperienza sensoriale infantile, e costituisce una testimonianza eccezionale della Guerra Civile (e poi della Seconda Guerra Mondiale) vista attraverso lo sguardo di una bambina.

Il trilinguismo della piccola protagonista, figlia del console italiano inviato nell'isola delle Baleari nel 1937, facilita ed esalta l'ambivalenza delle esperienze sensibili che la percezione infantile dispone. I sette anni di Titita, questo è il suo nome, non sono narrati secondo un regolare ordine cronologico. L'opera è composta da sezioni tematiche che corrispondono a fasi percettive in cui vengono esplorati differenti aspetti di mondo (i giardini, la mamma, la nonna, i travestimenti, gli animali, i servi, i fratellini, il collegio, ecc.).

Ogni parola evoca un universo di senso e la protagonista scopre che le lingue non offrono soltanto corrispondenze, ma la possibilità di nominare e quindi di esperire le cose in maniera molteplice. Un oggetto indicato in modi distinti offre riferimenti eterogenei e contrastanti, cambiandone la funzione. Ciò diventa emblematico di potenzialità trasformatorie più elaborate e complesse ("e poiché a causa dei diversi nomi, ogni cosa non era una, ma due, poté ogni cosa in seguito diventarne molte insieme", p. 49).

La visione pre-logica della bambina si oppone ai significati che delle cose danno i libri d'istruzione e le definizioni degli adulti. Essa entra così nella vita dell'ambiente che la circonda, immedesimandosi nelle sue innumerevoli espressioni. Il suo viso riflesso nell'acqua non favorisce un riconoscimento d'identità, ma la dispersione originaria del corpo nella natura ("Mi affacciavo oltre l'orlo e il pozzo mi rubava la faccia", p. 31). La relazione che instaura con animali, insetti, fiori, piante e persone, non prevede la necessità del distanziamento e della separazione tra l'io e gli altri, né l'individuazione della propria differenza: attraverso una sviluppatissima sensibilità percettiva la bimba avvia un processo di fusione col mondo che le consente di assumere caratteristiche e atteggiamenti mutevoli e imprevedibili. Diventa uccello, per esempio, abbandonandosi a sguardi obliqui e inconsistenti, osservando i volatili per ore, salendo sugli alberi e rimanendovi appollaiata. Ma anche colore di un fiore, odore della campagna, sapore di un frutto, velocità della palla che rotola, porosità di una foglia e ruvidezza di un tessuto. Si diluisce nella miriade di giochi di cui è sovente circondata. Ed è la madre, come una maga, che emblematicamente presiede ai molteplici processi trasformatori: diventa balia e farfalla festosa, scimmia, regina piumata e colomba, "tonda come una gallina, ma grava come l'alce" (p. 56).

La bimba, che si riconosce solo nell'immediatezza della sua sensorialità, è capace di cogliere in un elegante vestito della madre, non l'aspetto estetico che colpisce lo sguardo adulto, ma la fragranza del tessuto, il frusciare dei movimenti, la scia di odori, che danno vita ad associazioni improvvise con altri aspetti del suo mondo infantile.

I modi di dire e i luoghi comuni vengono intuiti nel loro significato letterale, privo di riferimenti culturali e sovrastrutture logiche (una ragazza 'troppo svelta' è una ragazza che corre veloce, p. 91). I gesti sono svincolati da aspettative e da scopi premeditati: un desiderio, per esempio, è semplicemente il soffio su un fiore (p. 42), non l'attesa del compimento di una promessa, non l'ansia di raggiungere un risultato.

Il bene e il male si confondono, l'ordine e il disordine nascono l'uno dall'altro, il mondo è molteplice, variabile e reversibile e non corrisponde alle regole degli adulti, il più delle volte noiosi e affettati, percepiti come bambole di porcellana, intenti a replicare soltanto se stessi. Significativo è il modo con cui vengono collocati i doni del padre ricevuti durante la convalescenza da una brutta malattia: se gli adulti li sistemano secondo categorie prestabilite (pentoline e posate, animali vari, libri e album, dolci, ecc., p. 176), la bimba li dispone in virtù del suo stato emozionale, illogico e destinato a mutarsi: regali di fidanzamento, oggetti stupidi e insensati, oggetti inquietanti, "oggetti *de mi alma*" (p. 177); e in seguito: "tutto sul comò alla rinfusa, il nastrino al mio polso" (p. 178).

La protagonista si sottrae ai modelli preordinati e rifiuta le spiegazioni, sostituendole con immagini che sconcertano e imbarazzano gli adulti (lo zero non è altro che un uovo con un pulcino dentro, che poi diventa l'uno, pp. 216-217). Ai nomi consueti con cui si indicano, per esempio, gli insetti, le piante o gli oggetti, Titita sostituisce altri nomi, che si emancipano da necessità classificatorie, ed evocano direttamente la percezione che rende possibile l'esperienza. L'atto di rinominare animali, fiori, persone, giochi, passatempi e attività è un vero e proprio atto di creazione, un battesimo che esprime la necessità di non dividere, di non catalogare, ma di intuire le facoltà trasformatorie di ogni elemento (l'emergere dall'acqua dopo aver trattenuto il respiro diventa il "Gioco Del Morto Che Risuscita", p. 311). Il mondo non viene definito, ma ne viene scoperto il potenziale sensibile illimitato, sempre cangiante e sorprendente. Ogni cosa suggerisce associazioni impensate.

Il narratore racconta (quasi interamente in prima persona) il mondo complesso e affascinante della piccola Titita riuscendo a mantenere per più di quattrocento pagine il punto di vista infantile. Lo stile, però, si caratterizza per un'elevata precisione lessicale ed elaborazione figurale. Il risultato è una prosa cristallina e misurata, in cui similitudini, metafore e nominazioni (mai ridondanti o fini a se stesse) costituiscono strategie chiave per la raffigurazione di ambivalenze e metamorfosi. Ma la riuscita di quest'opera straordinaria dipende anche dalla rinuncia ad esprimere sentenze, giudizi, ideologie. La sensazione, infatti, è sempre amorale, sfugge ad ogni criterio di giustizia o di errore, quale che sia lo sfondo in cui si verifica (l'educazione, i rapporti sociali, l'istruzione e perfino la guerra). Per questo gli episodi non vengono chiusi e non vi sono finali né all'interno né alla conclusione del libro. Il processo di formazione non conduce all'acquisizione di pratiche e comportamenti più maturi e consapevoli, ma alla scoperta che le emozioni infantili sono un patrimonio latente e sempre esperibile.

Luigi Contadini

* * *

Patricia D'Allemand, *Hacia una crítica cultural latinoamericana*, Berkeley-Lima, CELACP Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar", Latinoamericana Editores, 2001, pp. 192.

Patricia D'Allemand es profesora de Literatura Latinoamericana en Queen Mary, Universidad de Londres, se ocupa de Teoría Cultural e Historia de las Ideas y su libro *Hacia una crítica cultural latinoamericana* es el resultado de años de investigación y una contribución a la formación de una historia de la crítica latinoamericana. El trabajo presenta cinco de las más destacadas personalidades de estudiosos que han colaborado en el desarrollo de la crítica del continente; se trata de José Carlos Mariátegui, Alejandro Losada, Antonio Cornejo Polar, y Beatriz Sarlo. La investigadora explora sus obras y presenta los aportes metodológicos que éstas ofrecen, poniendo de relieve "su multiplicidad de significaciones y la riqueza de su alcance", al leerlas como parte de una tradición y como productoras de conocimiento.

El enfoque enfatiza el papel de la región de origen en que los críticos han actuado superando viejos hábitos relacionados con el pensamiento colonial.

Las obras de los autores examinados forman parte de un proceso crítico que, de forma distinta, intenta subrayar las características de culturas producidas en sociedades estrechamente relacionadas con centros de dominación externos. Se trata de una crítica que reinterpreta y subraya la complejidad de la esfera cultural y la pluralidad y variedad de proyectos que componen el *corpus* de las literaturas de las regiones.

Si bien la búsqueda de autodefinición de la cultura y la literatura latinoamericana se presenta con fuerza especial a raíz de la oleada revolucionaria desatada por el proceso cubano, a lo largo de los años 60 y parte de los setenta, y recibe una ayuda gracias al boom editorial de la nueva novela ispanoamericana, su tradición remonta mucho más atrás con los estudios de Sarmiento y de Bello, por ejemplo. Patricia D'Allemand empieza su reseña con Juan Carlos Mariátegui, quien escribe entre 1920 y 1930, y de quien se subraya la multiplicidad de la mirada de crítico que estudia la interrelación de la imaginación artística, social y de la interpretación literaria, involucrando lo social, lo político, lo religioso y lo estético. Hay que recordar además la importancia del valor del mito relacionado con la función transformadora del arte. De Angel Rama se considera su valor como pionero de la crítica latinoamericana, quien primero propone una lectura continental más que nacional como disciplina de estudio. En sus escritos tiene relevancia particular el estudio alrededor de la transculturación narrativa que subraya la vitalidad y la creatividad de las culturas populares rurales. De Alejandro Losada, fundador en 1982

de AELSAL Asociación para el Estudio de las Literaturas y las Sociedades de America Latina, Patricia D'Allemand destaca su concepto amplio de literatura, la voluntad de conferir status científico a la disciplina y el proyecto de una colaboración colectiva de una historia social de la literatura latinoamericana. La importancia de Cornejo Polar, por su parte, se define a través de su redefinición del pseudo análisis de los valores de mercado del boom, ofreciendo también un nuevo relieve a la novela regional. Beatriz Sarlo presenta una obra, cuya lectura abierta y en constante reformulación, está lejos de ser completa. Se señala su esfuerzo por encontrar un puente entre política y literatura que permita evitar el peligro de reducir la importancia de la una o de la otra.

Hacia una crítica cultural latinoamericana es un libro valioso para comprender y confrontar los problemas vinculados con la historia intelectual de los países de la América Hispánica.

La exposición clara y la exhaustiva bibliografía que el estudio de Patricia D'Allemand presenta lo acreditan como un manual interesante para los profesores de literaturas hispano-americanas y los investigadores que se ocupan de su crítica.

Susanna Regazzoni

Luigi Guarnieri - Calò Carducci, *Dizionario storico-biografico degli italiani in Ecuador e in Bolivia*, Bologna, Il Mulino, 2001, pp. 325.

Esce nella collana dell'Istituto Italo-Latino Americano "Testi e Studi" diretta da Francesca Cantù un nuovo volume che si inserisce nel progetto di recupero e custodia della memoria della presenza italiana in America Latina durante i secoli, che ha già visto pubblicati il *Dizionario storico-biografico degli Italiani in Perù*, la *Storia degli ebrei italiani in Argentina*, le *Lettere di Alessandro Malaspina*.

Il volume volge la propria attenzione alle ondate migratorie italiane che hanno dato luogo a insediamenti nei due paesi andini e sottolinea come, pur non trattandosi di un'emigrazione di massa, abbia molto contribuito allo sviluppo dei due paesi. Gli studiosi curatori del volume hanno esplorato, sotto la guida del Segretario Generale dell'I I-LA, dott. Bernardino Osio, sia gli Archivi del Ministero degli Esteri sia quelli delle Congregazioni religiose, e hanno potuto verificare il notevole apporto di religiosi e religiose italiane in entrambi i paesi, mettendo in luce, dal punto di vista delle origini regionali, come l'emigrazione in Ecuador sia stata quasi esclusivamente di provenienza ligure, mentre quella in Bolivia sia stata alimentata da un apporto più diversificato.

Clara Camplani

Umberto Eco, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 359.

Siamo circondati da poteri immateriali. Eco con questo termine intende il potere proveniente da valori spirituali, ma anche quello delle radici quadrate o del teorema di Pitagora, poteri che sono tali da sempre. A fianco di questi egli annovera quello della tradizione letteraria, ossia dei testi che l'umanità produce non per scopi pratici, ma per "amore di sé". Sulle funzioni che la letteratura riveste per la nostra vita individuale e sociale si inter-

roga il libro, proponendo, a volte aggiornati, alcuni saggi presentati in circostanze diverse, aventi quale comune denominatore la riflessione, appunto, sulla letteratura.

Per noi sono da segnalare gli esempi tratti dal mondo iberico, in particolare iberoamericano. La lezione tenuta all'Università di Castilla-La Mancha per il conferimento di una laurea *Honoris causa*, offre il destro all'autore per evocare Cervantes, citare Raimondo Lullo, ragionare sul significato simbolico della Biblioteca, riprendendo e interpretando Borges. A Borges in particolare Eco dedica diverse pagine, sintetizzando il proprio contributo al convegno tenutosi presso l'Università di Castilla-La Mancha nel 1997, avente per tema "Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco". Lo scrittore italiano presenta la sua interpretazione della scrittura di Borges, che per quanto piana e classica, egli giudica appartenere allo sperimentalismo contemporaneo, al pari di quella di Joyce, anche se apparentemente si tratta di modalità di scritture opposte. Mentre il dublinese gioca con il linguaggio a livello del significato, quindi con le parole, con i suoni e ne esce una scrittura alla Robbe-Grillet, Borges gioca a livello dei significanti, cioè sulle idee, portando quindi la parola a sfiorare orizzonti impensati. Ma entrambi hanno in comune l'aver fatto del linguaggio e della cultura universale il loro terreno di gioco. Non senza un dichiarato autoriconoscimento, Eco ipotizza che solo la pratica della linguistica strutturale – che egli era il solo a praticare in Italia alla metà degli anni Sessanta, afferma, – poteva permettere di analizzare e capire il lavoro di Borges, appunto perché lo scrittore argentino lavorava sperimentalmente non sulle parole, ma su strutture concettuali. Per questo motivo solo dalla metà degli anni Sessanta, contemporaneamente all'ondata strutturalista o semiologia, scatta in Italia l'interesse per Borges, benché il pubblico italiano avesse da dieci anni a disposizione *Ficciones*, tradotto con il titolo *La biblioteca di Babele* presso Einaudi. Particolarmente interessante il richiamo alla trama di intertestualità all'interno della quale egli colloca il concetto di influenza letteraria, apportando vari esempi di relazioni tra i suoi scritti e quelli di Borges.

Clara Camplani

Garcilaso de la Vega "El Inca", *Storia generale del Perù*, a cura e traduzione di Francesco Saba Sardi, Milano, Rizzoli, 2001, 2 voll., pp. 1428.

Francesco Saba Sardi, poligrafo, poliglotta, autore di 27 libri propri e 600 traduzioni da cinque lingue moderne, già traduttore della prima parte dei *Comentarios Reales*, editi nel 1977 da Rusconi, compie opera meritevole nel rendere disponibile per intero al pubblico italiano il testo che può essere considerato uno dei libri che stanno alla base della stessa narrativa ispanoamericana, come già ebbe ad affermare, tra i primi, il premio Nobel Asturias. Alla traduzione, già di per sé considerevole, il Saba Sardi unisce un'imponente introduzione di un centinaio di pagine che si chiude con un giudizio positivo su Garcilaso in quanto narratore, la cui opera viene definita "il preludio letterario più convincente... alla realtà dei nostri giorni", mentre più severa è la valutazione dell'Inca in quanto cronista, giudicato acritico e apologeta dell'incasismo, a detrimento delle culture indigene precedenti, e sostenitore della civiltà iberica, con la quale finisce con l'identificarsi, nonostante le origini meticce e la nostalgia per l'eredità culturale materna, andata perduta.

In un capitolo dell'introduzione, il Saba Sardi espone il suo schema interpretativo delle conquiste succedutesi nella storia dell'umanità, distinguendo tra paleo-conquiste

– emblematica quella operata dall’Impero Romano – e neo-conquiste, tra le quali quella effettuata dagli spagnoli in America costituisce l’esempio più macroscopico. Le prime sarebbero sostenute da una politica di integrazione delle culture dei popoli sottomessi, con annessione degli dei vinti nel pantheon dei vincitori, mentre le seconde si appoggerebbero al sostegno di una religione monoteista, assolutista, escludente ogni altro culto, quale quelle cristiana e islamica. In questo senso il Saba Sardi mette sullo stesso piano l’intolleranza delle conquiste musulmane in Africa, che diedero l’avvio a riduzioni in schiavitù senza precedenti delle popolazioni locali, con quella degli europei, a danno di aztechi, incas, pellerossa delle Grandi Pianure, fueghini, araucani, ma anche di africani, australiani, eschimesi o ancora dei siberiani ad opera dei russi. In un successivo capitolo il curatore si diffonde a ricostruire struttura e cronologia dell’impero incaico, al quale riconosce una precisa volontà colonizzatrice nei confronti di gruppi meno espansivi circostanti, che unificò e integrò, nonché una debolezza intrinseca dovuta alla sua stessa vastità e alle lotte intestine tra parenti all’interno della casta suprema. Non manca, infine, di ripercorrere le tappe della Conquista, segnalando le vicissitudini che ebbero luogo in Perù, a partire dalla ribellione di Gonzalo Pizarro, ricapitolando sinteticamente le successive ribellioni che scossero il Perù fino all’Indipendenza. Di Garcilaso, pur costretto all’esilio in quanto di sangue reale e meticcio, giudica completa l’ispanizzazione e segnala come chiuda la sua vastissima opera esaltando “il trionfo del legittimismo monarchico e della Fede”. Un capitolo apposito è dedicato all’atteggiamento della Chiesa, che comprende un rapido *excursus* sulle Bolle papali inerenti il trattamento degli indigeni e sugli editti approvati nella madrepatria. Chiude l’introduzione una bibliografia che, per quanto definita essenziale, è ricca e articolata, sia per quanto riguarda le opere in spagnolo sulla vita e la persona dell’Inca Garcilaso de la Vega, sia più in generale sulle opere in spagnolo sul Perù, suddivise tra quelle esistenti al tempo dell’Inca e quelle pubblicate dopo la morte che hanno influenzato la visione odierna della cultura incaica. Compare anche una sezione riguardante gli studi recenti in spagnolo sull’Inca come storiografo del Perù. Non manca una parte di *Opere di carattere generale*, seguita da due ultimi paragrafi riguardanti gli autori e le fonti, gli antichi la prima e i moderni l’ultima. In quest’ultima ripartizione viene presa in considerazione una ricca bibliografia, sia italiana, sia internazionale, nella quale tuttavia non compare cenno alcuno alla traduzione italiana della *Florida*, edita dalla casa editrice San Paolo a cura di Aldo Albónico – autore anche di un’antologia tratta da tutta l’opera dell’Inca edita presso Bulzoni nel 1996 –, né all’opera pionieristica di Giuseppe Bellini, edita nel 1955 dalla Casa Editrice Cisalpino di Milano, *Garcilaso de la Vega, el Inca, Comentarios Reales*.

Clara Camplani

Victorien Lavou Zoungbo (ed.), *Las Casas face a l’esclavage des Noirs: vision critique du Onzième Remède (1516)*, Perpignan, Presses Universitaires, 2001, pp. 389.

È uscito il n. 21 della rivista *Marges*, curato da Victorien LAVOU ZOUNGBO, professore dell’Università di Perpignan e membro del Centre de Recherches Ibériques et Latinoaméricaines dell’université de Perpignan (CRILAU), avente per titolo: “Las Casas face à l’esclavage des noirs: lecture critique du onzième remède (1516)”.

Il numero in questione è particolarmente interessante in quanto volge l’attenzione

alla nascita della presenza dei Neri in America latina e al ruolo tanto controverso in tale evento svolto da Bartolomé de Las Casas. La realizzazione, come già quella del numero 18, dedicata al contributo dei Neri nella formazione dell'identità latinoamericana, è sostenuta dal lavoro di ricerca del Groupe de Recherches sur les Noirs d'Amérique Latine (GRENAL), centro di ricerca costituitosi nel 1998, attento alle problematiche riguardanti la presenza dei Neri nell'immaginario e nelle formazioni sociali del subcontinente americano.

Dopo una non convenzionale presentazione del curatore, si articolano sedici contributi di studiosi che, da diversi punti di vista, storica, sociale, cinematografica, offrono un'interpretazione del merito e delle ripercussioni del famoso «Remedio» che Las Casas propose al Cardinal Cisneros nel 1516 e che gli valse la fama di essere colui che introdusse la schiavitù dei neri in America. Gli apporti degli intervenuti sono *Bartolomé de Las Casas et la Traite des Nègres*, di André SAINT-LU; *L'introduction des esclaves noirs dans le Memorial de catorce remedios (1516) de Bartolomé de Las Casas: une "aberration"?* di Michèle GUICHARNAUD-TOLLIS; *De l'«undécimo remedio» de Las Casas (1516) au projet de traite des Noirs de 1518* di Pierre TARDIEU; *Du Nègre comme un Hercule doublé d'un Saint-Phallus: une humanité différée* di LAVOU ZOUNGBO; *La defensa de los Negros en Bartolomé de Las Casas* di Clara CAMPLANI; *Contra la Leyenda Negra* di Fernando RETAMAR; *Filhos de Coré Vieira e a escravidão negra no Brasil* di Eva BUENO; *Planteamiento de la "Duda Indiana" (1534-1549). Crisis de la conciencia nacional: Las dudas de Carlos* di Manuel LUCENA SALMORAL; *Las Casas et les Noirs: quels problèmes?* di Nestor CAPDEVILA; *Du droit des gens: la tolérance et l'expérience chez Las Casas (1474-1556) et Benito G. Feijóo (1676-1764)* di Godefroy BIDIMA; *La figure du "vieux chrétien" lascasien comme fondement Idéologique de la pratique d'exclusion des Noirs à Cuba* di Clément ANIMAN AKASSI; *Détours caribéens: résistance, mémoire et créolisation* di Wilfrid MIAMPIKA; *Fray Bartolomé de Las Casas: de "defensor de los indios" a defensor de los negros y guanches* di Patrice KOSSIGAN; *Le jeu du passé et du présent dans "La controverse de Valladolid"* di Michel CADÉ.

Clara Camplani

Francesca Petrocchi, *Tra nazionalismo e cosmopolitismo. "Dante" (1932-1940), una rivista italiana di Poesia a Parigi*, Roma, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, pp. 235.

L'italianista ed esperta di letterature comparate dell'Università della Tuscia, Francesca Petrocchi, apporta in questo suo recente studio un contributo rilevante anche al settore che ci interessa più da vicino, quello delle letterature iberiche e latino-americane, facilitando gli studiosi dell'ambito un vero approfondimento a proposito delle relazioni tra la poesia italiana e quella sviluppatesi nella prima metà del secolo XX nelle aree geografiche menzionate.

"Dante" fu la rivista diretta da Parigi e colà edita, dal letterato e poeta Lionello Fiumi durante un lungo periodo del ventennio fascista, precisamente dal 1932 al 1940, data dell'entrata in guerra dell'Italia a fianco della Germania nazista. Ma Fiumi non fu un servo del potere, un prezzolato propagandista, bensì un appassionato della poesia, aperto alla conoscenza e ai proficui contatti di cultura cui indirizzò la sua rivista, la cui attività

certamente doveva pure dar prestigio al regime, preoccupato di un'immagine culturale da diffondere nel mondo, in Europa e in America.

Del resto, molti erano i punti di contatto, all'epoca, tra regimi cosiddetti forti, attivi anche in altri paesi. Valga il caso del Portogallo, o del Brasile, dove il fascismo aveva non pochi estimatori, e in quel vasto settore di italiani, figli dell'emigrazione, che sentivano rafforzata in prestigio la loro appartenenza a un paese che appariva forte, deciso, teso, come diceva la propaganda del regime, verso grandi mete.

La rivista di Fiumi si dedicava soprattutto all'ambito francese e belga e la Petrocchi ne fa un esame approfondito, di grande utilità per coloro che studiano le interrelazioni tra la poesia italiana e quella dell'area francofona. Numerosi furono i contatti e le amicizie del direttore di "Dante" con gli intellettuali delle due nazioni, particolarmente stimato da vari di essi e apprezzato anche come sensibile poeta. Dalle pagine della rivista egli diffondeva non solo i nostri poeti contemporanei, ma dava spazio alla poesia degli altri paesi; realizzava inoltre antologie dedicate alla lirica di lingua francese e la sua curiosità intellettuale si spingeva anche oltre l'Atlantico, attingeva la poesia di Haiti, quella del Brasile, sulla scia di un embrionario lusitanismo, né rimaneva insensibile alle manifestazioni poetiche spagnole.

Per l'ambito portoghese Fiumi si avvale di una intensa collaborazione con la rivista "Presença", cui apportò le sue preziose conoscenze in ambito poetico contemporaneo, individuando anche nella lirica del Portogallo influenze italiane, in particolare del Carducci. Dei poeti portoghesi lo interessò soprattutto Adolfo Casais Monteiro, con il quale mantenne stretta relazione e attraverso cui riuscì a diffondere, oltre alla nostra poesia, la sua personale.

Quanto al Brasile, dove la produzione poetica si presentava in una stagione più florida che in Portogallo, l'opera di diffusore del Fiume, in saggi e antologie, dei nostri poeti destò interesse immediato, tanto più che nel paese sudamericano il nostro non era un poeta sconosciuto, se già, come indica la Petrocchi, si era scritto sulla sua poesia fin dal 1920. In seguito interessò il libro di Fiumi *Immagini delle Antille* e numerosi furono i commenti di scrittori qualificati, le traduzioni di sue poesie da parte di poeti brasiliani rilevanti, come Ribeiro Couto, sulla cui opera poi la rivista "Dante" si concentrò particolarmente.

Alle Antille, ad Haiti, il poeta italiano aveva soggiornato e dal soggiorno aveva tratto interessanti esperienze e un entusiasmo tale per la poesia latino-americana da appassionarlo a quella americana di lingua portoghese e spagnola.

Alla poesia della Spagna avviò il Fiumi una serie di antologie che apparve tra la seconda metà e la fine degli anni trenta: quella di Mathilde Pomès dedicata nel 1935 ai *Poètes espagnols d'aujourd'hui*, e nel 1939 l'antologia *Poésie espagnole contemporaine* del Vandercammen, poeta belga attento, oltre che alla poesia di Spagna, a partire da Lope de Vega, anche alla poesia ispano-americana, traduttore di poemi di Mariano Brull, di Maples Arce, di Max Aub, di Paz Castillo e diffusore in particolare della lirica dell'equadoriano Jorge Carrera Andrade.

Interessante è notare come nel suo apprezzamento per la poesia Lionello Fiumi non fosse condizionato dagli eventi di regime. Il compianto per la tragica fine di Lorca, ad esempio, non doveva essere molto gradito al fascismo, che sosteneva con le armi Franco, ma il Fiumi aderiva apertamente, sulla sua rivista, alla denuncia del Vandercammen dell'assassinio del poeta, nell'ode che gli aveva dedicato. Del resto, a proposito dello spagnolo, come sottolinea la Petrocchi, il Fiumi condivideva il giudizio di molti, che lo ritenevano il maggior poeta del momento.

Ma Lionello Fiumi conosceva anche gli altri poeti iberici: da Unamuno a Machado, da Jiménez a Salinas, da Guillén a Villalón, ad Aleixandre, Cernuda, Altolaguirre... Ciò

aveva luogo in un momento in cui la poesia contemporanea della Spagna era quasi del tutto sconosciuta in Italia, dove *La maritata infedele* di Lorca veniva tradotta per la prima volta da Giuseppe Valentini all'inizio di aprile del 1938. Date e dati che fanno riflettere intorno al tardo sorgere di un ispanismo italiano che non si arrestasse, nelle sue manifestazioni, a Cervantes, a Calderón, a Lope de Vega o a Tirso de Molina, e ciò nonostante la torrentizia attività del Farinelli e l'orientamento di alcuni dei componenti della "Voce", come Papini e Prezzolini, allo studio del cui interesse iberistico è dedicato il recente libro di Mercedes González – vale la pena qui di indicarlo – *La cultura española en Italia* (Roma, Bulzoni Editore, 2001).

Naturalmente Lionello Fiumi era sorretto da un'autentica passione per la poesia, ma godeva pure di una situazione privilegiata, quella di risiedere in una Parigi che era sempre il centro culturale del mondo occidentale. E a Parigi era presente una buona parte degli intellettuali e artisti ispano-americani, talvolta con incarichi diplomatici. Ricordiamo per tutti il García Calderón diffusore delle lettere americane dalla "Revista de América", i romanzieri Alejo Carpentier e Miguel Angel Asturias, i poeti Rubén Darío, Carrera Andrade, poi Vallejo, Neruda e infiniti altri artisti e letterati. Parigi presentava all'epoca di "Dante" un importante microcosmo latino-americano e una serie illustre di diffusori e traduttori della letteratura dell'America latina, da Pillement a Cassou, dalla Pomès a Miomandre. Il valore di tanta presenza e di così qualificata attività latino-americanista non poteva che essere colto da antenne culturali attente come quelle di Lionello Fiumi. Il quale, d'altra parte non mancava di documentarsi sulle maggiori riviste americane del momento, intrattenendo pure una serie intensa di contatti con letterati, soprattutto argentini e di ascendenza italiana.

Notizie interessanti offre il testo della Petrocchi a proposito dell'attività diffusoria della rivista diretta da Fiumi per quanto concerne l'America latina. L'attività del Fiumi fu soprattutto di commento ai testi che venivano pubblicati in Francia, nei quali rilevava la peculiarità creativa degli autori, l'assimilazione e rielaborazione di una cultura europea incanalata verso l'affermazione di una voce propria, riflesso e interpretazione genuina di un mondo diverso. Per tal modo Lionello Fiumi sottolineava l'originalità di opere rimaste poi fondamentali nella storia della narrativa ispano-americana, come *Las lanzas coloradas* di Uslar Pietri, *La Vorágine* di Rivera, i romanzi di Gálvez e i testi di altri scrittori numerosi tradotti in Francia, di poeti come Alberto Guillén, Torres Bodet, la Mistral, la Luisi e l'Ibarbourou, di cui offriva proprie traduzioni.

Né disdegnava il Fiumi di farsi traduttore di testi narrativi. Dal libro di Francesca Petrocchi si apprende che egli fu il primo a rendere in italiano, dal francese, la *Leggenda della Tatuana*, del futuro Premio Nobel Miguel Angel Asturias. Questo avveniva nel 1933, quando nessuno conosceva l'autore, né in Italia, né in Spagna, dove pure le *Leyendas de Guatemala* erano state editate in originale nel 1930, testi che in Francia dovevano invece destare l'entusiasmo in Paul Valéry.

Si pensi alla distanza temporale del sorgere in Italia del nostro primo, e timido, ispano-americanismo, negli anni quaranta e cinquanta del secolo XX, per merito soprattutto di Bertini e di Meregalli, ma ufficializzato per la prima volta come insegnamento autonomo nell'anno accademico 1961-62, dopo modifica statutaria, presso la Facoltà di Lingue e letterature straniere della milanese Università Bocconi, e da me esercitato.

Lionello Fiumi, quindi, ebbe anche per quanto riguarda le lettere latino-americane e in particolare ispano-americane una funzione decisiva di apertura; egli fu un vero precursore e, nonostante l'asistematicità dei suoi interventi, possiamo definirlo, oltre che appassionato, illuminato, come lo fu, del resto, anche per quanto riguarda l'«altra Europa», seguendo l'intitolazione dell'ultimo capitolo del libro di Francesca Petrocchi, la quale conclude:

Certo è che esaminando quanto edito nella rivista riemerge un tessuto creativo, poetico e narrativo, un circuito di inter-mediazione e di dialogo tra diverse aree letterarie nazionali certamente sorprendente; e riemergono, insieme, profili di studiosi, di cultori della letteratura, di traduttori, di comparatisti i quali, al di là delle contingenze ideologiche e storico politiche di quegli anni travagliati per la storia dell'Europa, ponevano al centro del loro impegno intellettuale la letteratura, strumento di dialogo tra diversi popoli.

Libro non solo di grande interesse, questo della Petrocchi, ma imprescindibile per chi si occupi di ispano-americanismo.

Giuseppe Bellini

Martín Luis Guzmán, *La sombra del caudillo*, ed. de Antonio Lorente Medina, Madrid, Editorial Castalia, 2002, pp. 335.

Nella collana "Clasicos Castalia", che con un certo ritardo, bisogna riconoscerlo, si sta ora arricchendo di testi fondamentali che appartengono alla letteratura ispanoamericana, appare questa edizione di una delle maggiori opere di Martín Luis Guzmán, uno degli scrittori più rilevanti della narrativa che ha per tema la Rivoluzione messicana. Si sentiva la necessità di una affidabile edizione de *La sombra del caudillo*, libro appassionante nel quale la verità storica viene trasposta, ma non tradita, in fantasia narrativa. Con *El águila y la serpiente* e le *Memorias de Pancho Villa*, è questa una delle opere che più ha dato rilievo a Guzmán, che fu, oltre che narratore di valore, anche uomo politico, partecipe egli stesso delle vicende rivoluzionarie. I suoi romanzi si contano tra i più significativi del ciclo rivoluzionario e certo *La sombra del caudillo* compete validamente con *Los de abajo* di Mariano Azuela, libro che tuttavia ha goduto sempre di maggiore fortuna presso i lettori, o meglio, presso gli editori, i quali lo hanno offerto al pubblico come il capolavoro sul tema.

Antonio Lorente Medina, cattedratico di letteratura ispanoamericana nell'Universidad a Distancia di Madrid, con la sua ben nota competenza di studioso non solo della letteratura, ma della vicenda storica del mondo americano, ci offre ora, in questa edizione de *La sombra del caudillo*, la lezione scrupolosa di un testo fondamentale della narrativa messicana, attentamente controllato sull'edizione *princeps* e tenendo conto, per quanto possibile, delle diverse versioni date alla stampa contemporaneamente dall'autore, a puntate, su diversi giornali dell'epoca cui collaborava. Il romanzo è arricchito, anche, di un capitolo finale, non presente nella *princeps*, che corona efficacemente il clima tragico dell'opera, con il riscatto morale del protagonista, sul punto di essere eliminato dagli sgherri del *caudillo*.

Leggendo il romanzo, si ha modo di apprezzare adeguatamente le qualità di scrittore di Guzmán, la cui opera narrativa dedicata alla vicenda rivoluzionaria segna pure il periodo più positivo, dal punto di vista della condotta politica, dello scrittore, anteriore a quelle claudicazioni che alcuni gli hanno rimproverato, e che lo stesso Lorente Medina condivide, dopo il lungo esilio, davanti agli onori che il governo del PRI gli tributò e alle prestigiose cariche che gli si assegnarono fino a convertirlo in simbolo ufficiale del potere.

Sul piano artistico va ad ogni modo rilevata la non comune categoria di scrittore di Martín Luis Guzmán: con l'efficacia del suo senso drammatico, le capacità interpretative, l'abilità del gioco adottato di luci e di ombre cui si sposa l'identificazione morale dei personaggi, la sensibilità con la quale egli sa cogliere i valori pittorici, nei personaggi e nel paesaggio, in riusciti effetti di colore e raffinate trasparenze; ciò fa dello scrittore uno dei più sensibili interpreti della natura messicana, non solo, ma della bellezza femminile.

Giuseppe Bellini

Roberto Bolaño, *Chiamate telefoniche*, Palermo, Sellerio, 2000, pp. 265; Idem, *Estrella distante*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1999 (2a. ed.), pp. 157.

Il cileno Roberto Bolaño è praticamente una scoperta ancora recente, almeno per l'Italia, nell'ambito della narrativa ispano-americana. Il favore che ha visto tra noi il suo compatriota Luis Sepúlveda, soprattutto dopo il film sulla "Gabbianella", invece di favorire la diffusione di altri scrittori cileni, ha in qualche modo messo ai margini autori rilevanti del paese, malgrado il Sepúlveda stesso abbia contribuito, con la collana che dirige presso l'editore Guanda, a far tradurre alcuni, come il ben noto Coloane.

Del Bolaño l'editore Sellerio, sempre meritoriamente attento alla narrativa dell'America ispanica, ha pubblicato nel 2000 la traduzione dei racconti riuniti in *Llamadas telefónicas*, libro edito da Anagrama nel 1997. Precede, quindi, questo libro una sorta di romanzo, *Estrella distante*, che risale all'anno 1996, lo stesso in cui il narratore pubblica *La literatura nazi en América*, e direi proprio che è *Estrella distante*, che al romanzo precedente si collega, a dare più compiutamente la sua misura di scrittore.

Roberto Bolaño è certamente un autore dotato; la sua scrittura è tesa, nervosa; egli procede per complicate connessioni di trama, immette nella narrazione tutta una consistenza di dati culturali che ne attesta la solidità della formazione, complica le vicende avvolgendole nel mistero, quindi facendole riemergere in clima di dramma: una sorta di giallo o di racconto del terrore, di ambito del delitto.

Naturalmente vi mescola alla vicenda l'elemento politico, mantenuto sempre equilibratamente sullo sfondo: è il periodo della dittatura pinochetiana, dei campi di concentramento, delle sparizioni misteriose, dei delitti impuniti. Su tutto, il lavoro confuso di giovani artisti, di intellettuali in formazione, sovrastati a loro volta dalla vicenda politica e da un personaggio misterioso e inquietante, dai molteplici nomi, virtuoso del volo e di una poesia che si direbbe "mortale", scritta dall'aereo nell'aria, uomo sanguinario sotto la scorza colta, cinico assassino, un vero e proprio nazista.

L'esperienza della dittatura militare ha accentuato nella narrativa cilena la denuncia del nazismo inteso come paradigma del male. Non è da dimenticare, a questo proposito, il ruolo precursore nel Cono Sud dell'America dell'argentino Abel Posse, in romanzi quali *Los demonios ocultos* (1988) e *El viajero de Agarta* (1989).

Ma per ritornare al Bolaño e al suo romanzo, il lettore segue con interesse crescente l'imbrogliata vicenda, cogliendo nel percorso le circostanze disperate di un'umanità costretta dalla persecuzione criminale alla fuga, all'esilio, spesso in Europa, dove la inseguono i fantasmi del crimine, dove nulla dà sicurezza, malgrado tutto.

Lo scrittore riesce a dare, nel suo libro, consistenza a un momento drammatico del suo paese, senza farne direttamente la storia, bensì dipanando vicende che lascia al lettore di collegare e giudicare.

Diverso è il discorso per i racconti riuniti in *Chiamate telefoniche*. La mia scarsa propensione per il racconto non mi impedisce di cogliere l'originalità di vari di questi scritti del Bolaño, che si svolgono tra richiami all'attualità storica cilena, intrecci quasi polizieschi, ambientazioni esotiche, potrei dire, piccole vicende di ogni giorno, che danno efficacemente il senso della "normalità" dei protagonisti, anche quando si tratta di perseguitati dai regimi di Pinochet o di Videla. Secondo alcuni critici vi si riscontrano tracce del magistero di Borges, e tuttavia nulla mi sembra più distante dal carattere delle narrazioni dell'argentino, dove non vi è traccia di vibrazione umana, tutto è gioco intellettuale e di stile. Il contrario per Bolaño, ricco di partecipazione, personale nel suo scrivere. Ciò consente di affermare, con la dimensione interiore, la piena originalità dell'artista.

Giuseppe Bellini

Italo Moretti, *I figli di Plaza de Mayo*, Milano, Sperling & Kupfer, 2002, pp. 146.

Della triste pagina dei *desaparecidos* argentini del periodo della dittatura militare e dell'instancabile protesta delle nonne della Plaza de Mayo tutto il mondo è a conoscenza da anni, e tuttavia la vicenda non ha perso ancora la sua tragica attualità, non solo in quanto vergogna incancellabile per le forze armate argentine, ma perché le conseguenze di quell'orribile misfatto ancora si trascinano in processi celebrati anche in Spagna e in Italia, con condanne durissime, che lasciano il tempo che trovano nel paese latino-americano, dibattuto tra la voglia di dare il tutto per episodico e il timore della reazioni dei militari.

I presidenti che si sono susseguiti in Argentina dopo Alfonsín hanno attuato una politica di addomesticamento, tentando di ridurre il significato della tragedia, senza peraltro riuscirci né agli occhi, naturalmente, di coloro che ebbero vittime tra i propri familiari, né a quelli del resto del mondo.

Numerose furono le vittime, uomini e donne, ma anche bambini, tutti prelevati con la forza e quindi eliminati, spesso dopo terribili torture, come del resto avvenne in Cile al tempo della dittatura di Pinochet e in Uruguay nel periodo dei militari. In Argentina si salvarono i figli delle donne incinte al momento dell'arresto, che partorirono in carcere, quindi vennero eliminate. Questi figli furono oggetto di ripartizione soprattutto tra militari e poliziotti ansiosi di una figliolanza che direttamente non riuscivano ad avere.

Le nonne si incaricarono, caduta la dittatura militare, ma anche sotto di essa, di indagare dove fossero finiti i propri nipoti e non di rado li trovarono figli di altri, talvolta aguzzini o assassini dei loro stessi genitori. Dopo dure battaglie fu accettata dalla giustizia argentina la prova del DNA; le nonne si imbarcarono in laboriose ricerche di prove, di testimonianze, avanzarono denunce e promossero processi tra difficoltà inenarrabili, spesso ostacolate dalla giustizia stessa. Alcuni dei nipoti ritrovati lasciarono la famiglia che li aveva adottati, altri non lo fecero. Nella sostanza si aprì un grave problema psicologico per buona parte della gioventù del paese.

Tutte queste sono cose note ed esiste ormai un'abbondante bibliografia in proposito, ma ancora si accoglie con interesse, per l'enormità del delitto, ogni nuovo scritto che porti notizie sull'argomento. Così è per questo libro di Italo Moretti, una serie di te-

stimonianze che fanno ulteriormente luce su quanto accaduto, sul dramma che per molti ancora continua.

L'autore si rende ben conto della ripetitività ossessiva delle vicende evocate, ma a ragione afferma: "considero che sia giusto anteporre all'originalità del fatto il suo valore storico, la testimonianza e quindi la conoscenza di un crimine tanto osceno da sembrare inverosimile" (p. 97). Il lettore, da parte sua, trova nella ripetitività un'efficace conferma dell'enormità del dramma, penetra ambiti dell'animo umano ricchi o meschini, e si unisce all'autore nella condanna. Tempi terribili del passato che mai si sarebbero sospettati, ma che erano destinati purtroppo a ripetersi, se stiamo a quanto oggi accade in molte parti della scena del mondo.

Giuseppe Bellini

Andrés Rivera, *El profundo Sur*, Buenos Aires, Alfaguara 1999, pp. 92.

L'opera dello scrittore argentino Andrés Rivera (Buenos Aires 1928) ha ottenuto riconoscimenti molteplici: Segundo Premio Municipal (1985) per il romanzo *En esta dulce tierra*, Premio Nacional de literatura (1992) per *La revolución es un sueño eterno*, Premio della Fundación El Libro (1992), assegnato al romanzo *La sierva*, quale miglior libro dell'anno, Premio Club dei XIII (1995) per *El verdugo en el umbral*. Il suo successo è confermato anche dall'ultima produzione, comprendente *Nada que perder* (1997) e la raccolta di racconti *La lenta velocidad del coraje* (1998). Ora, *El profundo Sur* è ulteriore conferma di un narratore maturo, che ricorre alla storia per interrogarsi sulla società attuale.

Attraverso quattro personaggi, coinvolti più o meno consapevolmente in un omicidio, il romanzo mette in discussione problemi di carattere etico-morale ed esistenziale in senso lato. Durante una manifestazione di scioperanti nella Buenos Aires del 1919, Roberto Bertini, soldato nell'Esercito intervenuto a fianco della lega patriottica per reprimere la protesta dei lavoratori, sentendosi minacciato, preme il grilletto del fucile. Il bersaglio colpito non è, però, quello giusto e al posto di Enrique Warning, il contestatore basso e biondo che fugge a gambe levate, muore Eduardo Pizarro, spinto in strada dalla curiosità per quanto sta accadendo. Egli spira, in silenzio, tra le braccia di Jean Dupuy, il francese "de la barba corta y bigote entrecanos" (p. 9), naturalizzato argentino per sfuggire ai trascorsi di rivoluzionario, giunto in suo aiuto.

Quattro vite, che per una manciata di secondi si incontrano, accomunate da un destino di violenza e di morte. Presente e passato rimbalzano in pagine dalla prosa incisiva ed essenziale, sempre efficace nel delineare ritratti fisici ed interiorità, macerate dal dubbio e dalla passione. Non può essere altrimenti, perché la vita è dura nel profondo Sud, in una terra dalla bellezza incontaminata, "donde hay cerros y lagos y pinos y rosas de pétalos anchos, y heliotropo" (p. 14); per sopravvivere, per non rimanere vittima di "imbéciles", è necessario imparare a sparare. Morte, sopraffazioni, violenze di ogni tipo segnano la quotidianità, anche all'interno delle mura domestiche, dove un padre/padrone dispone dei figli a proprio piacimento, per soddisfare ogni tipo di bisogni, inclusi quelli sessuali.

Nemmeno la città offre rifugio sicuro; al contrario, il soggetto rimane inesorabilmente intrappolato nell'anonima rete dei rapporti sociali, scisso tra la sua nostalgica interiorità e la realtà esteriore, sempre repressiva nei suoi confronti. Tutto il romanzo, in fondo, è la storia di individui che cercano di dare un senso all'esistenza, di aggrapparsi a

un “qualcosa”, per sopravvivere nel rispetto di sé stessi. Persino l’ideologia ha perduto potere di coesione, non appaga, non risolve dubbi ed incertezze che attanagliano sempre più i protagonisti, vittime della propria incapacità di riscattarsi, di resistere al meccanismo del mondo interno/esterno, inadeguati a sostenere e a combattere la forza creatrice e insieme distruttrice dell’essere.

Se la politica offre parziali risposte, soggette a continue verifiche, la vera ancora di salvezza è costituita dall’arte, suggerisce indirettamente l’autore. In modo particolare dalla poesia, tanto diffusa in Argentina da costituire “uno de los abominables vicios de este país” (p. 51); essa facilita lo sfogo, l’evasione, il dialogo con sé stessi e con gli altri. Pizarro, il “poeta” ucciso, era convinto che essa avesse un valore sociale insostituibile in tempi di catastrofe. Tuttavia, quando gli uomini non sono in grado di reagire e accettano la propria codardia, allora la poesia “debe callar” (p. 51); per tale motivo, egli si affretta a bruciare i componimenti appena scritti.

Il romanzo offre un quadro di seduzione a vari livelli: mondo naturale, città individuo e società costituiscono il reale, ovvero un luogo di contraddizioni e di differenze, ma anche un fermo punto di riferimento, poiché esso coincide con la terra d’origine, amata nonostante tutto, da vittime e da carnefici.

Silvana Serafin

Mirta Yáñez, *Cubanas a capítulo*, Santiago de Cuba, Ed. Oriente, 2000, pp. 200.

Nel 1999 usciva all’Avana *Con el lente oblicuo. Aproximaciones a los estudios de género* (a cura di Susana Montero Sánchez e Zaida Capote Cruz, La Habana, Ed. de la Mujer/Instituto de Literatura y Lingüística, 1999), opera nuova e coraggiosa per impostazione e finalità, stimolante soprattutto per il panorama interdisciplinare (letteratura, pittura, cinema) di temi, stili e linee di analisi, osservati attraverso la lente – obliqua, come segnala il titolo – dello studio di genere. Al volume avevano dato un valido contributo studiose di respiro internazionale, fra le quali Graziella Pogolotti, Nara Araújo, Luisa Campuzano, Sonnia Moro e Mirta Yáñez.

A distanza di un anno, la stessa Yáñez propone un’altra raccolta a carattere saggistico, questo *Cubanas a capítulo*, che comprende sei testi aventi una tematica comune: la letteratura femminile.

La pubblicazione di questi due libri è stata possibile grazie a un cambiamento di sensibilità all’interno de “nuestros predios literarios de poder” (la definizione è di Susana Montero Sánchez), e indipendentemente dalla risposta del pubblico e della critica – che non è stata eccessivamente calorosa – dev’essere considerata una vittoria. La loro comparsa, infatti, sancisce il “diritto a esistere” di una certa posizione critica ispirata al femminismo, secondo la quale occorre (scrive la Montero Sánchez nella presentazione a *Con el lente oblicuo*) “dar cuenta al revés al recuento de la historia, validar por igual las especificidades de cada uno de los géneros”, sottoponendo correnti e opere a un’analisi coscientemente sessuata, che non prescinda da un *berramienta* critica di tipo sociologico. Muovendo da questi presupposti, le studiose ospitate nella miscellanea del 1999 collegano le loro analisi alle coordinate di razza e classe, si sforzano di mettere in corrispondenza l’immagine femminile con l’identità nazionale, si impegnano a riscrivere gli ultimi tre secoli di storia della cultura attraverso le donne e la loro partecipazione sociale.

Su queste medesime linee di ricerca si muovono da anni gli studi di Mirta Yáñez, critica letteraria e docente universitaria, ma anche poetessa e narratrice (ricordiamo tre libri di racconti: *Narraciones desordenadas e incompletas*, *Todos los negros tomamos café y otros cuentos*, *El diablo son las cosas*; il romanzo *La hora de los mameyes*; le raccolte poetiche *Algún lugar en ruinas* e *Poesía casi completa de Jiribilla el conejo*). Nota anche in Italia per essere stata inserita nella raccolta antologica *Narratrici cubane contemporanee* (a cura di Danilo Manera, Ed. Besa, Italia, 1996) e studiata da Susanna Regazzoni ("Escritoras cubanas: Mirta Yáñez", in *Studi di letteratura ispano-americana*, Bulzoni Editore, Italia, 1997), la scrittrice raccoglie in *Cubanas a capítulo* una serie di contributi critici pubblicati dal 1991 al 1999 e tutti più o meno dedicati a ridiscutere i presupposti della storiografia letteraria cubana, che poggiano tradizionalmente su fondamenta androcentriche.

La decisa presa di posizione "militante" della Yáñez non deve spaventare né indurre a sospettare che il suo sia un libro-pamphlet: la prosa esuberante, lo stile antiaccademico e la vis polemica rispondono a una precisa strategia comunicativa e sono sempre confortate da un serio lavoro critico. Lo dimostrano i due articoli di argomento ottocentesco: "Cecilia Valdés: la heroína corriente, la heroína solitaria", dove l'idealizzazione letteraria viene vista come un'altra forma, tanto pericolosa quanto sottile, di sottomissione femminile; e "El discurso femenino finisecular en Cuba: Aurelia del Castillo y otras voces en torno al '98", in cui viene mostrato il permanente vincolo del pensiero femminile al proprio tempo e l'attiva adesione delle autrici ispaniche alla "poética de las ruinas". Questi contributi sono il frutto di un'ampia riflessione condotta dall'autrice in un saggio, *La narrativa del romanticismo en latinoamérica* (L'Avana, Ed. Letras Cubanas, 1989), al quale è stato attribuito il "Premio de la Crítica" nel 1990.

Il secondo testo che appare nel libro, "Didascálico y poético", è dedicato a *Bestiarium* di Dulce María Loynaz; in esso – scelta molto saggia – l'apparato esegetico degli studi di genere viene utilizzato soltanto in modo frammentario e occasionale.

Ben più decisa e ideologica è l'impostazione di "Poetisas sí", introduzione a un'antologia poetica (*Album de poetisas cubanas*, L'Avana, Ed. Letras Cubanas, 1998) e "Y entonces la mujer de Lot miró", premessa a un'antologia di racconti curata insieme a Marilyn Bobes (*Estatua de sal. Cuentistas cubanas contemporáneas*, L'Avana, Ed. Unión, 1996).

Nel primo dei due articoli, la Yáñez riflette sul significato e sull'origine di "poetisa", ed esprimendosi riguardo alla polemica femminista relativa alla correttezza ideologica dell'utilizzo del termine negli studi di genere, conclude con serenità che "es una tarea de todos – y de todas – despojarlo del matiz de subestimación y reponerlo en el legítimo lugar que le corresponde por su significado y belleza sonora". Successivamente suddivide la produzione poetica femminile cubana in tre grandi periodi: 1) l'Ottocento: ghetto femminile e subalternità; 2) il Novecento fino agli anni '80: ricerca frammentaria di equilibrio, etica centrata sul femminile; 3) i due decenni successivi: la grande liberazione.

Una decisa presa di posizione sui condizionamenti sociali ed economici nella produzione letteraria femminile viene assunta anche nell'introduzione a *Estatua de sal*, che rappresenta un'operazione culturale significativa, anche per l'inclusione nell'antologia di scrittrici "de la otra orilla", segno inequivocabile, tra le altre cose, del perdurare a Cuba di quel sentimento di "sororidad" che l'autrice, nell'articolo su Aurelia del Castillo, segnalava come caratteristico delle scrittrici del '98.

Il libro si chiude in bellezza con "Ruidos y cuartos propios", testo di un intervento alla III Feria Internacional del Libro de Puerto Rico (novembre 1999). In prossimità della fine del millennio, Mirta Yáñez constata la supremazia di figure femminili nel processo di consolidazione delle principali tendenze della narrativa cubana: quella criollista

(Dora Alonso), quella afrocubana (Lidia Cabrera) e quella fantastico-filosofica (Dulce Maria Loynaz). È perspicace la valutazione delle cause extraletterarie che crearono una sorta di frontiera immaginaria dietro la quale ammutolirono le voci femminili all'inizio della Rivoluzione.

Irina Bajini

Antonio Benítez Rojo, *Mujer en traje de batalla*, Madrid, Alfaguara, 2001, pp. 512.

Il romanzo ha come protagonista un personaggio storico dalla vita eccezionale, che rinnovò, in senso opposto e con maggiore coerenza, l'impresa del cavaliere di Éon.

Henriette Faber nasce a Losanna nel 1791 e si sposa giovanissima con un ufficiale dell'esercito di Napoleone, rimanendo presto vedova. Poco più tardi decide di studiare medicina, e per riuscire nell'intento assume abiti maschili, facendosi passare per "Henrique Fuenmayor natural de La Habana". Conclusi gli studi a Parigi, partecipa come chirurgo militare alla campagna di Russia del 1812. Si trasferisce quindi in Spagna, viene fatta prigioniera dagli inglesi durante la battaglia di Vitoria, esercita la professione all'ospedale di Miranda del Ebro, e infine, nel 1814, giunge nei Caraibi. Dopo un breve soggiorno nelle Antille francesi, approda a Cuba, dove, a Baracoa, esercita la medicina per una decina d'anni e si sposa con una donna del luogo. Quando, nel 1823, viene scoperta la sua vera identità, Henriette è sottoposta a un infamante processo. Condannata a servire come sguattera all'ospedale femminile dell'Avana, dopo un tentativo di fuga viene espulsa dall'isola ed esiliata a New Orleans. Da questo momento in poi se ne perdono le tracce.

L'incredibile storia di questa donna volitiva e fortissima è nota a pochi, e di fatto soltanto a Cuba. Di lei hanno scritto Andrés Clemente Vázquez, Francisco Calcagno, Emilio Bacardí, Levi Marrero, Emilio Roig de Lausernig e Inciano D. Toirac Escasena, affascinati esclusivamente dalla sua figura di straniera bizzarra e anticonformista. Ora la riscatta dal semioblio erudito un altro scrittore cubano, Antonio Benítez Rojo.

Nato nel 1931, vincitore nel 1967 del Premio Casa de las Américas con il libro di racconti *Tute de reyes*, sceneggiatore di uno tra i più importanti film di Tomás Gutiérrez Alea, *Los sobrevivientes*, Benítez Rojo risiede da una ventina d'anni negli Stati Uniti, dove insegna letteratura ispanoamericana e caraibica nel Amherst College, in Massachusetts. In questo suo *Mujer en campo de batalla*, mantiene nei confronti della singolare protagonista un'affettuosa e rispettosa distanza emotiva, riuscendo a raccontare una storia complessa da *feuilleton* ottocentesco – scabrosa, sensuale, erotica, a tratti truculenta, ricca di colpi di scena, di morti e di feroci battaglie – con una scrittura asciutta e scevra di retorica, quantunque appassionata e intellettualmente partecipe.

Non trattandosi di una monografia di Henriette Faber ma piuttosto di una sua biografia ampiamente romanzata, tanto più si apprezza l'equilibrio, il buon gusto, la mancanza di affettazione e di manierismo, all'interno di una narrazione variata e variabile, che attinge a diversi registri stilistici (la picaresca, la cronaca di viaggio, il romanzo, il racconto erotico, il romanzo di formazione...) ben miscelati e calibrati. L'autore non descrive psicologicamente i personaggi ma li fa parlare attraverso le loro azioni; ciononostante l'"obiettività" storica risulta l'ultima delle sue preoccupazioni, dal momento che nella *Nota final* dichiara: "Si bien en *Mujer en traje de batalla* he dramatizado ciertos

episodios de la vida de esta singular mujer, tanto mi relato como la gran mayoría de los personajes y situaciones concretas que éste contiene son ficticios”.

Quest'ultimo frutto narrativo aggiunge un ulteriore elemento al quadro che Benítez Rojo ha tracciato dei Caraibi in una trilogia, che inizia con *El mar de las lentejas*, romanzo sulla conquista americana (pubblicato in Spagna nel 1984 e negli Stati Uniti nel 1991), prosegue con una raccolta di saggi, *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*, per finire con un libro di racconti, *Paso de los vientos*. Nelle tre opere l'autore muove dal presupposto che le Antille, ponte tra il sud e il nord dell'America, siano in realtà un *meta-archipiélago*: non un agglomerato di isole eterodosse, ma una stessa isola “que se repite”, ovviamente in senso culturale, ontologico e storico. I Caraibi, inoltre, vengono descritti come ritmo, improvvisazione e tenerezza, luogo in cui gruppi umani di natura molto diversa condividono valori comuni, che il *meta-archipiélago* trasforma in permanenti e uniformi. Una conferma che per lo scrittore il *Caribe* sia soprattutto una zona metafisica, una gigantesca formula magica, sta nel fatto che già in *El mar de las lentejas*, come in quest'ultimo romanzo, l'argomento centrale e geografico non è rappresentato da Cuba e dalla Spagna, ma da tutti i Caraibi e dall'intera Europa.

Mujer en campo de batalla non significa il superamento del conflitto tra verità storica e finzione, ma fa proprio di questo scontro dialettico – rappresentato dalla biografia reale e fittizia di una donna che viaggia tra un'Europa e un'America sospese tra il sogno e la storia, a contatto con altri personaggi storici o fittizi – il motore dell'azione; e per questa sua caratteristica sembrerebbe facilmente rientrare, insieme al precedente *El mar de las lentejas*, nella categoria della “nueva novela histórica”: una speciale forma di narrazione in cui la Storia viene coscientemente distorta e violata, per omissione, esagerazione o pura immaginazione dell'autore, che subordina la riproduzione mimetica dei fatti del passato, invocata da Lukacs, alle proprie riflessioni. Lo scrittore arriva così, secondo Juan José Saer (“El concepto de ficción”, *Punto de Vista*, 40, 1991), ad esercitare una sorta di antropologia speculativa, riscrivendo episodi del passato a partire dalle proprie convinzioni personali: “Especular sobre la Historia, sobre nuestros orígenes, sobre nuestra identidad, esbozada por manos y hombres a siglos de distancia, especular en fin sobre la naturaleza humana y sobre su devenir son preocupaciones que se ubican al centro de lo que la crítica ha dado por llamar “la nueva novela histórica”.

In questo senso, per Seymour Menton (in *Latin America's New Historical Novel*, University of Texas, UT Press, 1993) gli autori della “nueva novela histórica” si allontanano dal concetto de “lo real maravilloso”, che non distorce esattamente la realtà fisica, ma si interessa piuttosto alla sua esuberanza e impenetrabilità, operando più sul linguaggio e sui miti che sulla storia.

Per Benítez Rojo, comunque, un testo letterario è anche un pre-testo che comincia ad esistere nel momento in cui è letto dal lettore. Tra il libro e chi lo legge si sviluppa una tacita relazione seduttiva, che non rientra nelle teorie letterarie della scuola post-strutturalista contemporanea, fortemente legate a un discorso epistemologico. La società caraibica, invece, che non è assimilabile alle società postindustriali occidentali perché si situa in una sorta di perpetuo preindustrialismo, produce un tipo di narrazione che riflette la propria natura intuitiva, primigenia, senza dogmi né parametri prestabiliti.

Irina Bajini

* * *

Livro de Tristan e Livro de Merlin. Estudio, edición, notas de Pilar Lorenzo Gradín, José Antonio Souto Cabo (et alii), Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2001, pp. 287

Il volume costituisce il primo frutto del progetto *Prosa literaria galega medieval* che si sviluppa nel Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades da Xunta de Galicia. Riguarda la pubblicazione del frammento del *Livro de Tristan*, traduzione del *Tristan en prose* francese fatta in Galizia nella seconda metà del secolo XIV, e del frammento del *Livro de Merlin* portoghese, con il fine di fare un confronto tra la letteratura arturiana che circolava sulle opposte rive del fiume Miño.

Il lavoro inizia con un *Estudio introductorio* in cui si riconosce l'importanza della *Historia Regum Britanniae* (1135-1136) del gallese Geoffrey di Monmouth nella diffusione delle leggende sul re Artù, il mitico monarca bretone che combatté nel VI secolo contro gli invasori sassoni.

Nei centocinquant'anni seguenti, mentre inizia il genere del *roman*, si compongono le grandi opere della letteratura arturiana.

La materia di Bretagna si diffuse nell'occidente europeo in tempi molto antichi, forse attraverso leggende anteriori alla *Historia* di Geoffrey di Monmouth, arrivate in Galizia attraverso il camino de Santiago e altre vie (corte d'Aragona, politiche matrimoniali di re castigliani e leonesi, scambi culturali tra il Portogallo e le alleate Inghilterra e Francia).

Importanti riferimenti alla materia di Bretagna si trovano in vari momenti della lirica galego-portoghese. Al XIV secolo risalgono i *Lais de Bretanha* conservati all'inizio del *Cancioneiro* della Biblioteca Nazionale di Lisbona: dimostrano l'alto grado di assimilazione della letteratura arturiana nella Penisola Iberica. Allo stesso periodo risalgono le prime opere peninsulari ispirate ai *romans* francesi, come il *Libro del caballero de Zifar* e l'*Amadís de Gaula*, e le prime traduzioni del ciclo francese nelle lingue peninsulari.

Del *Tristan en prose* si conservano due frammenti catalani del XIV secolo e tre castigliani rispettivamente del XIV-XV secolo, del XV, della fine del XV inizi del XVI secolo, a cui si aggiunge il frammento galego del *Livro de Tristan* della metà del secolo XIV. Anche il frammento portoghese del *Merlin* si sarebbe redatto all'inizio del XIV secolo. Sono testimonianze, con altre opere, della divulgazione della materia di Bretagna nei regni iberici occidentali. L'importanza di queste narrazioni aumenta quando si scopre che ognuna fu composta su una riva del fiume Miño: il *Tristan* sulla riva nord, il *Merlin* sulla riva sud. È una dimostrazione della simile fortuna che in Galizia e in Portogallo godettero le leggende su re Artù e i suoi cavalieri.

Il secondo capitolo, *Nota lingüística*, tratta gli aspetti linguistici più interessanti per evidenziare le peculiarità e la caratterizzazione dei due frammenti, prendendo in considerazione specialmente quei tratti che si possono situare cronologicamente e geograficamente. Inizia con gli aspetti grafici, per proseguire con gli aspetti fonetici (vocalismo, consonantismo) e morfosintattici. Vengono successivamente esposti i criteri seguiti nell'edizione paleografica e critica dei due frammenti. Nel caso del *Tristan* la lettura si è realizzata sulle riproduzioni fotografiche che appaiono nell'edizione di J. L. Pensado dal momento che il codice del testo è andato perduto. Per il frammento del *Livro de Merlin*, conservato nella Biblioteca de Catalunya, si è consultato direttamente il manoscritto. Si nota che anche nell'edizione paleografica gli editori sono intervenuti separando le parole, risolvendo le abbreviazioni, sistemando l'uso della tilde e segnalando i casi che presentano problemi particolari. Nell'apparato critico a piè di pagina vengono riportate le varianti di altre edizioni precedenti. Nell'edizione critica si è optato per la modernizzazione e regolarizzazione grafica nel rispetto della realtà linguistica dell'epoca, tenendo come premessa la coerenza e la chiarezza, criteri necessari in ogni proposta di lettura di un documento.

All'edizione paleografica e all'edizione critica segue *Estudio literario. O "Livro de Tristan" na transmissão da materia tristaniana*. Dal secolo XII la storia degli amori di Tristano e Isotta, che pare abbia conosciuto una tappa di diffusione orale, fu conosciuta in Europa attraverso versioni molto diverse, in prosa e in verso. A tale secolo corrispondono gli antichi *romans*, frammentari, di Béroul e di Thomas. Ma la prosificazione della leggenda in Francia nel secolo XIII, il *Tristan en prose*, ebbe una larga diffusione ben superiore ai due testi precedenti. Lavori recenti ne hanno messo in evidenza i circuiti di formazione e di trasmissione, le versioni e la cronologia dell'opera: si suppone l'esistenza di una traduzione galego-portoghese del *Tristan en prose* risalente all'inizio del secolo XIV.

Per la diffusione di detta opera e della materia arturiana nell'occidente peninsulare è importante il ruolo svolto nella prima metà del XIII secolo dal re portoghese Alfonso III il quale, grazie a un lungo soggiorno in Francia, si familiarizzò con la letteratura arturiana. La necessità di far conoscere tali racconti tra i suoi compatrioti avrebbe motivato la traduzione. Il responsabile del lavoro sarebbe un tale Joam Vivas, cavaliere di Lisbona dell'ordine di Santiago, membro della corte dello stesso re. Ciò prova l'antichità della trasmissione delle opere arturiane nella Penisola Iberica.

Il frammento che secondo J. L. Pensado, già editore del *Livro de Tristan*, appartiene a un manoscritto del XIV secolo, presenta delle discrepanze rispetto al *Tristan en prose*, dovute anche alla lacuna che divide i due fogli manoscritti, lacuna che fa ipotizzare ad alcuni critici (Castro, Michon) l'esistenza di una copia di una versione anteriore galega o portoghese intermedia tra il frammento e l'originale francese, o la procedenza da fonti francesi diverse per le varie traduzioni peninsulari, dato che il frammento galego riproduce episodi che non si trovano nelle restanti versioni conservate nella Penisola Iberica. Allo stato attuale degli studi non sembra possibile dare una risposta soddisfacente al problema dell'individuazione del manoscritto francese che è potuto servire da fonte alla traduzione galega, anche se si ammette una stretta relazione testuale del *Livro de Tristan* galego con il manoscritto francese 2542 della Biblioteca Nazionale di Vienna (sigla A), pubblicato da Ménard, pur rimanendo in ogni caso difficile la determinazione della filiazione. L'autore della versione galega oggi perduta, che sembra seguire il testo di un testimoniaio francese intermedio, riesce a modificare l'originale introducendo il suo piccolo contributo alla tradizione del *Tristan en prose* nella letteratura medievale. Con il suo lavoro ha indubbiamente facilitato la conoscenza e la diffusione della materia tristaniana nell'occidente peninsulare.

Per avvalorare il loro studio sulla filiazione i curatori pubblicano i frammenti del ms.A e il ms. Carpentras 404 (sigla Z).

L'edizione paleografica e l'edizione critica del *Livro de Merlin* sono seguite da un capitolo dedicato al libro stesso e al suo contesto letterario.

La testimonianza portoghese oggetto dello studio fu scoperta da Soberanas come copertina di un volume del *Chronicon* di Antonio Pierozzi, vescovo di Firenze nel secolo XV. Si tratta di tre fogli di grafia della prima metà del secolo XIV. Dopo un attento confronto con i testi francesi e spagnoli e un congruo studio linguistico viene avanzata l'ipotesi che il frammento provenga dai testi portati in Portogallo dal re Alfonso III. L'interesse del frammento del *Merlin* portoghese aumenta per l'inesistenza di testimoni francesi che riproducano i due passaggi delle versioni peninsulare.

Dopo un preciso e minuzioso esame delle relazioni del *Merlin* con altre opere letterarie e con motivi mitologici e leggendari europei, si sottolineano gli aspetti interessanti del frammento: il suo valore letterario e la rielaborazione di temi e motivi della materia di Bretagna per cui si può imparentare con le più strette radici della letteratura arturiana. Documenta, inoltre, il successo che ebbero le opere di tema bretone nella zona occidentale della Penisola Iberica, e la rapida assimilazione delle mode letterarie dell'Europa medievale. La datazione del testo, inizio del XIV secolo, lo colloca in un momento molto interessante nel processo di adattamento delle finzioni cavalleresche nei regni iberici.

Segue in appendice il testo della *Suite du Merlin*. Chiudono il volume un particolareggiato indice dei personaggi e dei luoghi, il glossario e una vasta bibliografia.

Questo lavoro d'équipe (si sono suddivisi l'impegno ben otto studiosi) tiene perfettamente fede al proposito espresso all'inizio: fare arrivare al pubblico il testo nelle migliori condizioni e con la maggior quantità possibile di informazioni affinché il lettore comprenda il posto che l'opera occupa nella storia della letteratura, le sue peculiarità, le modalità di trasmissione, le relazioni e le variazioni che presentano rispetto alle fonti, la caratterizzazione linguistica.

Donatella Ferro

Rui Manuel Loureiro, *Fidalgos, Missionários e Mandarins. Portugal e a China no Século XVI*, Lisboa, Fundação Oriente, 2000, pp. 736.

Produto de uma exauriente investigação, o volume é o resultado do estudo talvez mais circunstanciado das relações entre a China e Portugal no século XVI, evidenciando, além do mais, o modo como os portugueses se estabeleceram em Macau e ali permaneceram desde 1555-1557 até precisamente finais de 1999, quando o longínquo território voltou à posse da administração chinesa, ainda que em regime autónomo, espaço hoje designado como Região Administrativa Especial de Macau (RAEM). Dando-se conta da fragmentariedade de perspectivas a que inevitavelmente conduziu a enorme quantidade de discursos sobre o tema, o Autor pretende “reconstituir, de uma forma rigorosa, as *vivências* portuguesas da China ao longo do século XVI, recorrendo não só às grandes crónicas da Expansão, que permitem esboçar o painel de fundo, mas também à vasta massa documental que tem sido revelada em anos recentes” (p. 18). Daqui resulta um trabalho de conjunto apreciável, síntese das inesgotáveis fontes de informação bem patentadas nas 37 páginas de bibliografia, manuscrita e impressa, com

que R.M. Loureiro teve de defrontar, em termos de análise crítica, o que, só por si, nos confere a exacta medida deste ensaio.

As fronteiras cronológicas que delimitam a investigação situam-se entre as “Aproximações à China até 1508” (Parte I) – que não deixa de revisitar os textos transmissores da imagem da China na Europa medieval que não raro localizavam o “parayso terrenal” nas regiões orientais – e as “Visões chinesas de Fernão Mendes Pinto, 1569-1583” (cap. 25, Parte V), termo que coincide com o ano da morte do autor de *Peregrinação* e com a fundação, precisamente em 1583, da missão dos jesuítas na China por obra do conhecido jesuíta italiano Matteo Ricci, missão que, como se sabe, assenta as suas bases de apoio organizativo na já então preponderante Cidade de Santo Nome de Deus de Macau. A partir das missões jesuíticas, a visão da China amplia-se e adquire contornos mais concretos, como bem conclui Rui Manuel Loureiro: “As imagens portuguesas da China, no século de Quinhentos, eram imagens de uma determinada porção do mundo chinês, que de modo algum podiam ser estendidas à totalidade do império. Aliás, bem cedo os missionários jesuítas iriam descobrir um *outro lado* da China, precisamente a partir de um conhecimento íntimo da língua chinesa e de viagens mais ou menos dilatadas pelas províncias interiores” (p. 684).

Depois da primeira parte em que, como se viu, se analisa o conhecimento da China, no Ocidente, até 1508, a segunda parte não é menos rica de informações ao observar os “Primeiros encontros e primeiras imagens” (1509-1517), partindo, como seria lógico esperar, das experiências havidas entre portugueses e chineses em Malaca, verdadeira plataforma e banco de ensaio, do ponto de vista do almejado intercâmbio mercantil, para as futuras expedições ao Oriente. Esta tentativa de aproximação, por parte portuguesa, desenvolve-se sobretudo no capítulo sucessivo, justamente intitulado “Encontros e desencontros com a China” (Parte III), onde se evidencia a embaixada de Tomé Pires a Pequim (1518-1521), votada ao fracasso, e suas vicissitudes posteriores, algumas das quais positivas em termos de conhecimento do “outro”, de que são testemunho as chamadas “Cartas dos cativos de Cantão”, utilizadas por João de Barros e de aqui se apresenta convincente informação bibliográfica e relativa exegese crítica (pp. 345-351). O discurso amplifica o ângulo de observação das “cousas da China”, concentrando-se no acumular das “Notícias, imagens e vivências da China em meados do século XVI” (Parte IV), isto é, analisando as relações luso-chinesas entre os primeiros contactos com o Japão (1542-1545) e as origens de Macau (1557), notícias que adquirem uma nova consistência e que produzem “novas imagens da China na cultura da Expansão” (Parte V), sobretudo com a revisitação das obras fundamentais de Fr. Gaspar da Cruz e de Fernão Mendes Pinto. Como refere R.M. Loureiro, o *Tractado* do dominicano, publicado em Évora em 1569-1570, procura “sistematizar num volume único todo o vasto conjunto de notícias então disponíveis sobre o Celeste Império, que corriam manuscritas ou que andavam dispersas” (p. 617), pelo que constitui uma autêntica enciclopédia do saber português sobre a matéria da China. Quanto à obra de Mendes Pinto, *Peregrinação*, objecto de muitos estudos a partir de diversas metodologias, não se pode deixar de concordar que, com ela, o mundo chinês “se transforma num verdadeiro modelo civilizacional, merecedor, a muitos títulos, da admiração dos leitores europeus” (p. 653).

Tratando-se de um discurso com a amplitude de que atrás se deu notícia, é talvez inevitável uma certa prolixidade de exposição aliada à proliferação de unidades repetitivas. Além disso, nota-se a ausência do recorte incisivo do ensaísmo histórico, frequentemente por influência das próprias fontes documentais (crónicas, itinerários, etc.) que terão conduzido o investigador para divagações que nem sempre desaguam nas águas iluminantes da História. Dadas ainda as dimensões do trabalho, muitas vezes

os documentos não foram utilizados em primeira mão, o que leva o estudioso a cometer algumas inexactidões, como na afirmação de que o texto “Navigation del Capitano Pedro Alvares scritta per un piloto portoghese” foi editado por Montalboddo (1507) quando aquele título é, na verdade, ramusiano (nota 35, p. 111); ou na atribuição, sem reservas, da “Relação do piloto anónimo” ao escrivão João de Sá (p. 94), autoria que não passa de mera hipótese considerando o estado actual da questão e outras propostas igualmente hipotéticas (Pero Escolar na opinião de Sílvio Castro, por exemplo) que não ultrapassam a tentativa de resolver este mistério textual.

Nota-se, por outro lado, que não foram tomadas as devidas cautelas ao utilizar textos literários como fontes documentais, o que acontece sobretudo com o último capítulo, em que, como se viu, se considera a visão da China por parte de Fernão Mendes Pinto. Assinala-se, assim, de modo peremptório, que o autor de *Peregrinação* retirou a história da “origem e fundamento deste império Chim” duma presumível obra intitulada *Crónica dos Reis da China* (pp. 655 e 659) quando outro sentido mais vago se extrai do segmento textual transcrito no cap. 92 pelo grande escritor: “Lê-se na primeira crónica, das oitenta dos reis da China, no capítulo treze, a qual eu ouvi muitas vezes ler...”. A mesma extrapolação se verifica ao considerar-se como fonte autêntica de F.M. Pinto outra presumível obra, o “Aquesendoo”, “livrinho chinês dedicado à geografia do Celeste Império, de onde retirou bastas informações” (p. 656), não obstante o narrador de *Peregrinação* alegue possuir uma cópia de tal livro. Mas acima de tudo o que, em termos globais, este estudo deixa pressupor é uma visão histórica condicionada por uma perspectiva demasiado eurocêntrica, onde o olhar raramente se confronta com a bipolaridade intrínseca e recíproca no modo de pensar e de observar o “outro”. Salvam-se algumas páginas quando se considera o *Tractado das cousas da China*, de Fr. Gaspar da Cruz, ou quando se analisa a questão do mito chinês na *Peregrinação*. Muito pouco para tantas páginas, a justificar plenamente a expressão feliz de Jorge Manuel Flores ao concluir que não raro este livro “parece ter fidalgos a mais e mandarins a menos”.

Manuel G. Simões

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

Riviste:

- Acta Poetica*, Universidad Nacional Autónoma de México, 21 (2000)
Anales de literatura española contemporánea, Anuario Valle Inclán I, University of Colorado at Boulder, 26-3° (2001)
Anuario de estudios americanos, C.S.I.C., 58-2
Bollettino del C.I.R.VI., 41 (2000)
Il confronto letterario, Università de Pavia, 34 (2000), 35 (2001)
Criticón, Université de Toulouse-Le Mirail, 81-82 (2001)
Diana, Universidade de Evora, 1-2 (2001)
Estudios, ITAM, 62-63 (2000)
Estudos ibero-americanos, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 27-2° (2001)
Iberoamericana, 4 (2001) (nueva época)
Indice Histórico Español, Universidad de Barcelona, 112 bis (1999), 113 (2000)
Leituras, Biblioteca Nacional de Lisboa, 8 (2001)
Letras de Deusto, Universidad de Deusto, 93 (2001)
Letras de Hoje, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 126 (2001), 127 (2002)
Mester, University of California, Los Angeles, 30 (2001)
Reflejos, Universidad Hebrea de Jerusalén, 9 (2000-2001)
Revista de dialectología y tradiciones populares, C.S.I.C., 56-2° (2001)
Spagna contemporanea, Istituto di Studi Storici gaetano Salvemini, 20 (2001)
Strumenti critici, 97-3° (2001), 98-1°(2002)

Libri:

- AA.VV., *Culture of Metropolis in Macau*. An International Symposium on Cultural Heritage – Strategies for the Twenty-first Century, Macau, Instituto Cultural do Governo da R.A.E. de Macau, 2001, pp. 360
 AA. VV., *Religion and Culture*. An International Symposium Commemorating the Fourth Centenary of the University College of St. Paul (Macau, 1994), Macau, Instituto Cultural de Macau, University of San Francisco, 1999, pp. 398

- M. L. Abrantes-M. Rui Infante-J. Sintra Martinheira, *Macau e o Oriente no Arquivo Histórico Ultramarino*, Macau, Instituto Cultural de Macau, 1999, pp. 279
- G. Bellini, *Re, dame e cavalieri. Rustici, santi e delinquenti. Studi sul teatro spagnolo e americano del Secolo Aureo*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 347
- P. Botta-C. Parrilla-I. Pérez Pascual (eds.), *Canzonieri iberici*, I e II, La Coruña, Padova, Editorial Toxosoutos, Università di Padova, Universidade da Coruña, 2001, pp. 358 e 398
- J. de Cañizares, *La ilustre fregona*. Introduzione, testo critico e note di M. Pre-sotto, Rimini, Panozzo Editore, 2001, pp. 252
- V. Lavou Zoungbo (ed.), *Las Casas face à l'esclavage des Noirs: vision critique du Onzième Remède (1516) / Las Casas frente a la esclavitud de los Negros: visión crítica del Undécimo Remedio (1516)*, Perpignan, CRILAUP, [2001], pp. 389 «Marges 21»
- L. Mau, *Olhando as colinas*, Macau, Instituto Cultural do Governo da Região Administrativa Especial de Macau, 2000, pp. 216
- O. Obregón, *Teatro latinoamericano. Un caleidoscopio cultural (1930-1990)*, Perpignan, CRILAUP, [2001], pp. 376 «Marges 20»
- G. Orduna (et alii), *Estudios sobre la variación textual. Prosa castellana de los siglos XIII a XVI*, Buenos Aires, SECRT, 2001, pp. 213
- C. Pinto Santos-O. Neves, *De Longe A China: Macau na Historiografia e na literatura portuguesas*, Macau, Instituto Cultural do Governo da Região Administrativa Especial de Macau, 2000, pp. 568
- M.J. Postigo Aldeamil (coord.), *La narrativa en lengua portuguesa de los últimos cincuenta años. Estudios dedicados a José S. Ares Montes*, Madrid, Universidad Complutense, 2001, pp. 322 «Revista de Filología Románica. Anejos»
- M. A. Ribeiro Rodrigues, *400 Anos de Organização e Uniformes militares em Macau*, Macau, Instituto Cultural de Macau, 1999, pp. 268
- I. Santos, *Fontes para a História de Macau existentes em Portugal e no Estrangeiro*, Instituto Cultural de Macau, 1999, pp. 170

PUBBLICAZIONI

del Seminario di Lingue e Letterature Iberiche e Iberoamericane
dell'Università degli Studi di Venezia

1. C. Romero, *Introduzione al «Persiles» di M. de Cervantes* € 18,08
2. *Repertorio bibliografico delle opere di interesse ispanistico (spagnolo e portoghese) pubblicate prima dell'anno 1801, in possesso delle biblioteche veneziane* (a cura di M.C. Bianchini, G.B. De Cesare, D. Ferro, C. Romero) € 3,10
3. Alvar García de Santa María, *Le parti inedite della Crónica de Juan II* (edizione critica, introduzione e note a cura di D. Ferro) € 2,58
4. *Libro de Apolonio* (introduzione, testo e note a cura di G.B. De Cesare) € 1,65
5. C. Romero, *Para la edición crítica del «Persiles»* (bibliografia, aparato y notas) € 7,75
6. *Annuario degli Iberisti italiani* esaurito

RASSEGNA IBERISTICA

Direttori: *Franco Meregalli e Giuseppe Bellini*

n. 1 (gennaio 1978)	€ 2,58	n. 38 (settembre 1990)	€ 7,23
n. 2 (giugno 1978)	€ 2,58	n. 39 (maggio 1991)	€ 10,33
n. 3 (dicembre 1978)	€ 2,58	n. 40 (settembre 1991)	€ 10,33
n. 4 (aprile 1979)	€ 2,58	n. 41 (dicembre 1991)	€ 10,33
n. 5 (settembre 1979)	€ 2,58	n. 42 (febbraio 1992)	€ 10,33
n. 6 (dicembre 1979)	€ 2,58	n. 43 (maggio 1992)	€ 10,33
n. 7 (maggio 1980)	€ 3,62	n. 44 (dicembre 1992)	€ 10,33
n. 8 (settembre 1980)	€ 3,62	n. 45 (dicembre 1992)	€ 10,33
n. 9 (dicembre 1980)	€ 3,62	n. 46 (marzo 1993)	€ 12,91
n. 10 (marzo 1981)	€ 4,13	n. 47 (maggio 1993)	€ 10,33
n. 11 (ottobre 1981)	€ 4,13	n. 48 (dicembre 1993)	€ 10,33
n. 12 (dicembre 1981)	€ 4,13	n. 49 (aprile 1994)	€ 10,33
n. 13 (aprile 1982)	€ 4,65	n. 50 (agosto 1994)	€ 10,33
n. 14 (ottobre 1982)	€ 4,65	n. 51 (dicembre 1994)	€ 10,33
n. 15 (dicembre 1982)	€ 4,65	n. 52 (febbraio 1995)	€ 10,33
n. 16 (marzo 1983)	€ 5,16	n. 53 (giugno 1995)	€ 10,33
n. 17 (settembre 1983)	€ 5,16	n. 54 (novembre 1995)	€ 10,33
n. 18 (dicembre 1983)	€ 5,16	n. 55 (febbraio 1996)	€ 10,33
n. 19 (febbraio 1984)	€ 5,16	n. 56 (febbraio 1996)	€ 15,49
n. 20 (settembre 1984)	€ 5,16	n. 57 (giugno 1996)	€ 10,33
n. 21 (dicembre 1984)	€ 6,20	n. 58 (novembre 1996)	€ 10,33
n. 22 (maggio 1985)	€ 6,20	n. 59 (febbraio 1997)	€ 10,33
n. 23 (settembre 1985)	€ 6,20	n. 60 (giugno 1997)	€ 10,33
n. 24 (dicembre 1985)	€ 6,20	n. 61 (novembre 1997)	€ 10,33
n. 25 (maggio 1986)	€ 6,20	n. 62 (febbraio 1998)	€ 10,33
n. 26 (settembre 1986)	€ 6,20	n. 63 (giugno 1998)	€ 10,33
n. 27 (dicembre 1986)	€ 6,20	n. 64 (novembre 1998)	€ 10,33
n. 28 (maggio 1987)	€ 6,20	n. 65 (febbraio 1999)	€ 10,33
n. 29 (settembre 1987)	€ 6,20	n. 66 (giugno 1999)	€ 10,33
n. 30 (dicembre 1987)	€ 6,20	n. 67 (novembre 1999)	€ 10,33
n. 31 (maggio 1988)	€ 6,71	n. 68 (febbraio 2000)	€ 10,33
n. 32 (settembre 1988)	€ 6,71	n. 69 (giugno 2000)	€ 10,33
n. 33 (dicembre 1988)	€ 6,71	n. 70 (novembre 2000)	€ 10,33
n. 34 (maggio 1989)	€ 7,23	n. 71 (febbraio 2001)	€ 10,33
n. 35 (settembre 1989)	€ 7,23	n. 72 (giugno 2001)	€ 11,00
n. 36 (dicembre 1989)	€ 7,23	n. 73 (novembre 2001)	€ 11,00
n. 37 (maggio 1990)	€ 7,23	n. 74 (febbraio 2002)	€ 11,00

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

Biblioteca della Ricerca Diretta da *Giuseppe Bellini* e *Silvana Serafin*

1 - *Serena ogni montagna. Studi di Ispanisti amici offerti a Beppe Tavani*, a cura di G. Bellini e D. Ferro; **2** - L. Silvestri, *Cercando la via. Riflessioni sul romanzo poliziesco in Spagna*; **3** - S. Regazzoni, *Osvaldo Soriano. La nostalgia dell'avventura*; **4** - *Un lume nella notte. Studi di iberistica che allievi ed amici dedicano a Giuseppe Bellini*, a cura di S. Serafin; **5** - A. N. Marani, *Immigrantes en la literatura argentina*; **6** - S. Serafin, *Studi sul romanzo ispano-americano del '900*; **7** - C. Bollentini, *Libro di Chilam Balam di Chumayel*; **8** - *Para el amigo sincero. Studi dedicati a Luis Sáinz de Medrano dagli Amici Iberisti italiani*, a cura di G. Bellini e E. Perassi; **9** - M.B. Aracil Varón, *El teatro evangelizador. Sociedad, cultura e ideología en la Nueva España del siglo XVI*; **10** - *L'acqua era d'oro sotto i ponti. Studi di iberistica che gli Amici offrono a Manuel G. Simões*, a cura di G. Bellini e D. Ferro; **11** - D. Ruggiu, *Tra autobiografia e memorie. Espressioni di un genere controverso in Ispano-America*; **12** - F. Montesinos, *Memorie e tradizioni storiche dell'Antico Perù*, a cura di F. G. Marmocchi, edizione e introduzione di S. Serafin.

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

Direttore: *Giuseppe Bellini*

Vol. I (1967)	€ 6,20	Vol. XVIII (1986)	€ 9,30
Vol. II (1969)	€ 6,20	Vol. XIX (1987)	€ 6,20
Vol. III (1971)	€ 5,16	Vol. XX (1988)	€ 15,49
Vol. IV (1973)	€ 5,16	Vol. XXI (1990)	€ 10,33
Vol. V (1974)	€ 6,20	Vol. XXII (1991)	€ 7,75
Vol. VI (1975)	€ 5,16	Vol. XXIII (1992)	€ 7,75
Vol. VII (1976)	€ 5,16	Vol. XXIV (1993)	€ 7,75
Vol. VIII (1978)	€ 7,75	Vol. XXV (1994)	€ 8,26
Vol. IX (1979)	€ 7,75	Vol. XXVI (1995)	€ 8,26
Vol. X (1980)	€ 7,75	Vol. XXVII (1996)	€ 10,33
Vol. XI (1981)	<i>esaurito</i>	Vol. XXVIII-XXIX (1997)	€ 12,91
Vol. XII (1982)	€ 7,75	Vol. XXX (1998)	€ 10,33
Vol. XIII-XIV (1983)	€ 12,91	Vol. XXXI (1998)	€ 10,33
Vol. XV-XVI (1984)	€ 16,53	Vol. XXXII (1999)	€ 10,33
Vol. XVII (1985)	€ 7,75	Vol. XXXIII (2001)	€ 12,91

PROGETTO STRATEGICO C.N.R.: "ITALIA-AMERICA LATINA"

diretto da *Giuseppe Bellini*

Edizioni facsimilari :

1 - *Libro di Benedetto Bordone*. Edizione facsimilare e introduzione di G.B. De Cesare; **2** - D. Ganduccio, *Ragionamenti*, a cura di M. Cipolloni; **3** - G. R. Carli,

Lettere Americane, a cura di A. Albònico; **4** - G. Botero, *Relazioni geografiche*, a cura di A. Albònico; **5** - G. Fernández de Oviedo, *Libro secondo delle Indie Occidentali*, a cura di A. Pérez Ovejero; **6** - B. de Las Casas, *Istoria o brevissima relatione della distruttione dell'Indie Occidentali*, a cura di J. Sepúlveda Fernández; **7** - D. Mexía, *Primera parte del Parnaso Antártico de Obras Amatorias*, introducción de T. Barrera; **8** - G. Cei, *Viaggio e relazione delle Indie* (1539-1553), a cura di F. Surdich; **9** - *Historie del S. D. Fernando Colombo*, introd. di G. Bellini; **10** - Gambara L., *De navigatione Cristofori Columbi*, a cura di C. Gagliardi; **11** - B. de Las Casas, *Il supplice Schiavo Indiano*, a cura di C. Camplani; **12** - B. de Las Casas, *La Libertà Pretesa dal supplice Schiavo Indiano*, a cura di C. Camplani; **13** - Lope de Vega, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, a cura di S. Regazzoni; **14** - J. Sepúlveda, *Bartolomé de las Casas. La primera biografia italiana*.

Atti:

1 - *L'America tra reale e meraviglioso : scopritori, cronisti, viaggiatori*, a cura di G. Bellini; **2** - *L'impatto della scoperta dell'America nella cultura veneziana*, a cura di A. Caracciolo Aricò; **3** - *Il nuovo Mondo tra storia e invenzione : l'Italia e Napoli*, a cura di G. B. De Cesare; **4** - *Libri, idee, uomini tra l'America iberica, l'Italia e la Sicilia*, a cura di A. Albònico; **5** - *Uomini dell'altro mondo. L'incontro con i popoli americani nella cultura italiana ed europea*, a cura di A. Melis; **6** - *L'immaginario americano e Colombo*, a cura di R. Mamoli Zorzi; **7** - *Andando más, más se sabe*, a cura di P. L. Crovetto; **8** - *Il letterato tra miti e realtà del Nuovo Mondo: Venezia, il mondo iberico e l'Italia*, a cura di A. Caracciolo Aricò.

CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE
«LETTERATURE E CULTURE DELL'AMERICA LATINA»

Collana di studi e testi diretta da *Giuseppe Bellini*

Volumi pubblicati: *I Serie* : **1** - G. Bellini, *Storia delle relazioni letterarie tra l'Italia e l'America di lingua spagnola*; **2** - A. Albònico, *Bibliografia della storiografia e pubblicistica italiana sull'America Latina: 1940-1980*; **3** - G. Bellini, *Bibliografia dell'ispano-americanismo italiano*; **4** - A. Boscolo - F. Giunta, *Saggi sull'età colombiana*; **5** - S. Serafin, *Cronisti delle Indie. Messico e Centroamerica*; **6** - F. Giunta, *La conquista dell'El Dorado*; **7** - C. Varela, *El Viaje de don Ruy López de Villalobos a las Islas del Poniente (1542-1548)*; **8** - A. Unali, *La «Carta do achamento» di Pero Vaz de Caminha*; **9** - P. L. Crovetto, *Naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca*; **10** - G. Lanciani, *Naufragi e peregrinazioni americane di C. Afonso*; **11** - A. Albònico, *Le relazioni dei protagonisti e la cronachistica della conquista del Perù*; **12** - G. Bellini, *Spagna-Ispanoamerica. Storia di una civiltà*; **13** - L. Laurencich-Minelli, *Un «giornale» del Cinquecento sulla scoperta dell'America. Il Manoscritto di Ferrara*; **14** - G. Bellini, *Sor Juana e i suoi misteri. Studio e testi*; **15** - M.V. Calvi, *Hernán Cortés. Cartas de Relación*.

Nuova Serie.

“Saggi e ricerche”:

1 - L. Zea, *Discorso sull'emarginazione e la barbarie*; **2** - D. Liano, *Literatura y funcionalidad cultural en Fray Diego de Landa*; **3** - AA.VV., *Studi di Iberistica in memoria di Alberto Boscolo*, a cura di G. Bellini; **4** - A. Segala, *Histoire de la Littérature Nabuatl*; **5** - AA.VV., *Cultura Hispánica y Revolución francesa*, edición al cuidado de L. Busquets; **6** - M. Cipolloni, *Il Sovrano e la Corte nelle “Cartas” de la Conquista*; **7** - P. L. Crovetto, *I segni del diavolo e i segni di Dio*; **8** - J. M. de Heredia, *Poesia e Prosa*. Introduzione, scelta e note di S. Serafin; **9** - D. Liano, *La prosa española en la América de la Colonia*; **10** - A. N. Marani, *Relaciones literarias entre Italia y Argentina*; **11** - AA.VV., *Las Vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, a cura di L. Sáinz de Medrano; **12** - AA.VV., *El Girador. Studi di letterature iberiche e iberoamericane offerti a Giuseppe Bellini*, a cura di G. B. De Cesarè e S. Serafin; **13** - *Descripción de las Grandezas de la Ciudad de Santiago de Chile*, a cura di E. Embry; **14** - AA.VV., *Maschere. Le scritture delle donne nelle culture iberiche*, a cura di S. Regazzoni e L. Buonomo; **15** - M. Cipolloni, *Tra memoria apostolica e racconto profetico. Il compromesso etnografico francescano e le “cosas” della Nuova Spagna*; **16** - L. Bonzi - L. Busquets, *Compagnie teatrali italiane in Spagna (1885-1913)*; **17** - *Narrativa venezolana attuale*, a cura di J. Gerendas e J. Balza; **18** - AA.VV., *Dalle armi ai garofani. Studi sulla letteratura della guerra coloniale*, a cura di M. G. Simões e R. Vecchi; **19** - G. Bellini, *Amara America meravigliosa. La Cronaca delle Indie tra storia e letteratura*; **20** - F. Graffiedi, *Juan Ramón Jiménez e il Modernismo*; **21** - AA.VV., “*Por amor de las letras*”. Juana Inés de la Cruz, le donne e il sacro, a cura di S. Regazzoni; **22** - G. Meo Zilio, *Estilo y poesía en César Vallejo*; **23** - J. del Valle y Caviendes, *Diente del Parnaso y otros poemas*, a cura di G. Bellini; **24** - AA.VV., *Sor Juana Inés de la Cruz*, a cura di L. Sáinz de Medrano; **25** - S. Millares, *La maldición de Scherazade. Actualidad de las letras centroamericanas (1980-1995)*; **26** - AA.VV., *Italia, Iberia y el Nuevo Mundo - Miguel Angel Asturias*. Atti del Congresso Internazionale Milano, 9-10-11 maggio 1996, a cura di C. Camplani, M. Sánchez, P. Spinato; **27** - J. de Espinosa Medrano, *Apologético en favor de Don Luis de Góngora*, estudio, transcripción y edición facsimilar de J. C. González Boixo; **28** - M. Craveri, *Rabinal Achí. Una lettura critica*; **29** - Fray Servando Teresa de Mier, *Apología. Estudio*, edición y notas de G. Fernández Ariza; **30** - AA. VV., *Del Tradurre - 3*, a cura di D. Ferro; **31** - G. Bellini, *Mundo mágico y mundo real. La narrativa de Miguel Angel Asturias*; **32** - M. A. Asturias, *La arquitectura de la Vida Nueva*, Estudio introductivo y edición facsimilar por D. Liano; **33** - Fray Servando Teresa de Mier, *Relación de lo que sucedió en Europa al Dr. Servando Teresa de Mier*, estudio, edición y notas de G. Fernández Ariza.

“Memorie Viaggi e scoperte”:

1 - P. Tafur, *Andanças e viajes por diversas partes del mundo avidos*. Ed. facsimile. Studio introduttivo di G. Bellini; **2** - A. Boscolo, *Saggi su Cristoforo Colombo*; **3** - G. Caraci, *Problemi vespucciani*; **4** - F. Giunta, *Nuovi studi sull'Età Colombiana*; **5** - G. Foresta, *Il Nuovo Mondo*; **6** - P. Fernández de Quirós, *Viaje a las Islas Salomón (1595-*

1596). Edizione e introduzione di E. Pittarello; **7** - F. d'Alva Ixtlilxóchitl, *Orribili crudeltà dei conquistatori del Messico*, nella versione di F. Sciffoni. Edizione, introduzione e note di E. Perassi; **8** - J. Rodríguez Freyle, *El Carnero*. Estudio introductivo y selección de S. Benso; **9** - F. de Xerez, *Relazione del conquisto del Perù e della provincia di Cuzco*. Edizione e introduzione di S. Serafin.

LETTERATURE IBERICHE E IBERO-AMERICANE

Collana di studi e testi diretta da *Giuseppe Bellini*

- 1** - Bellini G., *De Tiranos, Héroes y Brujos. Estudios sobre la obra de M. A. Asturias*, 1982, pp. 144.
- 2** - Cerutti F., *El Güegüence. Y otros ensayos de literatura nicaragüense*, 1983, pp. 188.
- 3** - Donati C., *Tre racconti proibiti di Trancoso*, 1983, pp. 148.
- 4** - Damiani B. M., *Jorge De Montemayor*, 1984, pp. 260.
- 5** - Finazzi Agrò E., *Apocalypsis H. G. Una lettura intertestuale della Paixao segundo e della Dissipatio H. G.*, 1984, pp. 132.
- 6** - Liano D., *La palabra y el sueño. Literatura y sociedad en Guatemala*, 1984, pp. 184.
- 7** - Minguet C., *Recherches sur les structures narratives dans le Lazarillo de Tormes*, 1984, pp. 132.
- 8** - Pittarello E., *Espadas como labios, di Vicente Aleixandre: prospettive*, 1984, pp. 300.
- 9** - Profeti M. G., *Quevedo: la scrittura e il corpo*, 1984, pp. 272.
- 10** - Tavani G., *Asturias y Neruda. Cuatro estudios para dos poetas*, 1985, pp. 120.
- 11** - Neglia E. G., *El becho teatral en Hispanoamérica*, 1985, pp. 216.
- 12** - Arrom J. J., *En el fiel de America: estudios de literatura hispanoamericana*, 1985, pp. 206.
- 13** - Cinti B., *Da Castillejo a Hernández. Studi di letteratura spagnola*, 1986, pp. 388.
- 14** - De Balbuena B., *Grandeza mexicana*. Edición crítica de José Carlos Gonzáles Boixo, 1988, pp. 128.
- 15** - Schopf F., *Del vanguardismo a la antipoesía*, 1986, pp. 288.
- 16** - Panebianco C., *L'esotismo indiano di Gustavo Adolfo Bécquer*, 1988, pp. 110.
- 17** - Serafin S., *La natura del Perù nei cronisti dei secoli XVI e XVII*, 1988, pp. 128.
- 18** - Lagmanovich D., *Códigos y rupturas. Textos hispanoamericanos*, 1988, pp. 275.
- 19** - Benso S., *La conquista di un testo. "Il Requerimiento"*, 1989, pp. 200.
- 20** - Scaramuzza Vidoni M., *Rhetorica e narrazione nella "Historia imperial" di Pero Mexía*, 1989, pp. 320.
- 21** - Soria G., *Fernández De Oviedo e il problema dell'Indio. La "Historia general y natural de las Indias"*, 1989, pp. 160.
- 22** - Fiallega C., *Pedro Páramo: un pleito del alma. Lectura semiótico-psicoanalítica de la novela de Juan Rulfo*, 1989, pp. 268.
- 23** - Albónico A., *Il Cardinal Federico "americanista"*, 1990, pp. 124.
- 24** - Galeota Cajati A., *Continuità e metamorfosi intertestuali. La tematica del diabolico fra Europa e Río de la Plata*, 1990, pp. 208.
- 24bis** - Scillacio N., *Sulle isole meridionali e del mare Indico nuovamente trovate*. Introduzione, traduzione e note a cura di Maria Grazia Scelfo Micci, 1990, pp. 126.

- 25 - Regazzoni S., *Spagna e Francia di fronte all'America. Il viaggio geodetico all'Equatore*, pp. 1990.
 - 26 - Galzio C., *L'altro Colombo. A proposito di "El arpa y la sombra" di Alejo Carpentier*, 1991, pp. 208.
 - 27 - Ciceri M., *Marginalia hispánica*, 1991, pp. 504.
 - 28 - Payró R. J., *Viejos y nuevos cuentos de Pago Chico*. Selección, introducción y glosario de Laura Tam, 1991, pp. 252.
 - 29 - Graña M. C., *La utopía, el teatro, el mito. Buenos Aires en la narrativa argentina del siglo XIX*, 1991, pp. 252.
 - 30 - Stellini C., *Escrituras y lecturas: "Yo el Supremo"*, 1992, pp. 200.
 - 31 - Paoli R., *Tre saggi su Borges*, 1992, pp. 196.
 - 32 - Ferro D., *L'America nei libretti italiani del Settecento*, 1992, pp. 96.
 - 33 - Antonucci F., *Città/campagna nella letteratura argentina*, 1992, pp. 168.
 - 34 - Monti S., *Sala d'attesa. Il teatro incompiuto di Max Aub*, 1992, pp. 200.
 - 35 - Liano D., *Ensayos de literatura guatemalteca*, 1992, pp. 96.
 - 36 - De Cesare G. B., *Oceani classis e Nuovo Mondo*, 1992, pp. 192.
 - 37 - De Sigüenza y Góngora C., *Infortunios*. Estudio y edición de Jaime J. Martínez, 1993, pp. 128.
 - 38 - Lorente Medina A., *Ensayos de literatura andina*, 1993, pp. 152.
 - 39 - Cusato D. A., *Dentro del Laberinto. Estudios sobre la estructura de "Pedro Páramo"*, 1993, pp. 124.
 - 40 - Rotti A., *Montalvo e le dimenticanze di Cervantes*, 1994, pp. 180.
 - 41 - Rodríguez O., *Ensayos sobre poesía chilena. De Neruda a la poesía nueva*, 1994, pp. 132.
 - 42 - Rossetto B., *Manuel Mujica Láinez. Il lungo viaggio in Italia*, 1995, pp. 168.
 - 43 - Cusato D. A., *Di diavoli e arpie. L'arte narrativa di José Antonio García Blázquez*, 1995, pp. 176.
 - 44 - Ballardín P., *José Emilio Pacheco. La poesía della speranza*, 1995, pp. 144.
 - 45 - Meyran D., *Tres ensayos sobre teatro mexicano*, 1996, pp. 144.
 - 46 - Perassi E., *Matías Bocanegra e la "Comedia de santos" nella Nuova Spagna*, 1996, pp. 160.
 - 47 - Bottinelli S., *Letteratura chicana. Un itinerario storico-critico*, 1996, pp. 162.
 - 48 - Sáinz de Medrano L., *Pablo Neruda. Cinco ensayos*, 1996, pp. 136.
 - 49 - Basalisco L., *Tra avanguardia e tradizione*, 1997, pp. 162.
 - 50 - Fernández Ariza G., *Alejo Carpentier*, 1997, pp. 193.
 - 51 - Soria G., *Le "Historias amargas" di Julián del Casal*, 1998, pp. 182.
 - 52 - Soria G., *La "Sonatina" di Rubén Darío. Parallelismi e traduzione*, 1999, pp. 96.
 - 53 - Rovira J.C., *Varia de persecuciones en el XVIII novohispano*, 1999, pp. 129.
 - 53bis - Alvarado Tezozómoc H., *Storia antica del Messico*, 2000, pp. 98.
 - 54 - Silvestri L., *Notas sobre (hacia) Jorge Luis Borges*, 2000, pp. 153.
 - 55 - Barrera T., *De fantasías y galanteos*, 2001, pp. 131.
-

**Pubblicazioni di interesse iberistico del Centro per lo Studio
delle Letterature e delle Culture delle Aree Emergenti
del Consiglio Nazionale delle Ricerche**

- 2** - AA.VV., *Coscienza nazionale nelle letterature africane di lingua portoghese*. Atti del Convegno Internazionale, Milano 13-14 Dicembre 1993. A cura di Piero Ceccucci, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 198.
- 4** - Antonella Rotti, *Pirandello nel teatro di Xavier Villaurrutia*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 151.
- 5** - AA.VV., *Tradizione, innovazione, modelli. Scrittura femminile del mondo iberico e americano*. A cura di Emilia Perassi, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 517.
- 6** - Aldo Albónico, *El Inca Garcilaso, revisitado. Estudio y antología de las dos partes de los "Comentarios Reales"*. "Prólogo" de Giuseppe Bellini. Roma, Bulzoni, 1996, pp. 524.
- 9** - Clara Camplani, *La narrativa di Mario Monteforte Toledo. Tra letteratura e società*. Roma, Bulzoni, 1997, pp. 216.
- 13** - Giuseppe Bellini, *El tema de la dictadura en la narrativa del mundo hispánico*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 150.
- 15** - Giuseppe Bellini, *Viaje al corazón de Neruda*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 174.
- 17** - Patrizia Spinato Bruschi, *Arturo Uslar Pietri. Tra politica e letteratura*, 2001, pp. 178.
- 19** - Clara Camplani, *Rosario Castellanos e il ruolo della donna*, 2001, pp. 140.
- 20** - Giuseppe Bellini, *Re, dame e cavalieri, rustici, santi e delinquenti. Studi sul teatro spagnolo e americano del Secolo Aureo*, 2001, pp. 346.

PUBBLICAZIONI APERIODICHE IN PRENOTAZIONE

BULZONI EDITORE • 00185 ROMA • VIA DEI LIBURNI, 14 • Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355

QUADERNI DI LETTERATURE IBERICHE E IBEROAMERICANE

diretti da Maria Teresa Cattaneo

a cura dell'Istituto di Lingue e Letterature Iberiche e Iberoamericane
della Facoltà di Lettere della

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

sottoscrizione a tre numeri L. 40.000

•••••

RASSEGNA IBERISTICA

diretta da

Franco Meregalli, Giuseppe Bellini, Carlos Romero

a cura del Dipartimento di Iberistica

Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Venezia

sottoscrizione a tre numeri L. 40.000

•••••

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

diretti da Giuseppe Bellini

a cura del Centro per lo Studio delle Letterature
e delle Culture delle Aree Emergenti, del C.N.R.

Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano

sottoscrizione a due numeri più un numero di "Centroamericana" L. 40.000

•••••

CENTROAMERICANA

diretta da

Dante Liano

sottoscrizione a un numero più due numeri di

"Studi di Letteratura Ispano-Americana" L. 40.000

Direttore: Stelio Cro, McMaster University, Hamilton,
Ontario (Canada)

Una pubblicazione a carattere internazionale, interdisciplinare, in cui tradizione e nuovi metodi e discipline critiche costituiscono la nuova prospettiva per capire meglio il testo in relazione alla storia delle idee.

Abbonamento annuale

Individui: US \$ 20.00

Istituzioni: US \$ 30.00

Numeri arretrati: US \$ 50.00 l'uno più le spese postali;

volumi arretrati rilegati: US \$ 50.00 l'uno più le spese postali.

Chi si abbona prima del 31 dicembre ha diritto a tutti i numeri arretrati.

CFItS: P.O. Box 1012, McMaster University, Hamilton, Ontario, Canada L8S 1C0

CANADIAN JOURNAL *of Italian Studies*

dispositio

Revista Hispánica de Semiótica Literaria

Subscription, Manuscripts and Information:

Dispositio

Department of Romance Languages

University of Michigan

Ann Arbor, Michigan 48109

QUADERNI IBERO-AMERICANI

Semestrali di attualità culturale Penisola Iberica e America Latina

Direttore: Giuseppe BELLINI

Condirettore: Giuliano SORIA

Abbonamento annuo L. 50.000 - Estero \$ 50

Abbonamento sostenitore L. 80.000

Un numero L. 30.000 - Estero \$ 30

Indirizzare le richieste alla Redazione in
Via Montebello, 21
10124 Torino

ANALECTA MALACITANA

REVISTA DE LA SECCIÓN DE FILOLOGÍA
DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Directora de Publicaciones

MABEL MORÑA

Secretario Tesorero

BOBBY J. CHAMBERLAIN

Suscripción anual:

Socios	U\$S 65.00
Socio Protector	U\$S 90.00
Institución	U\$S 100.00
Institución Protectora	U\$S 120.00
Estudiante	U\$S 30.00
Profesor Jubilado	U\$S 40.00
Socio Latinoamérica	U\$S 40.00
Institución Latinoamérica	U\$S 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana*, todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Revista Iberoamericana

1312 Cathedral of Learning

University of Pittsburgh

Pittsburgh, PA 15260

Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829

iili+@pitt.edu • <http://www.pitt.edu/~iili>

Finito di stampare nel mese di settembre 2002
Tipolitografia C.S.R. - Via di Pietralata, 157 - 00158 Roma
Tel. 064182113 r.a. - Fax 064506671