

RASSEGNA IBERISTICA

84

Settembre 2006

Marco Presotto <i>Marcia Leonarda en la estrategia promocional de Lope de Vega</i>	p. 3
Stefano Ballarin <i>La construcción de la Torre de Benet</i>	p. 19
Fabrizio Cossalter <i>L'enigma del passato in «Tu rostro mañana» di Javier Marías</i>	p. 33
Marià Birello <i>L'alternança de llengua a les classes d'italià llengua estrangera amb aprenents bilingües català-castellà durant les activitats orals en subgrups</i>	p. 43
Gemma Rubí <i>Les cultures polítiques de la Catalunya contemporània interactuant en un marc urbà. Manresa durant la Restauració</i>	p. 61
NOTE: A. Scarsella, <i>In margine a fantastico e teoria del romanzo in Spagna (1918-1939)</i> (p. 77); L. Cañizal de la Fuente, <i>México: ¿Y si los españoles no hubieran venido nunca?</i> (p. 85); M. Cannavacciuolo, <i>«Todo primitivo es poeta». La poesía totalizante de Ernesto Cardenal: «Antología de poesía primitiva»</i> (p. 89); V. Castagna, <i>«The Raven – O Corvo»</i> . <i>Fernando Pessoa e Cabral do Nascimento traduzem Edgar Allan Poe</i> (p. 95).	
RECENSIONI: <i>Sendebat. Libro de los engaños de las mujeres</i> (M. Ciceri) p. 101; <i>La traduzione castigliana medievale della «Medea»</i> (D. Ferro) p. 103; I. Mochi Sismondi, <i>Alla rinfusa (en dos idiomas)</i> (E. Bou) p. 104; N. Rotger-F. Valls (eds.), <i>Ciempíes. Los microrrelatos de Quimera</i> (E. C. Vian) p. 107; D. Lagmanovich (ed.), <i>La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico</i> (E. C. Vian) p. 108; A. Bosco, <i>Da Franco a Zapatero. La Spagna dalla periferia al cuore dell'Europa</i> / R. Scarciglia-D. Del Ben, <i>Spagna</i> (A. Zinato) p. 110.	
<i>Anuario de Estudios Americanos</i> (F. Fiorani) p. 115; M. Livi Bacci, <i>Conquista. La distruzione degli indios americani</i> (F. Fiorani) p. 117; M. M. Benzoni, <i>La cultura italiana e il Messico. Storia di un'immagine da Temistitan all'Indipendenza (1519-1821)</i> (G. Bellini) p. 119; L. Campuzano, <i>Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios... Escritoras cubanas (s. XVIII-XXI)</i> (S. Regazzoni) p. 121; <i>Omaggio a Pablo Neruda. Centenario 1904-2004</i> (C. Camplani) p. 123; <i>Neruda e la poesia del '900</i> (C. Camplani) p. 126; A. R. Domenella (coord.), <i>Territorios de leonas. Cartografía de narradoras mexicanas en los noventa</i> / N. Pasternac (coord.) <i>Territorios de escrituras. Narrativa mexicana del fin de milenio</i> (M. Gallina) p. 128; S. Millares, <i>Alejo Carpentier</i> (P. Spinato B.) p. 132; L. García Montero, <i>Palabras laudatorias dedicadas a Mario Benedetti</i> (P. Spinato B.) p. 130; M. E. Cruz Varela, <i>La hija de Cuba</i> (A. López Labourdette) p. 133; A. Dal Masetto, <i>Tres genias en la magnolia</i> (M. Cannavacciuolo) p. 135; J. Corbatta, <i>Juan José Saer. Arte poética y práctica literaria</i> (E. C. Vian) p. 137; J. C. Lechin Weise, <i>La gula del picaflor</i> (M. Cannavacciuolo) p. 139; M. Montero, <i>El Capitán de los dormidos</i> (S. Regazzoni) p. 142; G. Montes-E. Wolf, <i>El turno del escriba</i> (S. Serafin) p. 143; A. Decker Márquez, <i>Tardes de lluvia y chocolate</i> (S. Serafin) p. 145.	
<i>Lisboa vista por... Olhares de antes e pós 25 de Abril / Lisbona vista da... Sguardi sul Portogallo prima e dopo il 25 aprile</i> (M. G. Simões) p. 147; J. Amado, <i>La doppia morte di Quincas l'Acquaiolo</i> (G. Bellini) p. 149.	
A. Sánchez Piñol, <i>La pelle fredda</i> (A. Scarsella) p. 151.	
PUBBLICAZIONI RICEVUTE	p. 153

BULZONI EDITORE

MARCO PRESOTTO

MARCIA LEONARDA EN LA ESTRATEGIA PROMOCIONAL DE LOPE DE VEGA

En las diferentes etapas de la trayectoria vital y artística de Lope de Vega, suelen identificarse períodos definidos por la constante referencia a una mujer amada, que se eleva en su producción literaria a musa inspiradora recibiendo un concreto nombre poético. Así, Filis (Elena Osorio), Camila Lucinda (Micaela de Luján), y Amarilis (Marta de Nevares), corresponden a sendos momentos de inspiración creadora, a juzgar por las abundantes alusiones y referencias que les tributa en sus obras¹. La utilización de diferentes nombres poéticos femeninos parece casi indicar una consciente sistematización a uso de la posteridad, en este peculiar sincretismo entre vida personal y obra literaria que constituye la gran novedad del aporte cultural del *Fénix de los ingenios* y conlleva inevitablemente cierta dificultad interpretativa. Lope quiso exponer al público su vida privada, transformándola en fuente literaria y sometiéndola para ello a todo tipo de deformaciones funcionales al proyecto artístico y a la imagen que quería difundir de su personalidad creadora. La densa cantidad de informaciones sobre la biografía del escritor nos llega precisamente gracias a esta tendencia, alimentada por el interés casi maniático del Duque de Sessa, su principal y más duradero mecenas, que coleccionaba sus obras y se entretenía con la constante relación de las intrigas amorosas del artista, como queda testimoniado por el famoso epistolario².

No cabe duda de que, en varios momentos, la vida de Lope de Vega debió constituir el principal objeto de cotilleo en los ambientes más variados del

¹ Habrá otras musas de menor talante, como Belisa (Isabel de Urbina), mientras que la rica Juana de Guardo, con la que Lope se casó probablemente por motivos económicos, no entró nunca en el exclusivo grupo de amantes celebradas y consignadas a la fama literaria. Sobre la biografía de Lope, sigue siendo imprescindible Hugo A. Rennert y Américo Castro, *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1968.

² Cf. Lope de Vega, *Epistolario*, ed. de Agustín González de Amezúa, Madrid, Aldus, tt. I-IV, 1935-1943.

Madrid de primeros del siglo XVII. Su actividad profesional como dramaturgo en el creciente mercado del teatro comercial le convertía en personaje público admirado y observado por toda la sociedad urbana, no solamente por aquel estricto ámbito intelectual de doctos y nobles a cuya integración aspiró constantemente y que determinó gran parte de sus estrategias de promoción personal. Se trataba de un escritor que vivía de su pluma, perteneciendo en buena medida al mundo poco decoroso de las compañías teatrales y de los “autores de comedias”. Su conducta personal, lejos de ser irreprochable, presentaba varios argumentos de conversación, como las aventuras con actrices famosas y la doble vida entre Madrid y Toledo en la primera década de 1600, que su actividad de consejero amoroso del Duque de Sessa no podían más que alimentar. La decisión de Lope de ordenarse sacerdote en 1614 parece responder a un intento de acabar con cierta conducta indecorosa³; además, debieron de ser determinantes dos eventos trágicos devastadores de su intimidad doméstica: la muerte de la esposa Juana de Guardo y del hijo Carlos Félix a poca distancia de tiempo, entre 1612 y 1613. Es obvio que los beneficios seculares que conllevaba el sacerdocio, en cuanto a asentamiento social y económico, tendrían mucho que ver en la decisión de Lope, aunque es aventurado censurar tal elección a la luz de comportamientos poco ortodoxos que el escritor adoptó después de alcanzar este *status* religioso⁴. En todo caso, no pudo dejar de sorprender que Lope, sacerdote, entablase una relación amorosa hacia 1616 con una mujer casada y que además podría ser su hija, al ser treinta años más joven. El amor de Lope más criticado es el que tiene en esa época con la bella Marta de Nevares Santoyo, casada con el rico hombre de negocios Roque Hernández de Ayala, al que la mujer odia por su carácter violento y por los constantes vejámenes. A pesar de las voces, Lope quiere a la joven sincera y profundamente, y éste será el último, gran amor, que no esconderá a su público y a la sociedad entera. El júbilo del escritor al morir el marido de Marta tiene mucho de literario⁵, pero el cuidado constante con el que se mantuvo al lado de la mujer en su casa de calle de Francos, durante las dramáticas enfermedades que padeció ella, la ceguera primero y luego los ataques de locura, hasta la muerte en 1632, confirman el alcance de tal íntima relación.

³ «Dejé las galas que seglar vestía; / ordenéme, Amarilis, que importaba / el ordenarme a la desorden mía», en H. A. Rennert y A. Castro, *ob. cit.*, p. 205.

⁴ Cierta crítica de principios del siglo XX aún mantiene una actitud de fuerte condena moral de este aspecto de la biografía de Lope, como es el caso de H. A. Rennert y A. Castro, *Ibidem*.

⁵ Cf. la dedicatoria a su comedia *La viuda valenciana*, ed. Teresa Ferrer Valls, Madrid, Castalia, 2001, pp. 94-95.

De Amarilis a Marcia Leonarda

Marta de Nevares aparece evocada en las obras de Lope con dos seudónimos: el nombre poético de *Amarilis*, tal como resulta en la égloga homónima a su muerte⁶, y el de *Marcia Leonarda*, apodo más irónico y jocoso, a juzgar por los lugares en que aparece. La comedia *La viuda valenciana*, de la primera época del dramaturgo, se publica en la *Parte XIV* (1620), con una extensa dedicatoria a Marcia Leonarda⁷, adscribiendo así este nombre a la larga lista de los prestigiosos dedicatarios de las comedias impresas por Lope. La lista, observada en su conjunto⁸, resulta constituida por influyentes personalidades de la corte que el dramaturgo de alguna forma aspiraba a favorecer, pero también por nombres que públicamente se asociaban a su más selecto círculo cultural y vital, como los más fieles interlocutores literarios, los viejos amigos o sus mismos hijos. Marcia Leonarda entra perfectamente en tal selección, aunque su estatuto de nombre ficticio constituye una excepción: gracias al conocimiento previo de los avatares del autor, el lector puede comprender los motivos de la ocultación de la verdadera identidad de la dama, que reconoce sin titubeos en esta reforzada intrusión del elemento biográfico.

La pieza objeto de la dedicatoria a Marcia Leonarda, *La viuda valenciana*, es muy peculiar y divertida por el tema tratado, ya que Leonarda, la viuda protagonista, es el principal motor de una serie de intrigas de amor poco decorosas y de fuertes connotaciones eróticas, que llevan incluso a explícitos y repetidos encuentros sexuales antes de restablecerse la normalidad con el casamiento final. La referencia biográfica, habiendo enviudado Marta de Nevares recientemente, es señalada por el propio Lope en la dedicatoria, que quiere así celebrar de manera pública su relación con la viuda, ahora libre de proyectar una nueva vida, y define al mismo tiempo el interlocutor ideal de su teatro destinado a la lectura, que impone necesariamente una revisión de la relación canónica entre la mujer, la cultura y el entretenimiento⁹. Nada más li-

⁶ Así se le nombra también en las cartas al Duque de Sessa, cf. L. de Vega, *Epistolario*, ob. cit., y en varias composiciones poéticas.

⁷ L. de Vega, *La viuda valenciana*, ob. cit., pp. 91-98.

⁸ Dejando aquí a un lado el complejo problema de la intervención de Lope en la publicación de sus comedias, que se relaciona con el nacimiento de un nuevo género literario, para el presente trabajo solamente cabe señalar que las dedicatorias de Lope a cada comedia se encuentran a partir de la *Parte XIII*; cfr. Thomas E. Case, *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Madrid, Castalia (Estudios de Hispanófila, 32, University of North Carolina), 1975.

⁹ Como es ampliamente divulgado y teorizado por los tratados de la época, desde Vives a Fray Luís de León, para la mujer podía preverse solamente una cultura funcional a su papel fundamental de madre, que le permitiese realizar una transmisión elemental de conocimientos necesarios para la primera educación de los hijos. Una lúcida síntesis es ofrecida por T. Ferrer Valls, In-

terario, pues, que esta intromisión; así habrá de considerarse la atenta descripción física de Marcia: «Estoy escribiendo a vuesa merced y pensando en lo que piensa de sí con ojos verdes, cejas y pestañas negras, y en cantidad, cabellos rizos y copiosos, boca que pone en cuidado los que la miran cuando se ríe, manos blancas, gentileza de cuerpo y libertad de conciencia en materia de sujeción [...]»¹⁰. La dedicatoria se extiende además a las calidades artísticas de Marcia: su habilidad en hacer versos, comparable con la de las famosas poetisas de todos los tiempos, y escribir papeles en la mejor lengua castellana, así como la gran destreza en la danza, son dotes que la convierten en dechado de virtudes cortesanas y, por ende, en lector ideal de la obra literaria del Fénix. En esta dedicatoria, y en la siguiente a *Las mujeres sin hombres*, comedia publicada en la *Parte XVI* (1621), Lope confirma su tendencia a definir el interlocutor ideal de este nuevo género. *Las mujeres sin hombres*, que trata del mito de las amazonas, defiende la mutua necesidad de los dos sexos, resultando un guiño a la dedicataria que se convierte en un aliciente más para adentrarse en la lectura de la pieza.

La definición del destinatario, formalizado en la proyección literaria de Marta de Nevares, tiene mucho que ver con el peculiar momento cultural de esos años¹¹: Lope de Vega se encuentra en el centro de polémicas de gran alcance, que protagoniza acariciando sus proyectos nunca desechados de mayor integración en los mecanismos culturales y de poder de la corte. La burla del mismo Góngora sobre la relación poco ortodoxa de Lope con Marta se inserta en ese gran debate sobre la literatura y sus protagonistas, que asume a menudo tintas fuertes, sin excluir ataques personales: «Dicho me han por una carta / que es tu cómica persona / sobre los manteles mona / y entre las sábanas Marta»¹². Después de la divulgación y el éxito de la “nueva poesía” de Góngora y sus seguidores, Lope debe hacer frente a una nueva realidad, habiendo perdido la exclusiva devoción del público lector más exigente. Los neo-aristotelistas se reconocen en el violento libelo en latín llamado la *Spongia* (1617), que es un

traducción a su edición de L. de Vega, *La viuda valenciana*, ob. cit., especialmente pp. 29-42, con abundante bibliografía.

¹⁰ *Ibi*, p. 94; sobre el tópico de los ojos verdes, también rasgo de Melibea, cf. Fernando de Rojas (y “Antiguo autor”), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Francisco J. Lobera y otros, Barcelona, Crítica, 2000, p. 44, nota 195.

¹¹ No es un caso que Marcia Leonarda sea llamada su décima musa al final (v. 336) de la «Epístola a Lorenzo Vander Hamen de León» publicada en *La Circe* (1624); cf. L. de Vega, *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1989, pp. 1158-1168.

¹² En H. A. Rennert y A. Castro, ob. cit., p. 225, remiten al *Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro antiguo español* (1860) de Alberto Cayetano de la Barrera, p. 265 y recuerdan la análoga sátira de Ruiz de Alarcón: «Culpa a un viejo avellanado, / tan verde, que al mismo tiempo / que está aforrado de martas / anda haciendo magdalenos»; aquí Alarcón alude a la participación de Lope a las ceremonias religiosas en la iglesia de la Magdalena.

ataque directo al dramaturgo y a sus sostenedores; gracias a esta “esponja”, Pedro de Torres Rámila, su autor, se propone borrar toda la producción literaria de Lope, inaceptable desde el punto de vista de la preceptística aristotélica tal como había sido elaborada en aquellos años. Como es sabido, este tratado no ha llegado hasta nosotros, pero sí se han transmitido varias alusiones a él, en particular gracias a la respuesta del ambiente cercano a Lope, formalizada en la *Expostulatio spongiae* (1618) del ficticio autor Julio Columbario¹³. Más allá de la cuestión literaria, es de notar como la pre-eminencia del escritor y dramaturgo en el ambiente cultural de la época empieza a conocer alternativas, si bien su amplia fama sigue otorgándole la función de polo de atracción y referencia imprescindible para todo hombre de letras. A primeros de los años veinte del siglo XVII, Lope es el literato más cotizado en certámenes, en justas poéticas y en todo acontecimiento cultural, como en el caso de las celebraciones de la beatificación de San Isidro del 19 de mayo de 1620, presididas por el escritor como fiscal y director. La brillantez con que conduce los festejos le vale, además de una cuantiosa recompensa, varios reconocimientos¹⁴, hasta tal punto que se hace obligada su reelección para las fiestas de canonización del Santo, el 28 de junio de 1622, en cuyo certamen participan hasta ciento treinta y dos poetas. Lope, por encargo del Ayuntamiento, escribe para el evento dos comedias con sus loas, y gana el primer premio con una composición poética. Tal faceta pública se alimenta a partir de 1624 con su incorporación activa a la labor de la Inquisición, de la que era Familiar. En este año participa oficialmente por primera vez en la ejecución en la hoguera de un hereje, Benito Ferrer. En el auto, Lope preside la Cofradía de familiares y comisarios del Santo Oficio¹⁵.

La Filomena y La Circe

La actividad promocional a la que el escritor se dedica en aquellos años, a través de la imprenta, es prueba del claro intento de adquirir un mayor reco-

¹³ Sobre estos libelos y, en general, sobre la polémica desatada, cf. Joaquín de Entrambasaguas, «Una guerra literaria del Siglo de Oro. Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1946-1947 reimpr. 1967, vol. I, pp. 63-580 (en particular, sobre la *Spongia*, pp. 283-344; sobre la *Expostulatio*, pp. 417-580); vol. II, pp. 11-411. Cabe recordar que la elección de los dedicatarios de sus comedias en la *Parte XIV* deriva en buena parte de este enfrentamiento literario, como ha señalado T. E. Case, *ob. cit.*, pp. 79-89; no es un caso que justamente en esta *Parte* aparezca por primera vez el nombre de Marcia Leonarda.

¹⁴ Cf. H. A. Rennert y A. Castro, *ob. cit.*, pp. 249-251; Lope desempeñó este cometido con una gran profesionalidad, que le fue reconocida por el Ayuntamiento, acrecentando su fama en el ambiente madrileño y cobrando, además, la considerable cifra de 300 ducados.

¹⁵ *Ibí.*, p. 272.

nocimiento que, a su manera de ver, se obtendría tan sólo con el nombramiento de cronista real. En este período, la publicación de sus comedias en las famosas *Partes* conoce una aceleración y, desde la *Parte XIII* (1620), como se ha indicado, cada una de las doce comedias que constituyen la *Parte* resulta dedicada a una distinta personalidad de la época, llegando, en los años 1620-1625, a noventa y seis diferentes dedicatarios¹⁶. Tan sólo en los años 1620-1621, el escritor publica cinco *Partes* de comedias (XIII-XVII), junto a la *Justa poética en la beatificación de San Isidro*.

A pesar de la importante actividad editorial en torno a los textos teatrales, no cabe duda de que las obras más extensas y trabajadas por el Fénix en los años veinte del siglo son otras: *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624). Por muchos motivos, estos dos libros, formalmente muy parecidos, ejemplifican de modo claro las modalidades de la estrategia promocional de Lope en aquellos años¹⁷. El intento de aproximación a la corte y a la alta nobleza se realiza a través de las dedicatorias, pero también gracias a la construcción de una obra literaria funcional a ese ambiente palaciego. Para comprender el criterio organizador de estos volúmenes, que no remiten a un género definido sino que se plasman en función de las expectativas de un público concreto y muy exigente, es significativo el prólogo de Lope a *La Filomena*:

Hallándome obligado a la protección que ha hecho a mis escritos el divino ingenio de la ilustrísima señora doña Leonor Pimentel, busqué por los papeles de los pasados años algunas flores, si este título merecen mis ignorancias, pues sólo por la elección se le atribuyo. Hallé *Las fortunas de Diana*, que lo primero hallé fortunas, y con algunas *Epístolas familiares* y otras diversas *Rimas* escribí en su nombre las fábulas de *Filomena* y *Andrómeda*; y formado de varias partes un cuerpo, quise que le sirviese de alma mi buen deseo. Pienso que no perderá por la variedad, de que tanto se alaba la naturaleza, y Tulio al divino Platón. Si tuviere este suceso, seguiránle algunas obras que quedan en mis papeles del mismo género, y cesará la reprehensión de mis amigos, que me persuaden a comunicarlas, venciendo el temor de mi humilde condición por la variedad de los juicios de los hombres¹⁸.

Si *La Filomena* está dedicada a la poderosa condesa Leonor Pimentel, dama de la Reina, *La Circe*, organizada de manera análoga, se dirige al mismísi-

¹⁶ Sobre este período de la producción literaria de Lope, es de gran utilidad la densa monografía de Patrizia Campana, *La Filomena de Lope de Vega*, tesis doctoral dirigida por Alberto Ble-cua, Universitat Autònoma de Barcelona, 1998.

¹⁷ Resulta muy esclarecedora, al respecto, la síntesis de Felipe B. Pedraza Jiménez, *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003, pp. 151-181.

¹⁸ L. de Vega, *Obras poéticas*, ob. cit., p. 533.

mo Conde Duque de Olivares. Lope intenta, sin medias tintas, proponerse como autor privilegiado para la alta nobleza, en un momento en que las élites cultas muestran un creciente interés por las experimentaciones formales que remiten a Góngora y a su escuela. Lope percibe el lento declive de su protagonismo, como confirma la disminución de las reimpresiones de sus obras: *La Filomena* conoce una sola reedición, mientras que *La Circe* es la primera obra no dramática de Lope que no vuelve a publicarse en la época. Estos volúmenes se forjan en torno a un texto principal, una fábula mitológica, que da título a la obra; Lope se enfrenta así al género que más se asociaba a las innovaciones de Góngora y sus seguidores, acepta en cierto modo el desafío en el terreno de su principal enemigo literario, jugándose su misma supremacía en los ambientes cultos del momento. De manera parecida, el escritor polifacético se encara con otro género que no pertenece a sus ocupaciones literarias, el de la novela corta que, si bien le sirve como contenedor para ensartar textos poéticos, confirma el intento de establecer una relación dialéctica con la tradición cervantina. Así, en la *Filomena* la presencia de la novela *Las fortunas de Diana* parece poco menos que esporádica, mientras que las tres novelas de *La Circe* (*La desdicha por la honra*, *La prudente venganza*, *Guzmán el Bravo*) representan un aporte sustancial y predominante al volumen misceláneo tres años posterior. Junto a estos géneros nuevos para Lope aparece, tanto en *La Filomena* como en *La Circe*, una gran variedad de textos poéticos al uso en la época, tales como los poemas líricos petrarquistas, las epístolas poéticas a personajes famosos del ambiente cultural del momento, los romances, que se incluyen en las novelas cortas, y una pequeña antología de poemas circunstanciales. Es muy frecuente en las composiciones el tono polémico con el ambiente literario hostil, al que Lope se enfrenta directamente, sobre todo en las fábulas mitológicas y en las epístolas. Esta tendencia es, por otra parte, consustancial al proyecto literario y aumenta sensiblemente en *La Circe*, que presenta una más amplia recolección de las diferentes tipologías de composiciones poéticas de moda en aquellos años¹⁹. En definitiva, tanto en *La Filomena* como en *La Circe*, Lope intenta crear un frente de consenso intelectual y de poder, acudiendo para ello a varias modalidades de elaboración literaria que incluyen la experimentación de los géneros que no le pertenecen tradicionalmente, como la fábula mitológica y la novela corta, en los que ya se considera obligado a declarar, con la práctica de la escritura, su competencia.

¹⁹ La gran cantidad de sonetos presentes en esta obra y la continua referencia al amor platónico han llevado a suponer la presencia de cierto afán de redención y purificación de la sacrílega relación de Lope con Marta de Nevaes. Es la opinión de F. B. Pedraza, *ob. cit.*, p. 180.

Las novelas a Marcia Leonarda

La perspectiva lopeveguesca en la escritura de la novela corta debía obligatoriamente nacer de una relación dialéctica con el modelo cervantino²⁰. La elección del marco narrativo es el primer indicio de la distancia que existe respecto a las *Novelas ejemplares*. Lope, al definir un elemento unificador – Marcia Leonarda –, impone la formalización de su lector, que tiene así un nombre concreto y puede describirse físicamente. Ésta es la función del nombre poético, y no otra: las referencias autobiográficas a Marta de Nevaes pierden significado y, contrariamente a lo que ocurre con los textos teatrales en los que se evoca Marcia Leonarda²¹, aquí no pasan de ser meras alusiones secundarias. Marcia representa en las novelas la demanda cultural femenina de una lectura de bajo prestigio, basada en casos de amor, que tiene amplia resonancia entre los moralistas de la época²². Según las necesidades de un marco narrativo constantemente aludido y alimentado, el narrador escribe largas cartas a su amada, que contienen las novelas que había pedido, pero, al mismo tiempo, presentan continuas interrupciones en la narración, que dan cabida a digresiones más o menos largas llamadas por el mismo narrador “intercolumnios”, con un neologismo tomado de las ciencias arquitectónicas para afirmar la importancia estética de tales fragmentos y su igual relevancia frente a la acción narrada. Son los intercolumnios los que llegan a constituir el más declarado motivo de coherencia de las cuatro novelas y los que justifican su casi automática reunión, por parte de los editores modernos, en un mismo volumen.

Por un lado, pues, tenemos las novelas propiamente dichas, es decir el desarrollo de las acciones de los personajes; por otro lado, está su corolario erudito, teórico, pero también ameno y coloquial, constituido por los intercolumnios. El lector tiene así la impresión de poder escoger entre diferentes niveles de lectura: limitarse al “honesto entretenimiento”, gozar de los casos dignos de admiración que protagonizan los personajes, o en cambio reflexionar con el narrador sobre los mecanismos de la escritura, analizada a menudo irónicamente²³. Lo

²⁰ Cf. Marina Brownlee Scordilis, *The poetics of literary theory. Lope de Vega's "Novelas a Marcia Leonarda" and their cervantine context*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1981.

²¹ Cf. L. de Vega, *La viuda valenciana*, ob. cit., en particular la dedicatoria, pp. 94-95.

²² Sobre la compleja relación entre mujer y novela corta, Fernando Copello, «La femme inspiratrice et réceptrice de la nouvelle au XVII^e siècle», en *Images de la femme en Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles*, ed. Agustín Redondo, París, Publications de la Sorbonne, 1994, pp. 365-379 [378], señala que Fray Alonso Remón, en su *Entretenimiento y juegos honestos y recreaciones christianas*, publicado en 1623 (pero el privilegio es de 1621), se expresa sobre los peligros que encierra la lectura de novelas para las mujeres, género que está sustituyendo a otros juzgados menos indecentes.

²³ No es un caso que la novela más editada antiguamente, *La desdicha por la honra*, se publique, desde los años sesenta del siglo XVII hasta la segunda mitad del siglo XVIII, en un texto so-

cierto es que la peculiaridad y el interés literario de las *Novelas a Marcia Leonarda* reside tanto en las acciones narradas, que de por sí probablemente distarían de la apreciación que la colección sigue obteniendo entre sus lectores, como en la continua puesta en tela de juicio del papel del escritor de un género concreto y su relación con la producción de aquellos años, en primer lugar la imponente contribución cervantina. Esta perspectiva metaliteraria no puede desligarse de la intriga, que es su objeto mismo de reflexión, y se realiza en el constante intento por parte del autor de definir al lector de la novela corta, figura que se construye lentamente y toma las semblanzas de un personaje más de la creación literaria, el de Marcia Leonarda²⁴.

Dejando a un lado, como se ha dicho, la componente autobiográfica en la configuración de la narrataria en cuanto accesoria y preliminar, la definición de las competencias literarias de Marcia reviste importancia prioritaria. El narrador con frecuencia recurre a la digresión para indicar las lagunas culturales de su amiga. Marcia, como es previsible para una mujer de su estado, no tiene estudios regulares, no conoce Aristóteles, ni la retórica ni, en general, los modelos literarios de los clásicos²⁵; tampoco tiene por qué estar al tanto de las polémicas literarias de su época ni saber reconocer en un texto referencias eruditas, ni tan sólo las muy gastadas que remiten a la tradición neoplatónica del amor. Así que el narrador deberá aclarar todo término, locución o concepto de tradición culta al que no pueda evitar de recurrir, si quiere obtener una comunicación eficaz con su amada²⁶.

Marcia es mujer y lectora, pertenece a la clase media urbana y sus competencias son las de un consumidor femenino de literatura de entretenimiento; está formada en la tradición romanceril y conoce especialmente los libros de pastores; tiende a comparar su lectura, como es previsible, con ese sistema narrativo; está acostumbrada a la inserción de fragmentos poéticos en la prosa de ficción y es consciente de su carácter a menudo accesorio. No parece en cambio dominar las estrategias narrativas que caracterizan la “épica en prosa”, la llamada novela bizantina, modelo literario alto y género de ficción digno de

metido a la minuciosa eliminación de todos los intercolumnios, en una colección llamada *Varios efectos de amor en once novelas ejemplares...* en 1666, con el título *Los amantes sin fortuna*.

²⁴ Hay bastante bibliografía sobre este aspecto concreto de las novelas de Lope. Para el presente trabajo, ha resultado especialmente útil el ensayo de Asunción Rallo Gruss, «Invención y diseño del receptor femenino en las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», *Dicenda*, 8, 1989, pp. 161-179.

²⁵ Sobre Aristóteles, véase *La desdicha por la honra*, en *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2002, pp. 184, 197; sobre la retórica véase *Las fortunas de Diana*, p. 159; sobre los clásicos p. 158; los lugares podrían multiplicarse (de aquí en adelante, remito exclusivamente al texto en la edición de Carreño, y me limito a indicar el título de la novela).

²⁶ Entre los varios ejemplos, señalo en *La prudente venganza* la explicación del significado de “genio” p. 235, la etimología de “lacónico”, p. 240, el origen de “Himeneo”, pp. 257-258, etc.

ser objeto de teorizaciones. En todo caso, Marcia no se interesa por las teorías literarias; ella es como el “vulgo”, entidad anónima que corresponde al gusto por un consumo cultural de fácil acceso; pide a su amado que le escriba una, y luego más novelas, quizás porque ha tenido ocasión de leer o escuchar alguna de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes, llenas de «gracia y estilo», que parecen representar algo completamente nuevo en el panorama literario.

Marcia, pues, representa una demanda cultural que el autor no puede abstenerse de complacer. Lo hará, pero definiendo muy pocas líneas explícitas de conducta, para remitir a una negociación ideal con su lectora la mayoría de los elementos constitutivos del género: En el prólogo a *Las fortunas de Diana* aclara la perspectiva con la que se pone a prueba, recordando su muy madura experiencia en la escritura de ficción en prosa y trazando un breve panorama de la tradición a la que remite la novela corta; reconoce a Cervantes el mérito de haber sido el primer aclamado experimentador de esta fusión, pero niega que un ingenio lego como el manco de Lepanto sepa explotar plenamente las potencialidades del género, porque no será capaz de sacar la ejemplaridad de la acción narrada «para que ni sea tan grave el estilo que canse a los que no saben, ni tan desnudo de algún arte que le remitan al polvo los que entienden»²⁷. En este sentido, los presupuestos de Lope, como ha sido bien notado por la crítica, son análogos a los que expresa acerca de la praxis de su dramaturgia en el conocido tratado teórico *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*: desde una perspectiva de gran competencia erudita, el nuevo arte debe buscar complacer al público, sin preocuparse de infringir las reglas clásicas, creando unas nuevas normas basadas en el “gusto”, que se convierte así en el “justo” arte de escribir. Así como el texto teatral está íntimamente ligado a la realización del espectáculo y a la reacción del público, de modo análogo en las *Novelas a Marcia Leonarda* se establece una ideal interacción con el lector que será llamado a juzgar si lo que se cuenta corresponde a su gusto. Marcia no sólo deberá decidir la coherencia de las acciones que está leyendo y el sentido de las muchas digresiones, sino también opinar sobre las modalidades de la narración. El narrador a menudo suspende el relato para aclarar a Marcia la técnica de escritura adoptada, remitiendo a modelos prestigiosos para justificar su elección, o achacándolo a la utilidad en la economía del cuento²⁸, y se

²⁷ *La desdicha por la honra*, p. 183.

²⁸ Según explica el narrador en *Las fortunas de Diana*, p. 157, la interrupción de la narración de una intriga para pasar a otra secundaria, creando suspense, es típica de la novela bizantina, mientras que en *La desdicha por la honra* (p. 208), defiende la importancias de las descripciones, después de una larga presentación de la ciudad de Constantinopla: «Pues sepa vuestra merced que las descripciones son muy importantes a la inteligencia de la historia, y hasta agora no he dado en cosmógrafo por no cansar a vuestra merced, que desde su casa al Prado le parece largo el mundo».

prodiga en explicar la oportunidad de la presencia de largas digresiones, anticipando la posible reacción de su narrataria²⁹.

Se configura así una relación íntima con Marcia, a quien el narrador invita a colaborar activamente, pidiéndole incluso intervenir en la escritura misma, inventándose el nombre de un personaje, o prosiguiendo la novela a su antojo. Marcia tiene, además, todo derecho a personalizar su lectura, saltando un romance o una carta; se trata de una estrategia narrativa que Lope moldea con atención, hasta el punto de incluir indicaciones sobre el acto de lectura³⁰. En tal intimidad, la actitud objetiva de la narrataria le permitirá decidir de qué manera interpretar los versos de una canción, podrá juzgar de forma correcta el comportamiento de los personajes, pero deberá también criticar lo previsible de una acción o la inutilidad de traducir un texto en italiano perfectamente comprensible³¹. A través de frases como «Paréceme que dice Vuestra Merced...», o «Creo que aquí Vuestra Merced me maldice...», el narrador puede anticipar la actitud crítica de su narrataria pero también las emociones causadas por la lectura, subrayando así los momentos de tristeza, alegría, preocupación, reprobación, estupor y hasta aburrimiento, e identificando al mismo tiempo las estrategias narrativas que permiten tales efectos.

En la conversación ideal con Marcia Leonarda sobre el arte de hacer novelas, el narrador mantiene una constante atención al criterio de la verosimilitud de la acción narrada. Se trata de una verdadera convención, que le obligará a contar sucesos que, si no pasaron en realidad, por lo menos “pudieron ser”, asignando a esta perspectiva un papel central en la escritura de la novela corta. El proclama de independencia de los preceptos, que aparece en los prólogos, aquí se contradice declaradamente. El concepto de verosimilitud, en la oposición entre “Historia” y “Poesía”, es argumento central de discusión entre los preceptistas neoaristotélicos, sobre todo en relación con la prestigiosa “épica en prosa”. Lope reitera en sus obras declaraciones al respecto, y es significativa la detallada argumentación con la que se abre el Libro IV de su *Peregrino en su patria* (1604). Al citar, entre otros, a Torquato Tasso como referencia esencial sobre la cuestión, el autor sostiene de manera tajante la importancia del criterio de verosimilitud para el poeta heroico: «El ir suspenso el que escucha, temeroso, atrevido, triste, alegre, con esperanza o desconfía-

²⁹ Un ejemplo significativo se encuentra en *La desdicha por la honra*, p. 220, donde el narrador justifica el extenso intercolumnio con el intento de distraer a Marcia de la fuerte emoción causada por los eventos narrados. En otros casos, como en *Guzmán el Bravo*, la motivación es externa: la descripción de la familia de los Guzmán no puede evitarse por la deuda del narrador con sus miembros (p. 290): «perdone vuestra merced la digresión, que debo mucho a esta ilustrísima casa».

³⁰ Cf. *La desdicha por la honra*, p. 227: «Aquí doble vuestra merced la hoja».

³¹ *Ibi*, pp. 192-193.

do, a la verdad de la escritura se debe; o a lo menos, que no constando que lo sea, parezca verisímil»³². El narrador de las *Novelas a Marcia Leonarda* cumple con este precepto, demostrando una determinación casi obsesiva que delata el carácter paródico del tratamiento, en su rígida observancia a las célebres opiniones del canónigo en el capítulo LXVII de la primera parte del *Quijote*:

Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huere de la verisimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe³³.

Esta convención obliga al narrador a ambientar los hechos en el tiempo actual³⁴; los nombres de los personajes y los lugares de la acción tienen que ser, en la medida de lo posible, inventados, para encubrir a los reales protagonistas³⁵. Obviamente la narrataria deberá vigilar el mantenimiento de la verosimilitud, y criticar las soluciones narrativas que ponen en entredicho tal precepto. Por su parte, el narrador se compromete a no defraudar a Marcia, porque en esto estriba su tarea: «[...] me precio del rigor de la verdad a ley de buen novelador»³⁶. Al proponer acciones que pueden hacer dudar al lector, la voz narrante las justifica comentándolas o aduciendo ejemplos para confirmación de su plausibilidad³⁷. No importa si hay que incurrir en repeticiones y redundancias, con tal de referir exactamente, a través del discurso directo, lo que se

³² L. de Vega, *El peregrino en su patria*, ed. de Juan Bautista Avallé Arce, Madrid, Castalia, 1973, p. 335. Es muy sugerente el ensayo de Guillermo Serés, «La poética historia de *El Peregrino en su patria*», *Anuario Lope de Vega*, VII, 2001, pp. 89-104.

³³ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998, pp. 548-549.

³⁴ Es un recurso juzgado como peligroso en *La desdicha por la honra*, p. 185: «Mal he hecho en confesar que escribo historia de tiempos presentes, que dicen que es peligro notable, porque en habiendo quien conozca alguno de los contenidos, ha de ser el autor vituperado por buena intención que tenga».

³⁵ El narrador admite con ironía cierta torpeza al dejarse escapar el nombre de la ciudad (*La desdicha por la honra*, p. 198): «¿Dije ya la ciudad? No importa, que aunque la novela se funda en honra, no vendrá por esto a menos, aunque fuese conocida la persona; y yo gusto de que vuestra merced no oiga cosas que dude; que esto de novelas no es versos cultos, que es necesario solicitar su inteligencia con mucho estudio, y después de haberlo entendido es lo mismo que se pudiera haber dicho con menos y mejores palabras».

³⁶ *Guzmán el Bravo*, p. 319.

³⁷ Es significativa al respecto la larga digresión en *Guzmán el Bravo*, pp. 303-305, justificada, como declara el narrador, por «El temor que me da el mentir».

dijeron los personajes³⁸, o si hay incluso que transcribir el texto en la lengua extranjera en la que supuestamente se produjo, obligando para ello a una sucesiva, cuanto inútil, traducción.

Para reforzar el precepto de la verosimilitud, entra en juego una tercera entidad en la construcción de la novela: se trata de una voz anónima que se revela como fuente de informaciones sobre el desarrollo de la intriga. El narrador, en varios momentos de titubeo acerca de la acción, admite que «no ha faltado [...] quien me ha dicho...» como ocurrió aquello, o «Uno de los que se hallaron presentes» confirma que así pasó, o «todos me contaron» que fue así. Esta misma entidad representa un primer paso para la inserción a todos los efectos del narrador en la historia narrada, recurso convencional y de larga tradición, que se produce de manera muy limitada, pero curiosamente en cuatro momentos, uno por cada novela. Así el narrador parte hacia Toledo para celebrar el final feliz de *Las fortunas de Diana* y se confiesa amigo del protagonista de *Las desdichas por la honra*; admite haber asistido a la ejecución de una canción en *La prudente venganza* y, finalmente, señala que conoció personalmente, aunque en su mayor edad, a don Felis, llamado *Guzmán el Bravo*. De esta manera, con la participación activa del narrador, se perfecciona aparentemente el principio de la verosimilitud y se confiere una unidad ideal a la colección.

La definición del papel del narrador y de sus límites de acción se realiza de forma especular con respecto a la formalización de la narrataria, pero es importante señalar la relación dialéctica de estos dos entes de ficción. Así como Marcia colabora idealmente en la construcción de la obra, ya que ésta se realiza en base a sus expectativas, al mismo tiempo el narrador se convierte a menudo en lector del texto que acaba de contar, expresando juicios sobre la acción y reaccionando como previsto ante los casos dignos de admiración.

Es evidente que detrás de esta operación sistemática está el intento de Lope de definir el estatuto de la novela corta, poniendo en entredicho sus elementos fundadores, como el lector intuye gracias a los numerosos comentarios irónicos sobre la excesiva verosimilitud en un contexto de ficción; criterio que impone al narrador, por ejemplo, indicar el peso exacto de una cadena de oro regalada, o imaginar el contenido alimenticio del zurrón de un pastor, al que difícilmente la tradición pastoril, por su carácter idealista, aludiría³⁹.

³⁸ Es el caso de la repetición del título de “Fende” en la conversación entre el protagonista don Felis y el moro Hamete en *Guzmán el Bravo*, p. 319: «Y advierta vuestra merced que no repito otra vez este nombre porque me güelgo de hablar arábigo, sino por no exceder de las palabras de esta ocasión; así me precio del rigor de la verdad a ley de buen novelador».

³⁹ Este último ejemplo en *Las fortunas de Diana*, p. 138: «Entonces sacó Filis de su zurrón lo que vuestra merced habrá oído que suelen traer en los libros de pastores».

En este contexto narrativo peculiar, caracterizado por un marco bien definido y constantemente reforzado, adquieren suma importancia las «notables sentencias y aforismos» que se plantean de manera programática en el prólogo a la primera novela. Se trata de las más imponentes interpolaciones con la historia narrada y constituyen la motivación principal de la existencia de los intercolumnios. Tales digresiones, por otra parte, necesitan de la definición previa de las competencias y prerrogativas del narrador y su narrataria, que cobran así su más completa significación.

La crítica tradicionalmente ha puesto de relieve el gran aparato de pesada erudición que se explaya en las digresiones, y que es causa de cierta dificultad para el lector actual. Lia Schwartz ha propuesto importantes matices en el análisis de la efectiva diseminación de citas de autores clásicos que caracteriza las cuatro novelas⁴⁰. Se trata de autoridades extratextuales que el narrador trae a colación para respaldar juicios de carácter universal que se generan de la lectura de la novela, confiriéndole su proyección ética. Pero en su mayoría, para el lector de la época, resultaban citas tópicas, ampliamente divulgadas y de referencia casi obligada, como es el caso de las muchas evocaciones de Séneca y Ovidio. Tales citas eruditas gastadas se configuran, pues, como un guiño al lector; por ello, resulta mucho más provechoso indagar de qué manera se incorporan a la obra de ficción, que consignarlas a la pedantería de un alarde de erudición por parte de su autor. Entendiéndolo, en fin, como otro juego metaliterario más, que contribuye al *ornatus* de la obra, se podrá aceptar la inserción de los «adagios» de Séneca sobre el ánimo dudoso o en torno al amor de los padres, los de Ovidio sobre el arte de amar o la mudable fortuna, los emblemas de Alciato sobre la fuerza del amor y las referencias a la *Historia natural* de Plinio, por citar algunos ejemplos.

El argumento principal de las sentencias y aforismos es obviamente el amor, motor de las narraciones. En decenas de intercolumnios, el narrador, a partir de la acción, deduce máximas, más o menos respaldadas por la relativa *autoritas*, sobre el poder del amor, el amor predestinado, la precariedad de la fortuna en amor, la ira, la porfía, los celos, la venganza, el rechazo, el deseo, el amor platónico, el peligro causado por los amigos, el dinero, etc., otorgando así a la novela propiamente dicha una función de ejemplo, punto de partida para la reflexión erudita, tal y como había indicado en el prólogo de la primera novela, distanciándose así de su rival Cervantes.

A esta tipología de digresión, de mayor prestigio, debe añadirse un extenso aparato de comentarios que podríamos definir costumbristas *ante litteram*,

⁴⁰ Lia Schwartz, «La retórica de la cita en las Novelas a Marcia Leonarda de Lope de Vega», *Edad de Oro*, XIX, 2000, pp. 265-285.

en los que Lope, gracias también al marco narrativo y a la definición detallada del contexto socio-cultural, procede a una crítica sagaz de las modas y costumbres de la sociedad madrileña de su época, con finalidades principalmente de entretenimiento, y sólo en parte de decidida cargazón moral o ética. Los argumentos tópicos del cortejo amoroso, los deberes del marido, las debilidades de la mujer y su frivolidad, la peligrosidad de las cortesanas y los bajos apetitos de los hombres, se complementan con temas de mayor actualidad, como la moda en el vestir de las mujeres y el uso excesivo de los chapines, la «eterna procesión de coches» en que se ha convertido la costumbre de ir a pasear al Prado, las casas de juego, la manera de cuidar los bigotes al uso, y otros temas de supuesta amena conversación en la intimidad del estrado de Marcia y su entorno, que constituyen para el lector de hoy una lectura, igualmente entretenida, paralela y complementaria a la narración.

En apariencia análoga, pero de fuerte alcance erudito, es la reflexión sobre la lengua, que se organiza en varias digresiones. Un primer ensayo se encuentra ya en *Las fortunas de Diana*, al defender el narrador el uso de “tornada” en la lengua de Garcilaso, aludiendo a la polémica literaria sobre su vigencia⁴¹. Así que el lector percibirá claramente la sucesiva ironía con la que se declara la dificultad en aprender los “aumentos” de la nueva lengua poética⁴². A partir de allí, cualquier referencia a términos o sintagmas usados puede tener una alusión polémica a la nueva moda cultista, que, por otra parte, es constante en las enteras obras misceláneas que nos han transmitido las novelas, *La Filomena* y *La Circe*. El narrador, pues, se prodiga en definiciones de la etimología de las palabras, traduce con atención los términos extranjeros, aunque la burla más explícita a los culteranos se encuentra en la definición de «mojicón», palabra coloquial que el narrador explica ridiculizando el lenguaje gongorino: «afirmación de puño clauso en faz opósita con irascible superbia»⁴³. Podrían añadirse más ejemplos de esta reflexión sobre la lengua literaria, que debe considerarse dentro de la polémica de más amplia relevancia en la época, aunque en la obra tal reiteración no siempre directamente antigongorina contribuye sin duda a completar su intrínseco aporte metaliterario. Se trata del enésimo elemento que configura la peculiar participación de Lope en el

⁴¹ Cf. *Las fortunas de Diana*, p. 159: «Y aquí, de paso advierta vuestra merced que a muchos ignorantes que piensan que saben, espanta que con tales vocablos se dé a Garcilaso nombre de príncipe de los poetas en España. “Tornada”, y otros vocablos que se ven en sus obras, era lo que se usaba entonces; y así, ninguno desta edad debe bachillerear tanto, que le parezca que si Garcilaso naciera en ésta no usara gallardamente de los aumentos de nuestra lengua».

⁴² Cf. *La desdicha por la honra*, p. 182: «Confieso a vuestra merced ingenuamente que hallo nueva la lengua de tiempos a esta parte, que no me atrevo a decir aumentada ni enriquecida; y tan embarazado con no saberla [...]».

⁴³ *Guzmán el Bravo*, p. 320.

género de la novela corta como un verdadero laboratorio sobre la escritura, llevada a cabo con la maestría del hombre docto y la experiencia del profesional de las letras; el escritor no pierde la ocasión para remarcar su papel preeminente a través de juicios y razonamientos de alcance erudito, mirando a superar los límites estrictos de un género de entretenimiento juzgado, en definitiva, poco digno de las atenciones del *Fénix de los ingenios*.

Lope, al dejar de escribir novelas, deja también a Marcia Leonarda. Después de 1624, la formalización de su narrataria ha agotado la función que le había asignado dentro de su estrategia de autoafirmación y protagonismo en el debate literario. Limitándose a un período muy concreto de la actividad del escritor, que va desde la publicación de *La viuda valenciana* (1620) hasta *La Circe* (1624), la presencia de este nombre ficticio coincide con un momento central de la historia literaria del Siglo de Oro y de las polémicas que caracterizan esa peculiar búsqueda de una palabra poética nueva. Aun teniendo en cuenta la probable pérdida de vigencia y de atractivo de una referencia autobiográfica que pronto debió de convertirse en estancada, resulta evidente que las modalidades y la concentración en el tiempo del uso de este recurso confirman su fundamento promocional. La definición de tal estrategia permite contribuir a aclarar las complejas formas de la consciente manipulación del dato biográfico dentro de la producción artística.

STEFANO BALLARIN

LA CONSTRUCCIÓN DE LA TORRE DE BENET

0. *Introducción.* “La construcción de la Torre de Babel”, primer ensayo de la recopilación homónima que Siruela publicó en 1990, es la única pieza inédita de las cinco que componen la obra¹. De hecho resulta uno de los últimos textos del autor, que desapareció el 5 de enero de 1993: sólo *El caballero de Sajonia*, que vio la luz en 1991, es posterior a *La construcción de la Torre de Babel*. El objeto del detallado análisis de Benet es una de las dos variaciones sobre el tema que nos ha dejado Pieter Brueghel el Viejo, la así llamada “Grande Torre”, la tabla que pintó en 1563 y que ahora se encuentra en el Kunsthistorisches Museum de Viena².

El pasaje del Viejo Testamento que conserva la huella escrita del mito (Génesis 11, 1-9) es extremadamente lacónico, presenta cierta autonomía con respecto al contexto y, no obstante su brevedad, resulta poco homogéneo. Es probable que se trate de un caso de sincretismo mitológico, de la superposición de varios estratos narrativos de épocas y autores diferentes. Por eso, como sugiere Paul Zumthor, es posible individualizar en él por lo menos “tres zonas de interés, que corresponden a tres campos léxicos [...]: uno concierne el espacio; otro el hecho de construir; el tercero, la lengua”³. También Benet sostiene la convergencia de tres mitos en un único texto:

¹ Los demás ensayos son: “Sobre la necesidad de la traición”, “Tres fechas. Sobre la estrategia en la Guerra Civil española”, “Picaresca y sinsentido”, “Los límites de la literatura medieval.

² La otra versión, la “Pequeña Torre”, igualmente óleo sobre tabla, se conserva en el Museo Boymans-van Beuningen de Róterdam. Probablemente pintada en el mismo año que la “Grande Torre”, sin embargo nos faltan fecha y firma, quizás a causa de un redimensionamiento del cuadro del que una prueba sería la ausencia de bordes sin pintar. Sobre el pintor, véase: Roger H. Marijnissen (ed.), *Bruegel*, Milano, Rizzoli, 1990; Wilfried Seipel (ed.), *Pieter Bruegel il Vecchio al Kunsthistorisches Museum di Vienna*, Milano, Skira, 1997.

³ P. Zumthor, *Babele. Dell'incompiutezza*, Bologna, Il Mulino, 1998, p. 30 (la traducción, en ésta y en las demás citas, es mía).

1. La existencia de una raza única con un único lenguaje que facilitaba entre sus miembros el entendimiento cabal.
2. El propósito de construir una torre que llegara a las alturas del cielo.
3. La decisión de la divinidad de abortar el proyecto, destruir la Utopía y proceder a una segunda expulsión del paraíso. De esta decisión nacerá la diversidad de las lenguas, la dispersión de los hombres y la falta de entendimiento entre ellos.⁴

Babel es entonces un nudo del que se desprenden varias líneas temáticas – el proyecto de construcción de una torre (y de una ciudad), la confusión de las lenguas, la dispersión de los pueblos. Todas han sido venas fecundas de interpretaciones a lo largo de los siglos, aunque las últimas dos rehusaban, de alguna manera, la traducción en las artes figurativas. La mayoría de los pintores se ha concentrado siempre en la representación de la Torre y de su obra⁵ y la *Torre de Babel* de Brueghel es uno de los ejemplos más fascinantes.

1. *Ingeniería mitológica*. El mito de Babel tenía todas las características para cautivar la atención de nuestro ingeniero-escritor. Desde un punto de vista general, por las tres “zonas de interés” que señalamos – el espacio, el construir, la lengua – y, en particular, por la representación de una obra inacabada, de las ruinas de un proyecto.

El autor parece destacar la importancia de “La construcción de la Torre de Babel” con respecto a los demás ensayos que lo acompañan. Descontando el hecho de que titula la colección, en el prólogo Benet apenas nombra las otras piezas y se detiene en la primera con algunas breves pero importantes aclaraciones:

He querido con este ensayo introducirme en un terreno que, a mi parecer, ha sido poco o nada estudiado por los antropólogos e investigadores de la cultura: la *ingeniería mitológica*, que ofrece un buen número de ejemplos ubicuos (la torre de Babel, la alta morada de los dioses, el puente del Diablo, el arca del diluvio, el origen del fuego, etc.) que no se pueden atribuir a una sola cultura y muestran ciertas tendencias del espíritu hacia la fabulación de una técnica cuyo origen ha escapado a la memoria colectiva. El mito es la renovación permanente de la fábula y muestra que aquel espíritu no ha sido aplastado por la civilización tecnológica.⁶

El oxímoron evidenciado – *ingeniería mitológica* – puede que sea, como dice el autor, un terreno poco recorrido por los investigadores de la cultura;

⁴ J. Benet, *La construcción de la Torre de Babel*, Madrid, Siruela, 1990, pp. 55-56.

⁵ P. Zumthor, *Babele. Dell'incompiutezza*, cit., 98-99.

⁶ J. Benet, *La construcción de la Torre de Babel*, cit., p. 10 (cursiva mía).

sin embargo, podría ser el lema del escudo que colgara en la entrada del mundo narrativo de Juan Benet. *Mithos* y *logos* – y, dentro de estos discursos, *physis* y *techne*, *eros* y *ethos* – son, en efecto, las poderosas dialécticas que compiten en el universo benetiano. En la realidad el ingeniero Benet utilizaba la razón y su saber de punta, la técnica, para modificar el mundo y volverle un ambiente más idóneo para la vida del hombre. En la ficción, en cambio, las fuerzas del mito y de la naturaleza se toman una revancha⁷ y devuelven al hombre – su acción, sus proyectos – a manos del hado, del destino, del azar que es imposible prever. Benet, escritor “por afición”, como ha repetido más de una vez⁸, a través de su quehacer literario deshace simbólicamente los fundamentos de ese mismo saber que ha producido la ciencia técnica y su propio quehacer de ingeniero. Ya a partir de su primer libro, *Nunca llegarás a nada*, la colección de cuentos publicada en 1961 prácticamente a sus expensas y pasada casi desapercibida, el autor

[...] inaugura un extenso discurso del vacío, que pone en tela de juicio no solamente la función referencial de la literatura, sino la configuración misma del mundo, investigada en sus móviles constantes y en sus resultados variables, en sus componentes universales y en sus agregaciones particulares.⁹

2. *Historia*. El mito de Babel nos narra la voluntad de un pueblo de construir “una ciudad y una torre” y, de esa forma, hacerse “un nombre”: “la ciudad, la Torre, es el universo plasmado por el trabajo del hombre; el nombre, lo sabemos, es la Historia”¹⁰. Y la Historia es justamente uno de los discursos que Benet deconstruye despiadadamente, sobre todo en la versión que la describe como la narración de un proceso de emancipación del hombre por medio de la razón y su credo, el progreso. Una tal visión de la Historia – nos dice el autor – es la que suministran a los niños en la etapa escolar, con el propósito de edificar el fundamento cultural del individuo y pintar la comunidad a la que uno pertenece como la mejor posible, en el intento “de convencer al educando de la fortuna que le ha caído en suerte al nacer en tan agraciada porción de la Tierra”¹¹. Incluso cuando esta porción es la España desolada de

⁷ E. Pittarello, “Il romanzo”, en M. G. Profeti (ed.), *L'età contemporanea della letteratura spagnola. Il Novecento*, Milano, La Nuova Italia, 2001, p. 616.

⁸ Léanse, por ejemplo, las entrevistas al autor reunidas en: J. Benet, *Cartografía personal*, Valladolid, Cuatro, 1997.

⁹ E. Pittarello, “Juan Benet al azar”, en A. De Toro, D. Ingenschay (eds.), *La novela española actual: autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, 1995, p. 12.

¹⁰ P. Zumthor, *Babele. Dell'incompiutezza*, cit., p. 128.

¹¹ J. Benet, “Sobre el carácter tétrico de la historia”, en *Puerta de tierra*, Valladolid, Cuatro, 2003, pp. 144-145.

la dictadura franquista. Para Benet la Historia no es en absoluto maestra de vida: la única lección que se puede sacar de ella – y que una concepción de su enseñanza como la que acabamos de describir deja inalcanzable – es que “la evolución de las sociedades humanas ha sido, es y será una sucesión interminable de tragedias”¹². Entre las “alegres y edificantes” construcciones de los varios humanismos, se destaca “tétrica y lúgubre” la de la Historia. Esta visión decididamente tenebrosa Benet la había aprendido de la lectura de los grandes historiadores romanos como Svetonio, Ammiano Marcellino y, sobre todo, el amado Tácito¹³. Así en la obra de nuestro escritor la Historia no narra su “progreso”, sino una eterna (estática) variación sobre el tema del desastre y de la derrota: del fracaso, en suma, de la razón y del proyecto ilustrador de la modernidad.

De la misma forma que los babélicos, Benet se inventa un espacio, la tan imaginaria como topográficamente precisa Región, y allí, como si fuera el Dios bíblico airado, hace que naufraguen toda tentativa de comunicación de la experiencia entre los hombres y todo proyecto de convivencia pacífica. Por eso decide ambientar la mayoría de sus ficciones durante una de las numerosas catástrofes de la historia – de la razón –, esa Guerra Civil que desgarró tanto España y por la que el mismo Benet sufrió terribles consecuencias: sabemos que fusilaron a su padre a los pocos días del comienzo del conflicto y que la madre ocultó el suceso a los hijos, los cuales se enteraron solamente tres años más tarde.

En el análisis del cuadro, el autor evidencia el hecho de que Brueghel prefiera apartarse de la tradición figurativa precedente: el pintor descarta la forma helicoidal y a paso constante, sinónimo de evolución y continuidad en la ascensión hacia el cielo, por una forma telescópica de siete plantas, o tamborres, “nella quale ogni anello è indipendente e infinite le sue varianti possibili”¹⁴. Casi una alegoría de la obra literaria de nuestro escritor, en la que cada novela o cuento es independiente de los demás y, al mismo tiempo, es vinculado a ellos por la variación sobre el mismo tema nihilista¹⁵.

Juan Benet analiza las variantes introducidas en el módulo constructivo (fachada y contrafuerte) demostrando un alejamiento gradual de una norma pri-

¹² *Ibi*, p. 153.

¹³ Del cual escribe Benet: “Se pueden abrir los *Anales* por cualquier página: es el libro más sombrío que ha escrito el hombre.” (*Ibi*, p. 152).

¹⁴ Cito de la apostilla de P. L. Crovetto a J. Benet, *Numa (Una leggenda) e Una tomba*, Milano, Garzanti, 1991, p. 124: “Brueghel scartò la forma elicoidale [...] optando per quella telescopica, “nella quale ogni anello è indipendente e infinite le sue varianti possibili. Ma c’è dell’altro: a partire dal quarto anello, il «non finito» prevale sul finito. Restano allo scoperto i contrafforti, i sostegni, la possente ossatura del prodigioso manufatto. [...] Benet coglie nella contraddizione tra l’aspetto esteriore e la struttura interna della torre il germe dell’incipiente rovina.”

¹⁵ E. Pittarello, “Juan Benet al azar”, cit., p. 15.

mera – un “simple y recio estilo «romano»” (p. 40) – y una goticización progresiva del módulo: “una manera indirecta de decir que la construcción del edificio se había prolongado durante los cuatro siglos – del xi al xv – que median entre los apogeo de ambos estilos” (p. 42). Durante ese periodo tan largo las generaciones hubieran tenido que comunicarse la memoria del proyecto:

La torre, nos viene a decir [Brueghel], había sido bien concebida pero el proceso de su construcción encomendado a sucesivas generaciones que se distanciaron paulatinamente del proyecto original desembocó en tal confusión que en un momento dado no pudo seguir adelante y fue preciso abandonarlo. (pp. 35-36)

Brueghel, entonces, opta por un “error histórico” frente a un posible “error genético” hacia el cual, implícitamente, se inclina Benet al hablar del proyecto babélico: “la torre sucumbió y de ella no quedó nada porque en los estatutos de su proyecto fundacional estaba decidido que sería todo o nada” (p. 37). El error genético es, para nuestro intérprete, ínsito en la concepción de cualquier proyecto fundado en la previsión aunque, de hecho, expuesto al azar. Si lo consideramos, como piensa el pintor, un error “histórico”, eso implica una concepción del proceso de construcción como un progreso en la construcción, y una confianza en la transmisión de los saberes entre las generaciones involucradas en la obra, en el aprendizaje entre una generación y otra. Pero sabemos cuál es la postura de Benet: la Historia no es maestra, y el progreso de la humanidad es una de las numerosas “fábulas” que el hombre se ha ido narrando a sí mismo para sortear el miedo al caos e inventarse un sentido¹⁶.

3. *Mito y utopía*. La Historia es entonces uno de los partos de la razón, de ese *logos* que es justamente una salida del *mythos*, un mirarlo a la cara e interrogarlo. El mito, en cambio, pertenece a ese conjunto de relatos por los que el hombre nombraba originariamente el mundo y así ahuyentaba el miedo al caos. Aún hoy en día el mito puede proporcionar caminos para la interpretación de la condición humana que la razón – aunque hipertrófica, o quizás precisamente por eso – no puede encontrar¹⁷. Escribe Benet que el mito de Ba-

¹⁶ En una entrevista el autor lo deja muy claro: “La literatura, la filosofía o la ciencia no son más que algo así como el disimulado acomodo del hombre al imperio del azar bajo la máscara del conocimiento.” (J. Benet, *Cartografía personal*, cit., p. 87).

¹⁷ El ensayo ofrece hasta cinco definiciones del discurso mítico, tan importante para la narrativa benetiana: 1. “El mito se presenta siempre como un remedo de la ciencia, como un relato que, conteniendo todos los ingredientes hermenéuticos de un suceso en realidad sólo consigue encubrirlo y dar pie a una investigación ulterior [...]” (p. 49); 2. “se puede definir el mito como un invariante ucrónico determinado por un conjunto de variables históricas” (p. 49); 3. “al que Caillois ve como una reincidencia de la experiencia, una traducción de signos no verbales a un or-

bel establece una íntima conexión entre el edificio y la primera lengua común entre todas las razas humanas, esa *Ursprache* que, como la Torre, desapareció del escenario histórico. Frente a la impotencia de la etimología, por un lado, y de la arqueología, por otro, “es por la vía siempre abierta de la interpretación del mito por donde la investigación ha intentado abrir esa puerta que ni la lógica ni la etimología se han demostrado capaces de franquear” (p. 48). En el texto bíblico no se habla nunca explícitamente de una cólera divina, aunque resulta clara la preocupación del Dios por el significado de la obra que el hombre ha acometido:

Bajó Yahvé a ver la ciudad y la torre que habían edificado los humanos, y pensó Yahvé: «Todos son un solo pueblo con un mismo lenguaje, y éste es el comienzo de su obra. Ahora nada de cuanto se propongan les será imposible. Bajemos, pues, y, una vez allí, confundamos su lenguaje, de modo que no se entiendan entre sí.» (Génesis 11, 5-6)

Confundiendo las lenguas e impidiendo de tal forma la construcción de la Torre, Dios destruye la Utopía, cuyo término hubiera puesto en peligro la dependencia del hombre de lo sagrado (del mito) y llevado a cabo una precoz secularización. En el proyecto de los Babélicos, escribe Zumthor, no hay un desafío contra Dios, sino la intención de prescindir de él¹⁸. Juan Benet esboza la historia de la progresiva deriva del hombre de lo sagrado a partir de un primitivo pensamiento mítico-religioso que impregnaba todo gesto y palabra. Siguiendo un estudio de Hermann Usener de 1896, *Los nombres de los dioses. Ensayo de una teoría de la formación de los conceptos religiosos*, el autor evidencia una primera etapa de tal pensamiento en la idea del “dios instantáneo”:

Es el dios, mito o palabra consagrado al árbol que ha protegido a un cazador de la tormenta, a la fuente que ha brotado y aplacado la sed de una tribu o a la cueva que ha servido de refugio en una huida y que a partir de la reincidencia se convierten en vicarios de una fuerza protectora [...]. (p. 52)

Otra serie de dioses, llamados “aplicados” o “departamentales”, porque tienen competencia sólo en un determinado campo, surgen cuando “la expe-

den verbal capaz de articularlos y conservarlos con una formulación fija” (p. 50); 4. “El mito, como la ciencia, es un esfuerzo de reconstrucción pero a diferencia de ésta se sitúa decidida y obstinadamente en el terreno de lo imaginario” (pág. 50); 5. “invita al individuo a reconocer la componente social de su conciencia, en otras palabras, la deuda permanente que toda experiencia tiene con la palabra. La palabra en sí es un mitema, [...]” (p. 51).

¹⁸ P. Zumthor, *Babel. Dell'incompiutezza*, cit., p. 164.

riencia se convierte en una actividad ordenada, repetitiva y cíclica – como la que exige la ganadería, la agricultura o la caza” (p. 52). Al final del recorrido llegamos a la transformación del Dios “en máquina” (p. 61) o, si queremos, en técnica¹⁹. La utopía moderna – y aún más la postmoderna – participa, en efecto, del discurso de la técnica: o sea, es tecnológica.

A pesar del gesto de Dios, la separación ha acontecido. La utopía científico-tecnológica se presenta como una “forma secularizada de la escatología de la salvación”: el hombre obtiene su redención a través del credo en el progreso científico²⁰. A este propósito, Babel sigue funcionando como símbolo, porque ese progreso se vuelve, como para el crecimiento en altura de la Torre, un sinsentido, es decir, delira²¹. Una vez confundidas las lenguas, los trabajadores siguen construyendo, cada uno empeñado en su tarea y desentendiéndose de la totalidad del edificio, que crece sin un proyecto unificador y llega a ser invisible porque, por su tamaño, se ha vuelto omnipresente. Así son los saberes en la época de la postmodernidad: una miríada de lenguajes sectoriales que no comunican entre ellos y para los que falta un metalenguaje universal, desde que incluso la filosofía ha dejado la pretensión de las grandes sistematizaciones del saber. Así se ha vuelto ya el aparato técnico: omnipresente y, por eso, invisible, y sin ninguna finalidad que no sea el crecimiento de su poder. Una interesante – e inquietante – consideración: escribe Benet que la utopía “no entra en la historia ni la altera como el proyecto o el edificio mundanos; o la concluye con un capítulo final que materializa el proyecto divino o la deja inalterada; ni siquiera es aprovechable a la manera romántica como un escenario de ruinas.” (p. 39). De “fin de la Historia” (Fukuyama) o de condición “posthistórica” (Gehlen), venimos hablando desde hace muchos años y según varias acepciones: una se refiere a la sensación de aplastamiento contra el presente del pasado y del futuro, por efecto del poder y velocidad de los medios de comunicación de masas; otra, es la posibilidad real que la utopía tecnológica concluya, efectivamente la Historia con un capítulo final por el hecho de que no queden hombres para seguir narrándola.

¹⁹ Quiero recordar las palabras siguientes – casi un epitafio – pronunciadas por Emanuele Severino: “Dio è il primo tecnico; la tecnica è l'ultimo Dio”. La ocasión era un diálogo con el jurista Natalino Irti sobre “Derecho y técnica” en el Ateneo Veneto de Venecia, el 21 de noviembre de 2003.

²⁰ Véase U. Galimberti, *Psiche e techne*, Milano, Feltrinelli, 1999, pp. 511-514.

²¹ “Le tecniche, come molte forme di follia, hanno la tendenza a nutrirsi di se stesse, producono la loro ragione, indifferente alle altre, e provano la loro esattezza per il solo fatto di amplificarsi.” (P. Zumthor, *Babele. Dell'incompletezza*, cit., p. 149).

4. Fragmentos

En una carta a Javier Marías, fechada 25 de diciembre de 1986, Juan Benet escribía:

[...] cada día creo menos en la estética del todo o, por decirlo de una manera muy tradicional, en la armonía del conjunto. [...] Pienso a veces que todas las teorías sobre el arte de la novela se tambalean cuando se considera que lo mejor de ellas son, pura y simplemente, algunos fragmentos. Y si HL1, HL2, HL3, etc. [*Herrumbrosas lanzas 1,2,3, etc.*], han de servir tan sólo como piezas de sustentación de unos cuantos fragmentos agradables de leer ¿qué más puedo aspirar de acuerdo con lo anteriormente dicho? [...] ese magnetismo que ejerce un fragmento satisfactorio – que en sí mismo es perfecto, en contraste con una novela que no lo puede ser nunca, por su propia constitución [...]. Por consiguiente, creo que los fragmentos configuran el non plus ultra del pensamiento, una especie de ionosfera con un límite constante, con todo lo mejor de la mente humana situado a la misma cota.²²

Una estética con resonancias románticas, sin duda. Friedrich Schlegel, el gran teórico del romanticismo y de la estética del fragmento, atribuye la categoría de la totalidad al *epos*, éste sí perfecto, cerrado²³. Pero la novela nació de la disolución de la épica y de la categoría de la totalidad, de la ruptura de la originaria armonía entre hombre y mundo provocada por la fragmentación de la vida moderna, con consecuente empequeñecimiento de la figura del héroe²⁴.

Herrumbrosas lanzas era el resultado del abandono de un proyecto grandioso: la escritura de la historia de la Guerra Civil desde el punto de vista de las operaciones militares. Para emprender dicho trabajo el autor había leído mucho y adquirido además una biblioteca de gran valor sobre el argumento.

²² Javier Marías y Juan Benet solían intercambiar cartas/reseñas acerca de sus respectivas novelas. La cita se refiere a la respuesta de Benet a la carta sobre la tercera parte de *Herrumbrosas lanzas. Libros VIII-XII*, publicada en octubre de 1986. Léase, para estas informaciones, el *memento* de Javier Marías – “Esos fragmentos”, pp. 17-21 – incluido en la edición completa de *Herrumbrosas lanzas* (Madrid, Alfaguara, 1998) que reúne las tres partes publicadas y el inédito en el momento de la muerte del autor.

²³ F. Schlegel, *Frammenti critici e poetici*, Torino, Einaudi, 1998, p. 200.

²⁴ Es el mismo Benet quien escribe: “El novelista ya no podía aspirar más que a obras de reducidas dimensiones; lo de menos era el volumen de páginas, lo de más la talla normal de los protagonistas, la dimensión ordinaria de sus pasiones, la mediocridad de sus aventuras, la sencillez de su mundo, la pequeñez y sordidez de las dificultades que acosan la existencia de criaturas que no tienen grandes aspiraciones.” (J. Benet, “Barojana”, en *Otoño en Madrid hacia 1950*, Madrid, Alianza, 2003, p. 45). Sobre estos temas véanse, por ejemplo, M. Bachtin, “Epos e romance” en *Estética e romance*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 445-482, o el ensayo de C. Magris, “E’ pensabile il romanzo senza il mondo moderno”, en F. Moretti (ed.), *Il romanzo. 1. La cultura del romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 869-880.

Y, sin embargo, le acometió un sentimiento de inadecuación ante la tarea y decidió cambiarla por otra, no menos complicada: narraría la Guerra Civil en el espacio limitado (e imaginario) de su Región. La edición completa de *Herrumbrosas lanzas* incluye una “Nota del autor”, redactada en septiembre de 1983, en la que se explica el cambio: “[...] la idea de convertir aquel proyecto en una larga narración que describiera toda la guerra reducida a un sector aislado y, por supuesto, imaginario. Ese sector sería el de Región y para documentarme sobre el cual sólo tenía que leer a un autor – yo mismo – que, con anterioridad, había abordado el asunto”²⁵.

El autor pensó la macroestructura misma de la obra como fragmentaria, siguiendo el modelo de las crónicas de la antigüedad, que a veces nos han llegado incompletas. La tercera y última parte publicada termina con el *Libro XII*, pero el inédito reanuda los sucesos a partir del *Libro XV*. En cambio, no podremos saber nunca con certeza si Benet había planeado *Herrumbrosas lanzas*, además de fragmentaria, como inconclusa. Después de la publicación de la tercera parte, en 1986, el autor trabajó en la obra con mucha discontinuidad. Sus notas al margen en el mecanografiado fechan las últimas líneas en 1991 – a una distancia de cuatro años y medio de las precedentes – y éstas se interrumpen de repente con una palabra voluntariamente dejada a medias, “mis-”: nada más se había añadido cuando la muerte sorprendió al escritor, en enero de 1993. La decisión de Benet de confrontarse con una de las representaciones del mito de Babel, el mito de la imperfección por excelencia, empieza ahora a resultar cada vez menos el antojo de una extravagancia versátil. En el ensayo podemos leer: “La implícita lección no puede ser pasada por alto: la torre sucumbió y de ella no quedó nada porque en los estatutos de su proyecto fundacional estaba decidido que sería todo o nada” (p. 37).

En la novela moderna, anhelar a la totalidad es una empresa con alto riesgo de fracaso, frente a la posibilidad, en cambio, de elegir la representación de “lo que sucede en un tiempo y espacio acotado”. La cita se refiere a las palabras de Rafael Sánchez Ferlosio sobre su *El Jarama*, un ejemplo al azar entre las numerosísimas obras que, inscritas en la progresiva deriva de la épica de la que nace la novela moderna, piensan que la única tentativa posible de acercamiento a una realidad que se ha vuelto cada vez más complicada es la elección de un espacio y de un tiempo limitados, de un fragmento. Pensemos también en las páginas de Erich Auerbach sobre *To the Lighthouse* de Virginia Woolf: “[...] uno puede confiar en relatar con cierta plenitud lo que ocurre a pocas personas en el transcurso de pocos minutos, horas o, en último caso, días [...]”²⁶.

²⁵ J. Benet, *Herrumbrosas lanzas*, cit., p. 23.

²⁶ E. Auerbach, “La media parda”, en *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, FCE, 1983, p. 517.

Las palabras de Sánchez Ferlosio parecen resonar en las de Benet cuando recuerda la tertulia en la casa de Pío Baroja y la reflexión sobre la concepción literaria del novelista de la Generación del 98 es una manera indirecta de hablar del propio quehacer literario:

Acaso de esa capacidad para la preterización – frustración de la historia e inmolación del presente – deriva su mejor invento en cuanto novelista: la novela como un espacio arbitrario entre dos cortaduras de tiempo, cuyo principio y fin constituyen dos decisiones arbitrarias sin pretensiones de abrir y cerrar un acontecimiento épico sino que obligadas por la limitación de toda obra insinúan la continuidad de cualquier discurso, sustancialmente invariable y monótono.²⁷

En “Onda y corpúsculo en el *Quijote*”, otro ensayo en el que el autor se abandona a reflexiones sobre la literatura, Benet utiliza las metáforas del *corpúsculo* y de la *onda* para pintar dos diferentes formas de composición: éstas quedan asociadas a la confianza o desconfianza, por parte del narrador, en un héroe *siempre héroe* a partir de su nacimiento y durante toda su biografía:

Se puede pensar que la narración del episodio, al concentrarse sobre un punto de la vida de una o varias personas, sin necesidad de extenderse a sus biografías, se atribuye un campo limitado que, aproximando las lentes, se puede observar y describir hasta el menor detalle.²⁸

El afán de totalidad en la modernidad puede desembocar en obras desafiadas y destinadas al naufragio de lo incompleto, como *El hombre sin atributos* de Musil. O bien puede provocar la hipertrofia de la digresión y la parálisis de la acción – personajes inhibidos por el saber comparables con los hombres aplastados por el peso del conocimiento histórico en Nietzsche²⁹ –, como ya apuntaba Auerbach para Virginia Woolf, como sucede en Musil, y como bien evidencia Franco Moretti, para quien el vuelco de la relación acción/digresión es justamente una de las características fundamentales de las *obras mundo*, las descendientes modernas de la épica. En estas obras, “le digressioni sono diventate esse stesse lo scopo principale dell’Azione epica” y son “una tecnica che cerca di far stare tutto il mondo dentro un unico testo”³⁰.

²⁷ J. Benet, “Barojana”, cit., p. 51.

²⁸ J. Benet, “Onda y corpúsculo en el *Quijote*”, en *La moviola de Eurípides y otros ensayos*, Madrid, Taurus, 1982, p. 102. Los conceptos metafóricos del *corpúsculo* y de la *onda* son la re-proposición, bajo otros nombres, de los de la *estampa* y del *argumento*, que el autor había precedentemente utilizado en su ensayo “Algo acerca del buque fantasma”, en *La inspiración y el estilo* (1966), Madrid, Alfaguara, 1999, pp. 177-192.

²⁹ F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, Milano, Adelphi, 2003, p. 7.

³⁰ F. Moretti, *Opere mondo*, Torino, Einaudi, 2003, p. 46.

5. *Enciclopedia / Catálogo*. La explosión y fragmentación de los saberes en el curso de la modernidad y, aún más rápidamente, en la postmodernidad, significa la imposibilidad de la enciclopedia: ésta, nos recuerda Borges, forma ya una biblioteca espantosa en cuyo laberinto infinito podemos sólo perdersenos.

En Joyce, por ejemplo, el intento de arrastrar el peso de la totalidad allende el umbral del Siglo xx provoca una obra como *Ulysses*, donde se recoge la complejidad del mundo en fragmentos paratácticos, sin ninguna jerarquía que los organice, resultado de una percepción distraída que puede rozar sólo superficialmente los múltiples estímulos que ofrece la ciudad moderna³¹. Si la modernidad desahucia la categoría de la totalidad por la puerta principal, en la postmodernidad ésta parece volver por la trasera y disfrazada en los hábitos de la repetición, de la variación sobre el tema hasta componer un catálogo de lo posible: naturalmente, no será el catálogo de lo posible en absoluto – o sea, la enciclopedia – sino para el escritor que decide sobre qué parte de espacio y tiempo va a concentrar su cuidado, su atención³². En el sentido etimológico, entonces, de la palabra catálogo, que procede del griego *katalógos* y significa justamente “yo elijo”. Joyce y Benet están, en este caso, en los polos opuestos. Benet, como hemos visto, elige el desarrollo de un largo discurso – “sustancialmente invariable y monótono”, decía el autor al hablar de Baroja – que no sale casi nunca del espacio simbólico de Región y en el cual ofrece todo un catálogo de varia desolación humana, profundizando cada vez la indagación de ese abismo de la razón que fue la guerra. Si consideramos el estilo, utilizando una metáfora espacial, en el paso de Joyce a Benet el modelo cambia de horizontal:

parataxis → superficie → distracción

a vertical:

hipotaxis → profundidad → atención

³¹ *Ibi*, pp. 128-134.

³² Resultan muy interesantes al respecto unas consideraciones que Italo Calvino publicó en la revista “Alfabeta” (1979, diciembre), como respuesta a la reseña de *Se una notte d'inverno un viaggiatore* que escribió Angelo Guglielmi: “[...] per l'idea di totalità ho sempre avuto una certa allergia; negli «intenti totalizzanti» non mi riconosco; eppure carta canta: qui io parlo – o il mio personaggio Silas Flannery parla – proprio di «totalità», di «tutti i libri possibili». Il problema riguarda non solo i *tutti*, ma i *possibili*; [...]. Diciamo allora che nel mio libro il *possibile* non è il possibile in assoluto ma il *possibile per me*. E nemmeno tutto il possibile per me; per esempio non m'interessava ripercorrere la mia autobiografia letteraria, rifare i tipi di narrativa che avevo già fatto; dovevano essere dei possibili al margine di quel che io sono e faccio, raggiungibili con un salto fuori di me che restasse nei limiti d'un salto *possibile*.” Cito de I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 1994, pp. xii-xiii, donde la respuesta se incorpora como Presentación del autor.

La parataxis concierne a la percepción externa y distraída; la hipotaxis, a la concentración interior, a los laberintos de la mente. Una atención extremada es la que hace falta para seguir el hilo de la laberíntica sintaxis benetiana – aunque a menudo no es suficiente para aclarar las zonas de sombra en las que están inmersos los acontecimientos narrados. Ésta crea un complicado y denso entramado que a veces parece sólo un pretexto, un soporte para que puedan abrirse, como en los efectos pictóricos de *trompe l'oeil*, unos fragmentos de reflexión de asombrosa profundidad, además de belleza extraordinaria y fuerte impacto emotivo. La narración entera, entonces, puede dar la idea de un fondo uniforme – monótono – que el fragmento desgarrar de improviso para cautivar la atención del lector.

6. *Superficie / Profundidad*. Una primera relación entre superficie y profundidad acaba de aparecer en relación con los dos estilos de escritura. El mito de Babel tiene gran importancia, como hemos visto, para los discursos sobre el lenguaje y la misma dialéctica es evidente cada vez que subimos más en la construcción de la Torre. Escribe Benet:

[...] el interior desmiente la estructura en rodela o tambores horizontales y telescópicos manifestada por la fachada. No hay nada de eso, todo lo que se ha supuesto al dictado de la observación de la fachada resulta falso porque el edificio adolece de una radical discrepancia entre ésta y su régimen interno. En otras palabras, la fachada es un postizo que sirve para crear una ilusión y ocultar el cuerpo que hay tras ella [...]. (p. 45)

Es posible detectar en los conceptos que utiliza el metadiscursio sobre la lengua unos elementos de analogía con la dialéctica entre interior y exterior de la Torre. Las parejas significante-significado o signo-referente están en una relación de superficie/profundidad que genera una fuerte ambivalencia: por un lado, a su interacción debemos nuestro conocimiento del mundo, que es lingüístico, tanto que podemos llegar a decir que “Ninguna cosa sea donde falta la palabra”³³; o, con Wittgenstein, que “*Los límites de mi lenguaje* significan los límites de mi mundo”³⁴. Por otro, podemos llegar a considerar la parte visible (el significante, el signo) como una superficie que, interponiéndose entre el fenómeno y el espectador, es una especie de “postizo que sirve para crear una ilusión y ocultar el cuerpo que hay tras ella” (el significado, el refe-

³³ Es un verso del poema “La Palabra” (“Das Wort”, 1919) de Stefan George sobre el que se concentró particularmente Martin Heidegger en el ensayo homónimo, incluido en su *De camino al habla* (1959), Barcelona, Serbal, 1987, pp. 197-214.

³⁴ Se trata de la proposición 5.6 del *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Tecnos, 2003, p. 234.

rente). Por este juego entre velar y desvelar pasa la esencia del lenguaje, y por la memoria desteñida de una originaria coincidencia entre la palabra y la cosa que se fue perdiendo³⁵.

El mito de Babel acopla la construcción de un edificio al discurso sobre el lenguaje de manera indisoluble. Si nos desplazamos de la mitología judaico-cristiana a la griego-pagana, encontramos en la concepción del altar dedicado a Hermes una relación análoga³⁶. Para lo que concierne al relato veterotestamentario, en nuestro ensayo leemos:

La reunión en el mito de Babel de un edificio y un lenguaje no deja de ser sorprendente y bastante premonitorio; luego y hasta la saciedad, se hablará de la «casa común de la lengua», [...]. Ambos, edificio y lenguaje son sagrados y tienen un destino común en la destrucción desde que despiertan la cólera divina. Si ambos se unen surge toda una descendencia al menos en el plan metafórico; en el nivel inferior de ese plano tanto se puede decir que la torre habla como que el lenguaje está construido y tal vez de la manera descrita por Brueghel, por tanto con dependencia vertical etimológica y libertad horizontal sincrónica; [...]. (pp. 60-61)

Ambos, edificio y lenguaje, tienen un destino común en la destrucción a causa de la cólera divina (aunque el pecado de *hybris* del hombre que provoca el resentimiento del Dios se construye sobre un silencio del texto bíblico). Nuevamente, en el paso de la mitología cristiana a la griega, encontramos la misma reacción de un Dios airado: no debemos olvidar que entre las técnicas que Prometeo dona al hombre y cuyo gesto produce la ira de Zeus, están los *grammata*, o sea las inscripciones o letras escritas³⁷.

La destrucción conlleva la andancia sin retorno del hombre y de la palabra. La Torre habla del mismo modo en que el lenguaje está construido, nos explica Benet, es decir “con dependencia vertical etimológica y libertad horizontal sincrónica”. Entonces podemos decir que, si nos desplazamos a lo largo del eje vertical diacrónico, la palabra sufre una deriva que la aleja de su “proyecto” originario del mismo modo que, subiendo las plantas, también la

³⁵ Véase C. Sini, *Etica della scrittura*, Milano, il Saggiatore, 1996; en particular los párrafos, “La veste e la strada”, pp. 14-15, “La parola patica”, pp. 76-77.

³⁶ “[il] «discorrere» del linguaggio è qualcosa di costruito e di raggiunto, un evento della «storia» della parola, non qualcosa di originario. Gli antichi greci ne furono palesamente consapevoli. Essi onorarono nel dio Hermes l'inventore dell'alfabeto e del parlare discorsivo (non bisogna lasciarsi sfuggire l'acume di questa essenzialissima connessione). Perciò lo celebrarono, nei tempi arcaici, con un altare esemplarmente semplice quanto significativo: un cumulo di pietre sovrapposte a simboleggiare appunto la scrittura fonetica dell'alfabeto. Ogni pietra una lettera; ogni pietra un passo nella costruzione discorsiva dell'espressione.” (*Ibi*, p. 14).

³⁷ *Ibi*, p. 36.

construcción pierde su sentido originario. Como la fachada se revela cada vez más un postizo y aumenta la separación entre ésta y el interior del edificio, cuanto más subimos en altura y nos alejamos temporalmente del comienzo de la obra, así la palabra en la época de la comunicación global corre cada vez más el riesgo de llegar a ser un simulacro que, en vez de decir el sentido, lo oculta o cubre su ausencia.

FABRIZIO COSSALTER

L'ENIGMA DEL PASSATO
IN *TU ROSTRO MAÑANA* DI JAVIER MARÍAS

1. *Quale discorso per la violenza?*

La guerra civile spagnola sembra vivere oggi, a settant'anni dall'*alzamiento* del 18 luglio, un'esistenza postuma "tipicamente" post-moderna. Il flusso dei discorsi che la attraversa – continuo e disgregato, ricorrente e disperso – produce infatti un'*esibizione* delle spoglie del passato nella quale le grandi metanarrazioni non offrono più alcuna legittimazione; essa si configura piuttosto come un campo di tensione generato dall'intreccio e dalla stratificazione di molteplici ordini di discorso in concorrenza fra loro. All'originario antagonismo fra i due bandi si è sostituita una "disseminazione di giochi linguistici [...] governati da regole differenti"¹, ossia una pluralità di soggetti – ciascuno dei quali si presenta con un *proprio* discorso sulla guerra civile, generalmente ritenuto "superiore" perché più "vero".

Non solo. La complessa relazione tra spazio d'esperienza e orizzonte d'attesa rispetto a un evento costitutivamente "controverso" come una guerra civile – e a una scelta politica come il *pacto de silencio* – ha inoltre stimolato la proliferazione di plurime istanze di rivendicazione memoriale, inducendo una situazione che Tzvetan Todorov non stenterebbe a definire un *abus de la mémoire*. Si assiste così alla compresenza di formazioni discorsive reciprocamente refrattarie e alla conseguente sovra-esposizione pubblica delle tematiche relative alla guerra, alla dittatura e alla repressione, senza che questo determini un tentativo di comprensione globale dell'accaduto. Non mi pare, per fare un esempio, che gli oltre settanta articoli pubblicati su *El País* negli ultimi due mesi del 2003 siano riusciti a liberare il senso di quegli accadimenti dall'opacità che grava su di essi (per non parlare di operazioni palesemente truffaldine come il revisionismo dell'antico militante dei Grapo Pío Moa o dell'ex-"ne-

¹ J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 74.

gro” di Aznar, José María Marco); ovvero che l’esumazione – in sé naturalmente giusta e necessaria – di 336 cadaveri di repubblicani nel 2000-2005 abbia gettato una qualche luce in più sulle ragioni di quelle vittime e dei loro carnefici.

Il processo di ricontestualizzazione nel presente della guerra civile comporta la coincidenza di strati temporali differenti – ciò che Ernst Bloch chiamò *contemporaneità del non-contemporaneo* –, e porta con sé il rischio dell’appiattimento e della perdita della temporalità che fonda la distanza, l’unica dimensione dalla quale si può interrogare la profondità del passato nella sua duplice accezione di ciò che non è più (*Vergangenheit*) e di essente-stato (*Gewesen*)².

A questa condizione in certa misura paradossale – un *passato* che non passa, ma che, una volta reso disponibile al solo *presente*, ha perduto la propria natura di passato, la propria “passeità”, e ha visto recidere i suoi legami con la successione passato-presente-futuro, cioè con i gradi della profondità temporale³ – si accompagna lo scarso peso nel dibattito pubblico degli storici di professione. Inoltre, se il quadro d’insieme si può dire compiuto e si riscontra perfino una sovrabbondanza di opere dedicate al conflitto, le quali ne hanno ormai chiarito in maniera esaustiva le circostanze storiche⁴, è in un certo modo sfuggito alle maglie dell’indagine storiografica l’interrogativo di fondo sul significato etico e politico della violenza che bruciò in *quella* tragedia collettiva. D’altra parte, il processo di desemantizzazione del sintagma “guerra civile”, divenuto una forma vuota disponibile ai più svariati usi politico-ideologici, difficilmente potrà essere contrastato da un accumulo quantitativo dei dati – una sorta di contabilità dei morti, la quale può dire *quando* e *quanti*, non *perché* e *come* sono morti.

Forse la verità di quegli accadimenti – nel senso etimologico della parola *a-letheia*, ciò che *non* si può/deve dimenticare⁵ – è, proprio perché indimenticabile, “inimmaginabile, cioè irriducibile agli elementi reali che la costituiscono”⁶, e dunque può essere colta solo da uno sguardo e da un osservatorio qualitativamente differenti, nella fattispecie accettando come terreno del confronto lo spazio letterario e come luogo dell’interpretazione i codici, le convenzioni e le figure che ne percorrono in maniera sempre cangiante le in-

² Mi riferisco alla distinzione operata da Heidegger in *Essere e tempo*, sulla quale cfr. P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Bologna, Il Mulino, 2004.

³ Cfr. *Ivi*, pp. 9-33.

⁴ Un bilancio in S. Juliá (ed.), *República y guerra en España (1931-1939)*, Madrid, Espasa, 2006.

⁵ H. Weinrich, *Lete. Arte e critica dell'oblio*, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 11-12; un simile riferimento etimologico a Marías in S. Ballarín, *Tu rostro mañana. 2. Baile y sueño*, “Archipiélago”, 68, 2005, pp. 139-140.

⁶ G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 8.

finite trame testuali. La guerra civile costituisce in un certo senso l'esperienza-limite di qualsiasi riflessione tesa a scandagliare l'enigma del passato: contesa politico-ideologica nata da uno dei molteplici *pronunciamientos* militari della storia spagnola, essa divenne repentinamente il regno tragico di una "tanatopolitica" nella quale la "nuda vita" dell'*homo sacer* fu "esposta come tale a una violenza senza precedenti"⁷, culminando in un lungo dopoguerra che trasformò in regola lo stato d'eccezione fraticida, spezzò irrimediabilmente legami sociali e familiari e lacerò in modo drammatico identità individuali e collettive.

Nella sesta tesi di filosofia della storia Walter Benjamin ha affidato il compito di pensare un simile "cumulo delle rovine"⁸ a "quello storico [...] che è penetrato dall'idea che *anche i morti* non saranno al sicuro dal nemico, se egli vince"⁹. Ma *chi* può affrontare l'aporia originaria di un evento altrettanto ineludibile quanto indicibile, la cui comprensione è inficiata dal silenzio dell'unico "testimone integrale" che potrebbe testimoniare il non-detto, cioè coloro i quali dall'orrore sono stati irreparabilmente inghiottiti? Evidentemente non una ragione storica volta a riaffermare le proprie pretese di oggettività sulla base di una "metafisica della presenza" che vorrebbe sfidare "l'essenza testamentaria"¹⁰ delle tracce di *quel* passato, mute perché drammaticamente strappate a quanti vi avevano iscritto un qualche frammento di sé.

In proposito può risultare illuminante richiamare l'esperienza di Juan Benet, che ci ha lasciato la più straordinaria trasfigurazione narrativa della guerra civile, *Herrumbrosas lanzas*. La circostanza è nota: dopo aver raccolto per anni una mole imponente di opere sul conflitto con l'intenzione di scriverne la storia, Benet abbandonò il progetto – del quale testimoniano il compendio del 1976¹¹ e una manciata di saggi –, seguitando comunque a fare dello scontro il referente dei propri romanzi.

Non mi sembra azzardato supporre che alle radici della decisione vi fosse la peculiare concezione "tétrica" della storia – "una sucesión interminable de tragedias"¹² – coltivata dallo scrittore sulle macerie morali di un paese la cui cronica "enfermedad [...]" con frecuencia le ha llevado a la extenuación, las amputaciones y las sangrías"¹³, rendendone ambiguo ed enigmatico il passato:

⁷ Id., *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 2005, p. 126.

⁸ W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1995, p. 80.

⁹ *Ivi*, p. 78.

¹⁰ Su cui, J. Derrida, *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1969.

¹¹ J. Benet, *¿Qué fue la guerra civil?*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1976.

¹² Id., *Sobre el carácter tétrico de la Historia*, in *Puerta de tierra*, Barcelona, Seix Barral, 1970, p. 191.

¹³ Id., *¿Qué fue la guerra civil?*, ora in *La sombra de la guerra. Escritos sobre la Guerra civil española*, Madrid, Taurus, 1999, p. 26.

Tenía razón el general Duval, la guerra civil tiende a hacerse inintelligible. La hegeliana marcha del espíritu y la razón por el curso de la historia sólo es demostrable cuando es la razón – una razón palmaria y escrita – quien mueve los músculos del corredor. Cuando los mueven impulsos callados – como la avaricia, la incompetencia, la ambición, la falta de coraje – tiende a hacerse inintelligible y por lo tanto investigable. Cabe decir, tardía e inútilmente ¹⁴.

La rinuncia a un punto di vista “storico” apriva così a una prospettiva ermeneutica di segno radicalmente distinto ¹⁵, l'approssimazione all'enigma attraverso tracce caduche e frammenti irrelati, dove il tacito, nichilista riconoscimento dell'impossibilità di uno svelamento sanciva l'esito fallimentare di ogni narrazione univoca ¹⁶ e al tempo stesso faceva emergere dal fondo della loro inattingibilità i simboli oscuri del non-detto.

Quando la conoscenza positiva è compromessa dall'impenetrabilità delle zone d'ombra di una “realtà che eccede gli elementi fattuali da cui è composta” ¹⁷, provare a decifrare l'aporia significa forse collocare il discorso sulla soglia critica tra quanto è stato detto e quanto non può più essere comunicato, laddove ogni enunciato deve essere sottoposto alla prova dell'inammissibilità del linguaggio.

Il *plus* di violenza sprigionato dalla guerra civile – che non fu semplicemente un *di più* di violenza, ma ne costituì la cifra tragica più profonda – può essere allora affrontato volgendo paradigmaticamente lo sguardo dallo schiaramento delle truppe nella battaglia dell'Ebro il 24 e 25 luglio del 1938 all'avanzata repubblicana su Macerta nell'aprile di un *altro* 1938, ovvero dal fronte di Aragón, di cui ormai sappiamo quasi tutto, alla geografia immaginaria – eppure non meno reale quanto alla “incommensurable *episteme*” ¹⁸ che dipinge la sua impervia topografia – di Región.

Del resto, a sostenere la liceità epistemologica di un simile disegno interpretativo vengono i numerosi apporti teoretici che hanno mirato, negli ultimi decenni, a decostruire il paradigma oggettivista su cui si fondava la storiografia ¹⁹. L'ermeneutica post-heideggeriana, con l'abolizione del confine tra inter-

¹⁴ Id., *Tres fechas. Sobre la estrategia en la guerra civil*, ora in *La sombra de la guerra. Escritos sobre la Guerra civil española*, cit., p. 170.

¹⁵ Cfr. E. Pittarello, *Juan Benet. «Escribo perché non so esporre le cose»*, in L. Pietromarchi (a cura di), *La trama del romanzo nel '900*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 175-200.

¹⁶ Cfr. K. Benson, *Fenomenologia del enigma. Juan Benet y el pensamiento literario post-estructuralista*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2004, pp. 154-164.

¹⁷ G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, cit., p. 8.

¹⁸ J. Marías, *El señor Benet recibe*, in *Literatura y fantasma*, Madrid, Alfaguara, 2001, p. 235.

¹⁹ Per la ricezione spagnola del tema cfr. E. Hernández Sandoica y A. Langa (eds.), *Sobre la historia actual*, Madrid, Abada, 2005.

no ed esterno, pose l'accento sul coinvolgimento esistenziale dello storico nel discorso storiografico e sull'arbitrarietà con cui questi ritaglia nel tessuto del passato il proprio oggetto di ricerca, solo uno tra gli infiniti possibili, in assenza di un principio di verità idoneo a certificare in maniera non relativa la realtà di un evento. Sono stati insomma legittimati il pluralismo eterodosso di un'epistemologia aperta e il "mescolamento di generi e stili"²⁰ come tratto costitutivo delle scienze umane contemporanee, accostando storia e letteratura nella consapevolezza della faglia invalicabile che divide il linguaggio dai suoi referenti: "Sapere, anche nell'ordine storico, non significa «ritrovare», e ancor meno ritrovarci"²¹.

2. *La traccia indicibile*

Javier Marías ha più volte affrontato – anzi si tratta dell'ordito metaletterario di gran parte della sua opera – l'incapacità della parola di raffigurare in maniera verosimile la realtà, con l'intento di sottoporre le ambizioni ontologiche della rappresentazione diegetica a una decostruzione radicale, di segno nichilista per quanto riguarda non soltanto le forme e i modi della conoscenza, ma anche il senso che ad essa si può attribuire:

la palabra – incluso la hablada, incluso la más tosca – es en sí misma metafórica y por ello imprecisa, y además no se concibe sin ornamento, a menudo involuntario, lo hay hasta en la exposición más árida y suele haberlo en la interjección y el insulto. [...] En realidad la vieja aspiración de cualquier cronista o superviviente, relatar lo ocurrido, dar cuenta de lo acaecido, dejar constancia de los hechos y delitos y hazañas, es una mera ilusión o quimera, o mejor dicho, la propia frase, ese propio concepto, son ya metafóricos y forman parte de la ficción. «Relatar lo ocurrido» es inconcebible y vano, o bien es sólo posible como invención. También la idea de testimonio es vana y no ha habido testigo que en verdad pudiera cumplir con su cometido²².

Come lo storico postmoderno si serve della propria soggettività e del proprio immaginario, inserendolo quale fondamento ineliminabile della narrazione del passato, per scrivere un racconto lacunoso, frutto di una strategia retorica impegnata a ricucire le mutilazioni del tempo con il filo troppo esile delle risorse linguistiche, così lo scrittore si avvale di elementi reali e auto-bio-

²⁰ C. Geertz, *Antropología interpretativa*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 25.

²¹ M. Foucault, *Nietzsche, la genealogia, la storia*, in *Il discorso, la storia, la verità*, Torino, Einaudi, 2001, p. 55.

²² J. Marías, *Negra espalda del tiempo*, Madrid, Alfaguara, 1998, p. 10.

grafici per comporre una *autoficción* nella quale non è la *fictio* la causa della non-comprensione del passato, bensì la scomparsa della materialità di tracce e testimonianze, perdute e occulte al pensiero perché ostaggio della labilità del linguaggio.

Se *Fiebre y lanza* esordisce con le fatiche parole – “No debería uno contar nunca nada, ni dar datos ni aportar historias ni hacer que la gente recuerde a seres que jamás han existido ni pisado la tierra o cruzado el mundo, o que sí pasaron pero estaban ya medio a salvo en el tuerto e inseguro olvido”²³ – è perché l'accettazione dell'imperizia strutturale della parola diviene il *Leitmotiv* della riflessione del narratore sul problema della conoscenza; raccontare significa erodere poco alla volta la verità degli accadimenti e tradire la memoria dei morti, indifesi di fronte al ricordo spurio con cui li si sottrae – a volte per gettarli in un'ombra ancora più torbida – all'oscurità nella quale sono precipitati:

Y es en mitad de la noche cuando más se asemeja uno mismo a esos hechos y a esos tiempos, que ya no pueden oponer resistencia a lo que se diga de ellos o a la narración o al análisis o a la especulación de que son objeto, igual que los indefensos muertos, aún más indefensos que cuando fueron vivos y durante mucho más tiempo, la posteridad es mucho más larga que los escasos y malvados días de cualquier hombre²⁴.

Sulla figura fantasmatica – “Sólo soy una sombra, un vestigio, o ni siquiera”²⁵ – di un narratore che non è “del todo presente, pero asiste a los acontecimientos [...] y también recuerda, lo que le es más propio”²⁶, sulla sua doppia appartenenza, al tempo stesso privilegio e privazione, si posano tenui le tracce di un fuggevole contatto tra dentro e fuori, tra vivi e morti. L'impossibilità di un dialogo tra interno ed esterno è, del resto, la secca su cui la storiografia si è più volte arenata nel tentativo di uscire dall'*impasse* della sparizione dei “testimoni integrali”, e di dare un nome all'esperienza indicibile. Non si può restituire la voce a chi voce non ha più, si possono però rimemorare le circostanze in cui gli fu strappata, e a questo si dedica il narratore, ricordando/ricostruendo le vicende dell'assassinio da parte degli inviati di Stalin del segretario del Poum Andreu Nin, e il brutale omicidio del fratello di sua madre, Alfonso, appena adolescente, scomparso nel terrore delle prime settimane di guerra, quando gli alibi politici vennero utilizzati da entrambi i bandi per regolare antichi conti, in un susseguirsi efferato quanto caotico e casuale di ven-

²³ Id., *Tu rostro mañana*. 1. *Fiebre y lanza*, Madrid, Punto de lectura, 2004, p. 13.

²⁴ *Ivi*, pp. 159-160.

²⁵ Id., *Tu rostro mañana*. 2. *Baile y sueño*, Madrid, Alfaguara, 2004, p. 246.

²⁶ Id., *Vida del fantasma*, Madrid, Alfaguara, 2001, p. 20.

dette e atrocità. La morte di Alfonso gli si presenta attraverso il ritrovamento di due fotografie del ragazzo, conservate dalla sorella, la prima scattata quando era ancora vivo e riprodotta nel libro, l'altra raffigurante quel cadavere a cui mai si potè dare sepoltura.

L'immagine fotografica funge da traccia mnestica in grado di riattivare la memoria e di provocare, grazie alla sua immediatezza di mediatore indessicabile, cioè non inscritto in un codice²⁷, una "retrocesión temporal [...] vertiginosa"²⁸; essa è stata definita come una resurrezione dei morti, vale a dire una diretta "emanazione del referente"²⁹, capace di connettere un *qui* e *ora* a un *lì* e *allora*, ma è la disposizione dell'osservatore a trasformare la muta materialità del supporto nel ricordo vivente, nella con-fusione temporale tra ciò che non è più, ciò che è, ciò che non sarà, ovvero la "negra espalda del tiempo" in cui i morti abitano silenziosamente i vivi: "Recuerda que estoy aquí. Recuerda que soy aún, y que así es cierto que he sido. Recuerda que podrías verme, y que tú me has visto"³⁰.

A condensare metonimicamente l'enigma del passato è l'immagine della macchia di sangue che il narratore trova sulle scale e cerca, con molta difficoltà, di cancellare. La sua origine è sconosciuta, e Deza a lungo si interroga sulla sua possibile provenienza. Essa rimanda alla traccia, occultabile ma apparentemente incancellabile, del passato:

nada de lo que hubo se borra jamás del todo, ni siquiera la mancha de sangre frotada y limpiada y su cerco, un analista habría encontrado sin duda algún vestigio microscópico sobre la madera al cabo del tiempo, y en el fondo de nuestra memoria – ese fondo rara vez visitado – hay un analista que espera con su lupa y su microscopio (y por eso el olvido es tuerto siempre)³¹.

Eppure, nel momento stesso nel quale la cancella, la "extraña mancha de sangre" inizia a sembrargli irreali, come se l'averla pulita ne avesse soppresso anche l'esistenza anteriore. La persistenza dell'alone, effimera perché – se non eliminabile – quantomeno obliabile, potrebbe essere paragonata al concetto di aura proposto da Benjamin, nella misura in cui ambedue si istituiscono nella distanza. L'aura è l'apparizione unica di una distanza, per quanto questa pos-

²⁷ Cfr. A. Assman, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002, pp. 242-247.

²⁸ E. Pittarello, *Haciendo tiempo con las cosas*, in I. Andres-Suárez y A. Casas (eds.), *Javier Marías*, Madrid, Arco, 2005, p. 39.

²⁹ R. Barthes, *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1991, p. 81.

³⁰ J. Marías, *Fiebre y lanza*, cit., p. 240.

³¹ *Ivi*, pp. 207-208.

sa essere vicina”, e di conseguenza si fonda *sempre* su una “lontananza, per quanto vicina”³², definendosi come inviccinabile. Il ricordo, “che intreccia presenza e assenza, il presente della percezione e il passato della storia”³³, appare come il luogo di un’autenticità irrimediabilmente spezzata, poiché il regno dell’autenticità è l’*bic et nunc*, mentre da esso il *nunc* è costitutivamente escluso. Allo stesso modo l’alone della macchia di sangue scolora lentamente fino a non-essere-più, e una volta scomparso si può persino dubitare della sua pre-esistenza, cioè del suo essere-stato, ma in ogni caso il suo ineluttabile destino è di essere dis-conosciuto quanto alla propria origine, e, quand’anche se ne conservasse con attenzione una qualche traccia, essa rimanderebbe all’*bic*, mai al *nunc*. Il *punctum crucis* riguarda quindi il carattere aurale di qualunque rappresentazione del passato, il suo vano accadere *qui* ma non *allora*, ove la riflessione di Marías sul “fallo ontológico de la diégesis”³⁴ raggiunge la sua soglia-limite e contemporaneamente mostra la qualità dell’orizzonte di comprensione che evoca un pensiero letterario condotto con una spregiudicatezza, un coraggio e un rigore etico inusitati.

Mi riferisco in particolare al lungo dialogo tra il narratore e suo padre, che percorre diversi capitoli dei due volumi, dove la restaurazione della memoria attraverso il ricordo – permessa dalla relazione fiduciaria tra testimone e ascoltatore – diviene una forma di risarcimento alla figura di Julián Marías, padre dello scrittore, incarcerato nel ’39 e discriminato sino alla fine del regime.

Il racconto della delazione subita dal padre ad opera di un amico di vecchia data evidenzia come le vittime ignorino l’identità di chi non è *ancora* il loro aguzzino o delatore, di cui tragicamente disconoscono il “rosto mañana”. Mentre Nietzsche, nella sua critica al senso e alla funzione della storia, lasciava il governo della memoria alla volontà di potenza, Marías assume l’onere del ricordo nell’im-potenza del sapere, dove l’affidabilità del mediatore – la composta dignità dell’anziano filosofo – non garantisce alla memoria nessuna funzione salvifica, perché la conoscenza storica, nella spettralità di un *qui* privo di *allora*, sempre si risolve nell’inettitudine dell’uomo e del linguaggio a trarre dall’esperienza del passato una categorizzazione che introduca la profondità del tempo nell’orizzonte delle sue aspettative di futuro, appiattite in un presente frammentario ed eterno al tempo stesso:

La percepción del tiempo es una de las cosas que más han variado ultimamente. La tendencia de nuestras sociedades es a negarlo en cuanto

³² W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino, Einaudi, 2000, p. 49.

³³ A. Assman, *Ricordare*, cit., p. 376.

³⁴ E. Pittarello, *Negra espalda del tiempo: instrucciones de uso*, “Foro Hispánico”, 20, 2001, p. 125.

acontece, a rechazarlo, sepultarlo, sellarlo y, si es posible, olvidarlo al instante. Es como si el hombre actual precisara de nuevos e incesantes presentes muy breves, como si esa fragmentación cada vez mayor de todo [...] hubiera afectado a la manera de sentir los transcurros, y éstos se hubieran reducido brutalmente. El resultado, como he dicho, es que todo ocurre a mayor velocidad y a la vez todo se aparece más largo *mientras no sucede*. Esto es, el presente es raudo, pero el pasado y el futuro – justamente por eso – nos quedan siempre muy lejanos. El pasado y el futuro *no* están sucediendo, y todo lo que no es *ahora* parece remoto y brumoso³⁵.

È l'intreccio tra i limiti ontologici della parola, esistenziali dell'uomo, contingenti delle circostanze, a conferire alla scrittura di Marías il suo spessore nichilista e a frustrare qualunque intento conoscitivo non idiografico – “averiguar de qué serían capaces los individuos con independencia de sus circunstancias y conocer hoy su rostro mañana”³⁶ risulta, nell'architettura complessiva del romanzo, una soglia irraggiungibile.

Che cosa essi *sono stati* capaci di fare lo mostra d'altronde molto chiaramente *Baile y sueño*, nell'agghiacciante racconto di due episodi di violenza. Ma la testimonianza del padre di Juan Deza non consegna a una sorta di memoria sedata due *exempla* isolati e perciò alla fin fine inoffensivi: l'uccisione del bambino, la cui testa fu fracassata contro un muro perché figlio di presunti fiancheggiatori della quinta colonna franchista, o la barbara esecuzione di Emilio Marés, “toreado” dai franchisti secondo la prassi taurina, sono tanto più terribili in quanto non derivano da una specie di *arcanum imperii*. L'“eccesso” di violenza non viene infatti separato dal “normale” corso della storia, cioè depotenziato semanticamente – l'“inumano” che inspiegabilmente affiora dal divenire storico – e circoscritto giuridicamente – la tipologia del crimine *contro* l'umanità –, ma è ricondotto al nodo della sua indecifrabilità, ove la “morte è la sanzione di tutto ciò che il narratore può raccontare”³⁷.

Il ricordo qui si inoltra in un territorio etico malfermo e precario, dove il testimone ha udito dai carnefici e non dalle vittime – come avrebbe potuto? – il racconto di quanto allora *non* era un crimine: contro la beffarda vittoria degli assassini, che dopo aver seviziato e ucciso possono scegliere se raccontare o no le proprie scelleratezze, o negarle dopo essersene vantati, l'“*autorità del testimone consiste nel poter parlare unicamente in nome di un non poter dire, cioè, nel suo essere soggetto*”³⁸.

³⁵ J. Marías, *Amenaza y alivio*, in *Mano de sombra*, Madrid, Alfaguara, 1997, p. 190.

³⁶ Id., *Fiebre y lanza*, cit., p. 530.

³⁷ W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus novus*, cit., p. 259.

³⁸ G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, cit., p. 147.

È la nuda vita, la vita uccidibile in virtù della *dissolutio civitatis* dello stato d'eccezione, che si installa nell'impossibilità di dire quanto bisogna comunque provare a dire: l'uccisione di Nin, Alfonso, Marés e del bambino non costituisce "né un'esecuzione capitale né un sacrificio, ma solo l'attuazione di una mera «uccidibilità»"³⁹ che pertiene alla loro condizione di *homines sacri*, cioè disponibili in qualunque momento a divenire oggetto della violenza di un paradigma politico rispetto al quale la violenza estrema da essi patita non rappresenta un'anomia, bensì lo spazio di identificazione del *nómos*.

Secondo Agamben, è nel "non-luogo dell'articolazione" – ove traccia e differenza, voce e lettera, significazione e presenza "si differiscono infinitamente" –, nello scarto tra "il vivente e il linguaggio, la *phoné* e il *logos*, il non-umano e l'umano"⁴⁰ che la testimonianza può avere luogo: in tal senso, il discorso letterario di Marías affronta forse in *Tu rostro mañana* la sfida più alta posta al "proceso de indeterminación"⁴¹ che ne guida la costruzione. La sua poetica "decostruzionista" non è un gioco linguistico, ma reca incisa, nelle tracce del passato che vi si inscrivono e simultaneamente scompaiono in-traducibili e in-dicibili, la profondità tragica di un nichilismo innervato da un sentimento etico gravoso da sorreggere, poiché privo di sanzioni da comminare di fronte allo strazio della nuda vita. In assenza di una possibile sanzione/salvezza, Marías interroga la coppia polare ricordo/oblio per svelare l'aporia costitutiva della relazione passato-presente, mostrare le ferite del passato, e accogliere l'onere della non-pensabilità del nulla, con un'attitudine *negativa* che, se non può aprire a vie d'uscita morali, sottrae però l'uomo all'ipocrisia del nulla "dotato di senso", della memoria colma di oblio, cioè vuota, di un linguaggio, infine, che si fa letteralmente *gioco* del passato, in senso soggettivo e oggettivo.

Alla peculiare finzionalità di *Tu rostro mañana* è dunque ascrivibile un referente diegetico che non è la realtà della guerra civile, ma il tessuto sempre sfibrato delle relazioni che oggi possiamo intrattenere con quell'evento; non la descrizione di un fatto attraverso uno sguardo *specifico*, ma la messa in forma degli sguardi *possibili* sulla ferita del tempo e sulle figure di crisi che affiorano dalla sua inarrestabile lacerazione. L'immagine che chiude *Baile y sueño*, la *lansquenete* sfoderata da Tupra-Reresby contro l'indifeso e atterrito De la Garza, ci rammenta allora che – per quanto abbiamo allevato con somma cura una assopita assuefazione di fronte alle situazioni-limite, congelando il male fuori dalla storia e geografia del nostro presente eternizzato – la violenza può venire in qualunque momento a reclamare la nostra nuda vita.

³⁹ Id., *Homo sacer*, cit., pp. 126-127.

⁴⁰ Id., *Quel che resta di Auschwitz*, cit., p. 121.

⁴¹ E. Pittarello, *Guardar la distancia*, in J. Marías, *El hombre que parecía no querer nada*, Madrid, Espasa Calpe, 1996, p. 22.

MARILISA BIRELLO

L'ALTERNANÇA DE LLENGUA
A LES CLASSES D'ITALIÀ LLENGUA ESTRANGERA
AMB APRENENTS BILINGÜES CATALÀ-CASTELLÀ
DURANT LES ACTIVITATS ORALS EN SUBGRUPS

1. *Introducció*

En aquests últims decennis s'ha investigat molt els fenòmens del contacte de llengua segons diferents corrents teòrics i metodològics. Durant molts anys el bilingüisme i els fenòmens que s'hi relacionaven es veien d'una forma negativa, i a dins de l'aula de llengua estrangera l'ús d'altres llengües, sobretot de la llengua primera (a partir d'ara L1), s'havia de limitar fins i tot eliminar, perquè es veia com la causa de moltes "interferències". Aquest concepte, com recorda Coste (1997), es basa en arguments com, per exemple, que el temps d'exposició a la llengua estrangera (a partir d'ara LE) és molt limitat i és millor no reduir-lo; o que el treball del professor de LE té més sentit si, a més d'enfocar-lo cap a la LE, és en LE.

Per sort aquest mite de la classe de LE com un lloc d'interacció exclusiva en LE es va abandonant progressivament i es comença a considerar la classe com un microcosmos on dues o més llengües estan en contacte. S'ha vist que l'ús que els alumnes fan de les llengües no és aleatori sinó tot el contrari té unes funcions ben clares.

L'objectiu d'aquest article és veure l'ús que els alumnes de llengua estrangera, fan de les llengües que estan en contacte a dins de l'aula durant les activitats orals en subgrups. En el nostre cas es tracta de tres llengües pròximes: l'italià, el català i el castellà.

2. *Marc teòric*

2.1 Les marques transcòdiques

Alber i Py el 1986 van definir les marques transcòdiques com les manifestacions formals d'una L1 que apareixen en el discurs enunciat en L2, quan

aquest discurs es produeix en una situació bilingüe L1/L2. Son marques o indicis que remetien al contacte de dues o més llengües.

Lüdi i Py el 2003 defineixen les marques transcòdiques com qualsevol signe observable en la superfície d'un discurs en una llengua o varietat donada que representa, pels interlocutors o el lingüista, la traça de la influència de l'altra llengua o varietat

Lüdi el 1987 distingeix entre les marques transcòdiques diverses categories: el calc, el préstec, la transferència lèxica i l'alternança de llengua.

2.2 L'Alternança de llengua: ús i funcions

El 1992 Bange descriu un esquema d'interacció que denomina de "bifocalisation" en el qual es veu que l'atenció de l'estudiant es focalitza alternativament en l'objecte temàtic de la comunicació (el contingut) i en els problemes en la realització de les activitats de comunicació (els mitjans lingüístics). Hi haurà diferents funcions de l'alternança de llengües segons el moment en que apareixerà a la interacció a classe de LE i s'ha vist que aquestes alternances no són aleatòries sinó que serveixen per realitzar diferents funcions.

L'alternança de llengua es pot dividir, doncs, en l'alternança focalitzada en l'aprenentatge i l'alternança de llengua focalitzada en la comunicació. Dins del grup de les alternances focalitzades en l'aprenentatge es poden distingir: l'alternança deguda a una necessitat de comprensió o explicació, és a dir que es produeixen per fer més comprensible l'input, i l'alternança deguda a una necessitat d'organització i gestió de l'activitat mateixa. Pel que fa a l'alternança de llengua deguda a una necessitat de comprensió o explicació és aquí el punt de referència obligatori per poder integrar noves dades. També pot aparèixer per una necessitat d'estalviar temps (Cambra i Nussbaum, 1997) o perquè els professors la veuen com més precisa i clara (Denudom, 1992) o per assegurar la comprensió o verificar-la (Cambra, 2001).

En molts casos l'alternança serveix de suport per a la construcció del significat i afavoreix l'apropiació lingüística. A través de l'ús de la L1, l'aprenent pot assenyalar on hi ha la dificultat i demanar ajuda, que pot es pot integrar a la interacció o que pot donar lloc a una seqüència lateral (Gülich, 1986). Aquesta alternança marca el passatge d'un nivell lingüístic a un nivell metalingüístic i viceversa, en el qual normalment la comunicació té lloc en LE i la metacomunicació es fa en L1. El metadiscurs no ha de ser considerat un comportament fora de la tasca, sinó tot al contrari ja que és una manera per mantenir-se dins la tasca, fer augmentar la comprensió dels recursos i fer que l'alumne sigui més conscient del que sap i del que no sap, també poden ser comentaris metacognitius per verbalitzar la consciència del treball que, l'alumne està realitzant.

Pel que fa a l'alternança de llengua deguda a una necessitat d'organització i gestió de l'activitat en si, l'alternança serveix per introduir una activitat o un intercanvi, per sol·licitar els alumnes, per tancar, resumir o lligar unes seqüències, o per canviar d'activitat. És tot allò que els alumnes diuen per establir els procediments a l'hora de realitzar la tasca.

L'alternança de llengua focalitzada en la comunicació és l'ús de la L1 per a una raó comunicativa, és a dir que dóna als estudiants la possibilitat de mantenir la conversa. Serveix per marcar un canvi d'humor, d'afectivitat, de complicitat (Cambra, 2003). Els sentiments i les opinions personals apareixen a la llengua habitual del parlant i mostra una implicació més forta de l'aprenent en el discurs. De fet, des del punt de vista de l'afectivitat, la LE és una llengua neutra. D'aquesta manera, en paraules de Simon (1997), pot aparèixer aquell subjecte persona que coexisteix amb el subjecte aprenent i que pot, per exemple, demostrar que té idees, afirmar la seva existència i la seva participació en els intercanvis d'una manera més personal. Són també els comentaris personals que tendeixen a crear un clima més distès a la classe (Causa, 1996, 2002). En alguns casos, implica també una certa complicitat tàcita, que el professor de vegades utilitza amb la intenció d'animar els estudiants i al mateix temps redueix la asimetria que existeix entre els alumnes i el professor (Simon, 1992) i que a la classe de LE és més àmplia ja que a més d'existir en els continguts, existeix també en la competència de la llengua que permet l'apropiació d'aquests continguts.

Els conceptes que utilitzem en aquest treball són els següents:

- *Alternança de llengua*: l'ús alternat de dues llengües que pot aparèixer entre dos torns, dins del mateix torn i dins del mateix enunciat. Aquesta alternança pot ser planificada pel parlant, pot tenir diverses funcions i pot resultar una alternança involuntària o no, que considerem com a estratègies per mantenir la conversa o simples lapsus momentanis;
- *calcs semàntics*: totes les formes lingüístiques que apareixen en la llengua meta i que existeixen en aquesta llengua, però que tenen un significat diferent del que l'alumne els atribueix o que corresponen al significat que aquestes formes tenen en la L1;
- *calcs sintàctics*: totes les formes en què apareixen estructures sintàctiques, morfològiques que pertanyen a la L1 encara que siguin adaptades lèxicament;
- *calcs fonètics*: totes les formes en què apareixen traços fonètics de la L1;

- *neocodatges*: totes les formes híbrides que no pertanyen ni a la llengua estrangera ni a la L1 i que tenen significat en aquella interacció i probablement en cap més.

2.3 El treball en subgrups

Hi ha molts estudis que han posat en relleu el rol central de la L1, sobretot quan la L1 és una llengua pròxima a LE. Dabène (1995) considera aquests aprenents com a “falsos principiants” i evidencia que aquests estudiants, que ja han estudiat una altra llengua pròxima, són més ràpids en l’aprenentatge. També s’ha demostrat la gran importància que té la L1 en el treball en petits grups o en parelles. De fet, la L1 té un paper central en el bastiment col·lectiu que resulta del treball fet en parelles o en petits grups, perquè els aprenents es basen en els coneixements lingüístics previs i poden comptar amb la L1 que tenen en comú per poder realitzar la tasca (Cambra, 2003).

A més a més algunes experiències didàctiques (Griggs, 1998, Nussbaum, 1999; Escobar, 2000) han demostrat que la por que molts professors tenen a l’hora de dur a terme treballs en petits grups, és a dir perdre el control de la classe i que els estudiants deixin d’utilitzar la L1, no és real. Els alumnes mantenen constantment la llengua meta durant la realització de la tasca i el recurs de passar a la L1 serveix per posar-se d’acord sobre el desenvolupament de l’activitat i per ajudar-se en la comprensió i la producció en LE.

En el treball de grup, els alumnes tenen l’oportunitat d’assajar, de reelaborar, de realitzar autocorreccions i heterocorreccions i poden col·laborar en la construcció del discurs. Aquí es veu tot el procés de resolució de la tasca i no només la resposta final.

3. Context

L’ensenyament de l’italià com a LE a Barcelona existeix sobretot a nivell universitari o de la formació contínua. A l’escola secundària té presència només en alguns centres de la ciutat. És per aquesta raó que els alumnes que arriben als cursos que s’imparteixen a l’Escola d’Idiomes Moderns (EIM- l’escola d’idiomes de la Universitat de Barcelona on s’ha dut a terme l’estudi) són gairebé en la seva totalitat principiants. És per això que normalment l’italià no és mai la primera llengua estrangera que aquests estudiants aprenen. De fet, a més del català i del castellà, que són les dues llengües que els alumnes parlen habitualment a la seva vida quotidiana, molts d’ells han après l’anglès i, de vegades, el francès i/o l’alemany. L’italià és, doncs, almenys la segona llengua estrangera que estudien.

Tradicionalment la llengua i cultura italianes tenen una representació molt positiva i existeix una certa simpatia envers l'Itàlia, els italians i la seva llengua. A més, ja que l'italià pertany a la mateixa família lingüística del català i del castellà, hi ha la idea que l'italià és una llengua fàcil perquè molt sovint entenen el significat general d'una conversa que poden haver mantingut amb amics o turistes italians.

3.1 Participants

3.1.1 Estudiants

El grup observat està fent al segon curs de l'EIM. La majoria d'aquests estudiants tenen un nivell intermedi, entre A2 i B1 segons la classificació del Marc Comú Europeu de Referència. La quasi totalitat dels estudiants són universitaris, amb una edat compresa entre els 18 i els 30 anys. Aquests cursos d'italià no són part fonamental de seu pla d'estudis, sinó que els alumnes escullen lliurement els cursos de llengua per completar el seu pla d'estudis, encara que per aquests cursos els estudiants obtenen crèdits.

3.1.2 Professors

Els professors observats són: Marcello, italià, i Adam, català. Tots dos tenen una formació humanística, en filologia, encara que no específica de l'italià; tenen, però, una preparació específica pel que fa a metodologies de l'ensenyament de llengües estrangeres.

3.2 Cursos

Durant les setmanes en que s'han fet els enregistraments els professors no han canviat en absolut la seva programació. El manual de text utilitzat és el llibre DUE del GRUPPO META publicat per l'editorial Bonacci. A més han utilitzat materials que ells mateixos havien creat per als seus cursos. Les activitats enregistrades s'han fet normalment en petits grups o parelles. Són activitats que s'havien pensat expressament per fer-les autònomament i els alumnes eren els encarregats de gestionar-les. El professor s'apropa als grups però no és un control constant i en la majoria dels casos no hi ha cap expert que els ajudi i han de solucionar els problemes sols. Potser l'únic element de vigilància constant és l'enregistrador que, com diuen Nussbaum i Unamuno (2000), els estudiants se senten controlats i estan més atents al discurs que produeixen, però no els bloqueja.

4. Metodologia

La metodologia utilitzada en aquest estudi és etnogràfica. L'etnografia permet realitzar una recerca en el context i s'interessa pels individus que s'observen i s'entrevisten i amb els quals l'etnògraf té una relació personal. L'etnografia té una aproximació holística, és a dir que cada fenomen ha de ser descrit i explicat en relació al sistema en el qual s'insereix (Watson-Gegeo, 1988).

4.1 Les dades

Les dades es van recollir entre el 1998 i el 2000 en tres diferents etapes i es constitueixen d'unes observacions i d'uns enregistraments (àudio i vídeo de classes). Els enregistraments són l'eina ideal per a qui vol observar un fenomen amb molta atenció (van Lier, 1988) ja que l'investigador els pot tornar a escoltar totes les vegades que siguin necessàries per poder entendre el que està passant.

Amb aquest doble enregistrament s'han obtingut dades relatives al grup-classe i als diferents petits grups que es formaven durant les activitats perquè es realitzessin autònomament. Els estudiants gestionaven els enregistradors àudio i eren lliures d'interrompre l'enregistrament. De fet, cap enregistrador es va apagar i ells mateixos el passaven d'un grup a l'altre. Això ens va permetre obtenir unes dades de conversacions reals entre estudiants que, com diu Pallotti (1999), és normalment molt rica, interessant i imprevisible.

Les hores de classe enregistrades són deu per a cada professor. Els enregistraments s'han dividit en segments, en funció del canvi de l'activitat i de la constel·lació dels participants (Cambra, 2003), i després els segments que hem considerat d'interès per a aquest estudi s'han transcrit, adaptant el model proposat per van Lier el 1988 (veure annex). Seguidament s'ha realitzat l'anàlisi descriptiva-interpretativa de les dades.

5. Anàlisi de les dades: alguns resultats

Al corpus de les dades, s'hi pot veure que la L1 i la L2 no apareixen casualment en el discurs dels alumnes. L'alternança de llengües sempre hi té una funció. Les funcions de l'alternança de llengües es poden dividir en dues grans categories: l'alternança de llengües que té com a objectiu l'aprenentatge, i l'alternança de llengües que té com a objectiu la comunicació. En el quadre següent resumim les funcions de les marques transcòdiques, sobretot de l'alternança de llengües:

MARQUES TRANSCÒDIQUES

OBJECTIU: FOCALITZACIÓ EN L'APRENENTATGE

A. ALTERNANÇA DE LLENGÜES COM A RECURS PER PARLAR DE LA LLENGUA

FUNCIÓ

1. Explicacions, reformulacions i traduccions fetes sobre la LE
2. Reflexions sobre aspectes de la L1/L2

B. ALTERNANÇA DE LLENGÜES COM A RECURS PER PARLAR DE LA TASCA

C. ALTERNANÇA DE LLENGÜES COM A RECURS PER PARLAR DE L'APRENENTATGE

OBJECTIU: FOCALITZACIÓ EN LA COMUNICACIÓ

A. ALTERNANÇA DE LLENGUA COM A RECURS PER MARCAR EL DISCURS QUE NO PERTANY AL CONTEXT D'APRENENTATGE

B. ALTERNANÇA DE LLENGÜES COM A RECURS PER MANTENIR LA COMUNICACIÓ

FUNCIÓ

1. Connectors, falques per crear efectes discursius
2. Calcs semàntics, sintàctics, fonètics i neocodatges

5.1 L'alternança de llengües focalitzada en l'aprenentatge

Amb l'alternança de llengües focalitzada en l'aprenentatge ens referim a aquelles alternances que serveixen de recursos per parlar de la llengua, per parlar de la tasca i per parlar de l'aprenentatge. Es tracta d'alternances metalingüístiques i metacognitives que, com diuen Lüdi i Py (2003), poden aparèixer de manera diferent, és a dir, entre dos torns o dins del mateix torn de paraula, entre dos enunciat o dins d'un enunciat, entre dos sintagmes o dins d'un sintagma.

5.1.1 L'alternança de llengües per parlar de la llengua

Dins d'aquest grup d'alternances, el subgrup més nombrós és aquell que té la finalitat de parlar de la llengua i, en molts casos, es tracta de solucionar un problema lèxic i per això busquen les respostes en els companys o en el professor. Són sobretot reformulacions, traduccions, explicacions sobre la LE.

En l'exemple 1 hi ha un treball metalingüístic força important i hi veurem com, a partir de la correcció d'un exercici de preguntes i respostes en el qual s'ha d'expressar una hipòtesi per poder utilitzar estructures que necessiten el subjuntiu en italià, les alumnes, Janina (Ja) i Daniela (D), fan una llarga reflexió sobre l'ús adequat d'aquest mode verbal:

EXEMPLE 1.

1. D: ((inint)) ci sono messaggi per me? sì, ...,
2. Ja: es que qui non capisco il senso di questo hai detto passare tuo fratello qué? il messaggio l'ha passato tuo fratello o::: ho passato un messaggio a tuo fratello o tuo fratello mi ha passato un messaggio?
3. D: HA PASSATO tuo fratello e GLI HA TELEFONATO A LA TUA MOGLIE, due cose diverse no? sería
4. Ja: qué? credo che **ABBIA PASSATO** tuo fratello e che abbia telefonato tua moglie?
5. D: sì
6. Ja: mi suona strano
7. D: **no ma ma no è che ha passato il messaggio la moglie**
8. Ja: **no no no no ya ya ya ya** ho capito ma...
9. D: ah!
10. Ja: che **ABBIA PASSATO**
11. D: no che sia passato=
12. Ja: **che sia ah! sì!**
13. D: =IL TUO FRATELLO IL TUO FRATELLO e che abbia telefonato=
14. Ja: e che abbia telefonato
15. D: =tua moglie
16. Ja: certo? sì?
17. D: sì! ((parlen amb una companya del grup del costat)) e Massimo dov'è? credo che sia andato via
18. Ja: **tota la vida si si** ((inint)) **o sigui** ((inint)) **que s'ha caigut i que s'ha** ((inint)) **és com una possibilitat no?** ((inint)) **condicional o congiuntiu. això és congiuntiu**
19. D: congiuntiu ((inint)) credo che sia andato via ((inint)) les estructures com la:::
20. Ja: **sì les estructures** ((inint)) **quines fan el congiuntiu generalment aquestes de** credo che mi sembra che mi sa che ((inint)) è possibile potrebbe essere o può essere o può essere che ((inint)) **estructures cal que facis servir el congiuntiu=**
21. D: ((inint))
22. Ja: =o el condicional

En aquest fragment totes dues alumnes participen en l'activitat d'una manera equilibrada i col·laboren per portar-la a terme. És interessant veure com s'ajuden i com s'alternen en el rol del professor. Aquest fragment es pot dividir en dues parts: la primera que va des del principi fins al torn 17 i la segona que comença el torn 18 i arriba fins al final. A la primera part hi ha una interacció metalingüística més implícita on les alumnes arriben a una solució utilitzant l'italià. En aquesta primera part les alumnes resolen l'ús del subjuntiu amb verbs que indiquen opinió i a la segona part donen la regla fent una llista d'estructures que en italià requereixen el subjuntiu. Al principi d'aquest fragment apareixen unes alternances com es que, qué?, sería que serveixen a

l'alumna per fer entendre quin és el discurs que ella produeix i quines són les frases proposades per a l'exercici, que són el motiu del seu dubte i que li serveixen, per buscar ajuda i demanar confirmació de la seva resposta. A la segona part, aquesta interacció metalingüística es fa més explícita i es fa en català.

També s'ha vist que aquestes reflexions metalingüístiques no concerneixen només la LE; en alguns casos l'estudi de la LE estimula els alumnes a reflexionar sobre L1, com apareix en l'exemple 2.

EXEMPLE 2.

1. Ja: le ho messo nel cassetto ((inint)) ((riuen)) ma in catalano lo puoi fare o no
2. P: sì sì sì
3. Ja: io penso che non lo faccio mai
4. P: no, no, no neanch'io neanche al plurale si può fare
5. D: **les he posades, jo tampoc no ho sé**
6. P: a volte sì ((inint))
7. Ja: sì, sì, sì ma
8. P: è come in catalano **els he posats**
9. Ja: **les he posades**
10. P: **els he posats** ((riuen))

5.1.2 L'alternança com a recurs per parlar de la tasca

Molts dels autors que s'han dedicat a l'estudi de l'alternança de llengües (Brooks i Donato, 1994; Brooks, Donato i McGloane, 1997; Coste, 1997; Nussbaum, 1999; Nussbaum i Unamuno, 2000; Cambra, 2003; etc.) han determinat que hi ha un "parlar de la tasca" i que l'alternança serveix per diferenciar el discurs que s'utilitza per gestionar la tasca. En molts casos l'alternança permet que l'alumne anunciï la resposta yo he puesto primero he puesto si sia pero no sé por qué lo he puesto este si; en altres ocasions serveix per indicar, demanar o esbrinar en quin punt de l'exercici estan fent servir formes com "on està?" o per indicar on hi ha el problema. En molts casos s'utilitza per resumir les instruccions i començar l'activitat, per recentrar l'activitat o per acabar una especulació i després introduir la resposta, com es pot veure a l'enunciat no sé secondo me duecentocinquanta lingue en l'exemple 3:

EXEMPLE 3.

1. J: quante lingue si parlano nel mondo?
2. R: lingue o dialetti perché so che::: solo NELLA India ci sono duecento circa duecento dialetti e in Cina si vai di un villaggio a un altro non capisc- non capisci niente, non so ci sono centosessanta centosettanta paesi saranno UNA duecento no sé secondo me duecentocinquanta lingue

A vegades les alternances també serveixen per incitar la companya a fer una part de l'exercici, com per exemple ...**va! encara que no l'hagis fet!**, en què una alumna incita l'altra a formular la frase següent.

5.1.3 L'alternança de llengües com a recurs per parlar de l'aprenentatge

Algunes vegades les reflexions metacognitives apareixen en L1/L2 i serveixen per donar una solució a un problema que s'ha presentat en la llengua meta, i que es fa amb una explicació del mateix punt gramatical de la L1/L2. Aquest es un principi de l'aprenentatge en general, és a dir que l'aprenent ha d'utilitzar el que ja sap per donar significat a les noves informacions que rep. Barnes i Todd (1977) recalquen que l'habilitat d'utilitzar les experiències i els coneixements previs per entendre l'aspecte nou que es presenta a classe és una estratègia cognitiva, a través de la qual l'aprenent reorganitza els coneixements antics amb el coneixement nou.

EXEMPLE 4.

1. Mr: in castellano si si hacemos la traducción es que yo diferencio poner el gli y el le cuando sustituye por los o por les por ejemplo dónde habéis hech- dónde habéis conocido a Marco y Giuseppe? les hemos conocido o los hemos conocido
2. Mo: les hemos conocido o los hemos conocido? Creo que es posible los dos les hemos conocido
3. Mr: los hemos conocido
4. Mo: los hemos conocido la he conocido es conocemos /a alguien/
5. Mr: /a alguien/ es complemento indirecto
6. Mo: es que es una ((inint)) categorizada una preposición una cosa así complemento de regimen verbal
7. Mr: yo no me imaginaba que ((risas))
8. Mo: verdad? ((risas)) es li. li ho conosciuti li ho conosciuti

En aquest exemple 4, al torn 1, l'alumna Mar (Mr) anticipa que explicarà de com aquest aspecte gramatical funciona en castellà; d'aquesta manera entre els seus coneixements i els coneixement de la seva companya, arriben a solucionar el problema que tenen en la llengua meta (torn 8).

Altres vegades el dubte que sorgeix a la LE fa que els estudiants reflexionin sobre la seva llengua o sobre l'ús que ells fan de la L1/L2, com a l'exemple 5:

EXEMPLE 5.

1. Ja: **vale!** ((riuen)) hai messo la candela?
2. D: no non la ho non l'ho m- non la non l'ho messa ancora
3. Ja non la ho messo
4. D: **no perquè llavors en castellà**

5. Ja: calla!

6. D: ((inint)) **encara que en català ho faig sí l'he posada sí que ho faig jo**

No apareixen gaires alternances degudes a la incompetència. En general són canvis que serveixen al bastiment col·lectiu i a l'aprenentatge. Aquests alumnes realitzen alternances per explicar-se un punt concret i en alguns casos un alumne ajuda o incita un company a la reflexió. En alguns casos, com assenyalen Brooks, Donato i McGloane (1997) es tracta de murmuris, de comentaris que els alumnes fan en veu baixa, com parlant amb si mateixos. D'altres són, en canvi, dirigits a un company.

5.2 L'alternança de llengües focalitzada en la comunicació

En el subgrup de marques transcòdiques que tenen com a finalitat mantenir la comunicació, trobem alternances de llengües però també hi trobem altres formes influenciades per la L1/L2, com els neocodatges, els calcs semàntics, sintàctics i fonètics.

5.2.1 L'alternança de llengües com a recurs per marcar el discurs que no pertany al context d'aprenentatge.

En aquest apartat incloem totes aquelles alternances que, com han ja demostrat diversos autors (Cambra, 1992; Moore, 1996; Nussbaum 1999; Nussbaum i Unamuno, 2000; etc.), marquen el discurs que no està relacionat amb l'activitat escolar, que inclouen els comentaris sobre alguna cosa que està passant a classe, les bromes i que, d'acord amb Simon (1997) que suggereix que la LE és una llengua neutra des del punt de vista de l'afectivitat, permeten l'aparició del subjecte persona. És el cas del comentari **Ai! Poques taules para aquest!** amb el qual Janina (Ja) fa bromes amb la seva companya Daniela (D) sobre la poca habilitat del professor Adam (P) per a les tasques domèstiques. Trobem un altre exemple en el mateix segment. Daniela contesta de forma divertida a Janina, que li ofereix un caramel quan té un atac de tos:

EXEMPLE 6.

a: e::m l'ho preso, questo è facile ((tos)) ((riuen)) ((inint)) que la Daniela se muere
D: y está grabado ((riuen i assenjala l'aparell de vídeo))

Ja: **vols un caramel**

D: vale no sabía com fer-ho perquè me'n donessis un ((riuen))

Ja: **aquest t'anirà millor**

En algunes ocasions són comentaris que estan relacionats amb la vida personal de l'alumne fora de la classe o que no estan directament relacio-

nats amb la tasca escolar, com és el cas del comentari qué asco tía! este libro es una mierda para borrar eh? tens la goma? amb el qual l'alumna comenta la dificultat que té per esborrar alguna cosa que ha escrit i que no és correcta.

En altres ocasions són comentaris sobre l'enregistrament, corroborant així allò que Nussbaum (1999) i Pochard (1997) suggereixen. Aquest tipus de comentaris s'han vist només en algunes classes i amb alguns estudiants. Ells no oblidem que l'aparell és allà i que tot el que diuen o fan s'està enregistrant, però, a vegades i com es pot veure a l'exemple 6, no es veu com una presència amenaçadora, sinó que forma part de la broma que estan fent.

5.2.2 L'alternança de llengües com a manera per mantenir la comunicació.

Ens referim aquí a totes les alternances que són els connectors, les falques per crear efectes discursius, els lapsus momentanis i les alternances per tirar endavant la comunicació, perquè l'alumne no sap o no recorda. A més hi inclouem totes les formes influenciades com els neocodatges, els calcs semàntics i sintàctics.

Els lapsus momentanis que apareixen per inèrcia o repetició d'alguna cosa que s'ha dit abans o les formes en L1/L2 perquè l'alumne no les sap o no les recorda són un exemple clar de la focalització en la comunicació. L'alumne, conscientment o inconscientment, considera molt més important mantenir-se en la interacció i en la idea que vol expressar encara que en perjudiqui la forma. Són tots els casos de la conjunció "y/i", la conjunció condicional "si", algunes preposicions com per exemple "de" i "en", a vegades el subjecte "yo", és a dir, tots aquells elements del discurs molt petits i molt semblant a les formes italianes. Són totes formes que els alumnes en aquest nivell saben, però potser justament perquè són petits i similars i per l'ús ampli que tenen al discurs, en moltes ocasions apareixen en L1/L2.

En alguns casos són alternances que apareixen quan parlen del seu món o del món compartit amb els companys i/o el professor; es tracta de noms propis o que són part del seu entorn, com per exemple la facultat de "Empresarials" o el noms del joc "parchís" o el nom del diari català "El Periódico", per citar-ne alguns.

Pel que fa als connectors i les falques per crear efectes discursius podem dir que, com ja han afirmat alguns estudis (Nussbaum, 1990, 1999), s'utilitzen per assenyalar l'inici o el final d'una unitat de conversa o tenen la funció de guiar la conversa, i tenen un paper important en l'organització del discurs. N'apareixen molts en el nostre corpus de dades ("bueno", "vale", "pues", "hombre/home", "claro/clar", "mira", "a veure/a ver", etc.). Els dos que més apareixen són "bueno" i "vale". El primer pot ser utilitzat com a element per concloure, o per començar el torn; d'altres vegades serveix per reprendre el

torn o recentrar l'activitat. Finalment pot introduir una rectificació respecte a alguna cosa que s'ha dit abans. El segon s'utilitza per demostrar que s'ha entès allò que s'ha dit anteriorment o per tancar la conversa. També es pot fer servir per demostrar que s'està d'acord amb alguna cosa.

Els calcs semàntics i els calcs sintàctics són els més nombrosos entre les formes influenciades la L1/L2. Pel que fa als primers, es tracta de paraules o expressions que existeixen en italià però que els alumnes utilitzen dotant-los d'un significat diferent del que tenen a la LE i els atribueixen el significat que aquestes paraules o expressions tenen a la L1/L2. Són casos com "certo" que apareix a l'exemple 1 que l'alumne utilitza amb el significat que té en castellà mentre que en italià s'hauria d'utilitzar expressions com "giusto?" o "vero?" en aquest cas. Pel que fa als segons, les formes influenciades que més apareixen són les que permeten expressar opinió, és a dir, els verbs com "pensare" i "credere" que en italià requereixen la forma de subjuntiu. Són molt habituals les formes "credo che è..." "mi sembra che è...", "pensavo che era..." en lloc de "credo che sia...", "mi sembra che sia..." i "pensavo che fosse...". El fet que aquestes formes siguin les més nombroses dins dels calcs sintàctics depèn evidentment del fet que aquesta és la part del programa que els professors estaven realitzant a les classes que vam enregistrar. A més, és evident que com que és un argument nou els alumnes oscil·len entre les formes perquè no tenen encara aquestes estructures assimilades del tot.

Els calcs fonètics són en la majoria paraules italianes que comencen amb el grup consonàntic "s+consonant" a la qual l'alumne afegeix "e" al principi de la paraula. Aquest és un fenomen molt usual en parlants de català i de castellà ja que per a ells són sons molt difícils de reproduir, la qual cosa és patent en la pronunciació de certes paraules cultes en les seves pròpies llengües.

En molts pocs casos han aparegut paraules influenciades per la L1/L2 i en alguns casos per altres llengües que els alumnes han estudiat anteriorment. És el cas de "congiuntiu" que apareix a l'exemple 1 en els torns 18-20. Es tracta d'una adaptació de la paraula italiana "congiuntivo" al català, és a dir que l'alumne posa la terminació del català "iu" a la paraula italiana. Molt probablement és degut al fet que estan parlant en català però es refereixen a una regla d'ús d'aquest mode verbal i llavors l'utilitzen en italià encara que sigui una forma adaptada.

Pel que fa als neocodatges ens referim a totes aquelles formes inventades i que s'utilitzen com a pont per superar les dificultats lèxiques. En molts casos, els alumnes són conscients que estan utilitzant una forma probablement inexistente, però que en aquell moment els fa falta per poder-se mantenir en la interacció.

6. *Conclusions*

Per concloure, podem dir que en general, en aquest corpus de dades en les activitats realitzades en subgrups hi ha molta activitat conversacional que sobrepassa allò que l'activitat demana estrictament. En aquesta activitat conversacional apareixen poques marques transcòdiques, aquests alumnes utilitzen molt la llengua meta, fins i tot en moments en què es podia esperar formes en L1/L2. L'ús que es fa de la L1/L2 en aquesta classes d'italià LE no és mai aleatori i té sempre una funció molt clara.

Quan els alumnes utilitzen la L1/L2, hem vist que es tracta gairebé sempre d'alternances inserides en un procés de bastiment col·lectiu entre els alumnes, que també es basen en la L1/L2 per tal de donar un significat al que estan fent, entenent el que estan estudiant, relacionant els coneixements previs i els dels seus companys amb la nova informació rebuda. Es tracta molt sovint d'alternances metalingüístiques i metacognitives que l'alumne utilitza per arribar a la solució de les tasques. Aquest és un indicatiu molt important si tenim en compte que les activitats no estan pensades expressament per reflexionar sobre aspectes lingüístics de la llengua meta o per reflexionar sobre el propi estil d'aprenentatge. Són reflexions que sorgeixen espontàniament dictades per la dificultat amb la qual es troben en aquell moment. L'alumne l'expressa i els companys l'ajuden a solucionar i així poden continuar amb l'activitat.

La proximitat entre les llengües que aquests alumnes empren i el fet que són alumnes molt motivats fa que les classes siguin molt naturals. El fet que aquests alumnes juguin amb les paraules, facin bromes i realitzin les activitats amb humor és un senyal que controlen la situació i mostra que hi ha una bona gestió de l'angoixa que sempre pot provocar l'aprenentatge d'una llengua en els alumnes adults.

Per acabar podem dir que aquestes dades desmenteixen la creença general entre els professors que els alumnes als quals s'atorga certa autonomia quan duen a terme tasques orals no realitzen la feina sinó que aprofiten per parlar de coses no relacionades amb la L1. En aquest corpus hem vist que això no passa ja que en general aquests alumnes realitzen amb èxit les tasques escolars sempre en llengua meta i, moltes vegades si parlen d'assumptes propis, ho fan en italià.

7. Bibliografia

- P. Bange, (1992), "A propos de la communication et de l'apprentissage de L2 notamment dans ses formes institutionnelles", a *AILE*, 1, 53-85.
- D. Barnes, F. Todd, (1977), *Communication and learning in small groups*, London: Routledge & Kegan Paul.
- F.B. Brooks, R. Donato, (1994), "Vygotskian approaches to understanding foreign language learner discourse during communicative tasks", a *Hispania*, vol. 77, 262-273.
- F.B. Brooks, R. Donato, i J.V. McGloane, (1997), "When are they going to say 'it' right? Understanding learner talk during pair-work activity", a *Foreign Language Annals*, 30, núm. 4, 524-541.
- M. Cambra Giné, (2003), *Une approche ethnographique de la classe de langue*, Paris: LAL Langues et apprentissage des langues Didier.
- M. Cambra i L. Nussbaum, (1997), "Gestion de langue en classe de LE. Le poids de représentations de l'enseignant", a *Etudes de Linguistique Appliquée*, 108, 423-432.
- M. Cambra Giné, (1992), *Canvis de llengua i discurs a classe de francès llengua estrangera a l'ensenyament primari*, Tesis doctoral, Universitat de Barcelona.
- M. Causa, (2002), *L'alternance codique dans l'enseignement d'une langue étrangère. Stratégies d'enseignement bilingues et transmission de savoirs en langue étrangère*, Berna: Peter Lang.
- M. Causa, (1996), "Le rôle de l'alternance codique en classe de langue", en *Le français dans le monde – Recherches et applications – "Les discours: enjeux et perspectives"*, núm. spécial, juillet 1996, 85-93.
- D. Coste, (1997), "Alternances didactiques", en *Etudes de Linguistique Appliquée*, 108, 393-400.
- L. Dabène, (1995), "Apprendre a comprendre une langue voisine, quelles conceptions curriculaires?", a *Études de Linguistique Appliquée*, 98, 103-112.
- D. Denudom, (1992), "Alternance codique en situation pédagogique I. Choix de codes, définitions et typologie", a *LIDIL, L'apprenant asiatique face aux langues étrangères*, 5, 85-94.
- C. Escobar, (2000), *El portfolio oral como instrumento de evaluación formativa en el aula de lengua extranjera*, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.
- P. Griggs, (1998), "Cómo tratan los aprendientes adultos los problemas de lengua en tareas comunicativas efectuadas en pareja", en M. Pujol Berché, L. Nussbaum, M. Llobera, (eds.), *Adquisición de lenguas extranjeras: perspectivas actuales en Europa*, Madrid: Edelsa, 207-218.

- E. Gülich, (1986), "L'organisation conversationnelle des énoncés inachevés et de leur achèvement interactif en "situation de contact", a *DRLAV*, 34-35, 161-182.
- G. Lüdi, i B. Py, (1986, ed. revisada 2003), *Être bilingue*, Berna: Peter Lang.
- D. Moore, (1996), "Bouées transcodiques en situation immersive ou comment interagir avec deux langues quand on apprend une langue étrangère à l'école", a *AILE* 7, 95-121.
- L. Nussbaum, (1999), "Émergence de la consciente langagière en travail de groupe entre apprenants de langue étrangère", a *Langages*, 134, 35-50.
- L. Nussbaum, (1990), "'Bueno, doncs, on commence?' Plurilinguisme a classe de llengua estrangera", a *Temps d'educació*, 3, 79-99.
- L. Nussbaum, i V. Unamuno, (2000), "Fluidité et complexité dans la construction du discours", a *AILE*, 12, 27-49.
- G. Pallotti, (1999), "I metodi della ricerca", a R. Galatolo, i G. Pallotti, (eds.), *La conversazione. Un'introduzione allo studio dell'interazione verbale*, Milano: Raffaello Cortina Editore.
- J.C. Pochard, (1997) "Une classe d'anglais en France: quelle(s) langue(s) y parle-t-on?", a *Etudes de Linguistique Appliquée*, 108, 411-421.
- D.L. Simon, (1997), "Alternance codique en classe de langue: rupture de contrat ou survie?", a *Etudes de Linguistique Appliquée*, 108, 445-455.
- D.L. Simon, (1992), "Alternance codique en situation pédagogique II. Rôles et fonctions dans l'interaction. Quel code, quand et pour quoi faire?", a *LIDIL, L'apprenant asiatique face aux langues étrangères*, 5, 97-107.
- L. Van Lier, (1988), *The classroom and the language learner*, London: Longman.
- K. Watson-Gegeo, (1988), "Ethnography in ESL: defining the essentials", a *Tesol Quarterly*, vol. 22, 4, 575-592.

ANNEX

P	professor
S, Ad, Md, D, etc.	alumne: S→ Sara, Ad→Ada, Md→Magda, D→Daniela etc.
S?, Ad?, Md?, etc.	alumne a qui s'atribueix el torn encara que no és segur
¿?	alumne no identificat
As	tots els alumnes o diversos alumnes parlant al mateix temps
/oh/si//mh// ///ay///	solapament o <i>listening responses</i> entre dos o més alumnes
=	a) el torn continua més avall quan es trobi un altre signe igual
	b) si és al final del torn del parlant A i al principi del torn del parlant B, significa que no hi ha interrupció entre els dos torns
..., ..., etc.	pausa, tres punts són aproximadament un segon. Els punts estan separats de la paraula anterior per un espai
(allora)	un parèntesi només indica un ítem poc clar o probable
((inint)), ((riures))	dobles parèntesi indica una part de la conversació intel·ligible, o comentari sobre la transcripció com riure, etc.
eh:::	els dos punts tres vegades seguides indica un allargament del so anterior
?	entonació creixent, encara que no sigui una pregunta
!	fort èmfasi amb entonació descendent
bene, continuiamo	una coma indica una entonació creixent però que suggereix continuació
va bene. allora., etc.	un punt sense espai de separació de la paraula anterior indica una entonació decreixent al final
no-	un guió indica una interrupció brusca
...	frase deixada en suspens
<i>Cursiva</i>	indica èmfasi
negreta	indica alternança de llengua al català
<u>subratllat</u>	indica alternança de llengua al castellà
<u>i</u>	negreta i subratllat indica que no es pot distingir entre castellà i català
<u>dobles subratllats</u>	indica que s'està llegint
<u>subratllat amb guions</u>	indica quan el parlant diu en veu alta allò que està escrivint
<u>negreta subratllat</u>	calcs semàntics
VERSALITA	calcs sintàctics
<i>Cursiva subratllat</i>	forma en italià però amb trets del català i del castellà

GEMMA RUBÍ

LES CULTURES POLÍTIQUES DE LA CATALUNYA
CONTEMPORÀNIA INTERACTUANT EN UN MARC URBÀ.
MANRESA DURANT LA RESTAURACIÓ

Introducció

El propòsit d'aquest article és el d'aprofundir en la importància que van revestir les cultures polítiques vinculades als grans partits d'arrelament social que existien a la Catalunya de la Restauració, sobretot carlins i republicans, però també catalanistes i anarcosindicalistes, uns partits que estaven marginals de la vida política oficial, especialment fins a la conjuntura de final del segle XIX. A aquests partits els anomeno, fugint de tot tipus de taxonomia, els partits socials, un terme que no solament contempla els aspectes institucionals i els elements més lligats al procés electoral, sinó que també i sobretot inclou les característiques de l'univers cultural i de la totalitat d'actituds i comportaments polítics que se'n deriven. Igualment, ens apropiem als mecanismes de reforçament i afirmament de les identitats d'aquestes cultures polítiques que competien entre si per la seva presència en l'espai públic.

Aquestes pàgines parteixen d'una hipòtesi que ens ha permès de plantejar la investigació que hem dut a terme sobre la ciutat de Manresa i que s'ha basat en els canvis que experimenta el món de la política entre els segles XIX i XX¹. Aquesta hipòtesi de treball posaria l'accent en el caràcter fluctuant, en forma de flux i reflux, que adoptarien aquestes tradicions polítiques, hereves totes elles de l'intens procés de revolució liberal viscut per la societat catalana,

¹ Aquesta investigació deriva de la Tèsi Doctoral que es va defensar el juliol del 2003, *El món de la política en la Catalunya urbana de la Restauració. El cas d'una ciutat industrial, Manresa (1875-1923)*, fruit d'un conveni de cotutela entre l'Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris i la Universitat Autònoma de Barcelona. Fins al present, s'ha publicat el llibre *El caciquisme i el despertar de la societat de masses. Manresa, 1875-1901*, Manresa, Centre d'Estudis del Bages, 2005. En procés de publicació, *Els catalans i la política en temps del caciquisme. Manresa*, Eumo Editorial, 2006.

en funció de la conjuntura o període polític. Fins a consolidar-se en tota la seva plenitud en la política de masses que es desenvolupà a principi del segle XX com a conseqüència de la desarticulació del caciquisme. Començarem l'article amb un assaig de definició del concepte de cultura política emprat pels historiadors en contraposició al que utilitzen els politòlegs. Tot seguit ens fixarem en el calendari commemoratiu de carlins i republicans, un dels elements que, juntament amb l'ideari, els mites i la simbologia, expliquen la construcció històrica de les seves respectives cultures polítiques.

La cultura política, un concepte polivalent

La Ciència Política defineix el concepte de cultura política a partir d'aquell conjunt d'actituds predominants que orienta les conductes dels participants d'un grup, col·lectiu o moviment en una mateixa direcció. És a dir, els valors, predisposicions, apreciacions i sentiments que tenim els ciutadans enfront de les diverses realitats que comprenen el món de la política. En efecte, en la cultura política es tamisen i processen totes aquestes experiències subjectives en les quals la ideologia hi té un paper rellevant per bé que no pas exclusiu. La tradició política de la família on el ciutadà se socialitza, els valors transmesos pel sistema educatiu, la seva inserció en el teixit associatiu de la ciutat, la seva adhesió en moviments socials, la militància política, i la seva posició en relació amb el món del treball i de la producció, constitueixen tots ells elements que interactuen a l'hora de conformar el talant i el caràcter de la seva cultura política.

Aquest concepte va ser ideat pels sociòlegs funcionalistes nord-americans Gabriel Almond y Sydney Verba (1963). Aquest és un terme expressament elaborat per a l'estudi del comportament polític de les societats actuals. La finalitat que perseguïen aquests científics socials era la de conèixer les bases de sustentació de la legitimitat i estabilitat dels sistemes polítics democràtics, i poder definir així les pautes de la cultura política pròpia de les societats desenvolupades. Van establir que la cultura política d'una nació consistia en la particular distribució de les pautes d'orientació (cognitives, afectives i avaluatives) en relació amb els objectes polítics entre els membres d'aquesta nació. I van classificar tres tipus ideals de cultura política: la cívica o participativa, la de súbdit i la localista o parroquial².

² A. Almond y S. Verba, *La cultura cívica. Estudio sobre la participación política democrática en cinco naciones*, Madrid: Fundación Foessa, 1970. Aquest llibre, publicat el 1963, recopila i analitzava els resultats d'una macro-enquesta realitzada en cinc països, Gran Bretanya, Estats Units, Alemanya, Itàlia i Mèxic, dels quals van derivar uns resultats que després van servir per com

Una de les crítiques que va rebre aquest concepte fou el del seu immobilitisme: com vincular aquests valors, actituds i coneixements amb els canvis que experimenten els sistemes polítics? D'altra banda, es va criticar l'enfocament etnocèntric en el qual havia estat concebut, per tal com al·ludia a una presumpta superioritat del model liberal anglosaxó, vist com a tipus ideal i universal. Estudis posteriors han preferit posar l'accent en els factors econòmics com les variables rellevants en l'anàlisi de la cultura política, i sovint s'està tractant de reivindicar la importància de les variables culturals en els canvis que experimenten els hàbits polítics. Finalment, una definició d'aquestes característiques no permetia discriminar l'existència de diferents subcultures polítiques durant el període de formació de l'estat-nació, ni tampoc aquest concepte no donava compte de la construcció social i històrica d'aquestes darreres³.

La gran diferència que separa a politòlegs respecte dels historiadors és que aquells poden sondejar i interrogar als ciutadans per tal d'identificar les característiques de les cultures polítiques existents en els nostres sistemes democràtics, i fins delimitar quina és la cultura política dominant, així com analitzar-ne la fortalesa dels valors democràtics. De fet, aquesta és la veritable motivació que mena als politòlegs a estudiar la cultura política. Per tant, unes preocupacions i una metodologia completament diferents a les que persegueixen els historiadors. Aquests han de desentrellar les característiques de les cultures polítiques a través de les traces i testimonis existents en la documentació que els ciutadans del passat ens han deixat. Així com estan particularment interessats, almenys des de final de la dècada dels anys vuitanta del segle XX, a superar el marc estret de la història política institucional solcada pels grans esdeveniments. A renovar la tradicional història política sota nous paradigmes⁴.

a marc de referència obligatori en tot estudi de cultura política. Sobre l'origen històric del terme, veure Harry Eckstein, "Culture as a foundation concept for the social sciences", en *Journal of Theoretical Politics*, 1996, 8 (4), pp. 471-497. Per a l'anàlisi de la cultura política dels espanyols, centrat en l'actualitat, veure especialment, José Cazorla Pérez, "La cultura política en España", a Salvador Giner (dir.), *España. Sociedad y Política*, Madrid: Espasa Calpe, 1990, vol. I, i J. Benedicto; M.L. Morán, *La cultura política de los españoles*, Madrid, CIS, 1995, i, més recentment, "Los estudios de cultura política en España" a *Revista española de investigaciones científicas*, n° 85, enero-marzo 1999, entre d'altres.

³ G. Fedel, "Cultura e simboli politici" a A. Panebianco (a cura di), *L'analisi della politica. Tradizioni di ricerca, modelli, teorie*, Bologna, Il Mulino 1989, pp. 365-390; R. Inglehart, "Cultura política y democracia estable", a *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, abril-junio 1998, pp. 45-65. En el camp historiogràfic, Justo G. Beramendi, "La cultura política como objeto historiográfico. Algunas cuestiones de método", a *Culturas y Civilizaciones. Tercer Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1998, pp. 75-94.

⁴ En la historiografia francesa aquesta renovació es va concretar en la "Nouvelle Histoire Politique". Vegeu, per exemple, René Rémond (sous la direction), *Pour une histoire politique*, Paris, Seuil, 1988, i més recentment, Serge Berstein i Pierre Milza (sous la direction de), *Axes et méthodes de l'histoire politique*, Paris, PUF, 1998.

Una forma fecunda i molt enriquidora de fer-ho ha estat a través de l'anàlisi de les cultures i de les tradicions polítiques sorgides a l'escalf de les revolucions liberals.

Des de la perspectiva històrica, entenem per cultura política quelcom molt similar: el conjunt de principis ideològics, actituds, valors i comportaments, assumits en diversos graus pels membres d'un moviment polític. Així, els elements integrants d'una cultura política serien, a banda de la ideologia, l'existència d'una simbologia i d'un vocabulari propis, un calendari commemoratiu i una memòria també específiques⁵. Al mateix temps, aquests elements estarien acompanyats per la presència viva d'un panteó particular de màrtirs i herois, i de pràctiques polítiques que acabarien de donar una major cohesió interna i sentit de pertinença al moviment. El concepte de cultura política tal i com el van plantejar Almond i Verba perd la capacitat explicativa necessària per tal que sigui plenament útil a l'historiador dels fenòmens socials i polítics, i permeti d'analitzar la formació històrica d'una cultura o subcultura política.

Per això, convenim amb Serge Berstein que la cultura política aplicada a l'anàlisi del passat abraçaria el conjunt de representacions, portadores de normes i de valors, que constitueixen la identitat de les grans famílies polítiques⁶. Una definició no gaire distant de la que ofereix Jean-François Sirinelli segons la qual aquesta seria "une sorte de code et ... un ensemble de références, formalisés au sein d'un parti o plus largement diffus au sein d'une famille o d'une tradition politiques"⁷. Tanmateix, una aproximació d'aquesta naturalesa tan sols en delimita l'àmbit: la cultura política se situaria en el terreny d'òsmosi i de contacte entre la cultura i la política. Certament, la cultura i la política s'alimenten mútuament, i de vegades es fa molt difícil de desllindar els aspectes derivats de l'experiència cultural acumulada, d'aquells que són producte del seu ús per a finalitats culturals.

No obstant això, la intersecció entre la cultura i la política continua essent un problema teòric, sobretot perquè no resulta fàcil delimitar-ne les fronteres. La política es pot veure com l'expressió d'un mode codificat de representacions i pràctiques, de rites i de símbols, de cultures i tradicions organitzatives. Malgrat això, la política no s'ha de reduir mai a una simple expressió cultural globalitzadora de la "sensibilitat" d'una societat o d'un col·lectiu determinat, que rebaixi fins a l'absurd la centralitat del canvi econòmic i social. I que per-

⁵ Algunes observacions que desenvolupem en aquest apartat deriven d'unes reflexions fetes a l'article realitzat conjuntament amb Lluís Ferran Toledo, "El carlismo en la Cataluña contemporánea: tradición histórica y cultura política" a *Trienio*, nº 33, maig 1999, pp. 117-140.

⁶ Serge Berstein, "Nature et fonction des cultures politiques" a *Les cultures politiques en France*, Paris, Seuil, 1999, pp. 7-31.

⁷ Jean F. Sirinelli, *Histoire des droites en France*, Tom II, Paris, Gallimard, 1992, pp. 3-4.

di de vista quelcom tan important com el fet que la política té a veure amb el conflicte i amb la lluita pel poder.

Les cultures polítiques no han de ser vistes com a compartiments estancs, sinó que entre elles es produeix un cert grau de permeabilitat, com podria esdevenir entre el moviment catòlic integrista i el carlisme. Tanmateix, en la mesura que el carlisme i el republicanisme – aquest en les seves versions més extremes – es van veure relegats per l'estat liberal, aquests moviments van reforçar les seves pròpies identitats, tal vegada molt més del que ho necessitaven altres grups polítics. En aquest sentit, el carlisme es va presentar també com a una contrasocietat en termes de comunitat enfront de la societat liberal. Una comunitat que responia a un doble fenomen. D'una banda, a la reacció de determinats grups que es trobaven més còmodes amb la pervivència dels seus privilegis a través de la relació súbdit-monarca, que no pas la nova vinculació entre ciutadà o individu i l'Estat. D'altra banda, la comunió carlista subratllaria la pervivència d'una identificació de caràcter universal amb l'Església catòlica davant els processos de secularització i de burocratització creixents de la societat⁸.

Cultures polítiques antitètiques: les tradicions carlina i republicana

Durant la Catalunya de la Restauració, carlins i integristes, republicans i catalanistes, i anarcosindicalistes van constituir els autèntics partits socials. No obstant això, els partits que monopolitzaven la representació política eren els partits dinàstics. Liberals i conservadors eren els tradicionals partits de notables, estructurats de forma piramidal i supeditats a les respectives direccions estatals. No estaven permanentment organitzats i solament es mobilitzaven amb ocasió de la celebració de comicis electorals. Els mateixos candidats s'autofinançaven les despeses derivades de l'òrgan de premsa propagandístic que molt sovint s'editava expressament per a l'ocasió, la impressió i distribució de manifestos electorals; i, sobretot, el pagament dels agents electorals o homes de confiança que els candidats tenien als pobles del districte o als barris de la ciutat i que eren els encarregats de fer els treballs electorals, és a dir, la tasca feixuga de negociar el vot dels ciutadans. Aquesta maquinària es posava en funcionament cada vegada que hi havia eleccions, però un polític que volgués tenir èxit havia de teixir i mantenir viva tota una gamma de relacions clientelars amb les forces vives i amb els grups de pressió dels pobles i de les ciutats.

⁸ Agraïm els comentaris personals que sobre la distinció entre comunitat i associació ens va fer en el seu dia l'historiador Pierre Vilar. Vegeu directament Ferdinand Tönnies, *Comunitat i Associació*, Barcelona, Edicions 62/ Diputació de Barcelona, 1984.

El sistema exclouia de la representació política a importants segments de la població, classes mitjanes, menestrals, camperols i treballadors.

Amb tot, les cultures polítiques no es redueixen a l'existència dels partits, ni tampoc de les tradicions ni tan sols a les famílies polítiques⁹. Són omni-comprehensives d'aquestes categories. Ara bé, per tal d'estudiar-les ens cal acotar l'univers cultural i la simbologia política que les acompanya a través de casos específics. Així, podrem convenir que la cultura política republicana s'inseria dins de la gran família liberal, i que compartien molts denominadors comuns amb la cultura política liberal democràtica i amb la socialista¹⁰. Igualment, pel que fa a la cultura política carlista que s'engloba dins de la família catòlica juntament amb el catalanisme d'arrel conservadora i catòlica, i l'integrisme.

D'altra banda, podríem parlar d'uns denominadors comuns entre les diferents cultures polítiques, però alhora també, tal com hem vist, d'unes distintes percepcions i experiències polítiques que ens porten a parlar de diferents subcultures. Concretant encara més: què podia separar un republicà d'un carlí. Doncs moltíssimes coses. Prioritàriament a nivell doctrinal. El carlí somniava amb una monarquia paternal de caràcter religiós presidida pel pretendent Carles VII (més tard Jaume), mentre que un republicà ho feia en una república laica i democràtica. Ara bé, els instruments de mobilització política i d'adoctrinament dels seus acòlits probablement eren molt similars. Uns i altres aprofitaven el marc jurídic que permetia la llibertat d'associació, reconeguda l'any 1888, per a organitzar-se en cercles i ateneus on desenvolupar unes relacions de sociabilitat i on el militant se sentia com a casa i en família.

En un article anteriorment esmentat ja reflexionàvem sobre la llarga pervivència del carlisme com a tradició i cultura política, un fenomen que encara no ha trobat una resposta convincent. En aquelles línies, afirmàvem que un concepte històric de cultura política hauria de resoldre el problema de l'articulació interna de diverses subcultures polítiques i la seva participació en un ampli terreny ideològic comú. En el cas de la cultura política del carlisme això esdevé ben patent. En efecte, les respostes polítiques en l'espai de les dretes

⁹ Una visió àmplia de les cultures polítiques existents a Catalunya a Àngel Duarte, "Jerarquia i representativitat. Cultures polítiques i socials a Catalunya a Pere gabriel (Dir.), *Història de la cultura catalana*, Vol. VI. *El Modernisme, 1890-1906*, Barcelona, Edicions 62, 1995, pp. 247-272.

¹⁰ Sobre les característiques de la cultura liberal democràtica compartida pels treballadors catalans, vegeu el darrer treball de Pere Gabriel, "Trabajador de oficio en el siglo XIX: el buen obreiro y la ilustración autodidacta" a Vicent Sanz; José A. Piqueras (eds.), *En nombre del oficio. El trabajador especializado: corporativismo, adaptación y protesta*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, pp. 235-272. Sobre la cultura política republicana a Catalunya, dle mateix autor, "El republicanismo militante en Cataluña en la primera etapa de la Restauración, 1875-1893" en J. A. Piqueras; M. Chust (comp.), *Republicanos y repúblicas en España*, Madrid, Siglo XXI, 1996, pp. 163-183.

semblen ser molt variades en funció de les conjuntures i condicionants de la vida política, de l'estructura social i dels contextos locals. Encara, però, queda per resoldre com es fixa i s'ubica dins d'un espai sociocultural que és comú a d'altres cultures o subcultures polítiques, com la catòlica – l'integrisme –, el “vigatanisme” – i, esporàdicament, en certs llocs, la catalanista. En aquest sentit, com dèiem en aquell article, la formació de l'ampli bloc de la dreta catalana, incloent el carlisme, es va inspirar en dues fonts després de les dues guerres civils (1833-1849). En primer lloc, de la reacció enfront els problemes polítics i de control social derivats de l'intens procés d'industrialització: la por a la revolució. En segon lloc, l'assumpció creixent del catolicisme polític com a argamassa social per un part gens menyspreable de la burgesia catalana, i que va posar de manifest els vincles establerts entre els grups socialment dominants amb l'Església i la cultura catòliques.

D'altra banda, en el si de les seves associacions reproduïen una comunitat política recreada com a contrasocietat, és a dir, contrària als fonaments de la societat de la qual sorgien. Però aquest fenomen el van acusar molt més els carlins que no pas els republicans. Mentre els primers es van escindir el 1888, quan un sector va preferir oblidar-se del pretendent i el seu lema va passar a ser “Déu i Pàtria”, els republicans no van ser capaços, llevat de conjuntures puntuals, de caminar units i les divisions internes van estar sempre a l'ordre del dia. Els carlins reproduïen al si del seu moviment la comunitat tradicional anhelada del vell ordre social que reposava en la figura del rei i en els dictats de l'Església. Els republicans, contràriament, desitjaven, com a bons liberals, una societat basada en l'individu i en unes relacions socials de caràcter contractual.

Un calendari commemoratiu específic i singular

Tant carlins com republicans celebraven unes commemoracions distintes, d'acord amb els esdeveniments fundacionals de les respectives cultures polítiques. Aquestes celebracions donaven sentit permanent a la seva existència i actuació en l'univers ciutadà. Pel cantó republicà, les seves commemoracions les van començar a celebrar durant el Sexenni Democràtic. Abans de la proclamació de la República, el club republicà de Manresa va commemorar el 29 de setembre de 1872 el tercer aniversari de la sublevació federal. Ho féu amb gran magnificència: la façana del club estava il·luminada, i estava presidida per un quadre amb una figura al·legòrica de la República. La Marsellesa i el Trágala van ser els himnes que va tocar la banda de música. Més llúida encara va ser la celebració de l'adveniment de la república el 16 de febrer de 1873. El club republicà estava adornat amb profusió de damassos, banderes i medallons, així com el quadre representatiu de la República que estava en-

voltat d'inscripcions que al·ludien a la justícia per a tots, l'ordre i la llibertat i el respecte a la propietat. El cronista i arxiver Joaquim Sarret i Arbós recorda així la processó cívica que va sortir del club republicà en direcció a la plaça de l'Ajuntament:

Iba delante un carruaje adornado, en el que se veían sentadas dos hermanas niñas vestidas de blanco con el llamado gorro frigio en la cabeza; seguían detrás en número incontable, con varios pendones alegóricos, entre los que se contaban los de los Comités de Navarres y San Fructuoso y del de las asociaciones obreras de esta ciudad ¹¹.

Una vegada encetada la Restauració, els republicans van ser víctimes d'una persecució implacable per part dels primers governs de Cánovas del Castillo, i van acusar segurament més que ningú la censura periodística. Els seus diaris i redactors van patir suspensions cautelars, així com el processament dels directors. En el cas específic de Manresa, fins l'any 1885, quan Sagasta ja havia ocupat la presidència del Govern i amb ell els sectors liberals fusionistes, els conservadors, carlins i catòlics estaven detenint el govern local amb tota la impunitat. Entre 1881 i 1885 aquest escenari inusual va esperonar l'hostilitat dels republicans i dels nuclis demòcrates en contra de l'hegemonia clerical i catòlica en la ciutat. Per aquest motiu, els republicans van trigar força anys a celebrar les seves pròpies commemoracions, i destinaven les seves energies a combatre els jesuïtes i els carlins.

Així, cada any recordaven la darrera entrada dels carlins en la ciutat, – suposat bastió liberal –, el 4 de febrer de 1874. Ho feien en un to molt dur i amb una crítica airada. Els carlins eren presentats com a malfactors i delinqüents que es dedicaven a segrestar les autoritats, com realment feren, i a interceptar les comunicacions. Durant aquests anys es recordaran aquestes entrades en la premsa republicana amb l'única intenció de desacreditar el carlisme local, quan es recordava l'ànim bel·licós i saquejador manifestat en les guerres civils passades. El setmanari demòcrata "El Cardoner" recordava l'11 de febrer de 1874 l'entrada dels carlins produïda tres abans i exhortava als carlins així:

Y vosotros, corifeos del oscurantismo, que ni tan siquiera tenéis una lágrima que derramar á la memoria de vuestros afines y deudos, muertos por vuestra seducción en las filas carlistas; y que insolentes y envilecidos con vuestro aparente y transitorio bienestar, paseáis por estas calles; deteneos, y contemplad vuestra obra: todavía existen vestigios de ella [...] pruebas evidentes del robo y la destrucción ¹².

¹¹ Joaquim Sarret i Arbós, *Historia de la ciudad de Manresa. Siglo XIX*, Inèdit, s/p.

¹² "Triste recuerdo" a *El Cardoner*, nº 38, 11 Febrer de 1877.

L'any 1888 hom ja no es recreava en la morbositat de l'atrocitat, del saqueig i de la mort. Així, els republicans possibilistes assenyalaven que la data del 4 de febrer havia de servir com a data de record exemplar per a tots: "A los unos, para que persistan en sus ideales de progreso tan heroicamente defendieron en aquella memorable fecha. A los otros, apra que comprendan sus errores, y horrorizándose de su pasado, vuelvan como el hijo pródigo y arrepentido al seno de la libertad que todo lo perdona, que todo lo regenera, que todo lo sublima y enaltece"¹³. Vanes il·lusions recobertes amb una pàtina bàsicament religiosa i messiànica, que obeïa a un esperit optimista i al cap i a la fi poc realista.

En la mesura que ressuscitaven de la clandestinitat, s'organitzaven i provenen sort en les conteses electorals, fins i tot en l'etapa del sufragi censatari, els republicans van anar recreant el seu univers simbòlic i polític particular. En realitat, van estar fluctuant de la participació al retraïment electoral. Per bé que foren els possibilistes els que van tendir a participar en el joc polític de la Restauració, mentre els federals eren molt més escèptics. No per casualitat, uns i altres eren els grups republicans predominants a Catalunya. A poc a poc, es va deixar enrere la necessitat de recordar les malifetes dels carlins. A mitjan dècada dels anys vuitanta del segle XIX, van començar a celebrar els banquets republicans de l'11 de febrer. Any rere any s'alimentava la necessitat de recuperar el règim republicà que havia durat escassament un any, concretament de febrer a desembre de 1873. Si bé aquest fet havia d'anar precedit de manera forçosa per la unió de les diferents famílies republicanes.

L'11 de febrer del 1886 el comitè provincial barceloní del partit republicà possibilista va commemorar la proclamació de la Primera República al Teatre del Circ de Barcelona. La *mise en scene* i la iconografia eren ben particulars: "Ocupaban la platea doce largas mesas dispuestas en forma de estrella, cuatro en el escenario y la presidencia al fondo, tras la que había la magnífica estatua del Pueblo"¹⁴. Hom va comptar 3.000 assistents, i el banquet es va amenitzar amb els corresponents brindis i parlaments, així com amb un telegrama de felicitació que es va enviar al president del partit, Emilio Castelar.

El triomf electoral de la Unió Republicana a Madrid, Barcelona i València el març de 1893 va suposar un motiu de festa i alegria per als republicans de la ciutat. Aquests van celebrar profusament la victòria i una vegada més la iconografia republicana servia per a engalanar els balcons del Centre de la Unió Republicana de Manresa "con colgaduras de raso encarnado, con una corona

¹³ "Triste aniversario" a *El Eco Posibilista. Organo del partido republicano gubernamental del distrito de Manresa*, nº 113, 5 Febrer de 1888.

¹⁴ "Commemoración del 11 de Febrero" a *El Eco Posibilista. Organo del partido republicano gubernamental del distrito de Manresa*, nº 11, 14 Febrer de 1886.

de laurel en medio y a los dos lados dos grandes medallones con las siguientes inscripciones: Al triunfo electoral de la U.R. de España. La unión de hoy nos dará la república de mañana”¹⁵.

El republicanisme es va esforçar per a construir un calendari alternatiu al catòlic. Així, durant la Setmana Santa se celebraven els “banquets promiscus” i es brindava a la salut de la República i de la Fraternitat. Després es van incorporar dates tan assenyalades com el 14 de juliol, la Comuna de París i el primer de maig. Fins i tot un almanac va arribar a introduir els noms dels mesos amb noms de socialistes i novel·listes, i els noms dels dies per fruites i verdures. Tot plegat amenitzat amb les tonades del cançoner liberal, com l'himne de Riego, la Marsellesa o el “Trágala”.

Per als carlins, l'aniversari (el 30 de març) i l'onomàstica (el 4 de novembre) del pretendent Dom Carles servien, entre d'altres festes del seu calendari, per revitalitzar els ànims i recuperar energies. L'any 1889 la festa de Sant Carles a Manresa va durar tot el dia. A trenc d'alba va sonar una orquestra que va despertar als veïns i es van escoltar “salvas de morteretes (que) anunciaban con sus estampidos el comienzo de la fiesta”¹⁶. Després es va oficiar una missa en l'església del convent dels caputxins, i al migdia es va organitzar un banquet en el qual es van pronunciar entusiastes brindis. Una animació que va continuar en els salons del Cercle Tradicionalista, elegantment adornats per a la celebració de la vetllada literària i musical que havia de cloure la festa. Els discursos es van intercalar amb la recitació de poesies, i aquestes amb la interpretació de diferents peces musicals per part del cor de l'associació carlina. Una vetllada no gaire diferent en forma i contingut a les que celebraven els altres grups polítics, catalanistes i republicans. Això sí, servien per a unificar voluntats i donar coherència als postulats doctrinals d'aquesta cultura política.

La vetllada que va coronar la festa onomàstica del pretendent el 4 de novembre de 1906 va tenir lloc al saló-café de la Joventut Carlista de Manresa. En contrast amb etapes anteriors, el contingut patriòtic dels parlaments, poesies i cançons es va reforçar. La plàstica de l'ambientació del saló així ho testimoniava, juntament amb la invocació als sentiments religiosos. Com ho ressenyava el portaveu de l'entitat carlina: “Baix un artistich dossier format y bellament combinat per las banderas espanyola y catalana s'hi axecaba majestuosa la figura del R... que feya pendant ab la del pontifex actual Pio X. las duas majestats proscriptes foren continuament victorejadas”¹⁷.

¹⁵ *La Montaña*, 19-III-1893.

¹⁶ La crònica de la festa a *La Voz Manresana*, n° 72, 23 Novembre de 1889.

¹⁷ “La festa de Sant Carlos” a *L'Amich del Poble. Portaveu de la Joventut Carlista*, n° 63, 10 Novembre de 1906.

També celebraven profusament la Festa dels Màrtirs de la Tradició el 10 de març d'ençà que fou instituïda pel pretendent Carles com a festa nacional l'any 1895. Era una festa dedicada als herois, a aquells que havien vessat la seva sang per la causa que els mantenia a tots units. Era, en definitiva, l'anella necessària per unir el passat amb el present, i aquest amb el futur. El 10 de març de 1906, hom recordava que gràcies a l'homenatge que feien als seus herois, antics guerrillers i veterans de les carlinades, el carlisme havia estat capaç de transmetre "la sava, vigor y fortaleza y todas las demás virtudes d'abnegació y sacrifici que de manera tan radical y remarcable distingueix el carlisme de las demás agrupacions polítiques"¹⁸. Aquest culte als "herois de la pàtria" se sublimava en el que anomenaven "una mena de banquet espiritual en el que'ns confonem els que morien deixantnos una herencia d'honor y'ls que hem recullit aquesta herencia sagrada baix la promesa de llegarla als nostres fills, o coronada pel sacrifici de mantenirla inmaculada y pura de tota mena de traïció o deslleialtat, ó adornada ab el mantell de la victoria y el triomf"¹⁹.

Mitjançant la celebració de les festes del calendari commemoratiu, els carlins donaven coherència i sentit a la contrasocietat imaginada que pretenien que fos alternativa a una societat de tall liberal que no volien. Així, ells parlaven de comunió en lloc de partit, concepte associat amb les idees liberals. La comunió tradicionalista, en canvi, constituïa una unitat de creences, de pensament i de voluntat, amb la finalitat, tal com així ho expressaven, de tornar la societat a Déu i la grandesa perduda a la Pàtria. Amb tot, el carlisme quan va tenir més necessitat d'afirmar la seva identitat fou amb la mobilització política que es va desfermar a partir de la conjuntura de final del segle XIX. Una vegada desarticulat el torn dinàstic de la Restauració, els grans partits socials van esdevenir els protagonistes de la vida política local. Fou en aquest context quan el carlisme a Manresa va sortir del seu ghetto particular amb la il·lusió de reconquerir la societat.

D'altra banda, els carlins van mitificar l'episodi luctuós dels "Tres Roures", esdevingut el 17 de novembre de 1822 i en el qual 24 reialistes havien estat assassinats en aquest indret pels liberals en ple Trienni Constitucional. Carlos Constante en la seva relació dels fets parlava d'unes "hordas salvajes (que) han asesinado, robado, violado y quemado cobardemente"²⁰. En aquest cas, es tractava d'un esdeveniment local que, juntament amb les festes oficials del calendari carlí, dinamitzaven els actes commemoratius dels seus centres. Cent

¹⁸ "El carlisme no mor" a *L'Amich del Poble. Portaveu de la "Joventut Carlista"*, n° 28, 10 de març de 1906.

¹⁹ "La festa del 10 de Mars" a *L'Amich del Poble. Portaveu de la "Joventut Carlista"*, n° 28, 10 de març de 1906.

²⁰ Carlos Constante, *Montealegre. Narración verídica de los crímenes y asesinatos cometi-*

anys després d'aquest episodi es va commemorar amb molta més profusió i, fins i tot, foren examinades les restes dels cadàvers.

L'any 1914 els carlins rememoraven de nou aquest episodi, i ho van fer mitjançant el relat que un ancià explicà a un infant. Vora al foc d'una confortable llar, el vellet evocava l'atmosfera d'un dia de tardor gris i boirós, en què "uns liberals apoiats per la masoneria [...] gent malestruga feia de les seves, totes les que podien, al objecte de ferse amos del reialme, sens reparar en cometre'ls crims més abominables i horrorosos [...] afusellaren a varis personatges pel terrible delictes d'ésser reialistes i acèrrims defensors del Altar y del Tron"²¹. Una missa exprofesso en recordança de les seves ànimes constituïa la forma habitual de celebrar aquest fet que irreconciliava permanentment carlins i liberals. Va ser l'únic episodi que va romandre en la memòria col·lectiva fins ben bé la postguerra, perquè ni tan sols les entrades dels carlins a la ciutat de Manresa, el 1872 i el 1874 respectivament, havien deixat en la memòria dels republicans i liberals una petjada de la mateixa magnitud.

En darrer terme, una altra data molt significativa del calendari commemoratiu carlí era la festa rememorativa de la primera batalla del Bruc cada 6 de juny. És curiós constatar com els tradicionalistes van ser prou hàbils com per apropiarse de la victòria obtinguda en contra de les tropes napoleòniques tot just encetada la Guerra del Francès. En el seu discurs, havia estat la defensa de la de "Déu, Pàtria i Rei" el lema que va encoratjar als sometents del regiment de Manresa que van acudir al Bruc a frenar l'avenç dels francesos. La lectura que feren d'aquesta victòria els va servir per a organitzar un aplec particular a la ciutat de Manresa el juny de 1908 amb motiu del centenari de les batalles del Bruc. El van anomenar "Aplec patriòtic". Es va congreguar una munió de militants del partit tradicionalista tan important que es pretenia amb aquesta amplíssima mobilització que l'Aplec fos l'expressió apoteòsica del seu pes dins de la societat. La seva particular celebració va tenir lloc unes setmanes posteriors als actes de commemoració del Centenari que s'havien organitzat des del Consistori manresà. Així com, van intentar hegemonitzar la trobada de sometents que es van concentrar en l'escenari de les batalles, cosa que van aconseguir.

Uns i altres havien construït els seus calendaris, però també els seus mites. L'arbre de la llibertat esdevingué per als republicans un dels seus punts de referència cabdals. Es van apropiat així de l'herència de la Revolució de Setembre de 1868. Aquest simbolitzava la saviesa i l'expansió de l'individu lliure en-

dos al grito de libertad en Manresa en 1822 y en Montealegre en 1869, Barcelona, La Propaganda Catalana, 1883. Veg'is també "El obrero Ignacio Perramon y Mer al Sr. Carlos Constante" a *La Montaña*, n° 213, 1 Junio de 1884.

²¹ "Horrorós crim dels "Tres Roures" a *L'Amich del Poble*, n° 257, 21 Novembre de 1914.

front la ignorància i l'obscurantisme propugnats, al seu parer, per l'Església catòlica. No en va una de les places més cèntriques i entranyables de la ciutat de Manresa és aquella presidida per un om monumental. Per aquest motiu s'anomena la Plana de l'Om. En efecte, l'11 de febrer de 1869 es va procedir a plantar l'arbre de la llibertat, que es tractava en aquest cas d'un roure de 25 pams, "joven y lozano como era joven aún la revolución setembrina"²². L'arbre simbolitzava el lema de la revolució francesa: llibertat, igualtat i fraternitat.

Durant la Restauració, a l'entorn d'aquest arbre de la llibertat, els republicans feien notar la seva singularitat en tota mena de manifestacions públiques²³. L'any 1880 el fèretre del fabricant republicà Esteve Burés i Soler, que havia estat un dels membres capdavaners del federalisme del Sexenni, president de la junta revolucionària definitiva constituïda després de la Gloriosa de 1868 i, amb posterioritat, alcalde, va ser transportat en comitiva per aquells indrets de la ciutat on els republicans consideraven que eren els seus espais *sagrats*. Un d'aquests indrets era la Plana de l'Om i aquí l'incansable Burés retrià el seu darrer homenatge a la llibertat. La premsa filocatòlica va percebre com a insultant i irreverent aquest acte, vist com a un autèntic desafiament als costums imposats per l'Església, pel que fa a l'itinerari i seguici fúnebres.

A tall de conclusió

Estem davant de tradicions polítiques molt oposades, però que sublimaven la politització d'una part important de la societat manresana. Durant la primera etapa de la Restauració (1875-1900), la principal divisòria que enfrontava àmplies capes de la societat manresana era la clerical/anticlerical, això és, el vell ordre social on el subjecte polític havia de ser la comunitat ordenada pels principis religiosos respecte a una societat liberal on el subjecte polític havia de ser l'individu i les relacions socials havien de ser d'interès egoista en profit del comú.

Per bé que des del tombant de segle s'obriria pas amb força una nova comunitat de caràcter interclassista que passaria per l'emergència i consolidació de la cultura catalanista, i que reivindicaria una nació que ja no compartiria amb ningú, en el sentit que no admetria la possibilitat de dobles patriotismes²⁴. Aquesta hipòtesi que plantegem aquí revesteix una gran dosi de versemblança

²² *Ibidem*.

²³ Sobre mites, monuments i commemoracions a la Barcelona de la Restauració vegeu l'interessant i suggerent estudi de Stéphane Michonneau, *Barcelona: Memòria i Identitat. Monuments, commemoracions i mites*, Vic, Eumo Editorial, 2002.

²⁴ Sobre el respecte, vegeu l'estudi de Joan Lluís Marfany, *La cultura del catalanisme. El na-*

quan l'apliquem al cas local que examinem. En efecte, el catalanisme conservador, prioritàriament de signe catòlic, molt deutor del missatge del bisbe Josep Torras i Bages, serà el que amb més empena assolirà la creació d'un espai polític propi en la Manresa de principi de segle XX. La invocació de la pàtria catalana i l'apel·lació de l'interclassisme pretendran esdevenir factors aglutinadors i integradors de la nova societat de masses que es forja progressivament en aquest nou escenari social. Aquesta nova cultura catalanista pretindrà superar les oposicions tradicionals en la forma de govern, entre república i monarquia, clericalisme/anticlericalisme, propietaris/assalariats sense aconseguir-ho en la seva totalitat. Però l'intent de fer fructificar una societat cohesionada i integrada a través de la invocació a la nació es plasmarà en un potent bloc de dretes on conviuran carlocatòlics, integristes i alguns sectors liberals.

La iconografia d'aquesta nova cultura, la catalanista, passaria per la reivindicació i capitalització dels mites patriòtics locals com els herois del Bruc i la resistència davant de l'invasor francès. Encara que també els referents nacionals comuns a Catalunya rebrien una atenció privilegiada. Com per exemple el dramaturg molt estimat per les classes populars, Àngel Guimerà, tindria un dels carrers més centrals de la ciutat a partir de 1911. Aquesta cultura també generaria la una sociabilitat pròpia centrada fonamentalment en la fundació de dues entitats emblemàtiques i pedrera de dirigents catalanistes, tant de la Lliga com del republicanisme nacionalista i més tard d'Acció Catalana, l'Orfeó Manresà (1902) i el Centre Excursionista de la Comarca del Bages (1904).

En aquestes festes comunitàries i gairebé patriòtiques, carlins i republicans reconstruïen el seu ideal de comunitat, així com també hi contribuïa el record dels seus mites. Les esquerdes entre liberals i carlins, que havien presidit la inestabilitat política del segle XIX i que a Catalunya aquestes diferències es van saldar en tres guerres civils, van continuar durant molt temps vives. Com vives eren les cultures polítiques que les alimentaven. Durant els dos primers decennis del segle XX, aquests partits socials i les cultures polítiques que els havien creat van entrar en el terreny de la competició electoral d'una manera sostinguda i ininterrompuda en el temps. Ben diferent a l'etapa anterior en la qual uns i altres basculaven entre la participació i el retraïment. Tanmateix, una cultura política, la carlina, conservarà força intacta la seva personalitat, almenys fins a la guerra civil, malgrat els contactes permanents que sostenia amb el catalanisme de la Lliga. Mentre que la cultura política dels republicans patiria amb els anys una amnèsia progressiva fins a confluir en una àmplia cultura democràtica, – hereva dels lliurepensadors, federals, maçons, anarquistes, sindi-

cionalisme català en els seus inicis, Barcelona, Editorial Empúries, 1995. Més recentment, Jordi Casassas, *El temps de la nació. Estudis sobre el problema polític de les identitats*, Barcelona, Proa, 2005.

calistes, etc, i de tota la tradició obrerista-, compartida per amplis sectors de les classes mitjanes i populars, ja amb la Segona República. Unes cultures polítiques que es van veure obligades a construir i a reforçar la seva identitat, perquè havien de sobreviure en un context d'exclusió de la ciutadania i de la representació polítiques, hegemnitzades pels partits del torn de la Restauració.

NOTE

ALESSANDRO SCARSELLA

IN MARGINE A FANTASTICO E TEORIA DEL ROMANZO IN SPAGNA (1918-1939)

Nel racconto di Azorín, *Le sirene*, un bimbo nasce sulle rive del Mediterraneo ed il maggiore poeta spagnolo del momento ne scrive l'oroscopo: "Guardati dalle sirene"¹. Ma né le creature del mito, né le donne fatali, come si interpreta l'auspicio durante la festa di battesimo, determineranno la catastrofe del personaggio, solo il commento impassibile delle macchine nel paesaggio brumoso di un porto industriale². Tragedia e destino nel mito dunque, come nella moderna, sordida realtà quotidiana.

Quasi il contrario, si direbbe, di quanto Ortega aveva sostenuto a proposito del *casticismo*, ricordando l'antica credenza mediterranea, "che solo un modo c'era per mettersi in salvo dal canto mortale delle sirene, cioè cantarlo alla rovescia"³.

In Menéndez Pelayo Ortega individua il responsabile della contrapposizione topica delle "nebbie germaniche" e della "chiarezza latina"⁴. Contrapposizione che, qualora esistente, andrebbe rivista non nella dualità "chiarezza-confusione", bensì in quella di "superficie-profondità". Non si deve parlare di latinità ma, propriamente, di una cultura mediterranea che, definita da caratteri di impressionismo e sensualismo, sembra nel presente destinata ad un livello di retroguardia o di tradizionale eccentricità. Come nei casi di Vico ed ancor più di Goya, che Ortega non esita a riconoscere come un nuovo Adamo, "un primo uomo":

¹ *Las sirenas* (1929), in Azorín, *Obras completas* (V), Madrid, Aguilar, 1960, pp. 337-342.

² Atmosfera contrastante con l'apertura mediterranea iniziale: "[...] Se verrai, potrai vedere in ogni momento, dalla casa il Mediterraneo, il mare sempre tranquillo e sempre azzurro" (*ibi*, p. 338). Conforme altresì alla risoluzione linguistica del pronostico, in base al secondo significato della parola "sirena".

³ "È uno dei racconti più delicati e veramente misteriosi, nella sua semplicità elementare, che ho potuto leggere nella mia vita" (A. Risco, *Literatura fantástica de lengua española*, Madrid, Taurus, 1987, p. 324). Sulle novelle di Azorín di materia soprannaturale cfr. M. D'Ambrosio Servodidio, *Azorín escritor de cuentos*, New York, Las Americas, 1971, pp. 163-191.

⁴ J. Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la literatura y el arte 1912*, ed. de E. Inman Fox, Madrid, Castalia, 1987, p. 114. A proposito di Azorín, Ortega dichiarerà infamante la qualifica di scrittore "casticista" (*ibi*, pp. 343-344: "*Castizo*, dal momento che significa spontaneo, profonda ed insondabile profondità di una razza, non può convertirsi in una norma").

⁴ *Ibi*, p. 87. Sul classicismo di Menéndez Pelayo si rimanda al giudizio di D. Alonso, *Menéndez Pelayo, crítico literario*, Madrid, Gredos, 1956, pp. 85 sgg.

[...] Uomo senza età né storia, Goya rappresenta – come forse la Spagna – una forma paradossale della cultura: La cultura selvaggia, la cultura senza ieri, senza domani, senza sicurezza; la cultura in perenne lotta con l'elementare, contendendogli ogni giorno il possesso del terreno che ha sotto i piedi. Insomma, una cultura di frontiera⁵.

Nondimeno Ortega classifica nella retroguardia il gusto del meraviglioso, secondo il giudizio che emerge *in limine* alla prima riflessione sul romanzo, campo di applicazione evidentemente privilegiato. Espresse invece con chiarezza la distinzione tra *romance* e *novel*, la matrice mitologica del romanzo e la sua graduale evoluzione verso la realtà⁶, Ortega affronta solo nella seconda fase del suo pensiero la discussione sul romanzo moderno. Lì il ripudio del meraviglioso e del fantastico apparirà irrevocabile:

Sul piano del romanzo, queste cose non esistono (ora non parliamo del romanzo d'appendice o del racconto di avventure scientifiche alla Poe o alla Wells ecc.). La vita è propriamente una vita quotidiana; non è qualcosa che va oltre la quotidianità, cioè nello straordinario, bensì va al di qua, nella meraviglia dell'ora semplice e senza leggenda⁷.

L'essenza fenomenologica del romanzo consisterebbe piuttosto (come già per il *Quijote* nei confronti del genere cavalleresco), nella soppressione dello straordinario e dell'insolito. Questo significa cantare alla rovescia il canto delle sirene, e non vuol dire ripiegare nel realismo, perché il romanzo è un "corpo concavo" negato alla rappresentazione della realtà esterna⁸.

A ben vedere, in maniera globalmente analoga all'atteggiamento unamuniano, quella che si riafferma è la centralità del personaggio a discapito dell'intreccio e a differenza del racconto (*cuento*)⁹. Quindi dall'azione all'attore, separando in assoluto le ragioni del romanzesco autentico dalle misure del racconto, che ha appunto finalità diverse. Ciononostante la preclusione del meraviglioso travalica, come formula, i confini del romanzo per toccare il complesso dei generi narrativi, con la conseguenza di imporre una valutazione del racconto fantastico dal punto di vista della teoria del romanzo. La contraddizione che è in seguito proposta nell'*Antologia* di Borges, Bioy Casares e Ocampo, in particolare da parte di Bioy Casares nell'introduzione, verrà ripresa dallo

⁵ J. Ortega y Gasset, *Meditaciones sobre la literatura y el arte*, cit., p. 104.

⁶ *Ibi*, *La agonía de la novela*, specialmente pp. 197n e sgg., e pp. 209-213: "Il libro di immaginazione narra; invece il romanzo descrive" ecc.

⁷ J. Ortega y Gasset, *Sul romanzo*, Milano, SugarCo, 1983, p. 66 (si tratta delle *Ideas sobre la novela* (1925), pubblicato unitamente a *La deshumanización del arte*): "L'autore – continua – non può pretendere di suscitare il nostro interesse, nel senso romanzesco, con un ampliamento del nostro orizzonte quotidiano, presentandoci avventure insolite. Si deve operare in senso contrario, limitando al massimo l'orizzonte del lettore".

⁸ *Ibi*, p. 74. Il modello pare quello di un romanzo impressionista (p. 36), mentre la *pars destruens* della argomentazione discende dalla lettura di Baroja, che Ortega aveva considerato "un caso lamentevole di una ispirazione novecentesca che ha naufragato dentro un uomo del secolo XIX" (*Meditaciones*, cit. p. 186).

⁹ J. Ortega y Gasset, *Sul romanzo*, cit., p. 37, dove il racconto, del quale "il romanzo deve essere tutto l'opposto", si conferma nella sua natura fattualmente narrativa ed immaginativa.

stesso Borges, in veste di presentatore della *Invenzione di Morel*, eleggendo, in assenza di meglio, la teoria del romanzo in genere, ed in particolar modo la fenomenologia di Ortega, come punto di riferimento polemico¹⁰. D'altra parte non si vede come, in base alla lezione di Ortega, fosse possibile riconoscere nelle forme brevi o medie del fantastico il tipo raffinato della "avventura" superiore.

Al contrario, il primo passo consisteva opportunamente nel dividere il fantastico dal meraviglioso, sottolineandone la modernità¹¹. Presentandosi quale neologismo critico, sebbene in pieno Novecento, ancora confuso e pressoché incomprensibile, la nozione di "*literatura fantástica*" o "*cuento fantástico*", provoca deliberatamente la teoria della narratività egemone¹². Col risultato di vedersi accordare al primo impatto le esigue potenzialità del "capriccio" (D. Fernández Flórez), disunte dall'unico contesto disponibile alla ricezione, quello della letteratura di massa.

Lungi ancora dall'affermarsi nell'accezione trascendentale, se tale la si voglia, usata dagli antologizzatori argentini, il fantastico confluisce almeno fino ad un certo punto nell'interesse spiccatamente para – o già extraletterario, esplicitamente rivolto alla letteratura "*terrorífica*". Secondo la prassi caratteristica che si specifica nel trattamento dei materiali ad opera del "medico" López Ibor o dell'antropologo Álvarez Villar¹³. E non a caso il Llopis costruisce la sua personale antologia di racconti di terrore sulla base del suo precedente saggio di "storia naturale" (*sic*) del genere¹⁴.

Che ancora negli anni Quaranta il fantastico, come nozione, godesse della tradizionale, cattiva letteratura, è attestato dal tentativo forse un po' goffo di D'Ors, di rifondare la distinzione delle due immaginazioni.

Una cosa è la fantasia e l'altra l'immaginazione – scrive in una glossa appena posteriore al 1939 –. [...] In termini convenzionali va detto che l'"immaginazione" è la facoltà di inventare le forme del reale e del possibile. E che quindi la "fantasia" dà forma a ciò che è a sua volta irreal e ed impossibile, in modo da distruggere la forma del reale o possibile¹⁵.

¹⁰ Cfr. A. Bioy Casares, *La invención de Morel*, (1940), Barcelona, Alianza, 1986, pp. 9-12.

¹¹ Nel *Prólogo* dell'antologia Bioy Casares evita sempre l'uso sostantivale, a favore dell'aggettivale: "literatura fantástica", "ficciones fantásticas" ecc. ma mai "el fantástico" cfr. *Antología de la literatura fantástica*, 1940, Barcelona, Edhasa, 1983, pp. 5-15, *passim*).

¹² Che è essenzialmente riassumibile nella dottrina del "punto di vista"; per cui cfr. P. Lubbock, *Il mestiere della narrativa*, Firenze, Sansoni, 1984.

¹³ *Antología de cuentos de misterio y de terror*. Estudio preliminar, selección y notas del Prof. Juan J. López Ibor, Barcelona, Labor, 1958 (2 v.). A. Álvarez Villar, *Análisis temático de la literatura terrorífica*, "Arbor" LXXVIII, 1971, pp. 331-342 (l'autore vi riassume anche un suo racconto sulla suggestione della "città morta": "Helas, in cui un celebre archeologo, alla scoperta di un palazzo minoico, va rivivendo le scene di una esistenza passata").

¹⁴ R. Llopis, *Historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid, Jucar, 1974. Per il filone paraletterario cfr. i volumi *Relatos de pesadilla*, Barcelona, Molino, 1949, con racconti classici di Balzac, Bierce, Wilkie Collins, alternati a firme meno note o pseudonime. Discorso analogo, ma con autori spagnoli posti in evidenza, imposta la più recente e pretenziosa *Biblioteca universal de misterio y terror*, dirección y selección: José Antonio Valverde, Madrid, UVE, 1981.

¹⁵ *Imaginación y fantasía*, in E. D'Ors, *Nuevo glosario*, III (1934-1948), Madrid, Aguilar, 1949, p. 879.

Il paradigma è esemplificato nella vicenda di Blake, artefice della trasgressione di un codice di raffigurazione iconografica, tollerato dalla ragione e divenutole ben accetto. Gli angeli di Blake non posseggono infatti le ali caratteristiche del tradizionale tramorfismo, ma nello sforzo di rendere chiaroscuralmente la natura di apparizione misteriosa, somiglierebbero ad una sostanza insignificante: "quell'ectoplasma culinario che chiamano besciamella"¹⁶. L'ultima metafora intende infamare l'idolo della poesia pura¹⁷, dando un'idea abbastanza netta della semplificazione eccessiva alla quale il secondo D'Ors riduce il suo sistema. Mentre la fortuna della lezione di Coleridge ha toccato ormai il fondo del malinteso.

D'Ors classifica dunque, indifferentemente, Blake e lo sterniano Jean Paul tra i "fantastici" esecrandi; Omero e Poe tra gli "immaginativi"¹⁸. Ritenuto "un classico camuffato di abiti romantici", Poe è uno scrittore che, per l'accentuato razionalismo dei racconti, interessa notevolmente al glossatore¹⁹. Sebbene infine si dichiarino superate le pregiudiziali culturalistiche di estrazione nazionale, una puntualizzazione contigua ribadisce l'elogio dell'immaginazione latina. Il motivo è offerto dalla monografia di Raffaele Carrieri, *La fantasia degli italiani*²⁰.

[...] in fatto di immaginazione, a questi artisti di Italia non c'è chi possa batterli. Tuttavia, secondo il nostro tecnicismo, l'elemento immaginativo sorpassa qui di gran lunga quello fantastico; cosicché l'unico infortunio, in un'opera tanto rara ed affascinante, mi sembra essere il titolo²¹.

Si ignora evidentemente la tradizione designante, nella terminologia estetico-critica italiana, nella fantasia la facoltà eccellente. Comunque D'Ors individua la sovranità del plasticismo intellettualistico tramandata fino a De Chirico e a Carrà, protagonisti di una avanguardia "architettonica" di contro alla produzione di incubi caratteristica del surrealismo²².

Fedele ad un personale canone di classicità D'Ors si pone quindi davanti all'espansione della narrativa di consumo, ricusandone ovviamente le pratiche, ma pronunciandosi eventualmente a favore del "romanzo-romanzo", vale a dire della pura *fiction*, scartando il romanzo lirico ed il romanzo saggio²³. Restando sottintesa la preclusione

¹⁶ *Ibi*, p. 880.

¹⁷ Il Blake pure genuino interprete, a veder bene, della teoria della immaginazione di Coleridge. Cfr. N. Frye, *Agghiacciante simmetria. Uno studio su W. Blake*, Milano, Longanesi, 1976, p. 188.

¹⁸ *Imaginación y fantasía*, cit., p. 880. Ma da questo punto di vista anche Cartesio è giudicato un "fantastico" (cfr. *El sueño de Descartes*, in E. D'Ors, *Nuevo glosario*, II, 1927-1933, Madrid, Aguilar, 1947, p. 812).

¹⁹ Cfr. anche *Edgar Poe en las cartas y en los cuentos y paradoja de la sinceridad*, in E. D'Ors, *Nuevo glosario*, III, cit., pp. 33-36. Anteriore il confronto con Hawthorne, autorizzato dall'inserimento nei loro racconti (*fabulas*) di "elementi fantastici estranei alla realtà". Ma differente la strategia dei due scrittori (cfr. *Nathaniel Hawthorne*, in E. D'Ors, *Nuevo glosario*, I (1920-1926), Madrid, Aguilar, 1947, pp. 574-575). Mentre nel primo glossario, catalano, D'Ors aveva dichiarato di preferire, controcorrente, il Poe lirico. Cfr. *Glosari*, Barcelona, Ed. 62, 1982, p. 79.

²⁰ R. Carrieri, *La fantasia degli italiani*, Milano, Domus, 1939.

²¹ *Fantasia degli italiani*, in E. D'Ors, *Nuevo glosario*, III, cit., pp. 887-888.

²² *Ibi*.

²³ *Novelas y novelistas, ibid.*, p. 1063.

del realismo volgare. Eloquenti in questo senso le preferenze accordate a Max Beer-bohm (nome compreso nell'antologia di Borges, Bioy Casares e Ocampo) o a Céline, espressione di un "tremendismo" strutturalmente perfetto, nei rispetti del "suo quasi omonimo spagnolo" Camilo José Cela²⁴.

Queste concessioni, se riflettono da una parte l'ambivalenza naturale di D'Ors, sono pure l'indice, dall'altra, già a venti anni di distanza dalle tesi di Ortega, di un incipiente mutamento non solo di gusto, ma probabilmente dei modelli fenomenologici di rappresentazione narrativa. Allo scopo pertanto di identificare ulteriori premesse generali – intrinsecamente divergenti – della lenta legittimazione del fantastico, ed in precedenza dell'immaginario, vanno archiviate da ultimo le posizioni di altri due maestri della "maniera spagnola di vedere le cose".

La constatazione avanzata alquanto pacatamente da Machado-Mairena in relazione alla preoccupante lacuna, nel romanzo moderno, "di qualsivoglia elaborazione immaginativa", preludeva alla lode dell'opera di Cervantes il quale, "con gli stessi libri di cavalleria, epica degenerata, romanzo nel vero senso della parola, creò il romanzo moderno"²⁵. Anche D'Ors si era dichiarato dalla parte del *Quijote*, ma per il principio di ordine che vi riscontrava, non per la duplicità di livelli, reale ed immaginario che impressiona Mairena²⁶. Conforme ad un espresso dettato di poetica ("[...] partire sempre dall'immaginato, dal supposto, dall'apocrifo, mai dal reale")²⁷, quella semplice constatazione costituisce il tentativo più incisivo di forzare la chiusura della teoria. Tenuto conto che l'unica voce che negli anni Trenta si era levata a difesa della permanenza del fantastico nel romanzo, aveva quel timbro a metà strada tra manifesto di avanguardia e culto della personalità: Gómez de la Serna, tale comunque da non poter fare scuola, almeno in patria²⁸.

Già nel 1915 Gómez de la Serna aveva enunciato la tesi alla quale resterà grosso modo fermo nella lunga militanza letteraria:

non è la fantasia a rendere veritiero il possibile, una rara sicurezza invece che si affida alla (*cuenta con*) la più stretta realtà. I sentieri più larghi, comuni e menzogneri della fantasia [...] vizierebbero l'autentica emozione con il loro eccesso di pittoresco, con il loro abominevole sensazionalismo²⁹.

²⁴ *Ibi.* p. 1064.

²⁵ (*Sobre la novela*), in A. Machado, *Juan de Mairena* (I), Madrid, Cátedra, 1986, pp. 247 e 249.

²⁶ *Ibi.*

²⁷ *Ibi.* p. 195.

²⁸ Della fortuna di Gómez de la Serna giova forse ricordare che negativa era stata anche la prima impressione di Borges (cfr. E. Rodríguez Monegal, *Borges. Una biografia letteraria*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 158). In una delle ultime interviste pubbliche Borges riconoscerà in Gómez de la Serna "un uomo di genio e un grande scrittore fantastico, soprattutto quando non voleva esserlo" (J.L. Borges, *Coloquio*, in *Literatura fantástica*, Madrid, Siruela, 1985, p. 34).

²⁹ R. Gómez de la Serna, *El rastro*, Valencia, Prometeo, 1915, p. 114. Ma cfr. la lettura di E. Pittarello, *Ramón Gómez de la Serna: El rastro o le novità del rigattiere* in *Dai modernismi alle avanguardie*, Palermo, Flaccovio, 1991, pp. 85-99, che mette opportunamente in rapporto questo principio con la genesi di "un discorso smozzicato – dove la descrizione prevale sulla narrazione, il predicato nominale sul predicato verbale – che non intende ricadere nella logica dogmatica del racconto canonico".

La “ruta” è ora piuttosto quella dell’imprevisto e del sorprendente (“Senza la banalità del romanzo poliziesco, il romanzo deve seguire la strada dell’inaspettato”) ³⁰.

Ogni cosa, perfino la più inverosimile ed arbitraria, va condotta con naturalezza, tenendo conto che la naturalezza muta secondo le epoche e che la naturalezza di oggi non è in nessun modo quella di ieri ³¹.

In questo relativismo si iscrive altresì la lettura del sesto capitolo di *Aspects of Novel* di Forster, menzionato in conclusione del saggio ³². Per il resto, però, Ramón sembra rifarsi, polemicamente, in parte ad Unamuno ed in parte ad Ortega. Nel primo caso chiamando il romanzo “genere immortale, perché è quello che si produce vivendo e che lascia il lettore vivere [...]”. Nel secondo, per la programmatica trascendenza dell’orizzonte quotidiano ³³.

Nella definitiva mescolanza di verosimiglianza ed inverosimiglianza, romanzo e surrealismo – il surrealismo privato di Ramón (o “ramonismo”) – si sono sovrapposti:

La realtà deve liberarsi nella fantasmagoria, conferendo un significato superiore a quanto accade ed indicando le sue nuove forme [...].
Il romanzo, da molti anni, rappresenta per me tale surrealismo, tale ipotesi documentata della libertà terrestre ³⁴.

L’elogio di Hoffmann, steso dall’autore durante un pellegrinaggio berlinese, è svolto in piena coerenza con queste premesse di poetica:

Hoffmann cerca il sorprendente della mescolanza stessa del vivere, tutto ciò che esalta e commuove la vita che passa. L’inatteso e l’inconcepibile si mescolano nella sua opera a regola d’arte ³⁵.

Pure si tratta di un autore, Hoffmann, osteggiato per il razionalismo della sua scrittura da buona parte della narrativa fantastica, come dai surrealisti francesi, ma che appunto consente a Ramón di correggere la propria posizione in seno all’avanguardia ³⁶. In effetti, all’elemento macabro, che vi ha un rilievo duraturo e imponente ³⁷, si associa

³⁰ *Novelismo*, in R. Gómez de la Serna, *Ismos* (1931), Madrid, Guadarrama, 1975, pp. 351-357, p. 351.

³¹ *Ibi*, p. 352.

³² *Ibi*, p. 357. Cfr. E.M. Forster, *Aspects of Novel* (1927), London, Arnold, 1963, pp. 99-115.

³³ *Novelismo*, cit., p. 353: “In questo mondo in cui tutto quanto succede, succede in modo limitato, confinato, in piena asfissia, dovevano esserci romanzi in cui la vita apparisse risolta in una maggiore ampiezza, in maggiore libertà dai pregiudizi, in immagini audaci e chiare. Io, quando vivo pienamente, è nei romanzi, nella loro vita sciolta, per i suoi sentieri liberi” ecc.

³⁴ *Ibi*, p. 354.

³⁵ R. Gomez de la Serna, *Automoribundia 1888-1948*, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 529.

³⁶ (Borges, Bioy Casares ed Ocampo avevano deliberatamente emarginato dal novero antologico l’autore dei *Nachtstücke*, diffidato, come è noto, anche da Breton).

³⁷ Dal *Rastro*, Valencia, Prometeo, 1915, a *Los muertos y las muertas, y otras fantasmagorías*, Madrid, Arbol, 1935, a *El novelista*, Valencia, Sempere, 1923, ne emerge un uso costantemente

nella produzione di Gómez de la Serna l'applicazione costante di una tecnica costruttiva. Se la sua maniera resta quella programmaticamente, unanimamente corrosiva del dott. Montarco, è vero che essa si contrae in realizzazioni abbreviative, oltre il limite del consentito dagli statuti narrativi³⁸; e laddove racconto e *greguería* vorrebbero sovrapporsi. Si tratta di una metafora arguta e generativa in quanto corretta sintatticamente³⁹, mentre appaiono imprevedibili gli sviluppi delle sue potenzialità ed indefiniti confini con le forme relativamente più estese, a partire dalla "fantasmagoria"⁴⁰. È interessante notare i risultati che l'autore consegue quando prova a mettere da parte questo atteggiamento antiletterario. Si pensi ad un romanzo di impianto tradizionale come *Il segreto dell'acquedotto*, per il quale si è fatto ricorso alla nozione di "realismo magico"⁴¹. La centralità del paesaggio urbano di Segovia, la meraviglia con cui il personaggio contempla lo spazio, rappresentano elementi di grande spicco. Il segreto è quello inerente alla identità del costruttore dell'acquedotto romano, come un enigma che ossessiona don Pablo, un erudito locale che giunge alla conclusione di supporlo egiziano. Alla leggenda di un paesaggio culturale, risponde immediatamente l'umorismo nero, l'ironia tanatologica del narratore, che ne soverchia il fondamento mitico destinato a morire nella stessa autodistruzione del personaggio.

metalinguistico. Cfr. in merito l'adeguata lettura in chiave di *nouveau fantastique* – cioè fantastico secolarizzato – di N. César, *Lo fantástico nuevo en Ramón Gómez de la Serna*, "Anuario de Estudios Filológicos", VII, 1984, pp. 281-297.

³⁸ (Si tratta di una riduzione ulteriore, tanto rispetto alla *short story* che ai vari modelli "privi di intreccio").

³⁹ Il termine venne tradotto (da Montale) con *Frottole* – ma si trattava di *greguerías* lunghe (cfr. *Narratori spagnoli*, a cura di C. Bo, Milano, Bompiani, 1941, pp. 905-919). "La parola significa schiamazzo, e in particolare il grido dei maialini in corsa dietro la scrofa", precisa invece Rosa Rossi (*Da Unamuno a Lorca*, Catania, Giannotta, 1967, p. 166).

⁴⁰ Gómez de la Serna avrebbe aderito al primo volume del "900" di Bontempelli con sette *Fantasmagories* e ventisette *Gregueries* (I, 1926, pp. 46-52). Due fantasmagorie, da *Muestrario* e da *Los muertos y las muertas*, sono accettate da Borges, Bioy Casares e Ocampo (*Antología*, cit., pp. 202-203). L'inserimento denota quella indubbia componente antinarrativa pure sottaciuta da Bioy Casares nel poscritto del 1965. Per Bontempelli prevaleva invece l'aspetto umoristico.

⁴¹ Cfr. le fonti riferite da Carolyn Richmond nella sua edizione (R. Gómez de la Serna, *El secreto del Acueducto*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 45). Lo spunto centrale del romanzo può senza meno venir dichiarato fantastico-archeologico.

MÉXICO: ¿Y SI LOS ESPAÑOLES NO HUBIERAN VENIDO NUNCA?

Se comprenderá que para un lector español resulte, al principio, un poco cuesta arriba encararse con una novela¹ que, en el encuentro famoso entre Moctezuma y Hernán Cortés, se pone delicadamente del lado del primero y hace ascos porque el extremeño (y sus soldados, es de suponer) “apestaba, exhalaba un hedor acre y punzante” (pág. 101).

Esto es empezar por un punto equivocado, pero lícito siempre que se diga la página.

Lo he hecho así porque tal pasaje “hace juego” con la *premesa*, página 5, en la que el autor, todavía no investido de narrador, dice, entre otras cosas que deben de ser bastante justas, que seguir entendiendo el encuentro entre aztecas y españoles a la luz de las Crónicas de Indias es una cosa “semplicemente grottesca”.

Me parece perfecto que un novelista histórico declare su postura desde el principio y descubra su juego... para después volver las cartas boca abajo, revolverlas y empezar el verdadero juego que la novela es. Y un juego muy serio. Me parece perfecto. Para que sepamos “con quién nos jugamos las cartas”.

Así que estamos ante una novela histórica que desde el principio se sitúa incluso terminológicamente en el imperio azteca, y desde antes que los españoles pusiesen el pie allí: desde 1499, si bien es cierto que la novela comienza *in medias res* y, páginas andando, salta a treinta años antes en el episodio más dilacerante (pp. 43-44). He tardado en encontrar un adjetivo para ese episodio, porque todos los que se me ofrecían parecían hablar de novela histórica todavía como la hacían los románticos, mientras que el *Moctezuma* de Aimi tiene las virtudes contrarias: serenidad, frialdad, impenetrabilidad, hieratismo en los personajes, especialmente en el protagonista y *focalizador*. Para aclarar más este punto, que mucho me interesa, diría, si se me permite y se me interpreta bien, que esta novela se parece más al cuadro de un pintor *pompier*, y repito que lo digo en el buen sentido. ¿O es que no nos parecen admirables algunas veces los cuadros de historia de hacia 1880? Pues así.

(De nuevo he de pedir disculpas por señalar con números tan gruesos, “como con el dedo”, las páginas del episodio más novelesco, pero lo hago porque me urgía diseccionar técnicamente la obra. Ya se supone que ningún lector se irá derecho a buscar ese episodio: sería reventar la novela; y si el que esto escribe se permitió, al cabo de veinte o treinta páginas leídas, saltar en busca de la aparición de Cortés, bien pue-

¹ Antonio Aimi, *Moctezuma, l'Imperatore del Quinto Sole*, Milano, Mondadori (“Electa”), 2004.

de disculpársele debido a que es, de antiguo, un coriáceo lector de Bernal Díaz del Castillo. Pero incluso esto puedo decir que me sirvió para adquirir profundidad y perspectiva, y continuar por el principio otra vez, reconociendo que el imperio azteca debía de ser mucho más refinado – en algunos lugares y aspectos – que la brutalidad castrense de Bernal Díaz.)

Pero vamos ya a lo que más importa, a lo que constituye la armazón argumental de este libro: la novela es la pugna que mantiene Moctezuma con la casta sacerdotal; desde el principio, en que los sacerdotes lo tienen doblegado, hasta que el emperador, mediante ciertas operaciones, los pone bajo su pie. Y eso habría constituido su triunfo, si no fuera porque el sobrevenir de los españoles hace que los sacerdotes, poniéndose de parte de ellos, acaben subiendo por encima del ya aniquilado Moctezuma. Y este proceso está evidenciado por otra concordancia, también entre páginas del principio y páginas del final. En la 10: “Tutto era cominciato con la questione della costruzione dell’acquedotto di Acuecuxatl”, de resultas de la cual había nacido todo un proceso de operaciones de tira-y-afloja en que a la larga habían quedado por encima los sacerdotes con sus pamplinas (véanse páginas 11-12). Y en la 106, como si el propio narrador hubiera querido marcar la recaída en la situación inicial: “Era la stessa tattica messa in atto per l’acquedotto di Acuecuxatl. Ma se fosse riuscito a distruggere gli stranieri...” ¿Se ve cómo cierra el círculo? Pues ésta es una virtud más de la novela.

La cual, por cierto, llama la atención por su brevedad, que contrasta con lo ambicioso de los planes políticos y de los planos geográficos extendidos por el narrador en los dos primeros tercios del libro. Con esos planes, da la sensación de que casi hasta el final nos van a mantener en ese mundo de refinamiento al que antes aludía. Pero no: liquidado el episodio más novelesco (pág. 70), hay un capitulillo de transición, *Realizzazioni e fallimenti del Grande Oratore*, y en seguida entramos en lo tocante a la llegada de los españoles, pág. 76. Esa llegada no constituye un proceso precipitado, entiéndasenos: está sabiamente dosificada; pero, si se me permite hacer una hipótesis de trabajo, da la impresión de que el autor hubiese proyectado hacer una novela [mucho] más voluminosa, engrosándola precisamente en esta zona que señalo; y que, o después de escrita una buena parte, o ya desde el proyecto, hubiese renunciado por prudencia a tal grosor. En ese caso es de aplaudir semejante prudencia, pero la novela “sabe a poco”: desearía uno más. En todo caso, no me desdigo de lo de “medida de prudencia”: es como si Aimi hubiese renunciado a tiempo, y con horror, a escribir un ladrillo como *El dios de la lluvia llora sobre Méjico*. ¡Bravo por esa renuncia! Muchas gracias.

Bien: ya tenemos la novelita “dominada” de principio a fin en su armazón. ¿Y lo de dentro?

Pues... en cuanto a eso, quitémonos de en medio cuanto antes un asunto que en esta clase de novelas puede constituir un peligro: el inmiscuirse la época actual y sus comparaciones, en el seno de la acción remota. Menos mal que en el caso presente se liquida pronto dicho asunto; casi no hay más que dos pasajitos que chirrían; uno hacia el principio: “Come oggi un qualunque uomo d'affari non può ignorare il giorno del mese e della settimana, così Moctezuma...” (pág. 23). Este principio de capítulo echa un jarro de agua fría sobre el lector, que ya iba impregnado de mundo antiguo; pero puede deberse a una cierta impericia de narrador, que echa mano de cualquier procedimiento próximo, para entrar en materia. La otra pequeña mancha está en la mentada “zona peligrosa”, pág. 74: “Il loro modo di pensare non era cambiato, era sempre lo stesso: sempre quella dannata coazione a ripetere...” ¡Sabe demasiado a fórmula cotidiana de intelectual del siglo XX esa dichosa *coazione a ripetere*! Pero no hay más pasajes que desafinen, ni grandes ni pequeños. Porque no lo son los puntos en que se llama con palabras españolas a determinados lugares, como *Cuernavaca* o el *Templo*

Mayor: esas pequeñas licencias – que tan cómodas resultan a lectores de habla hispana, por cierto – quedan armoniosamente compensadas con acertadas traducciones de términos aztecas como *Mare Orientale*, *Signore Adirato*, *L'Unico Mondo* y *Consiglio Allargato*, aunque no sean los más sugerentes. Únicamente los lectores de Bernal Díaz echamos de menos este nombre de Deidad en esta forma: *Huichilobos*, que nos dejaba tan panchos como *Cuernavaca*.

Si nos dejamos de menudencias y metemos en un solo haz todos los contenidos más sobresalientes, lo primero diré que ya doy por referidos y enjuiciados los dos de más bulto en la novela sobre Moctezuma: el proceso de sojuzgar a la casta sacerdotal y el de la venganza por el antiguo asesinato de su nodriza. En cuanto a los demás *motivos* argumentales, declaro que he ido recogiendo los que más me llamaban la atención en la crónica de Bernal Díaz, y examinando su presencia aquí: en todos los casos, es como si en la *Historia verdadera* del español lo hubiéramos visto todo por el reverso del tapiz, y ahora se nos hiciera luz sobre el anverso. Ejemplos: en la página 59 de Aimi, se parte de lo que, a los ojos de Bernal, sería banalmente “la siesta de Moctezuma”; pero en seguida viene una conversación impregnada de lo que podríamos llamar nobles sentimientos de venganza de un espíritu entero; aunque la manera de llamarlo, y el episodio mismo, evoquen el cariz de una novela como *O Guaraní*, del brasileño José de Alencar², no me parece mala la asociación, y además lo digo para bien, como en el caso pasado del estilo *pompier*. Más puntos y extremos: en Bernal Díaz, los frailes españoles predicaban siempre a todos aquellos nativos que “no sean sométicos” [= sodomíticos], mientras que en la versión de Aimi los sodomíticos son sólo los más altos sacerdotes, y con ello hacen agravio a lo mejor de la juventud nobiliaria. ¿Entonces? ¿Habrá que entender que este asunto era una cuestión “de sacerdote a sacerdotes”? No me extrañaría, porque en la página 105 los ojos sagaces del *narrador azteca* adivinan, en la persona de un fraile castellano, “un sacerdote di basso rango”: “Venne-ro a trovarlo gli interpreti con un castigliano, che non aveva l'aspetto del guerriero e assomigliava ai sacerdoti di basso rango, solo non portava i capelli lunghi...”

Otro aspecto temático de no menor importancia: ¿Y las masas humanas, el *popolino*, los gobernados, como aparecen en la novela? Porque, por todo lo que llevo dicho, no sé si he dejado la impresión de que siempre se traen y se llevan asuntos de las castas privilegiadas. Añádase que se habla un poco de los mercaderes, algo de los militares importantes... y casi nada más. Con aspecto de comparsas marginales se habla, muy de tarde en tarde, de algunos pequeños vendedores, otros pocos cultivadores, algún jardinero... Pero, por ejemplo, se echa en falta la turbamulta, la infinidad de soldados de a pie (es un decir, claro: no podían ser más que de a pie) que intervinieron en las batallas y que desaparecerían, se extinguirían en enormes cantidades. Estos no aparecen ni siquiera nombrados. Ciertamente es que un novelista elige sus personajes y sus grupos como bien le parece, pero estoy hablando de algo que se echa de menos en una novela que parece bastante equilibrada en todo. Bien, pero vayamos a lo positivo dentro de toda esta zona; el único pasaje en que de verdad aparecen mentados los gobernados es el siguiente (pág. 69): “...Ma credo che il nostro popolo, di cui io sono padre e madre, non

² No me estoy refiriendo al libreto de ópera de Tomaso Scavini *Il Guarany* al que puso música el compositor brasileño Carlos Gomes. No, sino a la novela original publicada en 1857 y a cuyo romanticismo básico se superpone muchas veces cierta serenidad que parece venir del Neoclasicismo, y es a la que ahora me refiero. Puede leerse ahora en la edición crítica de Maria Aparecida Ribeiro, Coimbra, Livraria Almedina, 1994.

potrebbe reggere la notizia di una vergogna così grande. Pertanto la notizia del tradimento dovrà restare segreta, al popolo si dirà solo che i criminali sono stati puniti...” Incluso en esta única aparición, ¿no es verdad que, encima, parece poco creíble tanta consideración para con los componentes de los “pueblos-hormigas”? En conclusión: los gobernados aparecen poquísimo y en una visión un poco ilusoria³.

Y, por fin, el disgregarse de las ilusiones cósmicas que habían traído los castellanos: “Ormai nessuno pensava più che fossero degli inviati degli dei. Era chiaro che erano una volgare banda di conquistatori ingordi e puzzolenti che, approfittando delle energie favorevoli di Quetzalcoatl, erano riusciti a insediarsi nel cuore della Triplice Alleanza...” (pág. 105). El lector se desencanta al mismo tiempo que el protagonista, pero precisamente este proceso forma parte también de la novela. No desvelaré el final absoluto, pero en verdad importa poco: ya se ve que es una novela que “acaba mal”, una novela con final desdichado. ¿Y qué? Está bien cerrada.

En cuanto al estilo literario de Aimi, ya se comprenderá que debo decir pocas palabras, pero alguna sí es procedente. En general es un estilo distante, correcto y frío, en consonancia con las virtudes episódicas de la novela que antes dije. La única excepción, que yo sepa y haya podido colegir, es ésta: “– Sai come è morto mio padre? – Chichti rimase in silenzio, intuendo dove il suo imperatore volesse andare a parare...” (pág. 59). ¡Qué curioso: parece un calco sintáctico de la expresión española “sabía... dónde quería ir a parar”! ¿Es posible que se trate de cierto sabor castellano que haya querido darles Aimi, por una vez, a los diálogos de su novela? No lo creo; no creo, tampoco, que se le haya entremetido el mucho español que, por otra parte, debe de saber. Más bien me inclino a pensar que se trata de una construcción popular en el estilo del autor; un coloquialismo que, por cierto, es excepción, porque lo general es un hieratismo también en los diálogos.

³ La denominación de “pueblos-hormigas” es de Mario Vargas Llosa citado por Aldo Albonico en su libro *Ocho novelistas hispanoamericanos*, Caracas, La Casa de Bello, p. 68. Esa página es muy aconsejable de leer al propósito que llevamos en el texto.

MARGHERITA CANNAVACCIUOLO

“TODO PRIMITIVO ES POETA”. LA POESÍA TOTALIZANTE
DE ERNESTO CARDENAL: *ANTOLOGÍA DE POESÍA PRIMITIVA*

Al publicar en 2004 la *Antología de poesía primitiva*, el poeta nicaragüense Ernesto Cardenal se confirma como una de las voces más importantes de la poesía iberoamericana, y al mismo tiempo vuelve a subrayar su interés por las civilizaciones primitivas.

Heredero directo del movimiento de Vanguardia de los años 20, la aparición de su primera colección de poemas, *Carmen y otros poemas* (1942), marca el comienzo de un camino de búsqueda poética que lo lleva a una poesía cuya nota esencial es la ausencia de todo hermetismo y el predominio de la función referencial. De este modo, se convierte en el mejor representante del Exteriorismo, línea maestra que recorre en ese período la poesía de Nicaragua y que se caracteriza por “una poesía objetiva, narrativa y anecdótica, hecha con los elementos de la vida real y con cosas concretas”¹.

Ernesto Cardenal representa una figura muy activa dentro de la política y sociedad no sólo nicaragüense, sino también centroamericana. Activista político contra el gobierno de los Somoza, ha sido militante en las filas del Frente Sandinista de Liberación Nacional y Ministro de Cultura durante el gobierno liberal, después de la revolución de 1979. Todo esto marca una estrecha relación entre la praxis social del poeta y su producción literaria.

Por un lado, Cardenal abraza la poesía exteriorista precisamente porque surge como nuevo camino de una poesía factual y de denuncia, en oposición a la poesía interiorista y hermética que desde el Movimiento de Vanguardia había predominado en Nicaragua. Valiéndose de esta poética y con una concepción política de la literatura, crea una obra literaria que revoluciona lo artístico y se integra en la revolución social, contribuyendo a realizar lo que Ricardo Morales llama “la migración hacia el pueblo”, única vía de ruptura con la ideología burguesa².

Brindan un ejemplo de poesía comprometida y de denuncia *Releigh* (1949), *Con Walker en Nicaragua* (1950), *Epigramas* (1952-1956), y *La Hora 0* (1956-1959).

Por otro lado, la conversión religiosa que sufre en 1957, lo lleva a la vida monástica, y determina el fervor místico que atraviesa sus obras, y desde el punto de vista for-

¹ José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana 4*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 121.

² Iván Uriarte, *La poesía de Ernesto Cardenal en el proceso social centroamericano*, Managua, Ediciones Centroamericanas, 2000, p. 95.

mal marca el apego definitivo de su poesía a la sencillez, a la llaneza, y al despojarse de lo accesorio. *Gethsemany Ky* (1960), *Vida en el amor* (1960), *Salmos* (1964), *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* (1965), *El Evangelio de Solentiname* (1967) son una muestra.

Denuncia social y política y amor al cristianismo encuentran su síntesis en el viaje que el escritor hace a Cuba en 1970. Cardenal queda convencido de la bondad de la Cuba socialista y de que el socialismo se identifica en el camino con el triunfo del Evangelio, y que practicar la religión en América Latina es hacer la revolución. Desde entonces, Cardenal acoge el marxismo como su nueva religión, pero lo integra con el Evangelio: para él no hay contradicción entre éstos, sino que ambos se complementan, puesto que el Evangelio lo lleva a la revolución, concebida como acto de amor, y el Comunismo es el reino de Dios.

Canto Nacional (1972), *Oráculo sobre Managua* (1973), *La santidad de la revolución* (1976), y *Canto Cósmico* (1989) unen los dos polos que van a impulsar su producción poética, es decir, pasión política y mística, que “tratan de consolidarse en una sola forma de militancia: cristianismo al servicio de la revolución y de un futuro mejor”³.

Sin embargo, Ernesto Cardenal es también un profundo conocedor y difusor de las culturas indígenas. A menudo en su poesía el poeta da voz a las tradiciones y mitos primordiales de América Latina, proponiendo esas civilizaciones como modelo ejemplar donde todavía reinan la sencillez, la armonía y el sentido religioso que faltan en la sociedad actual.

En *Homenaje a los indios americanos* (1969), y en *Los ovnis de oro: poemas indios*, por ejemplo, los valores poéticos se conjugan con las mejores manifestaciones de solidaridad humana, a lo que se suma una penetrante nostalgia por un mundo casi evangélico donde el ser humano está, todavía, incontaminado de los principales vicios que aquejan a nuestra sociedad.

De la misma manera, en el espléndido y complejo poema narrativo *Quetzalcóatl* (1985), el poeta vuelve al pasado precolombino de Mesoamérica y a sus fuentes indígenas, para fijar su mirada en el mito del dios y sacerdote que guía al pueblo de los toltecas hacia el florecimiento de su civilización. El poema es un notable esfuerzo de reinterpretación del mito que se renueva, actualiza y convierte en un motivo de honda reflexión americana que integra el pasado, el presente y el futuro.

Al leer este poema, nos encontramos ante un texto que retoma la tradición pasada por lo que se refiere a la figura de Quetzalcóatl, pero al mismo tiempo expresa este contenido de una manera totalmente nueva. Es decir que el poeta no recupera sólo el mensaje de aquella parte de literatura indígena dedicada a este personaje, y su simbolismo, sino que también traslada al texto poético hasta la misma forma de transmisión de dicho contenido: anécdotas, citas de códices antiguos, e incluso descripciones de los descubrimientos arqueológicos y eslóganes. Por lo tanto, estamos ante un ejemplo más de aquella poesía de Ernesto Cardenal que José Promis Ojeda define “revolucionaria”, en el sentido de que no excluye de su seno ningún tema ni recurso, aunque éstos puedan aparecer de primeras elementos antipoéticos⁴.

³ J.M. Oviedo, *ob. cit.*, p. 126.

⁴ José Promis Ojeda, *Ernesto Cardenal, poeta de la liberación latinoamericana*, Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1975, p. 6.

De hecho, en la concepción de la poesía de Cardenal “nada queda fuera del mundo poético si es que estos elementos resultan funcionales para la imagen del mundo sobre la que la poesía se erige”⁵. La esencia de la poesía, según Cardenal, debe buscarse en la imagen concreta, de valor plástico, que transmita en lo posible la cualidad objetiva, exterior y concreta de las cosas mismas.

Esta concepción de poesía genera la admiración del poeta por los pueblos primitivos, y lo lleva a valorar sus productos poéticos traduciéndolos y difundiendo los en *Antología de poesía primitiva* (2004). Éste es su último libro publicado hasta la fecha en Madrid por la Editorial Alianza (pp. 195). El escritor traduce y recoge poemas de temática variada, compuestos por pueblos primitivos de igualmente variada procedencia. El volumen se compone de 98 apartados, cada uno titulado con el nombre del pueblo al que está dedicado y el territorio de pertenencia entre paréntesis. En el prólogo, escrito por el mismo Cardenal, éste afirma que “una característica de la poesía primitiva de todos los tiempos es que no está hecha con ideas abstractas, sino con imágenes concretas”⁶.

Estos poemas representan aquella poesía adherente a la realidad que Ernesto Cardenal trata de reproducir en *Quetzalcóatl* explotando todos los recursos lingüísticos: el lenguaje poético está dotado de un realismo tal que permite una apertura máxima de la acción comunicativa del emisor, la cual se inserta en una comunicación directa, en cuanto reproduce realmente lo que no es todavía función estética en sí. Como en *Quetzalcóatl*, lo prosaico es admitido sin esfuerzos dentro del ritmo, lo que origina una relación nueva entre texto y contexto, fundidos ambos en la contigüidad entre la visión poética y la realidad.

En la poesía “El elefante”, por ejemplo, los Pigmeos de África describen el paisaje del bosque y sus animales antes de que empiece la lucha entre el elefante y su cazador: “El árbol duerme en el bosque medroso, las hojas están muertas, / los monos han cerrado los ojos, colgados de las ramas allá / arriba. / Los antílopes se deslizan con pasos silenciosos, / comen la hierba fresca, aguzan atentamente los oídos, / levantan la cabeza y escuchan asustados. / La cigarra se calla, detiene su canto reclinante. / Cazador de elefantes, toma tu arco!”⁷.

Además, la voz del poeta no se oye, se deja que sean los mismos pueblos los que hablan a través de sus creaciones poéticas. La intervención del autor sólo se da en el hecho de traducirlos de sus lenguas de producción al español, y no se trata de traducciones literales, sino más bien poéticas, que respetan sea el contenido sea los sonidos de los originales⁸.

El pasado vuelve hacia el presente y habla directamente a través de este coro de voces poéticas, y ya no hay profecía para el futuro como en *Quetzalcóatl*, donde la revolución sandinista encarna la vuelta del dios y la realización de su reino, sino que estos poemas permiten saborear aquella nostalgia hacia una antigua Edad de Oro de sencillez y armonía que Ernesto Cardenal ha comunicado a menudo en sus obras pasadas.

Parece claro que el escritor brinda estas muestras de poesía primitiva como ejemplos de poesía verdadera, al corresponder perfectamente con su idea de lo que debe

⁵ *Ibi*, p. 8.

⁶ Ernesto Cardenal, *Antología de poesía primitiva*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, p. 19.

⁷ *Ibi*, p. 142.

⁸ *Ibi*, p. 19.

ser la poesía: “la filosofía es por esencia abstracta – dice Cardenal – y la poesía concreta”⁹. Un texto poético resulta más poético en la medida en que es más concreto.

Hay más: lo que estos poemas reflejan es la mentalidad sintética de los pueblos primitivos, donde praxis social y producción poética convergen, siendo dos aspectos complementarios, que se dan juntos: “todo primitivo es poeta”, lo que quiere decir que la sensibilidad poética es una característica connatural en el hombre primitivo. Ernesto Cardenal, de este modo, nos sugiere tácitamente que la poesía es el medio que esos pueblos usan para acercarse a la realidad que los rodea, explorarla y cantarla. Vivir y cantar la vida coinciden.

Al mismo tiempo, al afirmar que “todo primitivo es religioso”¹⁰, el poeta nos permite dar un paso más en la concepción de la poesía ancestral.

En el poema *Quetzalcóatl* se había puesto de manifiesto la exaltación que el hombre nahua hacía de cada obra humana, que representa el deseo y la voluntad de transfigurar lo humano para acercarse a la deidad. La serpiente con alas de quetzal encarna precisamente este dinamismo de la materia y la voluntad de trascender sus límites para alcanzar la esfera divina. Este deseo, sin embargo, no pertenece sólo al antiguo hombre de Mesoamérica, sino a todo hombre primitivo.

De aquí que la poesía, al ser un producto humano, se carga de un sentido mucho más hondo y amplio: la palabra poética se convierte en el elemento de enlace entre el mundo natural del acontecer diario y el sobrenatural. Canto lírico y rito coinciden. La poesía adquiere, de este modo, el carácter de medio de comunicación con los dioses, volviéndose instrumento de plegaria y alabanza.

En “Oración”, los Bosquimanos de África se dirigen a su dios: “Kabbia de los cielos/toma mi rostro: / Tú me darás el tuyo! / El rostro con el cual, al morir, / revives y regresas a nosotros / que ya no te veíamos”¹¹. Otro ejemplo lo brindan los Guaraníes de Paraguay con su “Oración matutina al Creador”, donde se lee: “Oh, verdadero Padre Ñumandú, el Primero! / En tu tierra el Ñumandú de corazón grande [el sol] / se está levantando con el reflejo de su divina sabiduría. / Y porque tú dispusiste que aquéllos a los que proveíste de arcos / nos irguiésemos / es que volvemos a erguirnos [...] Por eso séanos permitido / levantarnos repetidas veces, / oh verdadero Padre Ñumandú, el Primero!”¹².

Estos poemas expresan el sentido religioso enraizado en la existencia de esos hombres, y que los unía a sus dioses, lo que siempre se reafirma a lo largo del poema *Quetzalcóatl*. Todo es visto y considerado por parte de esas civilizaciones en el marco de lo sagrado, que se considera lo real por excelencia, lo único real. Lo sagrado está hecho de un tejido resistente al tiempo porque se fija en el legado mítico y poético, característico de cada pueblo. Como el americano autóctono, también el hombre primitivo de toda cultura se concibe a sí mismo en relación constante con lo Sagrado, que es lo que mueve a los hombres, y determina cada acción.

Al recuperar, traducir y dar a conocer estos poemas, Ernesto Cardenal quiere reafirmar la dimensión totalizante del hecho poético, que abarca e incluye todos los aspectos de la vida, en contra de la idea de poesía como mero juego retórico de un in-

⁹ Alfredo Veiravé, “Ernesto Cardenal: el Exteriorismo, poesía del nuevo mundo”, en J. Promis Ojeda, *Ernesto Cardenal, poeta de la liberación latinoamericana*, ob. cit., p. 98.

¹⁰ E. Cardenal, ob. cit., p. 12.

¹¹ *Ibi*, p. 37.

¹² *Ibi*, pp. 79-80.

dividuo cerrado en su "turrus eburnea". Esta antología nos traslada a un mundo de formas de vida en las que predominan el estrecho contacto con la naturaleza y los quehaceres elementales cotidianos, junto a una visión mística del mundo, donde cada elemento y acción remite al Misterio.

Al mismo tiempo, el poeta traspasa los confines de lo latinoamericano y se dirige a todos los pueblos del mundo, proponiendo un modelo no sencillamente de hombre individual, sino más bien de hombre comprometido en una relación viva con su realidad social, y también con la necesidad de una espiritualidad, propia de todo ser humano.

En esas sociedades primitivas, Cardenal ve la conciliación entre la acción del hombre y la relación con el Misterio que él ha perseguido siempre a lo largo de su vida y obra poética. Por lo tanto, la presenta como condición indispensable para la formación del ser humano, y necesaria para constituir una sociedad floreciente y armoniosa.

A través de la recuperación del mito de Quetzalcóatl, Ernesto Cardenal había hecho ingresar poéticamente las culturas americanas aborígenes en el ámbito de lo que Vicente Cicchiti define "grandes humanismos"¹³. Con la publicación de *Antología de poesía primitiva* extiende ese proceso a todos los pueblos primitivos del mundo, presentando una visión panorámica del quehacer poético del hombre primitivo, y subrayando, al mismo tiempo, la superación de los prejuicios axiológicos o valorativos que enfrentaban las realizaciones de los pueblos primitivos asiáticos, americanos, africanos, oceánicos y esquimales con los logros europeos, presididos por la cultura griega, considerada la única digna del nombre de cultura.

¹³ Vicente Cicchiti, "Homenaje a los indios americanos de Ernesto Cardenal", en J. Promis Ojeda, *ob. cit.*, p. 135.

VANESSA CASTAGNA

THE RAVEN – O CORVO
FERNANDO PESSOA E CABRAL DO NASCIMENTO
TRADUZEM EDGAR ALLAN POE

Dentro da intensa actividade de tradutor de Cabral do Nascimento, quase completamente consagrada à ficção narrativa, especialmente relevante resulta a “recriação” do célebre poema *The Raven* de Edgar Allan Poe.

A tradução proposta por Cabral do Nascimento aparece apenas na última versão de *Cancioneiro* (1976), com o subtítulo elucidativo *Recriação em português do poema de Edgar Allan Poe*¹. O termo “recriação” parece afastar de imediato o poema português do original, apresentando aquele como emulação mais do que como tradução deste. Mas um confronto dos dois textos acaba por contradizer essa interpretação, pois a tradução de Cabral do Nascimento, longe de pretender *criar* um novo poema inspirado no de Poe, de facto é uma tradução bastante fiel aos princípios e propósitos em que se rege o texto fonte. Por isso, o termo “recriação” deverá ser interpretado como tentativa de criar na língua portuguesa um poema o mais próximo possível do original, tanto no plano semântico, como nos planos métrico, rimático e fonoprosódico.

Na realidade *The Raven* não é o único poema traduzido por Cabral do Nascimento, que, aliás, do próprio Poe de facto traduziu mais poemas. A tradução de *The Raven* aparece pela primeira vez na parte antológica do volume dedicado ao poeta norte-americano, intitulado *Edgar Poe* (1972), juntamente com as traduções de *Annabel Lee* e *Ulalume*². Portanto *O Corvo* incluído no *Cancioneiro* de 1976 não terá sido traduzido por escolha autónoma, mas sim por compromisso editorial, embora a inclusão deste poema e a exclusão dos outros sejam significativas quanto à relevância dada em especial a esta “recriação”.

A versão que Cabral do Nascimento deu dos poemas compete idealmente com outra, anterior de cerca de cinquenta anos e da autoria de um poeta (também tradutor) com quem periodicamente Cabral do Nascimento parece ter tido de confrontar-se, ou seja Fernando Pessoa.

¹ V. João Cabral do Nascimento, *Obra Poética*, Porto, Edições ASA, 2003, pp. 429-433.

² *Edgar Poe* (versão de Cabral do Nascimento e Vergílio Godinho), Lisboa, Editorial Verbo, 1972, pp. 80-88. Ao lado da tradução de Cabral do Nascimento é publicado o texto original.

Pessoa traduzira *O Corvo* de Edgar Allan Poe e publicara-o em 1925, na revista de arte *Athena*, indicando que se tratava de uma versão “ritmicamente conforme com o original”³.

A tradução proposta por Cabral do Nascimento também parece orientada no sentido de uma reprodução rítmica e estrutural do texto original, com especial atenção para o plano fonoprosódico; no entanto a fidelidade no plano semântico tão-pouco é descuidada, mantendo-se ao longo do poema um bom equilíbrio entre os dois aspectos⁴.

A divisão em dezoito estrofes de seis versos (cinco mais refrão) é mantida, ao passo que a homogeneidade dos versos não é completa, embora se mantenha o recurso a versos de quinze sílabas. O verso pode dividir-se em hemistíquios de sete e oito respectivamente, ou vice-versa.

As estrofes do poema de Poe respeitam o seguinte esquema métrico e rimático:

----- A	----- A
-----	----- B
----- C	----- C
----- C	----- B
-----	----- B
-----	----- B

Como se pode notar, há rimas externas e medianas bem definidas, que marcam esquemas de paralelismo que se repetem em todas as estrofes. Por um lado, as rimas externas constituem uma invariante fonoprosódica ao longo do poema; por outro, as rimas internas variam de estrofe para estrofe e influenciam o seu ritmo tanto num sentido horizontal (no mesmo verso), como num sentido vertical (na rima mediana dos versos terceiro e quarto).

A rima externa aparece em todos os versos, à excepção do primeiro e do terceiro, e abrange inclusivamente o refrão. Sendo este um elemento constante ao longo de todo o poema, a respectiva rima externa também se mantém sempre a mesma.

Tanto Pessoa como Cabral do Nascimento se esforçam por reproduzir este complexo esquema e ambos optam por manter tanto as rimas externas como as internas, menos a do quarto verso. É de notar, na tradução de Cabral do Nascimento, que em casos pontuais a rima interna pode estar deslocada ao efectivo fim do primeiro hemistíquio, como se dá no terceiro verso da estrofe IX:

Pois hei-de crer que eu, um ser humano, possa ter

³ Edgar Allan Poe, *O Corvo e Outros Poemas*, Lisboa, Ulmeiro, 1989, pp. 7-11. Sobre Fernando Pessoa tradutor de E.A. Poe cfr. também Idem, *The Raven, Ulalume, Annabel Lee nella traduzione di Fernando Pessoa (versioni italiane di Antonio Bruno, Gabriele Baldini, Elio Chiniol)*, Torino, Einaudi, 1995 e Arnaldo Saraiva, *Fernando Pessoa – Poeta Tradutor de Poetas*, Porto, Lello, 1996.

⁴ Para uma reflexão sobre as possibilidades de tradução do poema de E.A. Poe para uma língua românica, cfr. Silvia Campanini, “La traduzione poetica dall’inglese in italiano: Quot the Raven «Nevermore»”, in *Traduzione, società e cultura*, n.º 1, Udine, 1991.

onde, no entanto, essa irregularidade é compensada pela duplicação da rima, que ocorre entre *crer*, *ser* e *ter*.

O refrão, eixo central do poema nas intenções do próprio Poe, distingue-se pela brevidade e por um marcado efeito sonoro. Tanto Pessoa como Cabral do Nascimento recorrem a um verso de oito sílabas, rematado pela palavra *mais*. A abertura sugerida pela vogal *a* contrasta com o efeito melancólico evocado pelo *more* que encerra todas as estrofes; mas pelo menos o *nada mais* e *nunca mais* que se sucedem nas duas traduções portuguesas compartilham com as combinações do original que incluem *more* um efeito de persistência e de prolongamento do som, em virtude dos sons nasais e do ditongo final.

O *nevermore* no texto fonte surge como desfecho a partir da oitava estrofe, depois do aparecimento do corvo na estrofe anterior. Das estrofes iniciais, seis concluem-se com *nothing more* e uma com *evermore*. Pessoa preserva a distribuição das três variantes, traduzindo-as, respectivamente, com *nunca mais*, *nada mais* e *jámais*. Cabral do Nascimento opta por uma distribuição mais livre, isto é, opta por traduzir o *nevermore* como *nunca mais*, com uma exceção na estrofe XIII e no verso final, onde opta por *jámais*.

Na tradução de Cabral do Nascimento, o *nunca mais* ocorre também na segunda estrofe, em correspondência do inglês *evermore*, mas nesta ocorrência é introduzido por *pra*. A decisão de recorrer ao *jámais* noutras estrofes poderá ser interpretada como uma tentativa de compensação, que porém acaba por alterar a frequência de cada variante. No entanto a variante no verso final do poema, após uma sequência de repetições, produz um efeito de surpresa, embora parcialmente anunciada na estrofe XIII, onde o *jámais* aparece pela primeira vez.

Mais irregular, em ambas as traduções, resulta a reprodução de aliterações, que no poema de Poe são muito frequentes, sobretudo na primeira parte; não faltam, todavia, exemplos de tradução bem sucedida desse ponto de vista. Em certos versos, a versão de Pessoa mantém o recurso maciço à aliteração ao passo que Cabral do Nascimento descuida este aspecto; noutros acontece o inverso. Assim, por exemplo, no quinto verso da nona estrofe do poema original há uma densa sucessão de oclusivas tanto surdas como sonoras:

Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door

Ao traduzir este verso, Pessoa propõe uma série, ainda que menos densa, de aliterações, dada sobretudo pela repetição da oclusiva bilabial sonora e das fricativas surdas [s] e [ʃ]:

Ave ou bicho sobre o busto que há por sobre seus umbrais

A tradução de Cabral do Nascimento deste ponto de vista, neste caso, é menos eficaz, não obstante a repetição da vogal [u] ou semivogal [w], por um lado, e a repetição alternada de oclusivas bilabiais surdas e sonoras:

Ave ou quadrúpede, num busto, em meus poisos habituais

Situação invertida verifica-se no segundo verso da última estrofe. O verso de Poe é:

On pallid bust of Pallas just above my chamber door

Neste verso⁵ são de destacar uma alta frequência de oclusivas, sobretudo bilabiais, e a paronomásia *pallid* / *Pallas*. O verso correspondente da tradução de Pessoa neutraliza a paronomásia e abranda o efeito das aliterações:

No alvo busto de Atena que há por sobre os meus umbrais

Diferentemente, traduz Cabral do Nascimento:

No busto pálido de Palas, em meus pátrios locais

mantendo a paronomásia e as aliterações das bilabiais, além da repetição do [l]. Porém, no verso imediatamente anterior Cabral do Nascimento afasta-se do original, não mantendo uma repetição no segundo hemistíquio (*still is sitting*, *still is sitting*). As traduções de Pessoa e de Cabral do Nascimento são, respectivamente:

E o Corvo, na noite infinda, está ainda, está ainda

E o Corvo, sem se afastar, continua nesse lugar

Cabral do Nascimento talvez tenha optado por uma solução desse tipo para não ter de recorrer à mesma solução de Pessoa. Nesse sentido, é significativa a comparação dos termos usados para traduzir o inglês *door*, pois Pessoa recorre a *umbrais*, que mantém no final do verso, ao passo que Cabral do Nascimento, possivelmente para evitar uma semelhança marcada entre as duas traduções, utiliza *porta* no interior do verso ou, episodicamente, *taipais*.

Uma análise abrangente das duas traduções confirmará que, por meio de escolhas pontuais diferentes e soluções diversas caso a caso, Pessoa e Cabral do Nascimento conseguem realizar o mesmo propósito, ou seja actuar a mesma estratégia tradutiva, visando um texto de chegada que mantenha o esquema métrico e rimático do original.

As diferenças dependem principalmente do recurso a sinónimos diferentes dentro do mesmo verso e da deslocação dos mesmos lexemas ou sintagmas dentro do mesmo verso ou dentro de pares de versos⁶. É o que se pode observar, dando apenas um exemplo, na segunda estrofe, nos versos terceiro e quarto (*Eagerly I wished the morrow; – vainly I had sought to borrow / From my books surcease of sorrow – sorrow for the lost Lenore –*). As traduções propostas por Fernando Pessoa e Cabral do Nascimento são, por ordem, as que se seguem:

Como eu qu’ria a madrugada, toda a noite aos livros dada
P’ra esquecer (em vão!) a amada, hoje entre hostes celestiais –

⁵ Sobre este verso em particular e, em geral, sobre o poema de Edgar Allan Poe e a importância do facto de palavras parecidas fonematicamente estarem ligadas no plano semântico, cfr. em especial Roman Jakobson, “Linguística e Poética”, in *Linguística e Comunicação*, 15ª ed., São Paulo, Cultrix, 1995, pp. 118-162.

⁶ Cfr. Giuseppe Sansone, “Traduzione ritmica e traduzione metrica”, in Franco Buffoni (a cura di), *La traduzione del testo poetico*, Milano, Guerini e Associati, 1989, pp. 13-28.

Quanto eu ansiava o dia! Aos livros eu pedia
Me fizessem esquecer a que os anjos, seus iguais
Chamam Lenore [...]

Por um lado, nos dois casos a menção dos livros é antecipada de um verso, assim como a referência aos anjos; por outro, na “recriação” de Cabral do Nascimento Lenore é adiada ao verso sucessivo.

Cabe aqui salientar que Pessoa, que nas suas traduções de poesia costumava eliminar os nomes ingleses, evita qualquer referência ao nome de Lenore e substitui-a por perífrases que evocam a mulher amada. Este aspecto é importante, porque se insere na prática habitual de Pessoa de permitir, em função da manutenção da estrutura métrica e rimática, que elementos semânticos, mesmo importantes, caíam e que os sentidos se simplifiquem, além de recorrer (por vezes excessivamente) ao enchimento. Este fenómeno, aliás, é sugerido no primeiro dos dois versos da tradução acima citada, nomeadamente na introdução de *toda a noite*, que chega a ser pleonástica.

Nessa perspectiva a relação entre fidelidade formal e fidelidade semântica, portanto, é díspar nas duas traduções. No conjunto, porém, ambas as traduções respondem de forma interessante e satisfatória a princípios análogos do ponto de vista formal. Os pequenos desvios semânticos de Pessoa devem-se principalmente ao propósito de neutralizar o texto de partida. Por outro lado, os desvios pontuais de Cabral do Nascimento podem ser interpretados a partir da dupla relação da sua tradução, que se propunha de transferir o poema de Poe na língua e cultura portuguesas, mas simultaneamente tinha de se diferenciar e distinguir da tradução assinada por Fernando Pessoa.

Tanto Fernando Pessoa como Cabral do Nascimento, de facto, transferiram para português o poema de Poe respeitando, com soluções originais, as suas características semânticas, rítmicas e fónicas, diferentemente de um autor como Machado de Assis, que, inspirando-se na tradução de C. Baudelaire, optara, além do mais, por transformar as estrofes de seis versos em estrofes de oito e recorrer a rimas emparelhadas⁷.

⁷ Cfr. E.A. Poe, “O corvo” in Joaquim Maria Machado de Assis, *Obra completa*, Rio de Janeiro, Editora José Aguilar Ltda., 1962, vol. 3º, pp. 153-157.

RECENSIONI

Sendebar. Libro de los engaños de las mujeres, edición de Veronica Orazi, Barcelona, Editorial Crítica, Clásicos y Modernos 11, 2006, 160 pp.

Il volume ripropone l'edizione pubblicata nel 2001 (*Sendebar. Il libro degli inganni delle donne*, Introduzione, note, 1ª traduzione italiana ed edizione a cura di V. Orazi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, vincitore nel 2002 del Premio 'Città di Monselice' – Sezione Leone Traverso, e ampiamente recensito nel *Sole 24 ore* n. 59 del 29 febbraio 2004, p. 33), di cui non ho avuto l'occasione di parlare a suo tempo, lo faccio perciò con piacere ora.

Veronica Orazi, con la puntualità e l'acribia che le sono consuete, nello studio introduttivo (pp. 7-67) – rivisto, come le note – analizza il contesto socio-culturale che favorì la traduzione dell'opera dall'arabo e le caratteristiche della narrativa breve di matrice orientale: uso della prosa, del dialogo, introduzione del racconto-cornice con storie interpolate, tematiche principali (la concezione del sapere e la sua trasmissione, la figura del saggio, l'impiego strumentale della misoginia) e termina con uno sguardo sulle continuazioni del genere e una rassegna dei contributi critici fondamentali.

A livello testuale, il *Sendebar*, a tradizione mono-testimoniale e trasmesso da una copia del XV sec. – vergata dalla mano A –, presenta guasti di varia entità e interventi di una mano più tarda – B –, cui si devono modernizzazioni linguistiche. La lezione appare travagliata in più punti, considerati in passato irrimediabilmente corrotti, per i quali già nell'edizione del 2001 la studiosa italiana ha proposto emendamenti risolutivi, confermati nella riedizione spagnola. In particolare, nella cornice in cui i sapienti discutono tra loro, il senso dell'enunciato, compromesso, è ristabilito grazie a interventi congetturali, basati sull'*usus scribendi* del testo e sullo stadio evolutivo del castigliano dell'epoca. Esaminiamo qui almeno un paio di esempi significativi.

Come registrato nell'apparato (in appendice, assieme alla *Selección de variantes significativas*), il manoscritto – mano A – riporta (p. 146):

la cosa que non le tuelle [B cassa 'le tuelle' e sovrascrive 'desiste'] el estomago despues come con sus manos [B integra 'y el'] que non aprende en su ninnez saberes [B cassa 'saberes' e sovrascrive 'la sciencia'] e la muger quando a su marido non a miedo nin teme nunca puede seer buena el que dize la rrazon si non la entiende nin la sabe que es [B cassa 'que es'] nunca tiene seso [B integra 'ny provecho'] al que la oye nin la puede despues entender;

V. Orazi ristabilisce la struttura parallelistica originaria, recuperando il significato del passo; nell'edizione critica (pp. 77-78) infatti si legge:

“La cosa que non le tuelle el estómago después come con sus manos el que non aprende en su niñez saberes. E la mujer, cuando a su marido non á miedo nin teme, nunca puede seer buena. El que dize la razón, si non la entiende nin la sabe qué es, nunca tiene seso al que la oye, nin la puede después entender”.

Poco più oltre il codice – mano A – attesta (pp. 146-147):

en qual quier tierra quel regno fuese derecho quel que non judgue los omnes que les libre por derecho gelo faga entender e non aya consejo que emiende a lo que el rrey fiziere se lo prouare la riqueza fue por una egualdat e el fisico fuere loçano con su fiesta que non la emuestre a los enfermos bien commo tienen [B cassa l'intera frase e scrive: quel rrey no fuere justiciero ny tuuiere quien jusgue a los hombres y por derecho los libre ny aya consejo que enmiende lo que el rrey mal hiziere y donde la rriqueza se posee ygualmente y do el fisigo fuere tan loçano que con su loçanya y locura no curare de los enfermos];

ancora, l'emendamento riporta alla luce il senso del periodo (p. 78):

“en qualquier tierra qu'el rey no fuese derecho, qu'él que non judgue los omnes, que les libre por derecho e gelo faga entender; e non aya consejo que emiende a lo que el rey fiziere, si lo provare; la riqueza no fuere por un egualdat; e el fisico fuere loçano con su fiesta, que non la emuestre a los enfermos bien como tiene”.

Nel testo i *maestros* si esprimono in modo ermetico, con metafore oscure, e questo tipo di linguaggio, ellittico e allusivo, è impiegato per sancire la distanza tra il sapiente e chi non ne condivide l'alto grado di conoscenza: si tratta di punti di importanza capitale per l'interpretazione dell'opera, che gli interventi realizzati sanano e consentono di comprendere appieno.

La puntuale edizione pubblicata da Critica in un elegante volumetto è purtroppo funestata da un *Índice de notas*, che chiude il volume (pp. 153-157), allestito dalla redazione della Collana e di cui l'Autrice non è scientificamente responsabile, che include svariate voci errate o addirittura inesistenti, tra cui: *adurar a bien* (nel testo: “lo que tú feziste yo lo aduré a bien”, p. 111); *antener* (“si tú non te antuvas a castigar tu fijo ... matarte á”, p. 90); *aver algo a duro* (“óvogelo mucho a duro de vender”, p. 110); *duxier* interpretato come infinito (“duxiéronle ante el alcalde”, p. 136); *espendio* (“que lo aya espendido el estómago”, p. 77); *membroçar* (“membrósele d'ella”, p. 104); *ternar* (“terné estos diez maravedís”, p. 103); *tomarla unos con otros* (“tomáronse unos con otros”, p. 98); *tolgar* (“ruega a Dios que te las tuelga”, p. 120); infine viene citato per due volte il *Libro indefinido* (sic) di Juan Manuel (p. 155), svarioni che lasciano veramente a bocca aperta e occhi sbarrati qualsiasi lettore che abbia una pur minima consuetudine con lo spagnolo medievale.

Prima di accingermi a questa breve recensione ho voluto sentire Veronica Orazi che mi ha confermato non solo la sua estraneità a quest'*Índice de notas*, ma anche di non aver neppure potuto emendarlo in bozze. Spero perciò che queste mie righe possano

esser utili a fugare ogni possibile dubbio dei lettori circa la bontà e l'autorevolezza dell'edizione critica del *Sendebat* a cura di Veronica Orazi.

Marcella Ciceri

La traduzione castigliana medievale della "Medea" di L.A. Seneca. Edizione critica, introduzione e commento a cura di Giuseppina Grespi, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni Editore, 2005, 215 pp.

Il lavoro di Giuseppina Grespi nella collana «Agua y Peña» arricchisce ancor più il filone di ricerca riguardante la ricezione delle opere di Seneca in Spagna o, meglio, le loro traduzioni, campo di ricerca a cui la studiosa ha già dato valido contributo.

La diffusione delle opere seneciane raggiunge il suo apogeo nel XV secolo, dopo un timido inizio nel XIII, quando si realizzarono le traduzioni nelle lingue peninsulari.

Si ipotizza che le traduzioni castigliane delle *Tragedie* di Seneca fossero due: la prima, realizzata probabilmente per iniziativa del Marqués de Santillana, è andata perduta; la seconda, tramandata da sette manoscritti, fu condotta su una traduzione catalana, forse di un non ben identificato Antoni de Vilaragut della fine del XIV secolo. Si ignorano i nomi dei committenti e del traduttore.

Giuseppina Grespi attribuisce giustamente molta importanza al fatto di conoscere la tradizione manoscritta del testo latino delle tragedie di Seneca, al fine di individuare quale fu il riferimento latino della traduzione catalana: un manoscritto latino appartenente alla famiglia indicata come A (l'altra è la famiglia E), opinione avvalorata sia dalla coincidenza dell'ordine delle *Tragedie* nella famiglia A e nella traduzione catalana e castigliana, sia dalla presenza delle glosse di Nicolaus Trevet, un domenicano inglese del XIV secolo, autore del primo commento completo di tutte le tragedie. Fornì un testo completo con parafrasi e ampliamenti riguardo a ciò che poteva risultare oscuro o particolarmente interessante. La Grespi è sicura che la traduzione catalana da cui deriva, come abbiamo visto, la castigliana, si basa proprio sul testo di Trevet con il relativo commento.

I manoscritti catalani che tramandano la traduzione catalana sono sette e appartengono a una stessa tradizione.

Anche i manoscritti che trasmettono la traduzione castigliana sono sette, due dei quali sono stati scoperti dalla curatrice (ms. 107 della Real Academia de la Lengua, ms. 3190 della Biblioteca de Catalunya).

La *Medea* è l'unica tragedia presente in tutti i manoscritti, il che fa pensare a un particolare interesse per l'opera, tradotta in stile elegante e lingua colta.

L'analisi attenta della tradizione catalana e castigliana e dei rapporti tra i manoscritti porta la curatrice a proporre uno stemma ampiamente e acutamente documentato, e alla scelta, come testo per la trascrizione, del ms. BC (n. 3190 della Biblioteca de Catalunya, sec. XV) per il I, II, e parte del III atto, e del ms. MN2 (n. 8230 della Biblioteca Nacional di Madrid, sec. XV) per parte del III, IV e V atto.

Le numerose aggiunte di argomento mitologico, astronomico, geografico, filosofico già presenti nel *Commentarius* di Nicolaus Trevet inducono a supporre che il catalano tradusse da quest'opera, offrendo un testo che servì come unico riferimento alla traduzione castigliana, letterale e caratterizzata da numerosi catalanismi. A ragion veduta si può affermare che il traduttore castigliano non abbia usato il testo latino.

L'edizione, filologicamente molto attenta, è corredata da un *Commento* critico utile alla lettura, da un interessante *Indice onomastico* in cui si segnalano i nomi propri presenti nel testo con il corrispondente catalano e latino. Chiude la *Bibliografia* delle opere citate.

Quest'ultima fatica di Giuseppina Grespi segna una tappa importante di una ricerca da tempo intrapresa con dignità scientifica.

Donatella Ferro

Irene Mochi Sismondi, *Alla rinfusa (en dos idiomas)*, A cura di Laura Dolfi, Baroni, Viareggio, 2005.

Irene Mochi-Sismondi, viuda de Jorge Guillén, falleció el 25 de septiembre del 2004 en Málaga. No pudo ver publicado este libro finalizado durante los últimos años de su vida, escrito con gran tenacidad y amor, con una escritura de alto nivel, en italiano y español. Un libro sin lugar a dudas, original, necesario, puesto que abre nuevas perspectivas en la siempre en definición literatura del yo, y aporta datos importantes para la segunda parte de la vida de uno de los grandes poetas en lengua española del siglo XX. Claudio Guillén lo ha definido como: "escritura de recuerdos, mezclada con una escritura desde el presente, pero no exactamente un dietario." Pese a las condiciones férreas impuestas por la autora, sin fotografías de ella y el poeta salvo algunas de su familia en la juventud, el libro está llamado a despertar un gran interés.

La literatura autobiográfica se mueve en el territorio de lo impreciso. Cada libro – cada buen libro – se inventa, busca, una tradición inasible. Lejos de fórmulas castrantes y de pactos inasibles, escapa fugaz a la definición que los críticos impasibles intentamos aprehender. Difícil esta maniobra de la confusión, para capturar este género de géneros, pero Irene Mochi-Sismondi ha realizado una gesta notable en la doble provocación que implica el proyecto de *Alla rinfusa (en dos idiomas)*, un diario de memorias escrito en dos lenguas que domina a la perfección, español e italiano. Incluye algunas reflexiones que ayudan a entender mejor el libro y que son brillantes apuntes para una definición del diario íntimo: el libro son "notas que mi cuerpo y mi pluma necesitaban cada noche como una cuenta concienzuda, para irme tranquilamente a cama." Define también la carta: "un dono di sé, un'interpretazione dell'altro, un modo di spremersi che varia secondo a chi si scrive."

Mochi-Sismondi vivió una vida compleja e intensa. Y de ello da fe la escritura sofisticada y atractiva con la que escribió estos textos que fue recopilando a lo largo de su vida, que escribió de manera más frecuente en sus últimos años, y que, ahora, nos llega en cuidada edición de Laura Dolfi. Uno de los aspectos más subyugantes del libro es la diferencia de tono y dicción, según escriba en español o italiano. Es realmente atractiva la mezcla continua de lenguas con que construye el texto, fiel reflejo de un saber vivir a caballo de dos culturas, en dos vidas. Este carácter híbrido, de mezcla, aumenta con la mezcla de estilos: de la memoria pura, el dietario, el aforismo. Emocionantes son las páginas dedicadas a su primer matrimonio (blanco), la narración del conocimiento de Jorge Guillén en una pensión de Florencia en 1951, o la muerte del poeta en Málaga, en 1984. Es ahí donde mejor se aprecia el refinamiento y gracia de su persona, la delicadeza intelectual, y, en especial, su condición de lectora impenitente hasta el fin de sus días, orgullosa de unos orígenes intelectuales. Un antepasado suyo, el historiador y crítico

co romántico Simonde de Sismondi, fue autor de una *Historia de la literatura española desde mediados del siglo XII hasta nuestros días*. Licenciada en Ciencias Políticas e hija de un diplomático, viajó en su juventud por todos los países del Mediterráneo, de los que había guardado vívidos recuerdos que nos son contados con un estilo elegante y lujo en la exactitud.

Los aspectos recurrentes definen el tono del libro: su propia imagen, el envejecimiento, en una rara sinceridad de aceptar, de modo que raya en la coquetería, la propia degradación. Uno podría pensar que el mérito de este libro se encuentra en la posibilidad de conocer más acerca del Jorge Guillén íntimo. Algo y poco hay de esto. Como bien nos recuerda, la vida está en la obra. Hay sí, apuntes diversos entrañables y sobrecogedores algunos – la muerte –, divertidos y jocosos otros, como la observación de las conferencias y lecciones en Puerto Rico o Colombia. O bien la crónica de la rutina obsesiva del poeta en su trabajo. También, detalles íntimos sobre la relación que el poeta evocaría como “un destino feliz y siempre doble”. Pero la vida de Irene Mochi-Sismondi tiene en valor en sí misma y no necesita de la ayuda del poeta Guillén para mantener alto el interés.

La técnica es cautivadora: mezcla tipos de textos, de tiempos. Y resulta como un caleidoscopio que compone a momentos un fresco integral en todos sus detalles y en tantos otros consiste en breves apuntes en apariencia inconexos, pero que el lector puede recomponer con cierta facilidad. Los casi aforismos son de una gran efectividad: “Recuerdo. En el mapa de la memoria busca el recuerdo como una calle. Está en la aprte antigua, entre recodos y callejones. ¿Lo has encontrado?”. Palabras de poeta. O más adelante: “Ora che nessuno legge, tutti scrivono”. Palabras de sabia escéptica. Este libro es una buena fuente de información para especialistas en poesía española del siglo XX. Y es una excelente lectura “alla rinfusa”, en un desorden edificante.

Enric Bou

Neus Rotger y Fernando Valls (eds.), *Ciempíes. Los microrrelatos de Quimera*, Barcelona, Montesinos, 2004, pp. 309.

Oltre ad essere il nome di un comune invertebrato, *ciempiés* può indicare in spagnolo un lavoro in ambito intellettuale privo di unità, incoerente e confuso. Il direttore della rivista *Quimera*, Fernando Valls, insieme a Neus Rotger, coordinatrice della rivista stessa, hanno scelto proprio questo emblematico termine per intitolare un'antologia di 134 micro-racconti pubblicati su *Quimera* a partire dal febbraio del 2003. La sezione della rivista era finalizzata a promuovere un genere non ancora definito di finzione letteraria, in lingua spagnola, che vantava certamente celebri progenitori in Ispanoamerica e in Spagna, ma soffriva della mancanza di un riconoscimento e una collocazione adeguati nel mondo delle lettere.

L'opera si apre con un prologo rivelatore dell'intuizione e del coraggio dei curatori. “El microrrelato o la apuesta por un género nuevo” (pp. 7-14) spiega la “genealogia” dell'operazione e il *work-in-progress* che la stessa rappresenta, poiché, fissato il termine di microrrelato, si raccoglie la definizione di ogni autore. La miscellanea offre quindi al lettore l'occasione di entrare in un mondo informe, “invertebrato”, ma dai mille piedi, assaporando il gusto di ogni singolo micro-racconto e cogliendo sempre nuove sfumature, diverse prospettive e possibili letture, proprio perché ogni micronarratore sug-

gerisce pluralità di visioni nella *poética* che precede i singoli testi. Il risultato è un'opera aperta, un libro in divenire. I curatori rammentano che "La antología puede leerse como un estado de la cuestión, [...] un libro abierto, todavía en marcha [...] Nos parece que puede servir como una muestra representativa de las distintas posibilidades de un género que tiene mucho de experimental aunque sus raíces remotas puedan situarse en la tradición literaria más clásica" (p. 14), premessa che previene o sospende eventuali dubbi sulla continuità tematica dei singoli *microrrelatos*.

Inaugura la sezione antologica Antonio Fernández Molina, con una "Poética improvisada" (p. 17) che pone l'accento sull'essenzialità doverosa del microrrelato. Il genere, che lui preferisce denominare "relato breve", richiede estrema precisione lessicale, nessuna divagazione e un lettore colto, o meglio, uno specialista della lettura, possibilmente dotato di un buon senso dell'umorismo. "La cremallera", "El escritor", "La rifa" e "La cabeza sobre los hombros" sono lampi di accuratezza stilistica che raccontano una storia ricorrendo a giochi linguistici, come i doppi sensi, al paradosso e alla proiezione di immagini sdoppiate che si intersecano, si scambiano o si fondono. Il primo di una rosa di 28 autori sembra dunque fungere da filtro e da avvertimento al lettore distratto. La brevità formale è l'attento risultato di selezioni minuziose di un testo che vuole essere un condensato di ambiguità semantiche, di linguaggi e di *topoi* letterari, per scardinare sterili automatismi di lettura. L'intento è immediatamente confermato anche dal secondo autore, nonché critico esperto di *microrrelatos*, l'argentino David Lagmanovich. In "Para una poética" (p. 25) rivela l'insidioso compito dei racconti *mignon* di "desmentir las expectativas del lector" perché appartengono a un "género que se burla de los géneros [...] aguardando un descuido nuestro para desmentir las convenciones antiguas y también estas últimas, las que hoy nos esforzamos por formular" (p. 24). Tali dichiarazioni provano, una volta di più, la valenza di *borrador*, di *ciempiés* dell'intera antologia. I microracconti sono degli esperimenti ben riusciti di narrativa brevissima, che interagiscono attivamente tra di loro, ma anche, e soprattutto, con le premesse di poetica di ciascun autore, benché queste ultime siano state formulate solo in un secondo momento. Si ha quindi l'impressione di poter leggere composizioni e poetiche in modo disordinato, incrociandole e fondendole tra loro, sperimentando così una totale libertà di lettura, applicabile anche quando codici e riferimenti alla tradizione letteraria universale sono puntuali. Spesso, infatti, i microracconti sono parodie, riscritture, *pastiche*; le tracce di intertestualità diventano fondamentali per concentrare immagini, rimandi e significati in uno spazio limitato che non concede il tempo della spiegazione, altrimenti i *microrrelatos* diverrebbero racconti. È il caso di "Los tres mercaderes" di Lagmanovich (p. 30), dove i tre mercanti diventano i Re Magi della tradizione cristiana, solo per passare erroneamente in Giudea, nei pressi della capanna dove Maria aveva dato alla luce pochi giorni prima Gesù: "Así nació la leyenda que los transformó en reyes orientales, venidos expresamente a rendir homenaje a aquel niño cuyo nombre no alcanzaron a conocer". Pur non comparando precisi nomi evangelici, i referenti "tres mercaderes", "Judea", "carpintero", "pastores", "parturienta" ci conducono inequivocabilmente al momento della nascita di Gesù. E la parodia è scritta. In "Enlace" di José Balza (p. 58) si ricorre all'espediente della biografia fittizia, tanto caro a Borges, raccontando di un professore che fornisce ai suoi studenti le indicazioni bibliografiche di un libro immaginario. Il breve intreccio si sviluppa in sede d'esame, quando uno studente decide di parlare proprio del testo inventato, anche attraverso citazioni puntuali. Il docente conclude: "Ignoro si mi invención coincidió con algo real; no quiero saber si el alumno creó una teoría y un autor para no decepcionarme(se) o si, asombrosamente, él era (va a ser) el misterioso autor de la ambigua bibliografía". Alla maniera del *pastiche*, l'omaggio a

Borges è esplicito nel testo, ma senza la conoscenza dei suoi preziosi artifici si corre il rischio di non godere a pieno della sottigliezza di Balza. Gli esempi di “narración en miniatura” di José María Merino (pp. 79-89), “Génesis, 3”, “Andrómeda”, “El final de Lázaro”, “Ni colorín ni colorado” e “La cuarta salida”, giocano continuamente con l’intertestualità e creano divertenti parodie, così come “Quijotesca I” y “Quijotesca II” de Juan Romagnoli (pp. 229-230), o “El rival” y “Homo crisis (cuento derridiano)” de David Roas (pp. 269 y 271). Altri si divertono e ci divertono con i luoghi comuni o i giochi di parole, come il già citato “La cabeza sobre los hombros” (p. 22), dove si racconta dello scambio distratto di teste tra padre e figlio; o “Cualquiera podría haberlo hecho” (p. 39), di Fernando Aínsa, che sfrutta gli incerti significati dei pronomi indefiniti per concludere che “Nadie hizo lo que Cualquiera podría haber hecho”; “Por su nombre” (p. 48), di Luisa Valenzuela, pone l’accento sull’equivoco che induce un portiere a sentirsi offeso ogniqualvolta che la signora Eulalia, avvertita di chi la desidera, risponde “¡Bajo!”, o sulla difficoltà di conservare il sangue freddo d’estate, a scapito dei poveri vampiri, in “Temperatura ambiente” (p. 49); e infine Andrés Neuman racconta in “Belleza” (pp. 293-294) le difficoltà di comunicazione di una bella donna e la sua impossibilità a corrispondere l’amore dei suoi innamorati a prima vista: mette così in atto un processo di ridicolizzazione e drammatizzazione del *cliché* della “bella”, ignorante, inarrivabile, e profondamente sola.

Ogni singolo *microrrelato* racconta dunque una storia. La varietà tematica è bilanciata dall’unità formale della brevità, elemento invariabile. Il racconto in miniatura si può intendere come unità duale di “apertura temática y cierre formal” (Fernando Aínsa, “Dualidad y contradicciones del microrrelato”, p. 35), proprio perché se non avesse una struttura formale fissa si sarebbe trasformato in un altro genere. E se non concedesse libertà tematica, tenderebbe alla sterilità. Il suo essere uno e molteplice sollecita il lettore e ne prova continuamente la sensibilità e l’intelligenza, per il fatto che “el cuento brevísimo” deve essere “preferiblemente genial” (Ana María Shua, “Diez consejos para escritores de cuentos brevísimos”, p. 141).

Salvo qualche rara eccezione, Valls e Rotger soddisfano le premesse con il ricco e stimolante campionario di esercizi di forma dalla brillante prosa. Si riesce a cogliere l’attenta levigatura dei singoli narratori sui testi, come del resto è chiara la volontà di creare istanti di qualità, veloci e d’impatto, ove continuo quasi di più le omissioni e i silenzi rispetto alla materia narrata. Del resto, il *microrrelato* è frutto dei nostri tempi senza tempo. La letteratura si è adattata a noi incontrando la forma che renda possibile la lettura in un colpo d’occhio, ma la brevità non concede spazi e tempi per dire tutto, cosicché il lettore empirico deve essere vigile e colto per cercare di cogliere tutte le allusioni e il non detto: deve riflettere. Ecco come, ancora una volta, la letteratura riesce a svolgere il suo compito.

A conclusione della sezione antologica, si trova il paratesto delle “Bibliografías”, che fornisce informazioni essenziali sulla vita e le opere degli autori presentati. Nonostante lo stato in divenire del *microrrelato*, la raccolta curata da Fernando Valls e Neus Rotger riesce a fornire uno spaccato stimolante dello stato di questo genere letterario. La presentazione agile, consona ai testi, rivela alcune delle infinite possibilità che questa speciale forma breve può scatenare.

Elisa Carolina Vian

David Lagmanovich (edición de), *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto Ediciones, 2005, pp. 334.

En la colección “Reloj de Arena” de Menoscuarto, dirigida por Fernando Valls, David Lagmanovich presenta una considerable selección de microrrelatos de autores españoles e hispanoamericanos, resultado de una larga dedicación al neonato género – véase la reciente recopilación de sus ensayos *Microrrelatos* (2004) –, como de una personal y consolidada práctica (*La bormiga escritora*, 2004).

El extenso *corpus* crítico del especialista argentino es una garantía de la elección de las piezas recogidas en *La otra mirada*. La introducción “El microrrelato en nuestra cultura” (pp. 9-33), que ocupa la primera sección de la antología, establece con claridad la definición del microrrelato, asentando las bases para conocer la historia y las características del nuevo género, fusión de brevedad y ficción que refleja el *Zetgeist* de los últimos cincuenta años. Lagmanovich subraya el hecho de que en el siglo XX las artes persiguieron funcionalidad, experimentación formal y unicidad contra todo tipo de ornamentación y redundancia, y tuvieron que enfrentarse con una aceleración de los tiempos de realización y entrega de la creación misma. A ello se sumaron, sobre todo en campo editorial, la obsesiva preocupación del coste de producción, el precio de venta, los espacios cada vez más reducidos dejados a la literatura en los medios de comunicación, y la predilección del público por obras “manejables”, o, en otras palabras, breves. El conjunto de causas determinó el hecho de que la misma producción literaria se encauzara hacia formas escuetas, sintéticas y de efecto.

Los autores modernistas fueron los primeros en experimentar nuevas formas de cuentística breve – Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Ramón López Velarde, Julio Torri, Alfonso Reyes, Juan Ramón Jiménez –, pero los auténticos pioneros, conscientes del territorio ambiguo y fecundo de la minificción, han sido Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Juan José Arreola y Augusto Monterroso. A un microrrelato de este último se inspira, de hecho, la portada de la antología: un ojo en cuya pupila se refleja un dinosaurio. El homenaje se dirige a la brevísima composición narrativa *El dinosauro* – “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí” (p. 90) –, acogida con asombro y extrañeza en los 70; hoy, en cambio, se ha convertido en piedra miliar para muchos micronarradores. Los microrrelatos “Cien” de José María Merino (p. 171), “La culta dama” de José de la Colina (p. 206), “Los dinosaurios, el dinosaurio” de Raúl Brasca (p. 287), y “Otro dinosaurio” de Eduardo Berti (p. 283) son un evidente ejemplo de enlace intertextual con la pieza de Monterroso, un intento de imitación paródica, y por lo tanto un homenaje a la originalidad de su mirada.

En efecto, *La otra mirada* debe entenderse como nueva modalidad de interpretación y aproximación al mundo y a la ficción, “una manera fresca de considerar la realidad y la literatura, una actitud auténticamente vanguardista, más allá del concepto histórico de las vanguardias” (pp. 20-21). Los microrrelatos empujan a la ruptura con la lectura tradicional. El adjetivo “otra” remite a lo no habitual, a lo disconforme: “la otra mirada” es la que tiene que asumir el lector para entender la importancia de la imaginación y para reconocer el valor estético y hedónico de “la buena escritura” (p. 33). El multiplicarse de antologías de minificción y de concursos literarios específicos sobre el género, en los países de habla hispana, revela un doble cambio de gusto. Doble porque abarca creadores y público, que ya no se queda perplejo frente a piezas que parecen bromas, sino las interpreta, las disfruta y las considera autónomas con respecto a otras formas de narración. Desde luego el relato brevísimo logra reducir las distancias entre autores y lectores, porque, como el mismo Lagmanovich sugiere en el artículo “Hacia

una teoría del microrrelato hispanoamericano" (1996), es el mismo lector quien desea volverse creador, estimulado por las potencialidades que se desencadenan en las pocas líneas que acaba de leer.

La antología se presenta con una estructura sólida, bien equilibrada. A la introducción sigue la parte antológica, dividida en dos secciones, "Origen y desarrollo del microrrelato hispánico" (pp. 35-138) y "El microrrelato hoy" (pp. 139-307). Completan la recopilación las "Referencias biográficas y bibliográficas" de los autores seleccionados (p. 309-323) y una detallada e imprescindible "Bibliografía complementaria" (p. 324-328) sobre este género atractivo. La segunda sección se divide, a su vez, en tres subsecciones: "Precursores e iniciadores" (p. 37-66), que incluyen además de los autores ya citados, también a Ramón Gómez de la Serna, Vicente Huidobro y Macedonio Fernández; "Los clásicos del Microrrelato" (p. 67-96), es decir los llamados "pioneros", a los que se unen Julio Cortázar y Marco Denevi; y, finalmente, Ana María Matute, Max Aub, Virgilio Piñera, Adolfo Bioy Casares, Manuel del Cabral, Edmundo Valadés y Enrique Anderson Imbert, que representan el grupo incluido en "Hacia el microrrelato contemporáneo" (pp. 97-138). A estos 21 prestigiosos autores, que se deleitan entre miniaturas literarias, parodias, reescrituras, "irónica observación de la vida contemporánea" (p. 19), o brevedad de una línea, se añaden, en la tercera sección, otros 32 escritores que manifiestan las recientes evoluciones del género y las nuevas corrientes. Entre ellos encontramos a Antonio Fernández Molina, Mario Benedetti, Juan José Millás, Julia Otxoa, Jairo Aníbal Niño, Luis Britto García, Armando José Sequera, Gabriel Jiménez Emán, Pía Barros, Juan Armando Epple, Cristina Peri Rossi, Eduardo Galeano, Luisa Valenzuela, Ana María Shua, Pedro Orgambide, Antonio di Benedetto, Eduardo Berti, Raúl Brasca, Pablo Urbany y Jaime Muñoz Vargas. En sus textos destaca el aún más deliberado uso de la ironía y de la intertextualidad que no sólo remite a clásicos de la tradición literaria como *La Biblia*, *Las mil y una noches*, *Odisea*, *Don Quijote*, *Robinson Crusoe*, sino también a las obras de los "Precursores e iniciadores" del microrrelato o a éxitos literarios del mismo siglo XX. A este propósito, algunos títulos son suficientes para dar cuenta de la complicidad que se requiere del lector: "Hans y Gretel" de Julia Otxoa (p. 191), "Cuento de arena" de Jairo Aníbal Niño (p. 207), "Una sola carne" de Armando José Sequera (p. 223), "Palabras cruzadas" de Teresa Porzecanski (p. 250), "El que está escondido y espera" de Isidoro Blaistein (p. 252), "Tarzán" de Ana María Shua (p. 265), "Los premios" de Rogelio Guedea (p. 302) y, para cerrar el breve recorrido, "Las mil y una tardes" de Jaime Muñoz Vargas (p. 305). Y dada la brevedad de cada ficción no se puede prescindir de la importancia del título que, en algunos casos, ya contiene todo el enredo o el desenlace: "Los viajeros desprevenidos se admiran de una larga caravana" de Armando José Sequera (p. 219), "El hombre invisible" de Gabriel Jiménez Emán (p. 228), "Este tipo es una mina" de Luisa Valenzuela (p. 257), o "Este libro no existe" de Eduardo Berti (p. 281), aunque el ejemplo más representativo queda el microrrelato de una línea de Marco Denevi "Justificación de la mujer Putifar": «¡Qué destino: Putifar, eunuco, y José, casto!» (p. 95).

Con esta *Antología del microrrelato hispánico*, David Lagmanovich no reúne sólo una significativa variedad de microrrelatos – con la advertencia de que muchas piezas valiosas quedan excluidas (p. 21) –, sino que lleva a cabo un análisis pormenorizado "desde adentro". En "Elementos internos del microrrelato" (p. 22-26), logra fijar las coordenadas del género, es decir "los límites de la brevedad", y definir sus rasgos de *fictionalidad*, debidos a la velocidad y al "comienzo en *medias res*", al humor y a las modalidades de la reescritura. Sin embargo, el aporte analítico más sustancial se halla en el acertado intento de clasificar los "tipos" de microficción – "Para una tipología del microrrelato" (pp. 26-30). Se descubre así que en las cuantiosas posibilidades de expresión de la ficción breve y brevísima parecen más frecuentes los recursos a la "reescritura y

parodia”; al “discorso sostituito”, uso di giochi linguistici, paralengue o lingue artificiali; a la “scrittura emblematica”, visioni apocalittiche, allegorie e parabole; al “discorso mimetico”, o sea al empleo de expresiones del habla popular – “presuntas grabaciones magnetofónicas del habla” (p. 28) –; y, finalmente, la utilización de los géneros de la “fábula y el bestiario”: la primera cuando los animales actúan como los hombres, para reflexionar sobre la conducta humana, el segundo para “describir los seres que pueblan el mundo animal, ya en la realidad, ya en la fantasía” (p. 29).

Para concluir el antólogo trata en un párrafo aparte los subtipos híbridos que nacen de la aproximación de los cuentos *mignon* a otras formas literarias, “Las formas mixtas” (p. 30-31), sin que se confundan con cruces de géneros, ya que conservan intactas las características – hasta ahora bien delineadas – del microrrelato. Lagmanovich hace referencia a la escritura de ejemplos de minificción utilizando las “columnas” periodísticas, como las que inventaron Manuel Vicent y Juan José Millás – *Articuentos* –, o a la combinación de la brevedad del microrrelato con la de ciertas representaciones teatrales, como es el caso de *Falsificaciones* de Marco Denevi.

Frente a una antología cabe reconocer que las elecciones de los textos del recopilador son susceptibles de fáciles críticas, por su subjetividad y su “historicidad”. El mismo Lagmanovich lo pone de relieve (p. 32). Pero está en la libertad de todo lector leer y disfrutar de las piezas aquí presentadas. Algunas son más brillantes y divertidas en los contenidos, otras ganan en elegancia estilística, pero en ningún caso carecen de calidad literaria. Lo único discutible. Al mismo tiempo, se aprecia la notable clasificación de los autores: una operación necesaria en el incontrolable mundo del microrrelato.

Elisa Carolina Vian

Anna Bosco, *Da Franco a Zapatero. La Spagna dalla periferia al cuore dell'Europa*, Bologna, il Mulino, 2005, pp. 238.

Roberto Scarciglia, Dania Del Ben, *Spagna*, Bologna, il Mulino, 2005, pp. 153.

La casa editrice il Mulino pubblica due interessanti volumi, nelle collane *Contemporanea* e *Si governano così*, dedicati alla storia contemporanea e alle istituzioni politiche della Spagna.

Anna Bosco, nel suo studio, analizza da molteplici prospettive la storia spagnola recente dalla morte di Franco all’affermazione nelle elezioni politiche del marzo 2004 di Rodríguez Zapatero. L’opera è suddivisa in VII capitoli: *il passato presente, l’edificio istituzionale, il gioco politico, autonomie in progress, la sfida dell’ETA, il partito di Zapatero e la Spagna di Zapatero*, dedicati ad altrettanti argomenti che illustrano ed approfondiscono tutti i fattori politici, economici e sociali che dalla morte di Franco (20 novembre 1975), all’incoronazione di Juan Carlos (22 novembre 1975), alle prime elezioni “competitive” è libere, dopo il 1936, del 15 giugno 1977, al tentativo di colpo di stato del colonnello della *Guardia Civil* Antonio Tejero Molina del 23 febbraio 1981, alla vittoria del PSOE (*Partido Socialista Obrero Español*) di Felipe González nel 1982 costituiscono il cosiddetto “periodo della transizione” e del “consolidamento democratico”. A questi faranno seguito i quattro mandati di González (1982-1996) i due governi Aznar (1996-2004) e il primo mandato Zapatero (16 marzo 2004), mestamente segnato dagli attentati di Madrid dell’11 marzo 2004.

L'autrice riassume opportunamente, per capire il presente, i principali avvenimenti politici che caratterizzarono i tre decenni 1940-50, 1950-60 e 1960-70 della storia spagnola. Fu soprattutto il decennio 50-60 che, dopo il doloroso consolidamento del regime franchista del decennio 40-50, determinò una progressiva apertura della Spagna verso l'esterno, con la sua conseguente reintegrazione nel consesso internazionale (1955), dati gli equilibri imposti dalla guerra fredda, ed il ripristino dei rapporti bilaterali con gli Stati Uniti (1953), senza dimenticare il rimpasto di governo del 1953 che portò al governo alcuni esponenti dell'*Opus dei*, "tecnocrati" che occuparono i ministeri economici ed altri incarichi chiave con lo scopo di ricalibrare la politica economica della Spagna. Si pensi, infatti, che solo nel 1954 il PIL *pro capite* ritornò ai livelli del 1934. Proprio a causa di questo cambiamento di rotta l'economia spagnola conoscerà fino al 1973 un periodo di crescita, dovuto soprattutto ai proventi del turismo, che terminerà solo a causa della crisi petrolifera mondiale. Il relativo benessere economico comporterà quel diffuso consenso al regime soprattutto nella piccola e media borghesia, conservatrice e cattolica, con il quale dovette poi fare i conti nel periodo della transizione. A tale riguardo risulta decisiva la condotta del *Partido comunista español*, illegale e fuorilegge in epoca franchista, saggiamente guidato da Santiago Carrillo alla legalizzazione, fortemente voluta anche dal primo ministro Adolfo Suárez, che implicava l'abbandono dell'opzione rivoluzionaria e il riconoscimento della monarchia, della bandiera e dell'unità del paese, mediante l'accettazione dei Patti della Moncloa del 1977.

Giacun capitolo del volume fornisce dati e considerazioni assai importanti su tutti i nodi che hanno caratterizzato il post-franchismo e la sua ingombrante eredità.

L'edificio istituzionale spagnolo ha garantito negli anni dal 1976 al 2004 una buona stabilità dovuta al meccanismo della preminenza del presidente del governo e della supremazia dell'esecutivo che impedisce di fatto, mediante la mozione di censura costruttiva, il ricorso alla sfiducia senza aver già predisposto un nuovo governo. In quest'arco di tempo si sono succeduti due governi Suárez (1977-81), uno Calvo-Sotelo (1981-82), quattro González (1982-1996), due Aznar (1996-04) e il primo Zapatero (2004), vale a dire dieci governi in nove legislature.

E proprio al sistema istituzionale spagnolo è dedicato il volume di Scarciglia e Del Ben che analizza con dati e riscontri oggettivi l'architettura istituzionale della Spagna, dalle origini fino alla promulgazione della costituzione del 1975, giungendo alla conclusione che l'attuale "sistema politico-istituzionale spagnolo ha dato eccellente prova di sé nei suoi 25 anni di vita: assecondando l'ingresso in Europa di un paese a lungo quasi isolato, favorendone lo sviluppo e portandolo ad essere oggi una delle realtà più moderne e dinamiche del continente".

I dieci capitoli del libro, corredati da una puntuale nota bibliografica, spiegano in modo chiaro ed esauriente l'organizzazione costituzionale e gli equilibri istituzionali sui quali si reggono il potere legislativo, esecutivo e giudiziario della Spagna contemporanea, collegandoli ai singoli contesti politici del periodo post franchista dal 1975 al 2004.

La stabilità politica va di pari passo con il rapporto tra governo centrale e autonomie regionali, dato che a partire dal 1979 i governi hanno decentralizzato sempre più funzioni e competenze. Il dato che opportunamente Bosco ricorda è quello relativo alla scelta della via rapida o della via lenta all'autonomia fiscale e delle competenze: fermo restando il regime fiscale forale della Navarra e del Paese Basco, scelsero quella rapida (massimo livello di competenze) l'Andalusia, le Canarie, la Catalogna, la Comunità valenciana e la Galizia, mentre optarono per la via lenta (livello di competenze ordinario) l'Aragona, le Asturie, le Baleari, la Cantabria, la Castiglia-León, la Castiglia-La Mancha, la Rioja, l'Estremadura, la Comunità di Madrid e Murcia.

La recente approvazione, a larga maggioranza, da parte del “parlamento” catalano dell'*Estatut* (e i conseguenti malumori di parte delle forze armate – il cosiddetto ‘caso Mena’, dal nome del generale José Mena – per fortuna immediatamente acquietati) dimostra come la questione sia ancora centrale negli attuali equilibri politici tra governo centrale e governi regionali. Va ricordato, però, che le delicate scelte politiche relative alle autonomie sono sempre state condivise dalle principali forze politiche, come dimostrano i patti sottoscritti nel 1992 dal PSOE e dal *Partido popular* per ampliare le autonomie ordinarie.

Con altrettanta chiarezza l'autrice approfondisce, in un capitolo a se stante, la questione basca, partendo da una sommaria ma esauriente anamnesi della recrudescenza, dopo il 1975, del terrorismo dell'ETA (*Euskadi Ta Askatasuna*, Patria basca e libertà), fondata nel 1959, conseguenza del rifiuto da parte dell'ala indipendentista di accettare le autonomie concesse dallo Statuto di Gernika, con la scelta di giungere all'autonomia per via militare.

I trent'anni di terrorismo (1968-2003) sono costati 828 vittime, hanno conosciuto alcune tregue consistenti (Lizarra 1998, poi interrotta nel 1999), ultima, in ordine di tempo, quella dello scorso marzo, hanno comportato, nel 2003, la dichiarazione di illegalità di *Herri Batasuna* (Unità popolare), *Euskal Herritarrok* e *Batasuna* (nuove denominazioni di HB), un aumento vie più maggiore del peso politico del *Partido Nacional Vasco* (PNV) e, soprattutto, hanno fissato lo spartiacque politico-sociale rappresentato dall'assassinio, a Ermua, nel 1997, di Miguel Ángel Blanco, esponente del *Partido Popular*. L'omicidio provocò imponenti manifestazioni popolari ed un diffuso dissenso nei confronti della strategia militare dell'ETA.

Nel 2001 gli elettori baschi votarono il rinnovo del Parlamento di Vitoria/Gastaiz, scegliendo un nazionalismo moderato, nel 2002 il *lehendakari* (presidente del governo) Ibarretxe espose al Parlamento di Vitoria un proprio piano di pacificazione, contestualmente la Conferenza episcopale condannò il terrorismo dell'ETA. Vale a dire che ciò che è attualmente e nuovamente in discussione è il rapporto tra Paese Basco e governo centrale. In sintesi, come sostiene Bosco (p. 159): “Il punto da evidenziare è che il PNV vara il suo audace progetto di associazione con la Spagna perché ritiene di avere potere sufficiente per trasformare il quadro istituzionale basco giungendo, per questa strada, anche alla pacificazione della regione”.

Per ciò che concerne l'intricata questione basca segnalo il recente studio di Alfonso Botti, *La questione basca*, Milano, Bruno Mondadori (2003), ottima ed esauriente ricostruzione storica e di sintesi delle principali interpretazioni storiografiche utili a spiegare con equilibrio l'origine e l'evoluzione della questione basca.

Gli ultimi due capitoli (VI e VII) ripercorrono, tra scandali ed errori politici, la crisi del PSOE dopo la “dolce” sconfitta elettorale del 1996 e la disfatta del 12 marzo 2000, la necessaria rigenerazione, dopo gli scandali dovuti alla commistione tra affari e politica e la crisi dei GAL (*Grupos antiterroristas de liberación*), avvenuta negli anni passati all'opposizione (1996-2004) e l'ascesa politica di José Luis Rodríguez Zapatero. In effetti la gestione del dopo González fu assai complicata per il PSOE, anche perché la conflittuale bicefalia tra Almunia (poi dimissionario a causa di un infarto) e Borrell, successori di González, condizionò troppo a lungo il rinnovamento del partito. Fu il congresso del 21-23 luglio 2000 che vide, a conclusione dei lavori, quattro candidati alla segreteria: Matilde Fernández, José Bono e Rosa Díez, nati tra il 1950 e il 52 e José Luis Rodríguez Zapatero, nato nel 1960.

Bosco ricostruisce con particolari importanti la biografia politica dei quattro candidati. Zapatero entrò nel partito nel 1979: segretario della federazione provinciale della

città di León, venne eletto deputato nel 1986 a 26 anni. Zapatero, all'interno del partito, godeva dell'appoggio della corrente *Nueva vía* che auspicava per la guida del partito un gruppo dirigente giovane, di quarantenni, che avrebbe dovuto contare, come poi Zapatero ottenne, sull'appoggio dei ventenni, trentenni e dei cinquantenni sessantottini. Tuttavia, a dimostrazione delle divisioni interne del PSOE, Bosco ci ricorda che Zapatero ottenne solo 7 voti in più di Bono, ma, ben presto, il neoeletto segretario riuscì ad aggregare intorno a sé tutti coloro che desideravano un cambiamento profondo del partito. Nel quadriennio 2000-4 Zapatero ricostruisce il partito, inaugurando "un'inedita strategia di opposizione imperniata sulla moderazione e il senso di responsabilità, la *oposición útil* (p. 174)", ponendosi l'obiettivo di ritornare al governo nel 2004. La trattativa, la condivisione e la concertazione con il PP porteranno a importanti intese politiche su terrorismo e giustizia (poi disattese dal governo Aznar).

A questa nuova stagione del PSOE – e a prepararne il successo alle elezioni del 2004 – concorsero, però, una serie di fattori politici, che Bosco propone alla luce di dati percentuali poco noti in Italia, ma assai significativi. Per ciò che concerne la politica interna l'irrigidimento tra governo centrale e autonomie in ordine ai provvedimenti relativi a istruzione secondaria e università e con i sindacati riguardo i sussidi di disoccupazione e altre tutele dei lavoratori portò alla promulgazione del cosiddetto *decretazo*, che impose la linea di governo senza concertazione, provocando un forte malcontento trasversale.

La maldestra gestione del naufragio al largo delle coste della Galizia della petroliera *Prestige*, il più grave disastro ecologico della storia spagnola (2002), le faraoniche nozze della figlia di Aznar, celebrate a Madrid nel 2002, l'impegno militare spagnolo in Iraq fortemente voluto da Aznar nel 2003, ma avversato dal 90,8 % degli spagnoli, indussero la maggior parte degli elettori a esprimere nei sondaggi la loro intenzione di voto a vantaggio del PSOE, favorevole al ritiro delle truppe dall'Iraq, sicché nel gennaio 2004 i socialisti avevano già superato il PP di circa 4 punti percentuali: 22,8 PP contro il 26,2 del PSOE.

È questo il quadro politico con il quale si giunge agli attentati di Madrid dell'11 marzo 2004 a ridosso delle elezioni convocate per il 14: ancora una volta l'incapacità del governo di gestire la crisi (accusando a caldo l'ETA di aver compiuto gli attentati), tamponata in parte da un deciso intervento di Juan Carlos, non determinò, ma contribuì senz'altro nel numero di voti alla vittoria del PSOE, peraltro, come detto, già prevista dai sondaggi.

Oltre a ciò, come ricorda Bosco la caratteristica delle consultazioni elettorali del 2004 fu quella che "nessuno dei contendenti (Mariano Rajoy e José Luis Rodríguez Zapatero) rivestiva la carica di primo ministro e non faceva neanche parte dell'esecutivo (p. 189)". Lo spoglio dei voti (affluenza del 75,7% degli aventi diritto) porterà ad una affermazione del PSOE con il 42,6% dei voti (164 seggi), il *Partido Popular* ottiene il 37,7% (-6,8%), equivalenti a 148 seggi, terzo partito è *Izquierda Unida* con il 5% e 5 seggi, mentre, tra le formazioni regionali, restano stabili il *Partido Nacional Vasco*, l'*Eusko Alkartasuna* (Fraternità Basca), perdono invece seggi *Covergencia i Unió*, il *Bloque nacionalista galego* ed il *Partido andaluz*. L'affermazione più consistente è quella dell'*Esquerra republicana de Catalunya*, 2,5% rispetto allo 0,8% del 2000, e del suo presidente Carod-Rovira, successo che tanto peso avrà poi nelle discussioni tra partiti catalani per un accordo politico sull'*Estatut* (e sono del maggio 2006 le dimissioni di Carod-Rovira dalla Generalitat). Il 15 aprile 2004 Zapatero presenta il suo governo: dei sedici ministri dell'esecutivo metà sono donne, l'età media è di 48 anni. Il programma di governo si può riassumere in cinque punti sostanziali: "1) rinnovamento della politica: riforme istituzionali, costituzionali e impegno contro il terrorismo; 2) politica estera

improntata a più strette relazioni con l'Europa; 3) sviluppo economico basato sulla concertazione e sull'occupazione stabile; 4) nuove politiche sociali a sostegno della 'famiglia'; 5) estensione dei diritti civili in modo da garantire l'uguaglianza tra i cittadini contribuendo, anche per questa strada, a costruire una società tollerante, laica, colta e sviluppata. (p. 208)".

Come ricorda Bosco, alle parole seguirono i fatti: il 18 aprile 2004 venne annunciato il ritiro delle truppe dall'Iraq, i primi viaggi ufficiali all'estero di Zapatero furono in Francia e in Germania per sviluppare l'asse Parigi-Berlino-Madrid, in ottobre venne concessa piena uguaglianza alle unioni omosessuali e conseguente possibilità di adozione e via dicendo, in poche parole Zapatero e il suo governo stanno attuando una politica che "riempie di nuovi contenuti il concetto di cittadinanza (p. 211)".

A tale proposito, segnalo una interessante intervista rilasciata da Rodríguez Zapatero a Paolo Flores d'Arcais, pubblicata nella rivista *Micromega* (1/2006), pp. 1-26, intitolata *Dialogo sulla laicità, la coerenza della sinistra, la guerra di Bush, il matrimonio omosessuale, la televisione senza i partiti, e altri piccoli problemi di buon governo*, nella quale il primo ministro spagnolo illustra e definisce i punti forti della sua visione politica.

Bosco conclude il suo volume proponendo i primi dati di valutazione dell'operato del governo: il 43% degli spagnoli considera "buona" e "molto buona" la gestione socialista, mentre l'indice di gradimento del primo ministro è del 57%, a dimostrazione che "Zapatero fa la differenza (p. 218)". Il prossimo nodo, assai ingarbugliato, che attende l'esecutivo è quello dell'*Estatut* catalano, che, non a caso, occupa grande spazio nel dibattito politico spagnolo e nella stampa: anzi potremmo considerarla come la prima prova decisiva per il governo Zapatero.

Ciascun capitolo è corredato da un esauriente apparato di note, la bibliografia e la sitografia ampie e complete, si sente, però, la mancanza di un glossario e delle chiavi delle sigle. Lo studio di Bosco è serio per impostazione e metodo di analisi: un buono strumento sia per i lettori occasionali che per gli esperti.

Un'ultima considerazione: l'esperienza spagnola potrebbe essere d'aiuto, credo, anche per l'Italia, che avrebbe obiettivamente bisogno di ringiovanirsi profondamente e di guardare oltre Chiasso e il Vaticano. Il sottotitolo scelto da Bosco "dalla periferia al cuore dell'Europa", ovvero dalla dittatura alla democrazia, sintetizza il lungo e complicato percorso realizzato dalla Spagna per mezzo di un sistema di governo basato sulla stabilità politica, sulla programmazione e sulla volontà di affrontare nel terzo millennio i problemi storici, vale a dire le autonomie regionali, *in primis* la questione basca, e le questioni legate alla rapida evoluzione della società, ovvero istruzione, patti sociali, laicità dello stato, lavoro e via dicendo, affidando scelte politiche, a volte assai complesse, a una classe politica giovane e meno imbrigliata nei meccanismi autoreferenziali del potere.

Dice Zapatero a Flores d'Arcais (p. 9): "In Spagna, un paese con una grande tradizione familiare, tutti i sondaggi hanno situato il sostegno al [matrimonio tra persone dello stesso sesso] tra il 60 e il 70 per cento. La manifestazione contraria, organizzata dai settori conservatori, con l'appoggio dei vescovi, aveva per motto "*la familia importa*", slogan con cui si voleva dire che la famiglia veniva messa in pericolo. Si sono già effettuate quasi mille nozze di coppie dello stesso sesso e le famiglie sono ancora lì sane e salve; anzi, sono state create più famiglie".

Andrea Zinato

* * *

Anuario de Estudios Americanos, volumen 62, n. 2, julio-diciembre 2005, pp. 387.

La rivista della Escuela de Estudios Hispano-Americanos di Siviglia diretta da Consuelo Varela è dedicata alla crisi dell'ordine coloniale nell'America spagnola. Il numero è coordinato da Pablo E. Pérez-Mallaína e fa seguito al numero monografico curato dallo storico argentino Mariano Plotkin sull'età contemporanea. Con insolita spregiudicatezza il curatore di questo dossier prende spunto dall'uragano Katrina che ha sconvolto ad agosto del 2005 gli stati del sud degli Stati Uniti per presentare una raccolta di saggi che analizzano modalità e ragioni del mutamento che ha condotto, tra la fine del secolo XVIII e gli inizi del XIX, al crollo dell'ordinamento coloniale spagnolo. Al centro dell'indagine c'è la categoria storica di crisi, cioè di quel passaggio traumatico che investe i gruppi umani quando essi sono protagonisti attivi (e non) di cambiamenti di ampia portata che rischiano di alterare irrimediabilmente tradizionali e consolidati assetti. Perché l'indipendenza ispanoamericana è stata un uragano che ha provocato una frattura storica nel continente americano, e la cui portata può essere paragonata a quella che tre secoli prima aveva fatto seguito all'invasione europea del Nuovo Mondo. E lo è stata anche perché la nascita di nuove nazioni ha segnato un cambiamento irreversibile sul piano politico.

Sulla scia di ormai consolidati filoni storiografici il dossier prende spunto da alcuni aspetti della "riconquista burocratica" avviata dal riformismo borbonico nell'ultimo quarto del Settecento. Se di crisi è legittimo parlare è perché, dopo quasi tre secoli di dominio, la politica imperiale spagnola si propone di ristrutturare le relazioni tra metropoli e colonie in vista di un maggiore controllo della prima sulle seconde. L'originalità dei saggi presentati risiede nell'approccio offerto: sia che si tratti di una catastrofe naturale o dell'attacco di una potenza nemica, di una epidemia o del declino di una produzione mineraria, tali eventi mostrano in che misura un evento straordinario porta in superficie aspetti latenti della mentalità coloniale a loro volta moltiplicatori di discorsi che nella routine quotidiana difficilmente affiorerebbero in superficie. Per questo i saggi di Thomas Calvo sugli sconvolgimenti in atto nelle comunità zapoteco della Sierra di Oaxaca nella seconda metà del secolo XVII, di Pérez-Mallaína sul terremoto di Lima del 1746, di Alain Musset sui trasferimenti di città in epoca coloniale e da ultimo quello di Antonio Acosta sulle origini della crisi del 1541-43 nella politica indiana della monarchia spagnola costituiscono significativi esempi di eventi traumatici che innescano mutamenti irrimediabili (di più o meno lunga portata) nella mentalità coloniale e nel modo in cui le comunità americane si autopercepiscono. In particolare il saggio del coordinatore dal titolo

Nubarrones y tormentas en la Sierra zapoteca: luchas por el poder en San Juan Yasona (1674-1707) fa uso della documentazione giacente nell'archivio giudiziario dell'*alcaldía mayor* di Villa Alta e ci offre un quadro di indubbia ricchezza sulle tensioni interne di una società in cui i notabili di Yasona fanno appello a forme rudimentali di democrazia per presentare le proprie rivendicazioni all'*alcaldé mayor* e al potere ecclesiastico. Lo scontro, che coinvolge anche la *audiencia* della capitale del vicereame della Nuova Spagna, finirà con il ristabilimento della *pax hispanica*, ma metterà a nudo le incongruenze e le iniquità di consolidati meccanismi di distribuzione della ricchezza attraverso il sistema delle *reales provisiones*. Il conflitto porta infatti in superficie quanto già un secolo prima dello scoppio delle guerre di indipendenza quest'area sia contrassegnata da tensioni che investono il mondo indigeno (nelle sue varie articolazioni) e le loro ripercussioni sull'articolazione del potere della società bianca.

Il devastante terremoto che colpisce Lima nel 1746 e rade al suolo il porto del Callao innesca una drammatica crisi in cui i danni materiali sono percepiti come un castigo divino che nella mentalità comune si trasfigura in piaga mortifera capace di avvelenare la terra e interrompere il ciclo della produzione agricola nell'area circostante la capitale del vicereame. Tale "calunnia geografico-agricola" riesce a diffondere nefaste credenze e soprattutto ha come conseguenza principale l'impennata dei traffici di grano e cereali con il vicino Cile arricchendo a dismisura il ceto commerciante di Lima. Pérez-Mallaína dimostra quanto tale credenza sia in seguito diventata un vero e proprio mito storiografico con cui si è spiegato il declino del Perù alla fine del Settecento.

Il trasferimento di decine di città fondate dai conquistatori tra il secolo XVI e la fine del secolo XVIII risponde in varia misura a fattori climatici, disastri naturali, attacchi di indios, dislocamenti dei poli di sviluppo dell'economia coloniale. L'analisi di tali momenti di crisi mette in evidenza le contraddizioni interne alla società coloniale e soprattutto offre la misura della precarietà dei meccanismi di solidarietà comunitaria che costituiscono la facciata dell'incerta coesione di una società urbana destinata a sgretolarsi nel momento in cui i ceti colpiti da tale cambiamento sono alla ricerca di una nuova legittimità politica. Fino a sfidare addirittura l'autorità del sovrano nell'elaborazione di un nuovo senso della "patria" che di lì in avanti comincia a diffondersi tra quei criollos che si sentono pregiudicati dai rappresentanti della corona. Se infatti il trasferimento di una città per la corona si riduce a un problema di natura esclusivamente tecnico e finanziario, per i suoi abitanti esso assume la portata di uno shock che investe il senso di appartenenza, il culto dei morti, la memoria collettiva. Tutto ciò innesca discussioni e contrapposizioni al cui centro resta la percezione comune della città come luogo sacro, cioè dell'agglomerato urbano come un vero e proprio simbolo della coesione della comunità e dei meccanismi sociali che ne legittimano l'esistenza.

Al dossier della rivista segue la sezione degli articoli dedicati alle critiche mosse dai funzionari regi ai meccanismi commerciali introdotti da missionari francescani e agostiniani nella regione di Apolobamba (Bolivia), alle forme di produzione pre-industriali nel Messico tra la fine del secolo XVIII e la metà del secolo XIX, agli indios boroganos nella pampa rioplatense, alle politiche di popolamento nella campagna a sud di Buenos Aires nell'epoca di Rosas, all'arrivo di immigranti francesi in Argentina durante l'occupazione tedesca e a seguito della guerra d'Algeria e di Salvador Bernabéu Albert su *Pedro José de Velarde: un rapsoda callejero en el México del siglo XVIII*. Quest'ultimo, allora noto come *El Poeta*, fu vittima dell'Inquisizione messicana e si rese famoso per i versi che gli costarono il carcere e con cui esaltava, nella plaza del Baratillo davanti alla cattedrale di Città del Messico, l'attività dei gesuiti espulsi nel 1767 dall'America spagnola. Di famiglia *criolla*, Velarde apparteneva però al *vulgo* della capitale, componeva poesie che vendeva ai clienti del mercato e non obbedì all'ordine di "callar y obedecer" imposto del vi-

ceré dopo la cacciata dell'ordine missionario. Le sue *coplas* interpretavano un sentire diffuso, a testimonianza della vitalità e della diffusione della poesia popolare manoscritta come forma di espressione culturale che contava su un pubblico assai più numeroso dei lettori delle opere a stampa nel Messico coloniale.

Flavio Fiorani

Massimo Livi Bacci, *Conquista. La distruzione degli indios americani*, Bologna, il Mulino, 2005, pp. 335.

Il volume a firma di uno dei più prestigiosi demografi italiani indaga le ragioni e le dinamiche della catastrofe demografica successiva alla conquista spagnola delle Americhe. E lo fa anche elaborando in grafici e tabelle i dati sulle stime della popolazione americana al contatto, il numero di schiavi introdotti in America, i dati dei censimenti effettuati nell'epoca coloniale, sui soggetti sottoposti al tributo in varie regioni, sui tassi di natalità, mortalità e incremento naturale e sull'importazione di metalli preziosi in Spagna. Il suo documentato studio non manca di utilizzare la ricca e complessa documentazione (resoconti e rapporti di conquistatori, cronisti, religiosi, uomini di legge, mercanti e funzionari reali) che costituisce il corpus del dibattito religioso, filosofico e giuridico sulla natura del Nuovo Mondo e dei suoi abitanti. Su questo terreno si sono misurate e scontrate interpretazioni che sulla valutazione della catastrofe demografica hanno fin dal Cinquecento alimentato la *leyenda negra* della conquista spagnola, e che in tempi recenti, sulla scia del moderno revisionismo epidemiologico, hanno finito per assegnare alle patologie europee un ruolo quasi esclusivo nel rovinoso crollo delle popolazioni americane. Livi Bacci ritiene però che non ci sia stato un solo attore di questo dramma e che la catastrofe non fu un esito scontato: l'urto fra due civiltà, benché drammatico per quella assoggettata, fu piuttosto una modalità della Conquista le cui conseguenze non diedero soltanto luogo alla distruzione delle società sottomesse ma anche al declino e alla successiva ripresa del mondo dei vinti. Assumere la causa epidemiologica come esclusivo fattore dello spopolamento significa infatti sposare l'interpretazione di una caduta rovinosa e accelerata come conseguenza di stime delle popolazioni americane che spesso oscillano tra i dieci e i cento milioni di abitanti (tanto più rapido il declino tanto maggiore l'entità delle popolazioni al momento del contatto).

Fermo restando che l'incontro americano è stato profondamente asimmetrico, quel che invece va considerato è che le complesse alterazioni nei sistemi demografici indigeni hanno dato luogo, dopo una prima fase di rapido declino, a una lenta ripresa a partire dalla metà del Seicento, quando l'impatto traumatico della conquista si affievolisce, le popolazioni acquisiscono nuove immunità, si assestano e si consolidano nuovi rapporti istituzionali e si ricostruiscono trame sociali lacerate dall'impatto della guerra, di malattie, di trasferimenti forzati di popolazioni, di nuove condizioni di vita. "Si può dire – scrive Livi Bacci – che il bilancio tra nascite e morti nella popolazione formatasi in America durante i tre secoli considerati sia restato in pareggio" (p. 20). Il "successo" riproduttivo delle collettività europee in America è stato infatti assai superiore a quello delle società dell'Europa perché i fattori limitativi e gli ostacoli che Malthus attribuiva alle condizioni di vita nel vecchio continente non esistevano al di là dell'oceano. Agli inizi dell'Ottocento il futuro demografico dell'America era infatti già tracciato dopo che per

tre secoli conquistatori, coloni e immigrati (inclusendo la tratta degli schiavi africani) avevano dato luogo alla mescolanza razziale che gli europei mettono in pratica non appena mettono piede in America.

Le testimonianze del Cinquecento – non manca di ricordare Livi Bacci – costituiscono una fonte preziosa per comprendere quanto l'impatto della conquista sia stato globale. Non bisogna però trascurare il fatto che il rovinoso declino delle popolazioni americane ebbe una pluralità di cause (e tra queste le nuove patologie, ma insieme alle guerre, ai nuovi sistemi di lavoro e ad altri fattori) che diedero luogo a successive riarticolazioni con modalità specifiche nelle diverse regioni dell'America. Se il paradigma epidemiologico è servito come un modello da cui si è partiti per ricercarne l'applicabilità alle situazioni locali, è invece da queste ultime che bisogna prendere le mosse per costruire – eventualmente – il paradigma corrispondente. La “mortifera fame dell'oro” di cui scrive Pietro Martire non meno che le pestilenze di vaiolo e tifo sono tra i protagonisti della catastrofe indiana nei Caraibi e nel Messico. Ma nel disastro demografico dell'impero inca il vaiolo non ha per esempio parte alcuna. E la “leggenda nera” di Potosí non è una tragica rapina al pari della catastrofe demografica seguita alla spasmodica ricerca dell'oro nelle Antille intrapresa da Colombo e dai suoi successori. Le condizioni di vita e di lavoro degli indios nelle miniere della sierra peruviana e nel Messico sono state assai diverse tra loro, perché in quest'ultimo l'industria mineraria si inserisce nel sistema sociale ed economico preesistente senza causare sconvolgimenti demografici. Come si vede l'analisi dettagliata di situazioni particolari (in cui la violenza dell'impatto provoca conseguenze assai distinte da zona a zona) smentisce l'assioma epidemiologico e offre un ampio ventaglio di situazioni ed esperienze.

È vero che in tutte le aree la popolazione declina e un disastro diffuso colpisce il continente americano. Ma lo shock biologico, ambientale, economico, politico inferto alle società indigene ha tempi e modalità assai diversi. Nelle Grandi Antille la popolazione si estingue, ma altrove la curva demografica riprende a salire con tempi e ritmi distinti. L'effetto amplificante del “terreno vergine” (cioè la mancanza di immunizzazione degli indios) viene infatti meno dopo il primo incontro. E l'impatto della mortalità è la conseguenza di più fattori e non di una causa unica che costringe una realtà complessa in un unico paradigma e forza la complessità storica degli eventi. Il censimento ordinato dal viceré del Messico Revillagigedo alla fine del Settecento – i cui dati furono pubblicati da Humboldt – attesta che nella Nueva España c'era una popolazione di circa 4,5 milioni di abitanti, due quinti dei quali indios, cioè almeno il 50 per cento in più rispetto al minimo toccato all'inizio del secolo precedente. Tale dato non considera però la crescita della popolazione mescolata, con varie “proporzioni” di sangue indio, cui gli indios “puri” certamente contribuirono e che si attestava intorno a 1,5 milioni.

È possibile sintetizzare le diverse situazioni – si chiede Livi Bacci in chiusura della sua documentata narrazione – in tipologie caratteristiche? Ci sono vari modelli: quello caraibico, quello delle terre basse del golfo del Messico, il caso del Brasile, quello delle missioni gesuitiche del Paraguay e infine quello del Messico centrale e della regione andina. La loro diversità, a volte anche profonda, attiene a molteplici fattori che concorrono a determinare esiti che hanno affinità tra di loro ma anche, e soprattutto, molte divergenze. Le conseguenze del contatto restarono comprese tra due poli estremi (l'area dei Caraibi e il caso dei guaraní sotto la protezione dei gesuiti), e la catastrofe “non fu un destino obbligato, ma l'esito dell'interazione tra fattori naturali e comportamenti umani e sociali il cui risultato non era determinato in partenza” (p. 241).

Flavio Fiorani

Maria Matilde Benzoni, *La cultura italiana e il Messico, Storia di un'immagine da Temistitan all'Indipendenza (1519-1821)*, Milano, Unicopli, 2004, pp. 380.

Affrontare la presentazione di questo libro della Benzoni è impresa difficile, ma anche gratificante. Anzitutto occorre porre in rilievo la condizione del lettore, in questo caso io, non uno storico, ma un "aficionado" da sempre alla storia e studioso di letteratura, che interpreta il fatto creativo strettamente legato alle vicende storiche, quindi alla vita dell'artista nel suo mondo.

Qui si tratta di vicende che interessano tutta la cultura non solo europea, ma del nostro paese, dalla conquista di Cortés alla raggiunta indipendenza del Messico, vale a dire dal 1519 al 1821.

La domanda di fondo è, nella sostanza: che cosa ha significato il Messico, dalla sua entrata nell'immaginario del nostro paese, con la conquista cortesiana, che impatto ha avuto sulla nostra cultura?

Dall'esaltata curiosità per un mondo sconosciuto, del quale mano a mano, attraverso verità e fantasia, l'intellettualità incominciava a farsi qualche idea, si giunge a una qualche concretezza, che per lungo periodo si fonda più sulla consistenza materiale – le ricchezze argentifere e auree –, nella sostanza rimane vaga, di difficile legittimazione, malgrado tutto, se nella seconda metà del secolo XVIII ancora prende vita la polemica suscitata dal Reynal, dal De Pauw e dal Robertson, circa l'intelligenza dell'indio e del meticcio, alla cui negatività si oppone con efficacia l'intellettualità italiana più illuminata – basti pensare al Galiani, al Gian Rinaldo Carli delle *Lettere americane* –, ma più che mai concretamente il gesuita espulso Francisco Javier Clavijero, con la sua *Storia antica del Messico*, che pubblica a Cesena all'inizio degli anni '80 del Settecento.

Siamo con questo ormai vicini all'accettazione pacifica dell'entità messicana come mondo civile, anche se ancora perdurano vecchi *cliché*, diffidenze e interessi contrastanti. Il Mondo Nuovo appare, nello studio della Benzoni, non solo mondo della meraviglia e della novità, passato dai contorni fantastici primitivi – si pensi a Colombo e persino a Cortés, nonostante le sue preoccupazioni di uomo d'arme, a tutta la serie di descrittori fantasisti, ma che mai varcarono l'Atlantico, come lo stesso Pietro Martire, al quale non possono essere negati certo grandi meriti americanisti –, ma come mondo della concretezza, quella delle sue immense ricchezze, non solo di metalli preziosi, ma di terra ferace, come illustra fin dai primi anni il francescano Toribio de Benavente, "Motolinía", nella *Historia de los Indios de la Nueva España*, creatore di quello che in altra occasione ho definito "meraviglioso economico". Un'abbondanza mineraria e una felicità produttiva che nel Perù sarà vista, giustamente, da Cieza de León con preoccupazione, come pericolo massimo: distruttrice "Tierra de Jauja" o "Paese di Cuccagna", con una straripante ricchezza aurea che sarà causa non solo di perdizione di anime, ma del disastroso impoverimento della Spagna.

La studiosa percorre con competenza un esteso periodo temporale di grande complessità problematica. La sua documentazione è minuta e impiegata con proprietà e intelligenza. Confesso di avere appreso molto dalle pagine del suo libro, in particolare intorno alla produzione libraria che nel tempo l'Italia, e l'Europa, dedica all'America e al Messico.

L'esame della Benzoni ha naturalmente punti che più direttamente hanno richiamato la mia attenzione, per averli io stesso accennati in alcuni dei miei studi, da "storico tangenziale", diciamo così. La mia visione dell'America, infatti è viziata dalla letteratura, esalta più la fantasia che la storia, richiama la filosofia, se vogliamo, vale a dire una filo-

sofia della vita, dell'accadere umano, la problematica dell'esistere, la dimostrazione della labilità delle cose, del trascorrere del tempo e delle civiltà, quel "Todo perece / por ley universal" consegnato dal poeta Heredia in *En el Teocalli de Cholula*, ma che si ripete in tutta la letteratura ispanoamericana, fino e oltre Neruda, in quel fratello sacrificato cui il poeta cileno presta voce di protesta nelle *Alturas de Macchu Picchu*. Perciò il fascino di una conquista dalle scene di tragedia, l'epica di Ercilla dai panorami meravigliosi, o di Pedro de Oña le splendide bagnanti, gli splendori di una società rinascimentale-barocca trapiantata in America, in primo luogo in Messico, la "Nueva España".

L'aspetto più avvincente che trovo nel lavoro della Benzoni sta nell'acuto, documentatissimo esame degli eventi, delle teorie, delle idee e nel loro sviluppo, dove è ben presente anche il senso della drammaticità e della precarietà delle cose umane, che la storia nel suo tragitto di secoli continuamente denuncia. Una vicenda di uomini e, come gli uomini imprevedibile e contraddittoria.

La studiosa ricorre nel suo lavoro con abbondanza all'attenta osservazione dei fatti ispanici da parte degli ambasciatori della Serenissima: fonti preziose, acute, intelligenti, ma occorre dire anche sottoposte alle ragioni di una rivalità che da sempre ha opposto Venezia alla Spagna. Ne è prova pure la tardiva fortuna in Italia degli scritti del Las Casas: prudenza della repubblica di fronte alla grande potenza iberica e astuzia sottile per un ben pianificato attacco allorché, in un settore strettamente controllato, incoraggia la stampa delle opere lascasiane, che fornisce del testo originale, non certo a fini filologici, ma a dimostrazione di una estraneità del tutto falsa.

D'altra parte l'avversione veneziana alla Spagna era già evidente nella incomparabile opera del Ramusio, *Delle navigazioni et viaggi*, apparsa sulla metà del secolo XVI, efficace nutrimento, come potrebbero esserlo i grandi romanzi d'avventura, per i curiosi lettori, là dove il curatore si fa critico della conquista, nonostante avesse anche lui, con l'Oviedo, costituito una società commerciale che traeva vantaggio dai commerci con il Nuovo Mondo.

La politica editorial-denigratoria della Serenissima è documentabile anche nel secolo XVII, nell'edizione delle *Historie* del figlio di Colombo, Fernando, dove è chiaramente denunciata l'avversione e l'ingratitude del Re Cattolico nei suoi riguardi, defunta Isabella, in quanto sempre si era mostrato "alquanto secco" nei suoi confronti e "contrario ai suoi negozi"; denuncia che il Las Casas torna a formulare nella *Historia de las Indias*. Ma nella lunga introduzione del Bersabita, vale a dire di Giacomo Castellani, all'edizione veneziana della *Istoria o Brevissima relatione* del Las Casas, intitolata "All'Amicitia", si richiamano, con le raccapriccianti rappresentazioni dell'opera, monarca e pontefice a riflettere sulle loro responsabilità, in quanto è convinzione dello scrivente che "non i soldati, ma i predicatori devono essere destinati, per chiamare gli uomini alla fede".

Quello della finalità religiosa e dei suoi risultati è tema ampiamente trattato dalla Benzoni ed è fondamentale nella altalenante vicenda dell'immagine che il mondo messicano, e americano in genere, ha nella creazione e nella diffusione della *leyenda negra* e della *leyenda rosa*. In definitiva, per l'Italia, sembra di poter dedurre che la prima non mise grandi radici nella nostra cultura e che, comunque, la Spagna mantenne un solido prestigio, nonostante scontate, e giustificate, antipatie e avversioni, malgrado rovesci internazionali, e il mutamento, agli inizi del Settecento, della dinastia, le perdite o i recuperi di territori in Italia. E neppure perse prestigio presso la nostra intellettualità l'aspetto evangelizzatore della conquista, nonostante gli attacchi delle potenze protestanti rivali della Spagna.

Le vicende del Messico sono seguite attentamente dalla studiosa attraverso l'interesse italiano, che coinvolge anche le teorie intorno alle relazioni tra l'arte messicana e l'Egitto, studiosi come il Kircher e altri numerosi, le trasformazioni non solo del pensie-

ro, ma l'iconografia, della cui riproduzione il testo si arricchisce abbondantemente. Fino alla preoccupazione degli inizi del secolo XIX circa l'indipendenza del paese americano, in vista del progetto di Napoleone III di porre sul trono del Messico l'arciduca asburgico Massimiliano, con una riflessione significativa coinvolgente sentimenti sul mutato nemico anche per l'Italia, apparsa su *Il Politecnico*, e con essa si chiude il libro della Benzoni:

Come poi si spera che un ramo dell'esoso arbore austriaco possa vegetar fra le libere aure americane, davvero non sappiamo. Ad ogni modo spetta solo agli Americani la scelta del loro governo, e noi italiani dobbiamo far voti perché anche ai Messicani non venga da forza straniera e illegittima imposto un regime che, non foss'altro per il fatto stesso della violenza, riuscirebbe loro ben presto insopportabile.

Ho sottolineato solo alcuni aspetti del libro di Maria Benzoni. Ben altro ancora vi sarebbe da dire e sempre di positivo nei riguardi del lavoro della studiosa.

Giuseppe Bellini

Luisa Campuzano, *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios... Escritoras cubanas* (s. XVIII-XXI), La Habana, Ediciones Unión, 2004, pp. 230.

Luisa Campuzano es profesora universitaria y crítica, muy famosa en el mundo de los estudios de género, gracias, entre otras actividades, a la creación del Programa de Estudios de la Mujer de la Casa de las Américas, que todos los años organiza un congreso internacional sobre el argumento; dirige también la revista *Revolución y cultura*. Además de una producción amplia sobre la literatura clásica y cubana, ha publicado los siguientes volúmenes *Mujeres Latinoamericanas: historia y cultura, siglos XVI al XIX*, 2 tomos (1997); *Mujeres Latinoamericanas del siglo XX: historia y cultura*, 2 tomos (1999); ha escrito *Aurelia Castillo de González. Cartas de México* (1997); *Yo con mi viveza. Textos de conquistadoras, brujas poetas, monjas y otras mujeres de la Colonia* (2003).

Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios... Escritoras cubanas (s. XVIII-XXI) recoge una serie de artículos, en gran parte reelaborados, que se han venido publicando a partir de los años 90 hasta el 2004 en distintos libros y revistas, textos de ponencias así como el resultado de discusiones con estudiantes de los cursos que la autora ha impartido sobre estos argumentos en las universidades de Stanford (2001), Monterrey (2003), y Valencia (2004). Este libro investiga más de dos siglos de escritura femenina, especialmente cubana, una realidad poco conocida y muchas veces mal estudiada.

Es ejemplar al respecto el primer texto "Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios..." que presenta el desafío transgresor que significa el "Memorial a Carlos III" escrito por la Marquesa Jústiz de Santa Ana, en 1762, como protesta a la corona española por la ocupación inglesa, durante la Guerra de los Siete Años. La ocupación de La Habana por parte de las tropas inglesas duró once meses y acabó con el Tratado de París, que ponía fin a la guerra y sancionaba, para los ingleses, el cambio de la ciudad cubana por la Florida.

Este artículo coloca el argumento dentro de un amplio cuadro histórico, muy documentado, que nos indica cómo la dominación inglesa dio origen a una serie de textos entre los cuales el memorial en cuestión y un largo poema en décimas “Dolorosa métrica espresión del Sitio, y entrega de la Havana, dirigida a N.C. Monarca el Sr. Dn. Carlos Tercero” atribuido a la misma marquesa, el cual, junto con el memorial, provocan la reacción de un buen número de estrofas de tipo popular y factura masculina contra “las señoritas de la Habana por el trato que tuvieron con los ingleses” (p. 17).

El “Memorial” es uno de los primeros escritos – según Luisa Campuzano el primero – que anuncia la aparición de una escritura femenina vinculada al diseño de un proyecto nacional. El “Memorial dirigido a Carlos III por las señoras de La Habana” aparecido, apenas unos días después de la capitulación, culpa al Gobernador español Prado y a sus oficiales de haber dejado que los ingleses tomaran la ciudad, los acusa de cobardes: “que en acercándose el enemigo, [...] se retiraron, que usando de voz más propia, ellos huyeron, dexando así en desdoro el aire de las Armas, y dando margen a que los enemigos estimaran como conquista lo que en realidad fue cesión” (p. 18). Las habaneras, principalmente la marquesa, muestran con este texto una precoz consciencia del sentimiento de patria, entendida como lugar de nacimiento y la voluntad de resistir a la invasión de los ingleses. El inteligente estudio de Luisa Campuzano subraya las estrategias discursivas del memorial para captar la benevolencia del rey y convencerlo de lo afirmado. También las veinticuatro décimas de la “Dolorosa métrica espresión...” están dedicadas al rey y desarrollan poéticamente las mismas ideas. Las reacciones fueron distintas y variadas, sobre todo por parte de los que simpatizaban con el poder colonial; entre éstas la respuesta de la marinería y de la soldatesca; Luisa Campuzano recuerda la copla anónima, popular hasta hoy, de corte machista de donde viene el título del libro: “Las muchas de La Habana/no tienen temor de Dios/y se van con los ingleses/en los bocoyes de arroz”.

El poco conocimiento de esta escritora – la primera escritora cubana –, su exclusión del espacio público y los voluntarios malentendidos que la crítica masculina ha venido construyendo a lo largo del tiempo indican la calidad y el valor del descubrimiento, así mismo dan origen a una lectura más correcta propuesta por Luisa Campuzano de la Marquesa Jústiz de Santa Ana, cuya importancia se evidencia también por el rol desempeñado como protectora del poeta esclavo Francisco Manzano, quien la retrata con cariño en las primeras páginas de su *Autobiografía* (1835).

Con formas y matices muy distintos, también la Condesa de Merlin y Gómez de Avelaneda, a las que Luisa Campuzano dedica el segundo artículo de esta colección “1841: dos cubanas en Europa escriben sobre la esclavitud”, persiguen el mismo objetivo, contribuyendo a lo que Susana Montero llama en su último libro publicado en vida, en el año 2003, *La cara oculta de la identidad nacional* (también *La construcción simbólica de las identidades sociales. Un análisis a través de la literatura mexicana del siglo XIX*, 2002, “Rassegna Iberistica” n° 80). “Ruinas y paisajes de la memoria” centra el discurso sobre lo que caracteriza la literatura cubana: las distintas formas de exilio de la mayoría de sus protagonistas, desde Heredia hasta Mayra Montero, y la importancia del paisaje. Aurelia Castillo de González, Dulce Mará Loynaz y José Martí constituyen el argumento de los siguientes artículos.

Especialmente interesante es “Ser cubanas y no morir en el intento. Estrategias culturales para sortear la crisis”, que trata de la historia de la política, social y cultural de las mujeres en Cuba a partir del siglo XX y del nacimiento del Programa de Estudios de la Mujer de la Casa de las Américas, junto con la experiencia personal de ensayista de la misma Luisa Campuzano. El texto que ofrece una atenta muestra del argumento, enseña también toda su carga emotiva, lírica expresión de la escritura ensayística, particularmen-

te comunicativa in su sinceridad biográfica. “Nacer en Cuba, dijo Lezama Lima, “es una fiesta innumerable”; pero ver la luz y vivir junto a este “mar violeta [que] añora el nacimiento de los dioses, siempre entraña riesgos y sobresaltos, porque es a la orilla del golfo que nos ciñe, como recuerda Dulce María Loynaz, con una acotación muy propia de la escritura de mujeres, “donde todos los años hacen su misteriosos nido los ciclones”. Haber nacido mujer en Cuba y poco antes de la mitad del siglo XX fue una fiesta multitudinaria, callejera, bulliciosa; con bailes de trajes y figuras, donde encontramos nuestros espacios, nuestros roles y nuestros propios cuerpos a pesar de las ráfagas huracanadas y los vientos ciclónicos que nos amenazaban [...] Cuando el ejército de barbudos – con un solo pelotón de mujeres – bajó de la Sierra Maestra en 1959, yo tenía quince años – escribe Luisa Campuzano –. Ahora tengo más de cincuenta. Mi ciclo fértil, mi largo y cálido verano ha sido la Revolución, que hoy enfrenta, como yo un proceso, un cambio de vida que debemos conocer para dominar, para conjurar con nuevas estrategias y encaminar con nuevas prácticas” (p. 200). La modalidad de expresarse especialmente anticonformista es eficaz y muy distinta de la clásica tipología ensayística, se trata de un texto competente y documentada en su reflexión crítica que nos ofrece el retrato de una época y nos comenta las dificultades de la etapa histórica que vive el país.

El libro de Luisa Campuzano termina con una última breve nota “Casi dos siglos ... y nada” relativa a la actual escasez de revistas para mujeres a pesar de que en la rica e informada La Habana se publicara la primera revista femenina de lengua española *El correo de las Damas* de 1811.

Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios... Escritoras cubanas (s. XVIII-XXI) es un estudio de crítica literaria de género que rectifica los lugares comunes incorrectos que se han venido formando a través de una tradición literaria masculina; rescata la producción textual femenina olvidada, sirviéndose de un importante marco histórico además de aprovechar una rica bibliografía, se trata de un libro de interesante lectura no sólo para los especialistas del argumento.

Susanna Regazzoni

Omaggio a Pablo Neruda. Centenario 1904-2004. “Imparerai di nuovo ad essere stella” Concorso di poesia per i giovani dai 15 ai 26 anni residenti a Roma e provincia, Roma, Provincia di Roma, 2005, pp. 196.

Tra i molti eventi realizzati in tutto il mondo in occasione del centenario della nascita di Neruda, la Provincia di Roma ha promosso la bella iniziativa di indire un concorso di poesia sul tema dell'utopia tra i giovani dai 15 ai 26 anni intitolato al poeta.

Esce ora il volume che raccoglie le circa 300 composizioni dei giovani che hanno aderito alla proposta. Il volume, introdotto dalle parole del Presidente della Provincia di Roma, Enrico Gasparra, che riconosce in Neruda “un uomo che fece della poesia uno strumento per guardare il mondo, per conoscerlo, il mezzo per raccontare la realtà”, contiene una presentazione di Rosa Rinaldi, vice presidente della provincia di Roma, che richiama i primi impacciati esordi poetici del grande cileno, tra l'indifferenza della famiglia, per ben auspicare dei verdi elaborati dei giovani che hanno positivamente risposto all'invito romano, e una prefazione di Nicola Bottiglieri, dell'Università di Cassino, che verte sulla straordinaria vitalità della poesia di Neruda, sulla carica ideale della sua vita come della sua poesia, e dell'utopia anche “linguistica” del poeta, per il quale le parole

erano i materiali dei momenti ludici, oltre che delle passioni e delle lotte. Lo studioso richiama anche le coincidenze evocative di un legame tra il poeta e l'attore Massimo Troisi: napoletano d'adozione il primo e di nascita il secondo, accomunati dalla forte passione per il linguaggio e dall'attenzione alle voci della natura, uniti altresì nel ricordo, che celebra i cento anni della nascita di uno e i dieci della morte dell'altro, avvenuta mentre in tutto il mondo si inaugurava il suo capolavoro cinematografico su Neruda.

Il numero e la qualità delle composizioni raccolte rendono conto della sensibilità di una gioventù che non si accontenta di programmi televisivi di basso livello e intrattenimenti consumistici, ma che nutre emozioni, riflette sul senso delle cose, si interroga sul futuro e sul proprio ruolo e attende solo un'occasione per poter manifestarsi e comunicare. Accompagna ognuna delle prime dieci composizioni premiate il giudizio formulato da un membro della giuria che aiuta ad interpretare lo spirito del concorso. Nel loro insieme e nella loro diversità, le poesie – alcune lunghe, altre brevissime, alcune intimiste, altre impegnate – ci offrono, con il coraggio di esporsi con la propria inesperienza e freschezza, una concreta testimonianza della vitalità della poesia, della sua capacità di sottrarre i giovani, ma non solo i giovani, all'apatia e al conformismo.

Altre due sezioni, oltre quella del catalogo delle poesie, arricchiscono il volume.

La prima, *Riflessioni su Neruda, i giovani e l'utopia*, è composta dai contributi di "nerudisti", provenienti dai più diversi ambiti. Diplomatico quello di Patricia Rivadeneira, consigliere culturale presso l'Ambasciata del Cile, che rivendica la vitalità dell'utopia, anche grazie alla poesia di Neruda, istituzionali quelli di Irma Arestizábal, dell'Istituto Italo-Latino Americano – che ci offre una sintesi di alcuni modelli utopici dell'antichità e del ruolo delle Americhe come "topos" per eccellenza per istituire nuovi, utopici, modelli di società – e di Juan Vicente Piqueras, direttore dell'Istituto Cervantes di Roma, che sottolinea la funzione di Neruda in quanto diffusore della lingua spagnola nel mondo, mentre, dal mondo del giornalismo, Filippo La Porta si sofferma a considerare la natura dell'esistenza di Neruda e la costante del suo destino che lo vuole diviso tra un forte radicamento nella sua terra – felicemente rappresentato dalla passione per le case – e, d'altra parte, continuamente costretto a lontananze, a congedi, a un nomadismo che non fa che confermare la sua fedeltà alla terra natale. Dall'ambito accademico provengono gli interventi di Giuseppe Bellini, Sergio Campailla, Martha Canfield, Loretta Frat-tale e Francisco J. Lobera Serrano. Giuseppe Bellini, primo professore di Letteratura Ispanoamericana all'Università di Milano, ricorda Neruda quale testimone della storia. Dagli anni della giovinezza nella Spagna repubblicana degli Alberti, dei Lorca, degli Aleixandre, che fecero scoprire al poeta la gioia di piaceri condivisi, dopo l'esperienza della solitudine spirituale in Oriente e del nichilismo esistenziale, alla guerra di Spagna che lo porterà alla scoperta della solidarietà e dell'urgenza dell'impegno civile: un impegno che lo condurrà ad essere sempre attivo e partecipe delle vicende drammatiche del secolo, dalla Seconda Guerra Mondiale, alla Guerra del Vietnam. Con *Canto general* intraprenderà l'interpretazione della storia americana in senso unitario, sempre dalla parte della gente senza nome, dalla parte del fratello perduto, dando speranza anche nelle ore più buie. Sergio Campailla, professore ordinario di Letteratura italiana all'Università di Roma Tre, è autore di un saggio sulla necessità della poesia, salvifica in modo particolare per il mondo moderno, che ha bisogno di "un progetto, [...] una speranza di cultura". In questo senso la scommessa lanciata attraverso il concorso, di cui il volume è l'espressione, è una scommessa vinta, permettendo una celebrazione dell'anniversario di Neruda non retorica, ma generativa di nuove energie. Giudizio che condivide Martha Canfield, professore ordinario di letteratura ispanoamericana a Firenze, che, partendo dalla considerazione del perdurare del valore della poesia di Neruda, sottolinea le differenze tra l'attuale generazione di giovani poeti e quella di Neruda, in partico-

lare il prevalere di una poesia scritta da donne, che tuttavia, richiamando quanto auspicato da Virginia Woolf, la studiosa definisce “androgina”, non riconoscibile in quanto a genere; Loretta Frattale, docente di letteratura spagnola a Roma Tor Vergata, riflette sul valore della poesia quale forza di comunicazione e autoeducazione, aperto a qualunque essere umano, attraverso il raffinamento della percezione sensitiva che la poesia sollecita; Francisco J. Lobera Serrano, professore di Lingua e Letteratura Spagnola dell'Università La Sapienza, richiama l'attenzione sul doppio segno che offre una cifra dell'esistenza di Neruda: l'altissima tecnica della scrittura e la vita quotidiana vissuta intensamente, duplicità che si traduce in una poesia di alta cultura, di sperimentazione che si coniuga e convive con una poesia dei mondi marginali, che sa farsi musica e che si canta nelle feste dei poveri.

Anche l'ambiente artistico è presente attraverso le voci del poeta cileno Antonio Arévalo, che titola il suo saggio *Il Cile e l'Italia*, in cui fa riferimento alle relazioni di Vicente Huidobro con Martinetti; dell'attore Leo Gullotta – il dicitore delle poesie nel corso della manifestazione di premiazione al Teatro Eliseo, il 27 maggio 2004 – che si sofferma ad approfondire l'importante legato di Neruda in fatto di declinazione del concetto di libertà coniugato con quello di cultura, sicché non “esiste uomo libero senza la cultura, come non esiste la cultura senza la libertà”, avvertendo che solo la tolleranza e la convivenza tra diverse culture garantiscono l'esercizio della libertà; della scultrice Antonia Ciampi – che rievoca i momenti della propria personale iniziazione alla sensibilità e alla creazione artistica grazie alla scoperta della poesia di Neruda – e attraverso il canto dei ‘Chiloe’, gruppo di musica etnico-folcloristica cilena, che ha dato vita a un concerto dal titolo “Canto de Tierra Lejana”, frutto di un progetto musicale creato appositamente dagli artisti romani Domenico Amicozzi, Barbara Cestoni, Antonello De Lisi, Marco Riccitelli, Giorgio Rosignoli e Marco Sartori, in omaggio al centenario della nascita di Neruda. Più strettamente sociale è l'ambito di provenienza di don Luigi Ciotti, che riporta l'attenzione sulla grande capacità del poeta cileno di saper collegare la terra al cielo, di parlare della quotidianità e di animarla di utopia, di aspirazioni di natura morale e di perfezione di convivenza, senza staccare tuttavia i piedi da terra. Don Ciotti invita a riflettere sull'indicazione che viene dalla poesia e dalla vita di Neruda di non “pensare alla fuga come alla soluzione ideale ai propri problemi, ma nutrire un sogno di un futuro nuovo, praticabile, percorribile e realizzabile”.

La seconda sezione è costituita da una *Breve storia del centenario*, introdotta da un apparato biografico e bibliografico arricchito di fotografie messe a disposizione dall'archivio privato di Duccio Trombadori o dall'Ambasciata del Cile, seguito da una presentazione della *Fundación Pablo Neruda*, costituitasi nel 1986, ma erede della volontà del poeta, che già nei primi anni Cinquanta aveva deciso la donazione delle proprie collezioni e della propria biblioteca all'Università del Cile, primo nucleo di quella che diverrà la Fondazione, sorta anche per la ferrea volontà e la dedizione di Matilde Urrutia che riuni, ordinò e accrebbe l'eredità del poeta. Conclude la sezione il contributo di Daniëla Di Loreto, della Provincia di Roma: una ricca *Geografia nerudiana* sui viaggi del poeta e sui luoghi in cui si sono svolte celebrazioni per rendere omaggio al Premio Nobel nel centenario della nascita, richiamati Stato per Stato, in ordine alfabetico, dall'Algeria al Vietnam, lasciando per ultimo il Cile, sul quale si sofferma, come è immaginabile, in modo particolare, anche per la straordinaria messe di iniziative che hanno caratterizzato l'anno del Centenario in patria. Assieme al centenario della nascita di Neruda, viene ricordata anche l'analoga ricorrenza di Alejo Carpentier, di Salvador Dalí e di María Zambrano.

Riprendendo le parole di don Ciotti, mi sembra che bene rappresenti lo spirito dell'iniziativa e del complesso dell'opera l'affermazione: “in tempi come i nostri in cui

l'immagine, il potere, il possesso, la forza sembrano essere diventati gli unici valori di riferimento, dà una bella ventata di energia leggere queste poesie e leggersi questa voglia di altro".

Clara Camplani

Neruda e la poesia del 900, a cura di Giovanna Minardi, Palermo, Flaccovio Editore, 2005, pp. 108.

Il terzo volume della Collana *Lingua e testo* della casa editrice palermitana raccoglie gli esiti dell'incontro, dal titolo omonimo, avvenuto a Palermo il 5 e 6 novembre dell'anno del Centenario, il 2004. L'evento costituisce un tassello, spiega la curatrice, Giovanna Minardi, nella *Prefazione*, della numerosissima serie di iniziative che in tutto il mondo hanno celebrato i cento anni dalla nascita di Neruda. A differenza di altre iniziative analoghe, che, come questa, sono nate all'interno di un'Università e che hanno spesso avuto un pubblico di persone in qualche modo "addette ai lavori", l'iniziativa palermitana, che pure si è avvalsa del contributo di specialisti di fama nazionale e internazionale, ha visto tra i partecipanti anche numerosi studenti, non solo universitari, ma delle scuole medie, e, soprattutto, ha coinvolto settori della cittadinanza tutta, segno di un forte richiamo rappresentato dalla poesia di Neruda, come afferma la studiosa, ma anche di un positivo legame tra l'università e la società; cosa che sicuramente avrebbe incontrato l'approvazione del poeta che abbracciò la scelta ideale di rendere la sua poesia – della cui grandezza era consapevole – accessibile alla gente comune, ai più vasti strati di popolazione.

Su questo stretto legame tra l'espressione poetica e la realtà storica e sociale in Neruda si soffermano, con differenti focalizzazioni, Giuseppe Bellini, Gabriele Morelli e Antonino Butitta.

Quest'ultimo, partendo da alcune riflessioni bachtiniane su forma e contenuto, che chiariscono la natura del fatto artistico come fatto sociale, individua nella metafora uno specchio del valore ideologico del linguaggio, grazie allo spostamento semantico, che non è mero esercizio linguistico, ma ridistribuzione dei valori, e utilizza l'opera poetica di Neruda per verificare la funzione non solo formale della metafora. Della poesia nerudiana lo studioso mette in luce "la tensione al superamento delle opposizioni irresolvibili della prassi, del visibile, per guadagnare l'unità invisibile di umano e non umano, [...] di realtà e rappresentazione".

Gabriele Morelli si sofferma invece su *Canto general* e sulla sua traduzione italiana ad opera di Dario Puccini, nel 1967, sottolineando come l'opera – considerata la più importante, se non il capolavoro di Neruda – abbia tra i suoi grandi pregi anche quello di dare una valorizzazione della concezione unitaria del continente latinoamericano, grande sogno utopico, che affonda le sue radici nelle idee di Andrés Bello e José Martí. Lo studioso sottolinea come la grandezza epica dell'opera sia stata riconosciuta sia dagli ammiratori sia dai detrattori: da tutti è stata indicata come felice la sintesi tra mito e attualità, storia e natura raggiunta dal poeta in questo grande cantico, che il Morelli accosta alla poesia di Whitman e a la *Légende des siècles* di Victor Hugo, un cantico in cui convivono da una parte il canto del mondo primigenio e della natura, dall'altra una ricerca di storicizzazione e attualizzazione del mito, fondantesi sulla denuncia dello sfruttamento e dell'ingiustizia sociale.

Pure attento a sottolineare la natura polimorfica della poesia di Neruda è Giuseppe Bellini, che sia nella poesia intimista, come in quella impegnata, sia nella poesia d'amo-

re come in quella di lotta, avverte la tensione del poeta a farsi “nostro impegnato interprete”: interprete del nostro tempo e in generale della condizione umana, all'interno della quale il poeta sceglie di schierarsi dalla parte degli umili e oppressi. I principali critici del poeta, non solo quelli positivi, vengono passati in rassegna dallo studioso: uno spazio speciale occupa la polemica armata contro Neruda dal poeta Ricardo Paseyro, che coinvolse il Bellini stesso, destinatario di una missiva di oltre dieci pagine dattiloscritte, con il quale il Paseyro, già amico e segretario di Neruda, rimproverava al Bellini, all'indomani dell'uscita della sua prima antologia nerudiana, nel 1960, di contribuire al “mito vergonzoso” di Neruda, che definiva “buscón de la poesía, angurriendo de premios, bufón de honores”, e dando allo studioso appuntamento per i primi anni del 2000 per dimostrargli il completo oblio in cui Neruda sarebbe caduto in quella data. Tra i critici intervenuti in sua difesa in quel 1958 dedicato interamente dal Paseyro alla denigrazione di Neruda, il Bellini cita gli interventi dei critici Arturo Torres Rioseco e Luis López Álvarez. Tanta animosità è una conferma di quanto la poesia di Neruda fosse calata nella realtà e toccasse effettivamente corde vibranti nella mente e nel sangue dei contemporanei. Il contributo del Bellini abbraccia tutta l'opera del poeta, nelle cui differenze, e spesso contrasti, rileva comunque la sua “interpretazione partecipe” delle aspirazioni umane, in una rievocazione che ci restituisce con la molteplicità e la vitalità della poesia di Neruda, il suo valore attuale e per nulla “clavado en el cartón”.

Anche la calda testimonianza di Pablo Luis Ávila conferma nel suo saggio autobiografico, *Nuestro Neruda*, quanto sia stata concretamente forte l'influenza della poesia nerudiana anche nella Spagna franchista degli anni Cinquanta, – dove circolava clandestinamente, – per un'intera generazione di poeti spagnoli e per il suo proprio personale percorso, poetico e umano; percorso proseguito successivamente in Italia, a Milano, dove egli accomuna nei suoi ricordi la presenza di Neruda a quella di Giuseppe Bellini, – del quale l'Ávila fu collaboratore – e che di Neruda fu anfitrione e amico, oltre che traduttore e critico.

Teresa Cirillo Sirri sceglie di presentarci il Neruda che appare attraverso i versi dedicati alla sua compagna, Matilde/Medusa: versi lirici, appassionati, sensuali, attraverso i quali pure viene tuttavia confermata l'immagine di uomo in lotta, impegnato nelle battaglie sociali che sono battaglie per l'umanità tutta, quindi anche per loro stessi e per il loro amore. La studiosa analizza tutte le opere in cui viene cantata l'ultima moglie di Neruda, dal clandestino *Los versos del Capitán*, ad alcune pagine di *Las uvas y el viento*, o nei *Cien sonetos de amor*, rintracciandone un richiamo anche nel *Canto general*; in particolare viene presa in esame la corrispondenza, soprattutto quella con gli amici italiani, con i quali il nome di Matilde era celato sotto quello allusivo e riconoscibile di Medusa.

I contributi del volume si allargano a considerare sia l'analisi di influenze sulla poesia di Neruda di poetiche affini, sia l'irradiazione dell'opera nerudiana in precise aree culturali, quali quella lusofona, o territoriali, quali l'Uruguay.

Analisi delle influenze sulla poesia di Neruda di poetiche affini è il contributo di Maria Caterina Ruta, *In morte di Federico*, che si centra sugli echi lorchiani, in particolare ponendo a confronto la *Oda a Federico García Lorca* con *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* e *Poeta en Nueva York*, e sottolineando come la forte personalità del poeta granadino abbia coinvolto altri scrittori, oltre a Neruda, quali Leopoldo de Luis e Antonio Machado, – pure autori entrambi di un'elegia in ricordo del poeta assassinato – nei cui versi è riconoscibile il tono epico-eroico evocante i *romances* di Lorca.

Maria Luisa Cusati estende l'attenzione all'area di lingua portoghese, con l'intervento dal titolo *Neruda nei poeti portoghesi contemporanei con testimonianze di Jorge Amado*. Dalla poesia di Manuel Alegre, anch'egli poeta militante – attento alle problematiche della società contemporanea –, a quella di Orlando da Costa, – che ricorda Ne-

ruda insieme con altri due grandi *Pablo* scomparsi nello stesso 1973, il pittore Picasso e il musicista Casals, – ai poeti Raul de Carvalho e José Ferreira Monte, – già richiamati in tal senso dagli studi di Manuel Simoës – la poesia contemporanea portoghese evocata dalla studiosa vibra di echi nerudiani e di espliciti omaggi al poeta. A questi si aggiunge il riferimento all'amicizia dello scrittore brasiliano Jorge Amado, testimoniata in modo particolare nel libro di memorie *Navegação de cabotagem*.

Un'analitica lettura delle ventinove composizioni di *Identidad de ciertas frutas*, di Amanda Berenguer, è quella che compie Antonella Cancellier, rinvenendo una lezione nerudiana, pur nell'originalità dell'interpretazione della poetessa uruguayana, nella polisemanticità del messaggio originato da prodotti botanici intrisi di quotidianità e, al contempo, di sensualità e simbolicità.

Chiude la raccolta una poesia, *Autopista*, in duplice versione, catalana e castigliana, del poeta Joan Margarit, che ricorda la figlia di Neruda, Malva Marina, morta a otto anni e il significativo silenzio del poeta su una ferita che la poesia non poteva lenire.

L'edizione, impreziosita dalla illustrazione in copertina di Diego Rivera, tratta dall'edizione messicana di *Canto general* del 1950, costituisce un interessante contributo alla conoscenza della poetica nerudiana, alla sua attualità e alle sue irradiazioni: la ricchezza e la varietà degli interventi sono uno specchio della multiformità e ampiezza della poetica nerudiana, messe continue di spunti, riflessioni, scoperte, riletture e filiazioni.

Clara Camplani

Ana Rosa Domenella (coord.), *Territorios de leonas. Cartografía de narradoras mexicanas en los noventa*, México, D.F., Casa Juan Pablos – Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Iztapalapa, 2004, pp. 382.

Nora Pasternac (coord.), *Territorios de escrituras. Narrativa mexicana del fin de milenio*, México, D.F., Casa Juan Pablos – Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Iztapalapa, 2005, pp. 244.

En México, D.F., a partir de 1984, veinticinco académicas se reúnen semanalmente para planear y ejecutar trabajos de investigación literaria apoyados por diferentes instituciones de enseñanza superior: la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) con su Unidad Iztapalapa, el Colegio de México con su Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer (IPEM), la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la Universidad Iberoamericana (UIA), el Instituto Tecnológico Autónomo de México (ITAM), la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM), el Tecnológico de Monterrey (TEC). Esta actividad se realiza también gracias a becas grupales otorgadas por otras instituciones, como, por ejemplo, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) o el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt). Los más recientes resultados de la actividad editorial de este veinteñal Taller de Teoría y Crítica Literaria titulado a Diana Morán son *Territorios de leonas* y *Territorios de escrituras*, publicados respectivamente en 2004 y 2005. Se trata de dos recopilaciones de ensayos que trazan un perfil en el primer caso de la narrativa mexicana femenina de los noventa y en el segundo de la narrativa mexicana de fines del siglo XX.

El título del primer trabajo, cuya coordinadora es Ana Rosa Domenedella y que se publicó como uno de los resultados del proyecto "Escrituras en contraste I. Femenino /

Masculino en la literatura mexicana; Escrituras en contraste II. Femenino / Masculino en las literaturas de América”, utiliza la metáfora de las leonas para aludir al territorio de la narrativa femenina mexicana como a un territorio inexplorado: de la misma manera hacían los cartógrafos del siglo XV al indicar la geografía desconocida del orbe con la perífrasis *hic sunt leones*. Los estudios incluidos en *Territorios de leonas*, muchos de los cuales han sido ya publicados anteriormente, se centran en escritoras “cuya firma tiene valencia sexuada” (pág. 20), sin encerrarse en cotos sexistas: los estudios de género procuran rescatar esos territorios desconocidos de la historia de la literatura escrita por mujeres, sacándolos de la marginalidad.

En un contexto de estudios culturales más amplios de fines del siglo, son las mujeres mismas – trece, cuya bio-bibliografía puede leerse en las notas incluidas al final del libro – que cartografían la narrativa femenina, según orden cronológico de décadas de nacimiento. Se incluyen análisis de autoras mexicanas de distintas generaciones que sin embargo llegan a publicar – también si póstumamente – en los noventa. Hay ensayos sobre textos “sacados del baúl”, como el de Elena Garro (*Inés*, 1995), de Rosario Castellanos (*Ritos de iniciación*, 1997), sobre el *Volanteo*. *Hileras de tejas a cielo abierto* (1989) de Carmen Rosenzweig; textos que exploran los homenajes intertextuales a las madres de la literatura mexicana, como en el caso de *Alta costura* (1996) de Beatriz Espejo; textos de valoración de poéticas – el caso de Margo Glantz, el posbarroco de María Luisa Mendoza, el discurso autobiográfico e identitario de Angelina Muñoz-Huberman, la escritura del cuerpo de Aline Pettersen –. No faltan tributos a escritoras “recién consagradas”, como es el caso de María Luisa Puga y Sylvia Molina – escritoras nacidas en la década de los cuarenta –, Ángeles Mastretta o la neoyorquina de nacimiento Brianda Domecq. Entre los estudios sobre mujeres nacidas en los cincuenta, aparece la narrativa de Sabina Berman y de Carmen Boullosa, Mónica Lavín, Beatriz Novaro, Paloma Villegas. Las intervenciones sobre las escritoras mexicanas nacidas a partir de los sesenta se arriesgan en los territorios, esta vez sí desconocidos a la mayoría de los públicos, de la literatura de Rosa Beltrán, Ana García Bergua, Adriana González Mateos, Cecilia Eudave, Berenice Romano. Hay también un ensayo transversal que incluye una reseña de las propuestas literarias *à lo femenino* del Fondo Editorial Tierra Adentro. El volumen termina con dos útiles bibliografías.

En *Territorios de leonas* se ofrece un cuadro general pero al mismo tiempo detallado de la narrativa femenina mexicana contemporánea: el uso de la intertextualidad, el recurso de la parodia, la diferencia entre literatura urbana y provincial, la evolución de los discursos sobre el cuerpo, los compromisos poéticos de la literatura *light*. Un recorrido extenso y eficaz, una cartografía – palabra llave, que conforma los objetivos del trabajo de investigación del Taller Diana Morán sobre el espacio de la escritura – que ayuda a detectar las conexiones cada vez más articuladas, incluso enmarañadas, de los textos y contextos literarios de fines del siglo.

El segundo texto publicado por el Taller de Teoría y Crítica Literaria de Coyoacán, *Territorios de escrituras*, retoma la preocupación crítico-analítica por la producción literaria mexicana del fin del milenio. El volumen ha sido concebido, bajo la coordinación de Nora Pasternac, como un instrumento de consulta y profundización para los estudiosos de literatura que no siempre alcanzan fácilmente las obras y las reseñas de lo publicado en las últimas décadas. Sin embargo, el volumen plantea un hito más: esbozar un cuadro de los grupos estéticos y de las generaciones de escritores mexicanos, detectando las tendencias que van consolidándose y marcando las pautas literarias del nuevo siglo.

Los dieciséis ensayos sondean sobre todo el género novelesco – *Duerme* (1994) de Carmen Boullosa, *Linda 67* (1996) de Fernando del Paso, *Demasiadas vidas* (2001) de

Pedro Ángel Palou, *Duelo por Miguel Pruneda* (2002) de David Toscana –, encarando tipologías como la novela histórica – *Nadie me verá llorar* (1999) de Cristina Rivera Garza –, la nueva novela histórica – *Mi vasallo más fiel* (2002) de Erma Cárdenas, *Más breve que una vida* (1999) de Antonio Tenorio Muñoz Cota, *Nen, la inútil* (1994) de Ignacio Solares –, la novela de formación, como en el caso de *Materia dispuesta* (1996) de Juan Villoro, analizada por García Castillo como un tipo de *Bildungsroman* en negativo. Se dedican ensayos al imaginario novelesco de Mario Bellatin, Eduardo Casar, Élmer Mendoza. Se revisan los lenguajes de la narración cinematográfica – *Sucesos distantes* (1997) –, de la dramaturgia – *Feliz nuevo siglo, Doktor Freud* de Sabina Berman, estrenado en el año 2000 y publicado en 2001 – y del relato breve en los casos de Daniel Sada, Mónica Lavín, Juan Villoro. Hay también una investigación sobre la narrativa y la poesía indígena femenina.

En la introducción a la antología de ensayos se plantea de forma clara cuál es la discrepancia entre las poéticas de los escritores mexicanos contemporáneos. Aunque no se trata de una dicotomía aporística – más bien es una pretensión crítica la de disponer en ristra la poética de los escritores más destacados –, por una parte se distingue la literatura “comprometida”, acreditada por Héctor Águilar Camín, Élmer Mendoza, Carlos Montemayor, Hernán Lara Zavala; se trata de una definición quizá anticuada que ha sido sustituida por “constructivista” o “político-social” o simplemente “realista”. Por otra parte, destaca la llamada Generación de los Enterradores, una generación parricida que responde a la necesidad expresiva inclinada a los desafíos de una estética pura, que intenta descontextualizarse del cronotopo bajtiniano en el que se inserta. Es el caso de Enrique Serna – Regina Cardoso Nelky dedica un ensayo a su recopilación de relatos *El Orgasmógrafo* (2001) – o de la llamada Generación del Crack, encabezada por la narrativa de Jorge Volpi e Ignacio Padilla y fomentada por los ensayos y las publicaciones antológicas de Ricardo Chávez Castañeda y Celso Santajuliana. Los enterradores han vivido su juventud en los noventa, años del neoliberalismo, de crisis política – el cierre del príximo –, de cambios culturales y tecnológicos. Quizá la tesis del extraordinario crítico del relato hispanoamericano Alfredo Pavón, citada, entre otras, en la introducción a *Territorios de escrituras* (pág.13), atine a describir la narrativa mexicana del fin del milenio: “burla de la demagogia gubernamental, dolor por la cancelación del mañana, sazonado todo ello con oscuras gotas de humor vitriólico e ironía certera, cuyos dardos tienen, generalmente, por destinatario al propio autor de las ficciones”. Aquí es donde las crítica sugestionaria y donde también se hace problemática, al evaluar los nuevos hitos de la literatura contemporánea. Sin embargo, trasluce la importancia de estudios detallados pero de vastos horizontes – como el que se reseña aquí –, que unan competencias sintéticas y analíticas y busquen el equilibrio entre el rigor investigativo y las oportunidades que el mercado editorial y las prensas culturales proporcionan.

Manuela Gallina

Selena Millares, *Alejo Carpentier*, Madrid, Editorial Síntesis, s.d., pp. 175.

Evangelina Rodríguez Cuadros dirige un pregevole progetto editoriale, la «Historia de la Literatura Universal», suddivisa per zone geografiche. L'area relativa alla letteratura ispano-americana è coordinata da José Carlos Rovira, ordinario presso l'Ateneo alicantino, ed ha al suo attivo già alcuni volumi che intendono introdurre al grande pubblico gli autori e le tematiche più importanti del panorama artistico del Nuovo Mondo.

A Selena Millares, docente all'Autonoma di Madrid, è affidato il volume dedicato ad Alejo Carpentier e alla sua opera. Apparentemente lineare come tipo di impostazione, in realtà la schematicità preordinata della collana costringe il curatore ad effettuare delle scelte molto precise tanto al momento di presentare le opere, quanto nel selezionare i giudizi critici al riguardo. E tale opera di sintesi si presenta particolarmente delicata nell'approccio allo scrittore cubano.

La Millares ha dunque il compito di farsi largo nella sterminata bibliografia diretta ed indiretta relativa a Carpentier e, senza nulla togliere alle voci fuori dal coro, moderare eventuali polemiche per consegnare al lettore una visione il più possibile oggettiva e serena dello scrittore e dell'opera. E l'immagine di lui che scaturisce dal volumetto è in effetti equilibrata, solida, degna di un vero maestro della letteratura ispano-americana.

Fin dal primo capitolo, preliminare, emergono con chiarezza i capisaldi della poetica dello scrittore cubano: la ricerca appassionata dei valori specifici dell'identità e della dignità letteraria ispanoamericana, il meticcio come perno del barocchismo e della magia americana, l'ironia ed il lirismo della storia, l'emancipazione della lingua ereditata dagli europei. Secondo la Millares, la concessione del Premio Cervantes nel 1977 rappresenta la consacrazione di Carpentier, «referente inexcusable en la narrativa contemporánea» (p. 9).

Nel capitolo intitolato *El escritor y su tiempo. Diálogos entre América y Europa*, si analizza diacronicamente la biografia di Carpentier, suddivisa in tappe che ben sottolineano i nuclei di maggior interesse letterario sul piano personale, continentale ed europeo. Le origini familiari, gli studi, la passione per la musica, la lettura e la storia, gli interessi architettonici, le prime esperienze professionali, legate all'ambito giornalistico, l'attivismo politico, l'adesione ai cenacoli letterari del periodo cubano vengono presentati dalla Millares senza mistificazioni ma nel contempo senza amplificare le polemiche che i connazionali hanno sempre alimentato nei confronti dello scrittore. Alla formazione a Cuba succedono i viaggi ed i lunghi soggiorni in Francia, in Spagna, in Venezuela: Carpentier trae beneficio da tutte queste esperienze, che lo forgiavano dal punto di vista professionale e ne ispirano le opere per consegnarlo alla storia nella sua eccezionale statura artistica.

Il terzo capitolo, *La palabra creadora. Proceso de una escritura fundacional*, analizza le opere che hanno consacrato la fama di Carpentier, mentre il quarto, *Claves narrativas. La búsqueda de Telémaco*, ne analizza i nuclei tematici e programmatici.

Le sezioni conclusive, riunite nel quinto capitolo, sono didascaliche ed ambiscono a fugare dubbi su questioni fondamentali, nonché ad avvalorare quanto detto in precedenza facendo ricorso a brevi letture antologiche. Il quinto capitolo comprende infatti tre letture riguardo ai movimenti d'avanguardia del secolo scorso, una carrellata di giudizi autorevoli sull'opera del cubano, un indice dei nomi, un glossario, la cronologia ed una bibliografia essenziale che aiutano a contestualizzare il profilo di Carpentier.

In sintesi, il volumetto ha il merito di tracciare un profilo dell'uomo e dell'opera con sufficiente distanza critica da poterne apprezzare le qualità senza dimenticarne i difetti, inevitabili anche in personalità di tale calibro. Selena Millares ha l'accortezza di sottolineare a più riprese l'intenzione sintetica di Carpentier che, scemato l'impeto giovanile, sa cogliere gli elementi positivi di ogni corrente senza perdere di vista il proprio obiettivo artistico: la ricerca della cubanità e dell'universalità attraverso esperienze teoricamente apparentemente antitetiche ma non incompatibili. La studiosa difende alcune caratteristiche dello stile di Carpentier – quali, ad esempio, il pessimismo – inquadrandole nel contesto socio-politico da cui traggono immediata origine.

Patrizia Spinato Bruschi

Luis García Montero, *Palabras laudatorias dedicadas a Mario Benedetti*, Madrid, Visor Libros, 2005, pp. 45.

La strenna del 2005 per gli amici della «Colección Visor de Poesía» è nuovamente dedicata a Mario Benedetti, autore ispano-americano particolarmente amato e vezzeggiato dalla casa editrice spagnola. Trecento copie «no veniales», numerate, presentano un discorso pronunciato l'estate passata in suo onore ed alcune poesie ancora inedite in Europa.

Nel 1999, sempre in occasione delle festività natalizie, era stato proposto da Visor il discorso dello scrittore uruguayano in occasione del conferimento del Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, insieme ad una presentazione ed alcuni poemi. Qui si cede la parola a Luis García Montero, che a Santander, il 5 agosto 2005, è intervenuto in occasione della concessione del Premio Internazionale Menéndez Pelayo.

Con le «Palabras laudatorias dedicadas a Mario Benedetti», García Montero, anch'egli poeta oltre che accademico dell'Università di Granata, fornisce alcuni elementi biografici e bibliografici dello scrittore uruguayano, segnala le influenze di autori come Baldomero Fernández Moreno e Antonio Machado, quindi passa a sottolinearne le qualità artistiche e morali. Attratto dalla preoccupazione di dover difendere «las palabras íntimas como un espacio público» (p. 10), García Montero si sente unito al poeta uruguayano anche per la facoltà di rielaborare da un'ottica solitaria e personalissima la realtà circostante.

Tra i meriti particolari di Benedetti vi è l'importanza da sempre attribuita alla lingua, «vínculo humano e histórico decisivo» (p. 11). García Montero ipotizza che la sua esperienza di lettore sensibile e minuzioso lo porti a dare il giusto peso al veicolo espressivo: in particolare Benedetti considera lo spagnolo come simbolo dell'unità culturale e patrimonio comune di quanti ne condividono l'uso. Attraverso il suo peculiare linguaggio poetico egli rende possibile il dialogo diretto con le coscienze individuali dei lettori.

La «poesía conversacional» nasce pertanto come la risposta più adatta a mantenere i vincoli sociali all'interno di una solida tradizione letteraria. La difficile retorica della naturalezza, presente tra gli altri in Darío, Vallejo, Gelman, Pacheco, Cardenal, difende un linguaggio che aspira ad essere un ponte con il lettore, che lo aiuti a conversare, a capire e a reagire allo sconcerto. Scrive il García Montero:

La verdadera ética de la literatura depende del diálogo que un escritor sepa inventar con sus lectores ideales, figuras elaboradas por su propia conciencia para iluminar un contrato público, aunque se cumpla en una lectura privada. La renuncia al motivo más profundo de esta tradición literaria se produce cuando el poeta traiciona a su lector ideal, trabajando sin rigor para facilitar el aplauso de los grandes públicos o componiendo con truculencias y trampas textos de aparente dificultad para gustar a los críticos oficiales. Porque si peligroso es el escritor que se entrega al halago de las masas, más daño hace a la literatura el autor que se entrega a las fugaces elucubraciones elitistas de los críticos fascinados por el imperio de la moda. (pp. 20-21)

Allo stesso modo, è errato negare orgogliosamente le influenze artistiche, giacché uno scrittore matura e diviene originale solo in virtù della spontanea assimilazione delle proprie letture.

Tratto personalissimo dello stile di Mario Benedetti è l'uso dell'ironia che, unita alla sua sottigliezza immaginativa, gli evita il pericolo di cadere in ripetizioni dogmatiche o in

denunce troppo manifeste. Metafore, neologismi, associazioni imprevedibili, alleggeriscono il tono narrativo e servono a togliere solennità o patetismo agli argomenti trattati.

Il mondo di Benedetti è un mondo abitato da persone normali: la sua epica non contempla eroi monolitici forieri di verità immacolate. Qui ognuno si presenta con i propri difetti, debolezze, paure, contraddizioni, perché il messaggio che sottostà ad ogni suo testo obbedisce alla regola del rispetto per il vivere quotidiano della gente. Ai gesti piccoli, alle situazioni apparentemente banali, Benedetti si accosta con garbo, cercando di comprendere, di meditare, di mediare, prima di giudicare e di scalfire la dignità altrui.

Alle parole di Luis García Montero seguono quattro brevi poesie di Benedetti, «Brindis», «Nocturno», «Miedos», «Alternativa», tratte dal volume *Adioses y bienvenidas*, uscito in Uruguay e di prossima pubblicazione anche per i tipi di Visor. Vi troviamo rispecchiata, come sempre, la biografia più immediata dell'autore, con i sentimenti turbati dalla malattia dell'amatissima Luz:

está el miedo a la muerte que se junta
con el miedo a la vida
y está la soledad [...]
está el miedo al coraje
que es un sable afilado en la sorpresa
con leyes naturales y noticias
que entran a saco en la serenidad (*Miedos*, pp. 42-43).

Ma la paura per il futuro incerto non esclude la possibilità di brindare alla vita, sempre faticosa ma piena di valori e di sorprese:

Brindo con esta copa
transparente y vacía
por la mansa tristeza
por mi cielo con nubes
por la noche del alma
por la voz de mis muertos [...]
por todo lo que ignoro
y el fardo de mis dudas
por el dolor de hermanos [...]
por el futuro a tientas (*Brindis*, p. 37).

E quel fratello, citato fin dalle prime raccolte poetiche («Qué suerte / siempre iguales / hermano / vos y yo») e che firma il disegno in copertina, torna inaspettatamente a condividere un destino, forse, per questo, meno duro.

Patrizia Spinato Bruschi

María Elena Cruz Varela: *La hija de Cuba*. Madrid: Ediciones Martínez Roca, 2006, pp.

“El pasado es una gran oscuridad llena de ecos” afirmaba Margaret Atwood. “Sus voces nos pueden alcanzar”, continuaba, “pero pocas veces logramos descifrarlas desde la

aparente claridad de nuestros días”. Podríamos agregar que es precisamente esa imposibilidad de aprehender nuestro pasado lo que le garantiza su permanencia, como renovación y quizás como engaño. Engaño que poco tiene que ver con la inmoralidad de arrastrar al mundo a la mentira, sino como ficción que lo salva en el interés renovado de una nueva generación que, a su manera, lo escucha y lo lee.

La última novela de María Elena Cruz Varela corresponde a estas nuevas formas de escuchar los ecos del pasado, de leer su escritura siempre marcada por la mirada de sus autores, por la vigilancia de sus archivadores, por la mano de sus exégetas. En este sentido y como ya nos advierte – ¿nos obliga? – la portada, *La hija de Cuba* es una novela histórica. Su trama principal relata la historia de Ana Lucía Estévez, investigadora literaria y de su acercamiento a la figura de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Un congreso de Historiadores de la Literatura – así con esas mayúscula poco casuales – y una beca de la Academia de la Lengua Española la llevan a Madrid, en donde el azar misterioso, en concordancia con el aura libresco que desde el principio marca los pasos de Ana Lucía por la capital peninsular, la conduce a Doña Milagros Anzuaga de Villa Real y con ella a una inédita autobiografía de *La peregrina*. A partir de ese momento, el relato se centra en la reconstitución narrativa de una figura literaria. Juntas Doña Milagros y Ana Lucía recorren las anotaciones, cartas y comentarios de la Avellaneda. Paralelamente, el relato se descentra en varias historias: todas a partir del cordón umbilical y escritural que va desde la dramaturgia cubano-española del siglo XIX hasta, en pleno siglo XXI, la investigadora cubana exiliada en Miami. Primero, a través de la relación entre Trinidad Maduro de Anzuaga y la Avellaneda. La biografía de aquella, mujer de fidelidad y temple probados, se enlaza a la de ésta, melancólica, desgarrada por el desamor y la pérdida. Pero Trini es también la copista y anotadora – ¿autora? – de la (auto)biografía que ahora descifra Ana Lucía Estévez y cuyo destino será perderse para siempre bajo las llamas. Trini es, además, madre de Matilde, mujer cegada por la muerte prematura de su amante, y abuela de Doña Milagros, la anfitriona y promotora de toda esta amplia recuperación de la memoria. Así, al descifrar los pasos de una vida, la de la Avellaneda, va emergiendo poco a poco un universo de mujeres entrelazadas en un tejido infinito e inseparable. De modo que el relato se convierte en un largo recorrido por una genealogía femenina dentro de la cual, como representada en uno pocos elementos, se condensa la infinitud del mundo de la mujer.

Es quizá esta red de mujeres apoyándose y sosteniéndose ante las adversidades de la vida, uno de los mayores logros de la novela. El salto entre una narradora y otra, así como las marcas del amor, la muerte, la reflexión y el miedo, que no por estar presentes llegan a paralizar sus vidas, las une y las confunde en una subjetividad femenina, productiva en todas sus facetas. Desgraciadamente, el ritmo de la novela decae con frecuencia, quizá a causa del primer nivel del relato, en el que una banda de ladrones y mafiosos intenta amedrentar a las valientes Ana Lucía y Doña Milagros y al intrépido Marcos Villamil, llegado expresamente de la Universidad de Miami para proteger a las mujeres en peligro y reconquistar el amor de la investigadora cubana. Lo que de precioso tiene la construcción metanarrativa de las otras historias, decae aquí en un burdo misterio lleno de personajes masculinos, estereotipados en exceso.

Para los conocedores de la *franca india*, como en alguna carta se autotitulara la Avellaneda, esta novela tiene un placer adicional: releer y reconocer sus palabras, frases o versos, y ubicarlos en su contexto, tan personal como libresco. A sus ojos no escaparían tampoco un juego adicional: las intertextualidades y reescrituras con la *Autobiografía* de la Avellaneda. Buena parte del relato y también de los textos citados, tienen como fuente la *Autobiografía y cartas (hasta ahora inéditos) de la ilustre poetisa Gertrudis Gómez de Avellaneda*, recopilación publicada en Madrid en 1907 y prologada por Lorenzo de Cruz de Fuentes. Dicha colección está formada por un cuadernillo de

1839 y una serie de cartas escritas para y enviados a Don Ignacio Cepeda desde 1839 hasta 1850, uno de los grandes amores de *Tula*. Ignorando el expreso deseo de su autora de que dichos textos fuera destruidos tras ser leídos, Cepeda los conserva y más tarde, al parecer llevado por el “amistoso requerimiento” de Cruz de Fuentes “de que no quedasen condenados a perpetuas tinieblas manuscritos tan preciados”, autoriza la publicación después de su propia muerte. Si bien la imagen que resume tanto de la recopilación de textos equívocamente conocida como “autobiografía”, así como de *La hija de Cuba* corresponde a una mujer desgarrada por los celos y la pasión, pero igualmente disciplinada e indeleble, en la novela, ésta ya no es el fruto de una comunión masculina – amante y editor – sino de una complicidad femenina de sucesivas narradoras, en la que los rasgos de una supuesta verdad en el fondo de los textos de la Avellaneda quedan subvertidos por la superposición y el amalgamamiento de narraciones – orales y escritas – y de narradoras – que investigan, escriben o rememoran.

Con esta novela, María Elena Cruz Varela, no sólo refigura la imagen de Gertrudis Gómez de Avellaneda, contextualizando sus escritos y dándole a sus palabras una historia escondida en la cotidianidad de viajes, amores, publicaciones, estrenos y desencuentros. También, al reubicar el origen de estas cartas, la autora llama la atención sobre la historia misma de la exegesis de los textos. En su momento (1907), la citada autobiografía fue elogiada por lograr esclarecer definitivamente la fuente psicológica y biográfica de la lírica melancólica y triste de *La peregrina*, relacionada no sólo con las tendencias románticas de la época, sino “autentificada” ahora por las experiencias amorosas de su propia vida y más específicamente por la relación tormentosa con Cepeda. *La hija de Cuba* amplía el círculo: incluye la experiencia de la doble patria, de otros amores más o menos frustrados, de la amistad, de la muerte, de la familia y sobre todo, de la escritura como último resguardo. Al entrar en el texto, el lector reconocerá a personajes cubanos y españoles de la época, reencontrará anécdotas divertidas o vergonzosas, y podrá volver a aquellas discusiones que por tanto tiempo ocuparon el escenario público de estos dos países.

Si, como afirma la crítica, el signo primero de la novela histórica es la incursión en un pasado colectivo, o sea, la ficcionalización de hechos y figuras asumidas como reales, esta novela, sin duda, lo es. No debido a su ambientación en el pasado, tampoco a causa de la preeminencia de una figura histórica y literaria. Lo es, y en un doble sentido, pues no sólo reescribe la historia de Gertrudis Gómez de Avellaneda, *La peregrina*, sino que dialoga con todos aquellos que con el paso del tiempo han construido, volviendo a escuchar y a leer el eco de sus palabras, su lugar en la memoria de nuestra colectividad.

Adriana López Labourdette

Antonio Dal Masetto, *Tres genzas en la magnolia*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2005, pp. 223.

La última novela de Antonio Dal Masetto, *Tres genzas en la magnolia*, resulta particularmente significativa porque el autor parece dejar de lado el tema de la inmigración y de la denuncia de la dictadura que oprime a Argentina entre los años 1976 y 1983. Estos argumentos siempre han tenido una fuerte presencia en su narrativa, como lo demuestran su primer libro de cuentos *Lacre* (1964), *Siete de Oro* (1964), *Fuego a discreción* (1983), *Ni perros ni gatos* (1987), *Reventando corbatas* (1989), *Oscuramente fuerte es la vida* (1990), *Amores* (1991), *Siempre es difícil volver a casa* (1992), *La tie-*

rra incomparable (1994), *Gente de abajo* (1995), *Demasiado cerca desaparece* (1997), *Hay unos tipos abajo* (1998), y *Bosque* (2001).

Sin embargo, ahora parece dedicarse más bien a las aventuras de tres niñas porteñas. Leticia, Valeria y Carolina son tres amigas inseparables que viven en la parte este de Los Aromos, barrio de Buenos Aires, tienen once años y les gusta calificarse a sí mismas de genias cuando algo les sale bien. Su refugio es una plataforma de madera construida entre las ramas de una magnolia en el jardín de la casa de Leti, es allí donde las chicas se alejan del mundo real inventando historias fantásticas y convocando a Kivalá, su amigo imaginario que vive en el aire y en la luz.

Un día se cruzan con Ángela, una mujer mayor que lleva consigo muchos cachorros, la cual regala a las chicas tres de ellos con la condición de poderlos ver en cualquier momento. Pasadas dos semanas la mujer vuelve y les pide que le dejen dar una vuelta con los perros, pero desaparece. Este episodio determina el comienzo de una serie de vagabundeos al fin de encontrar a sus perros. A lo largo de sus indagaciones, las genias arrojan luz sobre la identidad y el pasado de Ángela y al mismo tiempo sus acciones provocan, sin querer, una serie de acontecimientos que envuelven a todos los habitantes del barrio.

De repente, las genias se vuelven los únicos testigos de un complot urdido por los pudientes de Los Aromos, el Coronel y su mujer Mariscala, con el fin de causar el abandono del barrio y construir un cruce de autopistas que aumentaría el valor de las propiedades. Desde entonces, deciden suspender su búsqueda para dedicarse a desenmascarar el sucio negocio, a través de escapadas nocturnas, pinturas en las paredes, y peces y gatos de porcelana dejados frente a las habitaciones.

La novela se compone de cuarenta y un capítulos breves, caracterizados por un estilo narrativo sencillo y un lenguaje directo, pero al mismo tiempo capaz de alcanzar matices poéticos. Los personajes no están bien caracterizados porque su función es solamente la de encarnar los vicios y las virtudes de la sociedad. Puede resultar difícil reconocer entre ellos hasta a las mismas.

Desde el punto de vista del contenido, varios son los elementos presentes en el libro. Realidad y fantasía se mezclan: los acontecimientos reales se unen a las historias inventadas por las niñas en la magnolia, que siempre reflejan sus experiencias vividas.

De la misma manera, se enfrentan infancia y edad adulta: desde cada una de sus aventuras las niñas recuperan, cada vez con más fuerza, los valores de la verdad, el honor y la justicia, en contraste con la codicia, las mezquinidades, y las hipocresías que afloran de la conducta de los adultos.

En todo esto la magnolia juega un papel muy importante puesto que es el lugar privilegiado donde las chicas elaboran sus reflexiones y pueden observar desde lejos y, por lo tanto, con mayor objetividad, la sociedad que las rodea, comprendiendo sus contradicciones y paradojas. Al mismo tiempo, el árbol se presenta como un puente entre la realidad diaria y la dimensión de la imaginación, lugar de tránsito donde es posible vivir experiencias de conocimiento y maduración interior.

De hecho, al final las chicas ya no son las mismas, sino que al aceptar la responsabilidad de salvar su barrio, emprenden un camino que las lleva a tomar conciencia de los mecanismos que mueven la sociedad y también sus compromisos. Ya no son niñas, han crecido.

Antonio Dal Masetto ha sido siempre un escritor muy comprometido con la realidad social de su país, pues pertenece a la generación que vivió la violencia del régimen dictatorial y sufrió la represión que la Junta Militar destinó a los intelectuales, por la tradicional función crítica y de oposición que en América Latina los caracteriza desde siempre. Ahora bien, en esta novela sigue con su compromiso, pero lo reajusta según la situación que tiene delante, y decide fijarse en los aspectos más problemáticos de la sociedad civil.

Ofrece al lector una parábola inteligente y rica de candor: describiendo la vida de un barrio como microcosmos de la sociedad argentina, el autor pone en tela de juicio una cantidad enorme de valores de la vida cotidiana, pero lo hace a través de la mirada incontaminada de la infancia, que por su sencillez y sinceridad pone de relieve aún más el contraste.

Margherita Cannavacciuolo

Jorgelina Corbatta, *Juan José Saer. Arte Poética y Práctica Literaria*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2005, pp. 188.

A casi un año de su muerte, 11 de junio de 2005, Juan José Saer y su laboriosa prosa parecen encontrar cada vez más estimadores. Después de un comienzo en la sombra, en los últimos años el narrador argentino ha tenido un buen éxito en su país y una satisfactoria alabanza incluso en Europa, especialmente en Francia – donde vivía desde 1968 –, tanto que Ricardo Piglia lo señala como uno de los escritores argentinos más importantes de las últimas generaciones, o bien, “uno de los escritores más importantes en cualquier lengua”. A pesar del tardío pero significativo reconocimiento, la aproximación crítica hacia su obra sigue siendo escasa.

Sin embargo, cabe destacar Jorgelina Corbatta, profesora de la Wayne State University y precoz descubridora y crítica del refinado ejercicio narrativo del escritor. Aquí presenta ocho artículos, breves ensayos, “llevados a cabo en tiempos y circunstancias diferentes pero que en este caso (y en una especie de mimesis del objeto estudiado) parecen volver circularmente sobre ciertos temas, categorías y estrategias narrativas” (p. 11). Su ponencia de 1989, presentada en una sesión de la Modern Languages Association en Estados Unidos, marca su primer acercamiento hermenéutico a la obra de Saer. En 1991 el trabajo se convirtió en un artículo de la *Revista Iberoamericana* (abril-septiembre), “En la zona: germen de la praxis poética de Juan José Saer”, y constituye el primer capítulo del presente estudio, publicado un par de meses antes de la muerte del escritor.

El análisis de Corbatta empieza con la recopilación de cuentos *En la zona* (1957-1960), auténtico laboratorio del estilo, de los modos y temas de toda la obra saeriana siguiente. Relato tras relato, la crítica argentina da cuenta de las huellas que llevan inevitablemente a la percepción de lo que Julio Premat ha definido en *La dicha de Saturno* (Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002, p. 13) “autotematismo reflexivo y funcionamiento estructural (la literatura como lugar de definición de una práctica cultural colectiva)”, típicos no sólo de la primera producción literaria de Saer, sino también de cierto gusto estético-filosófico que se inaugura con el *nouveau roman*, aunque la primera influencia que el mismo autor reconoce, a partir del primer cuento de la recolección “Un caso de ignorancia”, es la de Borges. A él se deben la tendencia a la trama circular, la intertextualidad y lo meta-literario casi obsesivos, la frecuencia del código-tema del juego, el recurso a períodos hipotéticos y a la indefinición que matizan la trama narrativa de incertidumbre. Siempre según la perspectiva de Corbatta, a otros autores como Pavese y Pound se puede remitir el *mal de vivir* de las frágiles existencias de los personajes de “Solas”, “Algo se aproxima” o “Al campo”, mientras que “la densidad textual y textual” (p. 29) de los mismos procede de Antonio Di Benedetto.

La aproximación comparativa de la profesora argentina balancea entre el análisis de las estrategias narrativas y el análisis temático. Dicha actitud caracteriza todos sus traba-

jos sobre Juan José Saer, ensayos que en este libro se articulan como ocho diferentes capítulos. “Algunas notas sobre la “praxis poética” de Juan José Saer” es el título del segundo capítulo que recoge una suma de ponencias publicadas en *Romance Language Annual*, 1991, vol. III, y *Cuadernos Hispanoamericanos*, 561, marzo 1997. La reflexión sobre los géneros, que da inicio al capítulo, muestra nuevamente la influencia de Borges en el conjunto o fusión de ensayo, ficción, indagación erudita, autobiografía, historia que caracteriza la “práctica literaria” y, de alguna manera, el “arte poética” de Saer. Él mismo teoriza que intentaba obtener “en la poesía el más alto grado de distribución y, en la prosa, el más alto grado de condensación” (p. 3). *El arte de narrar* (1977), una recolección de poemas escritos entre 1960 y 1975, su primera novela *La vuelta completa* (1966), y luego *Cicatrices* (1969), *El limonero real* (1974), *Nadie, nada, nunca* (1980), *El entenado* (1983), *Glosa* (1986) y *La ocasión* (1988) son pruebas de la noción tradicional negada de género, de una tendencia a la fragmentación y a la metafiction, y confirman la presencia de la intertextualidad, ya esbozada en *En la zona*. Desde luego, el segundo capítulo se desarrolla casi como una extensión del primero. En una reseña de textos ampliada, la autora confirma características estilísticas, morfológicas, temáticas y narrativas, evidenciadas a partir de los primeros relatos de Saer, pero sin una programática correspondencia con el primer capítulo, por el hecho de que la materia de los dos se dio en distintos momentos. A lo largo de todo el ensayo crítico, las repeticiones, debidas a los distintos tiempos de composición de los artículos, limitan un poco la fruición del texto.

“Presencia del canibalismo en *El entenado* de Juan José Saer” varía el corte analítico. La estudiosa considera el tema del canibalismo en la novela de 1983, buscando su filiación en las primeras obras de Saer, en textos de autores del siglo XVI y XVII (Hans Staden y Michel de Montaigne) y en clásicos de la antropología (William Arens, André Green, Jean Pouillon). Las reflexiones que lleva a cabo sobre el narrador autodiegético, un grumete huérfano, testigo durante 10 años del ritual antropofágico de la tribu de los *colastiné*, encuentran significativos soportes en las teorías psicoanalíticas de Freud. El canibalismo llega a ser una metáfora de las relaciones humanas de toda época, porque expresa la exigencia de cada hombre de matar al padre, de eliminar la tradición y de volver a engendrarla, como en el “Manifiesto Antropofágico” de Oswald de Andrade (1928). Al mismo tiempo, la función del narrador es la de evocar el papel del autor de buscar y recuperar “el tiempo perdido” (p. 66), de quitar del olvido “seres y acaeceres”. Es por eso que el *El entenado*, auténtico palimpsesto, “es un texto sobre el deseo, el conocimiento y las esperanzas humanas” (p. 66).

Los poemas escritos entre 1960 y 1975 son el objeto del cuarto capítulo. Otra vez con atención de cirujana, Corbatta desmonta los poemas para hallar temas comunes no sólo a la producción poética, sino a toda la obra saeriana. La minuciosa operación pone en evidencia también técnicas estilísticas y narratológicas: destrucción/recreación de la noción de género; concepción de la narración omnicompreensiva; dialogismo de la segunda persona entre los personajes, a menudo procedentes del mundo de las letras; uso de palabras-ideas que remiten a núcleos existenciales, como el referente río con toda su evocación simbólica. El profundo conocimiento de la escritura de Saer, y de su crítica, permite a Corbatta la individuación de analogías con Proust, Bergson, Freud, Heráclito, Camus, Sade, Sacher Masoch, Dostoevski.

También la historia confluye en la obra saeriana. Saer se plantea el problema de la relación entre la realidad y la ficción que la representa, es decir la novela histórica como modalidad teórica de la representación de la realidad. *El limonero real* (1974), *El entenado* (1983), *Responso* (1964), *Cicatrices* (1969) preparan las etapas históricas del origen del mito de los primeros habitantes de Santa Fe, hasta los acontecimientos de

los años 60 en Argentina. Corbatta en “Narrativas de la Guerra Sucia: Juan José Saer”, quinto capítulo del ensayo, se dedica sobre todo a las novelas saerianas que han tratado los hechos tremendos de los años de la dictadura militar. *El río sin orillas, tratado imaginario* (1991), *Nadie, nada, nunca* (1980), *Glosa* (1986), *Lo imborrable* (1993), *La pesquisa* (1994) son metáforas narrativas que recurren al mito, a la alegoría, al género policial, al psicoanálisis para hablar de la dictadura argentina y sus consecuencias. El capítulo es denso de informaciones y referencias y también de comparaciones con obras contemporáneas sobre el mismo tema. Sin embargo presenta unas erratas en las fechas de publicación de las novelas, y confunde, en un punto, *Lo imborrable* con *Lo inabismable*.

La misma unidad temática y complejidad analítica caracterizan el estudio crítico siguiente “Presencia de los celos en *La ocasión* de Juan José Saer” (cap. VI), ponencia dictada en el “Coloquio Internacional sobre la obra de Juan José Saer” en La Grande Motte (28-30 de mayo de 2002), y luego publicada en *El lugar/Le lieu de Juan José Saer*, Montpellier, Editions du Cers, 2002. Resulta sin dudas más eficaz la aproximación a un tema circunscrito a un único texto, porque se logra penetrar mejor la obra considerada y las detalladas referencias a la bibliografía crítica, siempre generosa en los estudios de Jorgelina Corbatta. Los capítulos inéditos que siguen, “Para una topografía imaginaria: recurrencia de la *zona* y del río en la obra de Juan José Saer” (cap. VII) y “Jorge Luis Borges/Juan José Saer: Convergencias y divergencias” (cap. VIII), vuelven a las perspectivas omnicomprensivas de los primeros capítulos, funcionando muy bien como epílogos. La *zona* de Saer, la provincia natal de Santa Fe, atravesada por aquel río real que parece transfigurarse en una entidad simbólica de los varios significados en su obra, recuerda Santa María de Onetti, Comala de Rulfo, Yoknapatawpha de Faulkner o Macondo de García Márquez. Es un espacio geográfico concreto donde el río del origen (Ur-río) lleva al mito, a los recuerdos de la infancia, pero también a la historia de la región y del país, como un hilo conductor que reanuda el presente al pasado: “El río se vuelve así fluir del tiempo y recuperación de la memoria” (p. 163), el río bautiza y baña toda la *zona* de su obra, de los relatos de *En la zona* (1960) a los de *Lugar* (2000). Y como “una especie de mimesis del objeto estudiado” (p. 11), Jorgelina Corbatta cierra cíclicamente su trabajo dando cuenta de la complicada relación de “adhesión/parricidio” entre Saer y Borges, algo que ya su temprana aproximación a *En la zona* le hacía intuir.

A pesar de los límites de una unidad dada *a posteriori* y de la falta de una detallada bibliografía saeriana al final de los trabajos monográficos, la recopilación llevada a cabo por Jorgelina Corbatta testifica sus brillantes intuiciones críticas a lo largo de los años. La detección de temas, estrategias narrativas y recurso de la historia que vuelven continuamente en la obra de Saer otorga al ensayo una emblemática unidad *a priori*.

Elisa Carolina Vian

Juan Claudio Lechín Weise, *La gula del picaflor*, La Paz, Editorial Santillana, 2004, pp. 348.

Juan Claudio Lechín W. nace el 27 de marzo de 1956 en la ciudad de La Paz (Bolivia). Vive largos e intensos años en Lima, Caracas y Boston. Estudia en los colegios Mariscal Braun (Bolivia), Scuola Tedesca (Italia), Alexander von Humboldt (Perú) y Santa Mónica (Venezuela), de donde sale bachiller. También estudia en distintas universidades: Santa

María y La Católica (Caracas), Ricardo Palma (Lima), Mayor de San Andrés (La Paz), pero se licencia en economía con honoris Cum Laude en la Universidad de Boston (USA) en 1984.

Trabaja como asesor del Instituto Nacional de Preinversión (INALPRE, Bolivia) y años más tarde de Gravetal-Bolivia, y además ocupa el cargo de gerente de varias empresas, entre las cuales Sol-Plast srl., Arlequín Producciones e Industrias Lácteas Andina SA. Trabaja también como Director de la Cámara de Exportadores de Bolivia, y desde 1985 en la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA) es catedrático de Economía Política (1985-86), Macroeconomía (1986-89), Políticas Públicas (1986-89), y se ocupa del Seminario anual de Literatura Creativa (1998-99).

El autor cuenta con una diversa gama de obras no sólo novelas sino también piezas teatrales y ensayos que le han valido el reconocimiento nacional y también internacional. Entre sus ensayos se destacan: *El Alborak, el subdesarrollo en América Latina, El Sindicato, germen del Estado Nacional* (2003), solicitado por Frederique Lange de la Ecole des Hautes Etudes de l'Amerique Latine (Francia), *Causas del subdesarrollo de América Latina*, en proceso, y *Gonzalo Pizarro, el malogrador*, que está actualmente en imprenta.

Su primera novela *El festejo del deseo* (1993) logra el segundo premio en el concurso de novela "Erich Guttentag" y su obra de teatro *Fernando, el caótico* es premiada por el Circulo de Directores de Teatro Independiente (1998) y por el Premio Nacional José Vasquez Machicado 98, pero bajo el título *Enemigo en el alma*. La vida de su padre es el argumento de *Memorias, la autobiografía de Juan Lechín Oquendo* (2000).

Juan Claudio Lechín W. escribe también cuentos, como "La venganza" que aparece en la *Antología del cuento erótico boliviano* (2001), y "El tonto del aula" en la antología *Delfín del mundo y otros cuentos* (2001). Publica artículos en periódicos como "Los Tiempos" (1993 y 1994), "Ultima Hora" (1995) y "La Razón" (2003-2004), donde investiga sobre los procesos políticos y culturales en la historia colonial de Bolivia y republicana a partir de 1988. Además, Lechín se ocupa de televisión y cine siendo el autor de un Programa de entrevistas políticas transmitido en La Paz en el Canal 11 (1987), y de "Quinto elemento" (2004), programa semanal de actualidad en la red "Periodistas Asociados de Televisión" (PAT).

Su última novela, *La gula del picaflor*, ha ganado el Premio Nacional de Novela 2003, otorgado por el Viceministerio de Cultura, con el patrocinio de BBVA Previsión AFP, el Grupo Santillana y el Grupo Prisa (Red ATB y periódico La Razón). Desde su presentación ha alcanzado records de ventas nacionales y sigue teniendo enorme éxito, por lo que Alfaguara Planeta ha llevado al autor a presentar la novela a distintos países de America Latina y a Estados Unidos.

En la ciudad de La Paz tiene lugar un secreto y singular congreso: siete maestros de las artes eróticas cuentan sus historias más significativas ante un público de seductores y de cinco "observadores internacionales", que al final de cada intervención expresan sus opiniones y reflexiones. El simposio empieza con la intervención de Gajo Florido del departamento de Tarja, el cual cuenta cómo consiguió seducir a Doña Carola, una mujer mayor de sesenta años. La segunda historia es la del Capitán Mario de Pando, el cual describe su relación acabada en tragedia con Lena Luna, una joven practicante de medicina. El tercer día es el turno de Armandito de Cochabamba, ex-militante en una organización marxista-leninista para la liberación de Bolivia, quien seduce a una mujer de condición social diferente, Teodora. Sigue la narración de Ricateur de Potosí, representante de la pasión prohibida entre un hombre de raza indígena y una mujer de alcurnia, Doña Cuqui, de la que es el chófer. El Duque de Chuquisaca narra con agudeza su conquista de una mujer religiosa, Cintia, y sus consecuencias sobrenaturales. La sex-

ta intervención es la de Mauricio “El Niño”, representante de La Paz, que relata su historia, esta vez de amor, con Alejandra, una chica de dieciséis años. Finalmente, es el turno de Fayalán de Santa Cruz, que provoca la sorpresa general al revelar su verdadera identidad, y cuya intervención consigue rescatar la imagen de la mujer vencida y sometida al engaño del hombre. Sin embargo, prefiero no desvelar el final para no eliminar el gusto de la lectura.

El congreso, denominado “La gula del picaflor”, es organizado y presidido por Don Juan, un viejo líder sindical revolucionario, el cual, a pesar de los impedimentos físicos de su cuerpo, sigue movido por la chispa siempre viva de la pasión. Don Juan organiza ese congreso con el fin de conquistar a una joven estudiante, Maya, que está haciendo un trabajo de investigación sobre su personaje y que desea conocer su vida privada. La intención del hombre es contar a la chica las historias oídas en el congreso, como si fueran fruto de su experiencia personal, y de este modo obtener lo que al final de su vida más anhela, y que resulta la explicación de toda su existencia: un beso.

La trama original está basada en el legendario personaje de Juan Lechín Oquendo, padre del autor y dirigente obrero boliviano. Líder del ala izquierda del Movimiento Nacional Revolucionario, guía la insurrección nacionalista del 9 de Abril de 1952, que tras aniquilar al ejército oligárquico de la rosca minera pone fin al régimen de los “barones del estaño” y liquida el feudalismo en el país. Lechín es artífice también de la nacionalización de las minas en octubre del mismo año de la revolución, cubre el cargo de asesor de trabajadores y recibe también el reconocimiento de su rival: Bánzer, quien en un acto de reparación histórica en mayo del 2000 lo distingue con “El Cóndor de los Andes”, la máxima condecoración del gobierno boliviano, con lo cual se cierra el ciclo de los viejos enfrentamientos para solidificar la democracia boliviana.

La novela empieza *en medias res*, y se compone de siete partes, cada una dedicada a cada intervención de los siete seductores, e introducida por unas líneas de presentación. La estructura de la obra se articula a partir de un narrador en tercera persona, que constituye el eje para que los siete personajes se vuelvan ellos mismos narradores de sus historias, al estilo del Decamerón.

Los personajes están bien dibujados, pero ya no es el narrador omnisciente el que los describe, sino que son ellos mismos a través de sus historias y de sus maneras de contar los que se presentan a sí mismos. Además, a través de cada relato, el narrador nos traslada a lugares y períodos temporales diferentes, dejándonos entrever aspectos del pasado y de la sociedad boliviana.

El argumento del libro es el desafío amoroso, que se expresa también a través de un desafío en el plano formal, con la utilización de diferentes estilos narrativos: a la variedad de situaciones le corresponde también una variedad de estilos, pues al asumir diferentes voces narrantes, Lechín utiliza registros lingüísticos diferentes. Como afirma el poeta y novelista Gary Daher Canedo, la dueña del territorio es la palabra, el seductor número uno es el verbo: “El ritmo narrativo es de tal tensión que el deleitado lector no puede menos que dejarse llevar por la vorágine de las historias”.

La Gula del Picaflor propone a la seducción como el motivo que guía a las historias de la novela, como una metáfora de la vida social y, al mismo tiempo, en sus mejores momentos, como una visión y profunda reflexión sobre lo que significa el amor, la pasión, y el conquistador que termina conquistado.

Margherita Cannavacciuolo

Mayra Montero, *El Capitán de los dormidos*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2005, pp. 219.

Mayra Montero, periodista y escritora nacida en Cuba, pero residente en Puerto Rico desde muy joven, es la que hoy en día, puede considerarse como la narradora del Caribe, a causa de su experiencia de la región y del interés que la autora ha evidenciado a lo largo de todas sus novelas. *La trenza de la hermosa luna*, *Del rojo de su sombra*, *Tú, la oscuridad* se ambientan en Haití, la parte francesa de la isla de Santo Domingo; *Como un mensajero tuyo* cuenta una historia que se desarrolla en Cuba y su última novela, *El Capitán de los dormidos* trata de una narración que se coloca en Puerto Rico.

Este último libro narra la historia de la infancia de Andrés Yasín en Vieques que se entrelaza con la del norteamericano Timothy Bunker, el Capitán de los dormidos, aviador que, entre muchos encargos, se ocupa también del transporte a la Isla Grande de los cadáveres – los dormidos – de la gente muerta en las islas que rodean la Isla Grande de Puerto Rico. El enredo empieza con el encuentro del maduro Andrés con el viejo Capitán después de cincuenta años para pedirle explicaciones sobre la espantosa imagen a la que el niño asistió, o se imaginó, en el lecho de muerte de su madre y Timothy. El encuentro entre los dos hombres provoca la confrontación, el enfrentamiento del punto de vista y la distinta percepción de los recuerdos de Andrés y del Capitán. La memoria de la pesadilla presente a lo largo de toda la narración – sin ser nunca explicada sino al final – es el motivo sobre el que se construye el perfil dramático de la novela y su tensión, verdadero motor de interés del relato. Los tiempos son los del recuerdo – la mayoría – que empiezan la Nochebuena del 49 y acaban al año siguiente, marcado por la muerte de la madre de Andrés, la causa principal del encuentro entre los dos hombres y los tumultos de los nacionalistas y la consiguiente represión por parte del gobierno guiado por los Estados Unidos, país donde transcurren el resto de su existencia Andrés Yasín y Timothy Bunker.

La novela, escrita en primera persona, presenta una estructura dual con los puntos de vista de los protagonistas que dan su interpretación de los mismos momentos de su existencia según una diferente perspectiva – la de niño y la de un joven hombre – y que se alternan en la narración, con un mayor número de intervenciones por parte de Andrés. El presente de la narración muestra al Capitán, viejo y muy enfermo que, ya cerca de la muerte, desea una última explicación con el hijo de la que fuera la mujer que él había amado más. La parte relativa a sus recuerdos está escrita en cursiva. Las intervenciones de Andrés presentan el punto de vista de un niño, sus reacciones marcadas por el fuerte sentimiento de amor filial junto con el odio que el hombre del presente de la narración expresa hacia su interlocutor.

El relato se desarrolla en una geografía muy detallada, gracias a la parte de la historia relativa al aviador, que es la que rodea a la Isla Grande de Puerto Rico: las Islas Vírgenes, Christiansted, San Juan de Puerto Rico, Vieques, donde el padre del protagonista posee el hotelito de playa “Frank’s Guesthouse”.

Los caracteres de este cuento, todos de origen extranjera y al mismo tiempo fuertemente relacionados con los acontecimientos políticos de la Isla Grande, se hallan comprometidos con la difícil historia del país, sobre todo con los trágicos acontecimientos ocurridos en el año 1950 en Puerto Rico, durante la revuelta nacionalista, que logra constituirse como fondo histórico de la narración y que en determinados momentos se transforma en argumento principal y motor del relato.

La historia de El Estado Libre Asociado de Puerto Rico es especialmente problemática y está fuertemente marcada por su relación con los Estados Unidos cuyas furzas armadas ocupan el 10% del territorio insular así como el 10% de los beneficios del país van al poderoso vecino del norte, además de las ayudas económicas que mitad de la población recibe del gobierno federal. Todo esto explica la escasa importancia del nacionalismo, cuyo partido nació en 1868, y que ha organizado a lo largo del XX numerosos levantamientos violentamente reprimidos

En *El capitán de los dormidos* la Historia se mezcla con las historias y vuelve a presentar la idea que se encuentra también en las otras novelas de Mayra Montero, de cómo la vida del individuo no puede desarrollarse fuera de la realidad del mundo sino que está sujeta la mayoría de las veces a la gran Historia.

Susanna Regazzoni

Graciela Montes-Ema Wolf, *El turno del escriba*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2005, pp. 258.

Graciela Montes (Buenos Aires 1947), insegnante di Lettere presso l'Università di Buenos Aires, editrice, saggista, traduttrice e scrittrice, ha al suo attivo una lunga serie di racconti, libri per l'infanzia e due romanzi, *El umbral* (Buenos Aires, Mondadori, 1998), *Elisabet* (Buenos Aires, Mondadori, 1999). Con *El turno del escriba*, essa sperimenta la scrittura a quattro mani, collaborando con Ema Wolf (Buenos Aires 1948), nota scrittrice per l'infanzia e sua connazionale.

Di solito, quando leggo un libro creato dalla fantasia di persone diverse, sono alquanto perplessa, proprio perché non è chiara la paternità – nel caso specifico è più opportuno usare il termine maternità – dell'opera in questione; di conseguenza l'attribuzione dei meriti risulta alquanto confusa. Al di là di tali considerazioni, la storia narrata in uno stile semplice e diretto, è sicuramente avvincente, come lo sanno essere i grandi libri di viaggi, farciti di avventure fantastiche, di paesi lontani, di ricchezze favolose, di uomini intrepidi, di civiltà sconosciute, di usi e costumi molteplici. Se poi le avventure riguardano Marco Polo, l'impresa è sicuramente avvincente.

A raccoglierne i ricordi è, com'è noto, Rustichello da Pisa, protagonista assoluto del *plot* che, prigioniero a Genova, dopo una decisiva battaglia in cui la sua città ha capitolato all'avversario, trascorre le giornate tra le mura del palazzo della Dogana e le notti in una cella umida e fredda: l'unico pregio dell'edificio è di fare da eco alla voce del mare che s'infrange sulle sue fondamenta. Da quattordici anni, egli si trova nella condizione di orfano: né la città di appartenenza, né i sovrani di Palermo e di Napoli, cui ha prestato i servizi di bibliotecario e di scrivano eccezionale, rispondono alla disperata richiesta d'aiuto. L'arrivo in cella del veneziano, segnerà una svolta nella sua vita e, per la prima volta, il sogno di libertà a lungo accarezzato potrà realizzarsi attraverso la creazione di un'opera d'arte, mèta irraggiungibile per uno scrivano abituato a copiare documenti e non certo ad inventare storie.

Sfruttando i racconti notturni del compagno di sventura, raccontati con velocità e ricchezza di dettagli, la mattina successiva egli compie uno sforzo mnemonico incredibile nel fare affiorare alla mente nomi astrusi di luoghi sconosciuti, impossibili da collocare sia pure in una mappa ideale destinata a ricomporre le tessere di un pezzo di mondo misterioso. A volte i ricordi trovano la giusta collocazione secondo le emozioni su-

scitate e la successione cronologica di storie complete; altre volte la memoria lo tradisce storpiando nomi, dimenticando episodi, altre volte ancora storie “peregrinas” (p. 112), ossia quelle che esulano dal filo del racconto, irrompono, a distanza di giorni, con nitida completezza.

Egli fissa il tutto sul dorso dei plichi utilizzati nel lavoro quotidiano – esperimento già adottato per dare libero sfogo alla vena poetica all'amarezza del momento – numerati e raggruppati in cinque o sei fascicoli, opportunamente celati tra i rotoli di documenti originali della Dogana.

Non sempre la promessa di libertà è sufficiente ad annullare paure ed incertezze, dovute al pensiero d'improvvisa morte o anche solo il semplice trasferimento di Marco Polo in un'altra cella, al fatto di non dominare l'arte del comporre. Per tali motivi, la scrittura non sempre procede con regolarità. Tuttavia i manoscritti si accumulano e Rustichello in cambio del silenzio sui furti portati a termine dal carceriere, ottiene il permesso di sistemare il materiale voluminoso nella stanza del Capitano del porto, dove completerà anche la costruzione di una pianta geografica, allo scopo di mutare lo spazio in tempo e il tempo in spazio dando organizzazione, adeguata e specifica, al viaggio. Testo – scritto in bella forma francese – e mappa fissano, pertanto le tappe di un itinerario reale, soffuso d'atmosfera fantastica.

Egli è completamente catturato dal difficile compito e qualsiasi cosa diversa, comprese le tanto attese uscite in città per accompagnare i giudici, è elemento di disturbo per il neo scrittore, desideroso di concludere “libro verídico y sin engaño” (p. 225), la meravigliosa avventura che si intitolerà *Le devisement du monde*. Scritta, soprattutto, tra l'Avvento e la Quaresima, l'opera viene caricata da Rustichello di valenza binaria: essa entra nella sfera di santità tra mortificazione e miracolo, e in virtù del finale comico, nella “ más pagana de las estaciones de la vida con sus promesas de perpetua renovación” (p. 238). Con la fine del libro ha termine anche la guerra tra Genova e Venezia e tra Genova e Pisa; ciò comporta la scarcerazione dei prigionieri che vengono trasferiti in nave nelle rispettive città.

Lo spaccato storico di un'epoca segnata dalle grandi scoperte geografiche che hanno sconfitto l'ignoto ed aperto possibilità infinite di mondi lontani, rivoluzionando il mondo conosciuto, s'impone con forza tra passato e presente. Da una parte l'Oriente luminoso, cangiante di colori, dove tutto è opulenza autentica, e le gelide terre del Nord con le affascinanti avventure nel paese dell'oscurità, dall'altra l'Italia delle Repubbliche marinare in costante guerra, le galere della Serenissima, la città di Genova, il porto in un vortice di attività, di colori, di odori, di prigionieri in catene, umiliati e feriti da genti imprecati per la morte dei propri figli, di pirati catturati in mare e destinati ad essere giustiziati pubblicamente, il palazzo della Dogana dove ferve la giustizia, la Cattedrale in cui confluiscono le processioni in onore della Vergine Maria e si celebrano le festività liturgiche.

Usi e costumi lontani s'intersecano con quelli vicini: cerimonie religiose, prodigi divini, *mirabilia* di ogni tipo catturano l'attenzione del lettore che si lascia trascinare dal ritmo incalzante di una prosa semplice, ma efficace, piacevole da seguire sulle orme di un Rustichello da Pisa i cui vizi e virtù sono narrati in ugual misura. Su tutto emerge il potere della scrittura che dà significato alla vita, innalzando lo spirito verso orizzonti di speranza, resi concreti nella forma più pura e libera soltanto dall'immaginazione.

Silvana Serafin

Amalia Decker Márquez, *Tardes de lluvia y chocolate*, La Paz-Bolivia, Alfaguara, 2005, pp. 317.

Nata a Cochabamba (Bolivia), Amalia Decker Márquez ha esercitato a lungo la professione di giornalista, dapprima nella sua città, poi in Messico dove trova rifugio in seguito agli avvenimenti politici devastanti per il paese. Rientrata in patria, essa si stabilisce a La Paz, essendo eletta deputato del UDP per gli anni 1982-1985. Attualmente è corrispondente internazionale di alcuni giornali, ma soprattutto scrittrice alla seconda prova narrativa. *Tardes de lluvia y chocolate* (2005) conferma il parere positivo che la critica e il pubblico hanno attribuito al primo romanzo *Carmela*, pubblicato nel 2001.

Nonostante il *plot* non presenti particolari novità rispetto alle tematiche proprie della narrativa al femminile che ruota intorno alle relazioni tra scrittura e desiderio, linguaggio e corpo, con cui si enfatizza la necessità di libertà espressiva e sessuale, l'opera s'impone per agilità di scrittura. Le descrizioni di persone e di paesaggi, le ricostruzioni ambientali sono colte nella drammaticità di eventi legati alle lotte per i diritti degli *indios*, alla guerra civile spagnola, alla nascita del nazismo in Europa, alla dittatura che scatena morte e violenza, vissuta in primo piano dalla protagonista, all'eroismo di tutti coloro che hanno trovato la forza di reagire per far trionfare la libertà e la democrazia. Vita storico-sociale ed esistenza privata s'intrecciano in un vissuto quotidiano scandito dall'operato di donne forti e coraggiose, invecchiate prematuramente, perché costrette a "quedarse mudas, tullidas, engordar o secarse o recluirse en ropas oscuras y altares sin respuesta" (p. 13).

La protagonista è appena uscita da un'esperienza matrimoniale fallita, ma decisamente positiva perché le permette di entrare nell'essenza dell'io e di trovare la trasparenza dell'origine, di ricostruire l'identità individuale attraverso le vicissitudini delle donne della famiglia, in una sorta di continuità generazionale. Matrimonio, dunque, come prova iniziatica, in cui sono implicite *morte* e *rinascita*, l'acquisizione di consapevolezza di sé e l'impegno di dare voce ai silenzi, di penetrare i misteri della coscienza di intere generazioni, di narrare emozioni e sentimenti taciuti. Un imperativo che giunge da lontano: bisnonne, nonne, madri, zie, incapaci di apprezzare gli istanti per cui vale la pena di vivere, entrano con la forza delle loro passioni e della solitudine, in pagine che catturano l'interesse del lettore.

Esse s'impongono come presenze forti, soggetti di storie d'amore, di sesso, di lotta, di sacrificio, di dolore e forniscono alla giovane il filo d'Arianna per uscire dal labirinto esistenziale. Capostipite, è la bisnonna Francesca, originaria dell'Italia, la quale al seguito del marito, lascia la natia Arezzo ed affronta il trauma dell'emigrazione, attratta da una speranza di futuro. Il lungo viaggio in mare, l'approdo in una terra sconosciuta, il difficile inserimento reso ancor più duro dall'incomunicabilità linguistica, sono le inevitabili prove che rendono possibile il nuovo inizio, il "milagro de nacer de nuevo" (p.48), e con esso il consolidamento del sogno di prosperità. Il paese che l'accoglie non ha nulla da invidiare al paradiso, anelato a tal punto che risulterà impensabile un rientro nella terra d'origine, amata senza nostalgia e senza rimpianto, perché l'inserimento è totale: la donna diviene parte della natura e della società boliviana. "Ahora ese país es el mío" (p. 88), è l'esplicita affermazione di adesione alla nuova terra, pronunciata con convinzione e con orgoglio dalla combattiva antenata che trasmetterà il suo amore per la terra alla figlia Vittoria Francesca Casserta Donatello.

A differenza della sorella Leonarda, suo esatto contrario, quest'ultima dedicherà tutta la vita a difendere la terra di Pusa-Pusa che ha rischiato di perdere, in seguito alla riforma agraria del 1953. Memorabile è l'appassionato intervento pronunciato in tribu-

nale, in cui essa esprime l'intima conoscenza della natura, il suo amore totale per la bellezza dei luoghi, la dedizione incondizionata al lavoro dei campi. Tutta la vita ruota intorno alla proprietà ricevuta in eredità dai genitori e assunta come parte integrante del suo essere.

Al coraggio delle protagoniste si affianca la sapienza indigena, espressa dalle *niñeras* di casa che con i racconti di principesse incaiche, di folletti dell'altopiano boliviano, di dèi protettori, trasmettono il sentimento della natura, il potere curativo delle erbe, la lingua *quechua*. Fiabe, miti e storie appartengono a un sapere ancestrale, rinnovato costantemente da una tradizione orale, tipicamente femminile. Cullata dal canto antico, la narratrice rivive i primi anni dell'infanzia felice, trascorsa tra profumo di cioccolato, tra amori ed acquazzoni in una vecchia casa di famiglia dove si è ricavata uno spazio proprio, un nascondiglio segreto. Le immagini si susseguono fissando le tappe di un itinerario fisico, attraverso la Toscana degli antenati, la Parigi delle prime emozioni, la Bolivia della nonna, le carceri della dittatura sperimentata in prima persona, i recenti episodi che hanno mutato le sorti del mondo.

L'essere prigioniera della memoria di una famiglia (p. 93), non più completa, ma della quale essa sente un'immensa nostalgia, di una *falsa* memoria (p. 19), prodotta da un'alchimia di ricordi – quelli della nonna e del nonno tanto amato cui è dedicato il libro, della madre e del padre, della zia e della sua esperienza – di un mondo luminoso ricreato socchiudendo gli occhi, spinge la protagonista verso il futuro, conscia che lo sguardo a ritroso è indispensabile per “reconocerme en mis nuevas sensaciones” (p. 13). Da qui la nascita di un nuovo concetto d'identità, di un io femminile in grado di narrare le proprie vicissitudini esistenziali, rivalutando l'ambito domestico come simbolo dell'essere, del potere e della scrittura femminili, analizzando la cultura *sotterránea*, legata ai riti quotidiani, agli atti mancati e alle dimenticanze della tradizione andocratica. Il tentativo di ridefinire se stessa è compiuto: l'autonomia, il corpo e la sessualità fungono da livelli interdipendenti che si oppongono alle caratteristiche dell'archetipo patriarcale, operando una vera e propria decostruzione dello stesso.

Il lento fluire dei ricordi e la progressiva scoperta di ogni individualità, permette al lettore di entrare in contatto con tematiche anche sociali, legate soprattutto al ruolo della donna all'interno di un ordine convenzionale. Dalla critica alle esperienze sessuali e professionali, tutto è funzionale alla presa di coscienza della donna, la quale indaga con rinnovata consapevolezza sulle cause del proprio silenzio. Ciò porta a una revisione dei fatti in prospettiva storico-politico-sociale, di un paese pieno di contraddizioni in cui tutti, bianchi, indigeni e *cholos*, lottano ancora per l'affermazione dei propri diritti.

Il tutto reso vivo e partecipe da una prosa curata e misurata che, nel rifiuto della scrittura consolidata, trova espressione originale, basata sulla scelta di modalità magiche, frammentarie, modellate sul ritmo dei sogni, dei ricordi e della passione anche nei riguardi di una terra, profondamente amata per la bellezza della natura, per le tradizioni locali e per essere... *propria*.

Silvana Serafin

* * *

“Lisboa vista por... Olhares de antes e pós 25 de Abril” / “Lisbona vista da... Sguardi sul Portogallo prima e dopo il 25 aprile”. Atti del convegno internazionale 25 aprile 1974 – 25 aprile 2004. Testimonianze e riflessi letterari di una rivoluzione (Napoli, 26-27 marzo 2004), a cura di Maria Luisa Cusati, Napoli, L'Orientale Editrice, 2005, pp. 207.

Poucas vezes as Actas de um congresso terão fornecido ao leitor não presente uma imagem tão precisa e fílmica de como decorreram os trabalhos, a participação nos debates, a sequencialização e interpenetração das várias vozes intervenientes como neste volume organizado por Maria Luisa Cusati, professora da Univ. de Nápoles e presidente da Associazione Italia-Portogallo, grande animadora da “iniziativa di organizzare un momento di riflessione per sottolineare la ricorrenza dei trenta anni dal 25 aprile del 1974” (p. 9). Destinado, portanto, a reflectir sobre o impacto do “25 de Abril” nas diversas literaturas lusófonas, o evento contou com a presença dos conhecidos escritores Almeida Faria (português), Mia Couto (moçambicano), Ondjaki (angolano) e Flávio Moreira da Costa (brasileiro), o que determinou a sua divisão em três partes distintas: I. “Portogallo: esilio, guerra e scrittura”, que teve como moderadora Maria Luisa Cusati; II. “Dall’Angola e dal Mozambico...”, com Maria Teresa Gil Mendes a dirigir os trabalhos; e III. “Dall’altro lato dell’Atlantico...”, a cargo de Giovanni Ricciardi. E, para além da intervenção dos mencionados escritores, tiveram participação activa: o Coronel Sequeira Marcelino, “capitão de Abril” e actual chefe da Repartição de Planeamento do Comando Sul da NATO, em Nápoles, que contextualizou a rebelião militar e recordou os momentos da operação triunfante que viria a desencadear a “revolução dos cravos”; Rosaria de Marco, esta a propósito da recepção editorial em Itália do famoso acontecimento, trabalho que se apoia numa apreciável investigação e que conduziu à mostra bibliográfica de 25 títulos e à afirmação condivisível de que em Itália, sobre o “caso Portogallo”, talvez não se tenha produzido “una riflessione di ampio respiro, storica” (p. 57); e Luciana Stegagno Picchio, a quem coube a função de apresentar o escritor brasileiro Alberto da Costa e Silva, ausente por motivos de saúde. A conhecida lusitanista proferiu até um pertinente discurso, analisando o 25 de Abril de 1974 como “un mito portoghese”, do qual individua algumas componentes ou mitemas reconhecíveis, consolidados em algumas obras como, por exemplo, o filme *Capitães de Abril*, de Maria de Medeiros, a ópera-concerto de António Pinho Vargas, *Os Dias Levantados*, com libretto de Manuel de Gusmão, e o texto dramático *A Noite*, de José Saramago.

Mas a atenção dos participantes (e agora dos leitores das Actas) recaía principalmente na palavra dos escritores convidados, visto que o objectivo do congresso consistia na avaliação das experiências literárias pós 25 de Abril nos países da lusofonia. Deste modo Almeida Faria centrou o núcleo do seu discurso na sua própria obra literária, escrita antes e depois daquela data, embora não se tenha eximido a produzir uma síntese dos efeitos propiciadores duma nova literatura portuguesa: “Outra consequência do fim da ditadura foi a possibilidade de escrevermos sem pensarmos na censura, sem praticar aquela autocensura que acompanhava cada palavra escrita e se inscrevia na nossa consciência ou no nosso inconsciente como uma segunda natureza. [...] O capítulo de *Cavaleiro Andante* intitulado “Revolução e linguagem” reflecte esse fenómeno” (p. 49).

A surpresa viria, no entanto, dos escritores africanos porque, contra todas as expectativas, a mítica data não teve qualquer carga simbólica para ser comemorada nos seus países, mesmo ao nível do produto literário. E, todavia, seria lógico intuir que as datas significativas destinadas a produzir efeitos referenciais nas literaturas moçambicana e angolana teriam de ser as da independência efectiva, que só ocorreu em 25 de Junho e 11 de Novembro de 1975, respectivamente. É justíssimo, a este respeito, quanto afirma Mía Couto: “Para um largo sector de opinião em Portugal (incluindo parte das forças de esquerda) as independências de Moçambique, Angola, São Tomé, Cabo Verde e Guiné-Bissau foram o resultado do 25 de Abril. Não foi a luta armada dos movimentos de libertação que, junto com a luta do povo português, fez acontecer o 25 de Abril” (p. 86). Isto resulta, quanto a mim, de uma perspectiva ainda eurocêntrica que se instalou no inconsciente, mesmo dos intelectuais que, no fundo, sempre se bateram por minar os mecanismos perversos da colonização, o que, aliás, ficou demonstrado pelo vivacíssimo debate que se seguiu à comunicação dos dois escritores africanos, com inúmeras intervenções (pp. 96-120).

Quanto ao Brasil, Flávio Moreira da Costa recordou os intelectuais portugueses exilados no Brasil durante a ditadura portuguesa e a sua própria errância (Lisboa, Paris, Nova York, novamente Lisboa) pelos caminhos de “um exílio não tão demorado quanto outros brasileiros mas suficientemente intenso para deixar suas marcas na minha vida” (p. 131). E haveria de recordar a “alegria geral” sentida no Brasil quando se deu a “revolução dos cravos”, evento que teve repercussão imediata sobretudo no cinema (Glauber Rocha) e na música, aqui com a composição “Tanto mar”, de Chico Buarque (“Sei que estás em festa, pá / Fico contente / E enquanto estou ausente / Guarda um cravo para mim / Eu queria estar na festa, pá / Com a tua gente / E colher pessoalmente / Uma flor do teu jardim”), proibida no Brasil e editada em Portugal em 1975, e que é, a bem dizer, no desamor do contexto social brasileiro da época, o reverso da famosíssima “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias.

Também neste sector, como se pode avaliar pelas “Actas” (pp. 152-173), houve momentos de intensa discussão sobre as relações culturais e sobre eventuais modelos literários e linguísticos entre Portugal, Brasil e os países africanos de língua portuguesa. E registe-se, a terminar, a “breve antologia” que Maria Luisa Cusati quis inserir no final do volume com “una scelta di poesia di autori di tutte le aree di lingua portoghese scritte prima del 1974 (p. 177), algumas das quais foram popularizadas depois como canções, de que são exemplo: “Grândola, Vila Morena”, de José Afonso (o cantor por antonomásia da Revolução); “Romance de Pedro Soldado”, de Manuel Alegre, evocando a guerra colonial; “O Menino negro não entrou na roda”, do angolano Geraldo Bessa Victor, sobre o racismo e outras perversidades do colonialismo; e o famoso e belíssimo “Fado Tropical”, onde Chico Buarque de Hollanda parece comparar, como bem referiu Flávio Moreira da Costa (p. 136), a “política militar brasileira com o salazarismo”.

Manuel G. Simões

Jorge Amado, *La doppia morte di Quincas l'Acquaiolo*, traduzione di Paolo Collo, Torino, Einaudi, 2005, pp. 81.

Il racconto è giustificatamente ritenuto un gioiello nell'ambito della narrativa "breve" di Jorge Amado, il grande scrittore brasiliano al quale mai, e con palese ingiustizia, è stato concesso il premio Nobel. Lo meritava da anni e del mancato riconoscimento lo compensò l'ampio consenso dei lettori di tutto il mondo. Mai scrittore fu più popolare e ciò, anche se non sempre qualifica la validità dell'opera d'arte, nel caso di Amado rappresentò un giudizio pienamente positivo, poiché nessuno seppe, con la *verve*, l'equilibrata ironia e un sottile umorismo, dare del mondo brasiliano un ritratto così profondo e attraente.

Affrontare un testo di Jorge Amado è sempre entrare in un ambito magico, una lettura avvincente, appagante, qui anche favorita dalla limpida traduzione. Il lettore viene subito catturato dalla narrazione e non cessa di seguirla, per la vicenda presentata, certo, ma affascinato in particolare dalla scrittura, dal modo con cui la vicenda viene dipanata. Risultato felice di un'arte unica di narrare, non solo esercizio stilistico, bensì approfondimento di una realtà nazionale che si afferma dal basso, fa leva su un mondo minimo, povero economicamente, ricco tuttavia di suggestione, di sogni, in una mescolanza di razze che dà conto, per il Brasile, di una peculiarità che forma lo strato profondo della grande nazione americana.

Il racconto, che ha come protagonista l'*Acquaiolo*, come era stato soprannominato, Quincas, immette in una realtà umana avvincente, in un gioco allucinante tra vita e morte, protagonizzato da compagni solidali, in bilico sempre tra realtà e irrealtà, come impenitenti bevitori di *cachaça*, ma ricchi di un'esperienza di vita liberamente scelta, come fece anche l'*Acquaiolo*, allorché, stanco di moglie, figlia e genero, lasciò l'impiego e la famiglia, per darsi a una vita libera avventurosa, finendo per incontrare tra i diseredati, il porto, le osterie e i loro avventori, una libertà felice ai margini della società.

Innamorato del mare, l'*Acquaiolo* aveva sempre sostenuto che quella sarebbe stata la sua tomba. Ora, disposto nella sua bara, in una stanza disadorna, mal sopportato dalla famiglia anche da morto in quanto fonte di disonore, finalmente dignitosamente rivestito, con un ostinato sorriso sulle labbra, sembra prendersi gioco dei famigliari. Finché intervengono i suoi compagni di bisbocce, che ebbri di *cachaça* si rifiutano di considerarlo morto, e ritenendo sprecati i vestiti nuovi, lo spogliano, lo rivestono dei suoi panni miserabili d'accattone e trattolo dalla bara lo portano con sé verso un'avventura che concluderà su una barca in balia della tempesta, durante la quale Quincas scomparirà tra le acque.

Non una semplice storia, ma una grande immersione negli strati profondi dell'umanità composita che forma il tessuto del Brasile.

Giuseppe Bellini

* * *

Albert Sánchez Piñol, *La pelle fredda*, traduzione di Patrizio Rigobon, Milano, Feltrinelli, 2005, pp. 214.

Incardinata intorno al luogo chiuso dell'isola come epicentro di visioni e di metamorfosi, la narrazione di Albert Sánchez Piñol si colloca abilmente in una costellazione intertestuale limpidissima e tale, a discapito della forte e ben dosata suspense che ne caratterizza la costruzione, da conferirgli la dignità del romanzo-saggio. Si potrebbe considerare questo come il corollario più ovvio dell'uso allegorico da parte dell'autore degli elementi avventurosi, fantastici e antropologici abbondantemente presenti nell'opera, ma occorre forse prendere le distanze da una classificazione troppo rapida del testo concentrando piuttosto l'attenzione su alcune pieghe "parlanti" dell'avvincente intreccio. Deluso dalla rivoluzione, un giovane irlandese, si fa assegnare come ufficiale atmosferico presso un'isola al largo di Capo Horn dove vive asserragliato e abbruttito, simile a una nave in disarmo, solo il guardiano del faro, un austriaco dal nome parodistico di Batis Caffò. La situazione è analoga a quella del *Faro in capo al mondo* di Verne, in cui due protagonisti devono fronteggiare, come Robinson e Venerdì, l'impeto di assalitori provenienti dal mare. Fatto sta però che questa volta non si tratta di pirati avidi di bottino, bensì di esseri anfibi che nel buio della notte invadono l'isola. La lenta manifestazione delle creature ricorda *L'Isola del dottor Moreau* di H.G. Wells riletta attraverso *Piano di evasione* di Bioy Casares, esplicitamente tributario del creatore vittoriano della formula originaria della *science fiction*. Sánchez Piñol giunge tuttavia a dissociarsi anche da questo modello inferendo in quelle presenze inquietanti non l'azione di un'intelligenza perversa, ma ancora umana, bensì lo scandalo di una crepa che sembra aprirsi nell'ordine armonico del creato. Evidenti le analogie con William Hope Hodgson (1877-1918) autore, pressoché coetaneo di Wells, del romanzo *The House on the Borderland* (1908), in cui ugualmente le creature aliene minacciano dal mare la costa irlandese – particolare questo marginale, ma non indifferente a Sánchez Piñol – assediando l'inerte protagonista; esse sono però riconoscibili quali "androsuini" piuttosto che come "androsquali", per accogliere il suggerimento parascientifico dell'ultimo capitolo della *Pelle fredda*, che indica nelle creature acquatiche l'anello mancante precedente alla specie umana.

Campione di un genere parzialmente inedito nella letteratura catalana, a parte la vistosa eccezione del romanzo dei Mari del Sud alla maniera di Stevenson costituito da *L'illa perduda* (1935) di Prudenci i Aurora Bertrana, sicuramente presente alle letture giovanili di Sánchez Piñol, *La pelle fredda* rievoca quindi con insolita efficacia i fasti del

cosmic horror di impronta lovecraftiana. Salutandolo come maestro, a William Hope Hodgson Lovecraft aveva infatti dedicato nel '34 un generoso studio introduttivo dedicato ai lettori abituali del genere dei "weird tales". Presentati dal punto di vista prima metaletterario e poi parodistico ai lettori catalani di due generazioni, da Joan Perucho e da Josep Albanell, i motivi più originali dei racconti di H.P. Lovecraft sembrano adeguatamente assunti e da Sánchez Piñol rovesciati sulla base dell'interpretazione di Michel Houellebecq (*H.P. Lovecraft. Contre le monde, contre la vie*, Paris, Rocher, 1999). Di questo studio innovativo è pienamente colta la drammaticità con cui si descrive la posizione disperata del fantastico di Lovecraft, espressione del più netto rifiuto dell'Altro che la storia letteraria possa ricordare. L'Altro al contrario risulta affrontato e quindi incontrato con simpatia dal protagonista narrante di *La pell freda*. La particolare caratterizzazione del personaggio femminile – perché tale resta: un personaggio e femminile, a discapito della sua appartenenza a una specie non umana – rinvia a ben vedere esplicitamente alla lezione della straordinaria novella di Tomasi di Lampedusa, *Lighea*. Ane-ris = infatti Sirena, letto destra verso sinistra, secondo un criterio di differenziazione linguistico-culturale troppo elementare per non essere parodistico. A Tomasi risalgono altresì i riferimenti all'amore che, sfiorando la bestialità, mette in contatto con sfere del sentire nietzschianamente dichiarate ignote all'eurocentrismo volgare e palesemente immemore della sua origine greca. Al contrario Sánchez Piñol intende confutare il fantastico puritano e *gothic* con i codici di un fantastico mediterraneo – trapiantato mirabilmente fino in capo al mondo – che sappia per via di una saggezza antica approssimarsi all'Altro con simpatia e dall'Altro si faccia sedurre.

Coronato da notevole successo di pubblico al suo apparire in prima edizione catalana nel 2002 (*La pell freda*) e solo in secondo tempo dalla critica, prudente nell'apprezzamento di un'opera presentatasi sotto la sospetta veste paraletteraria e oltretutto a prima vista priva della copertura di un'ostentata premessa postmoderna, il libro di Sánchez Piñol giunge in Italia scortato dal lavoro di finissima traduzione di Patrizio Rigobon. Risolvendo magistralmente l'andamento paratattico del racconto in una struttura narrativa più spezzata e felicemente agibile dal lettore italiano, la versione di Rigobon consegna dunque un grande romanzo catalano a un grande editore italiano, giovandosi di un lungimirante cofinanziamento dell'Institut Ramon Lull. Ma è *La pell freda* a comprovare la bontà di questa politica di potenziamento della traduzione all'interno e all'esterno del paese, dal momento che senza la traduzione catalana degli anni Ottanta di *Tòts els contes* di Tomasi (Ed. Empuries) difficilmente questo fortunato libro sarebbe stato immaginabile.

Alessandro Scarsella

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

Riviste:

- Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, 34 (2005)
- Annali-Sezione Romanza*, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 47-1° (2005)
- Anuario de Estudios Americanos*, C.S.I.C. Sevilla, 62-1° (2005), 62-2° (2005)
- Il confronto letterario*, Università di Pavia, 44 (2005)
- Criticón*, Université de Toulouse-Le Mirail, Casa de Velázquez, 94-95 (2005)
- Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, Fundación Universitaria Española, 30 (2005)
- Dicenda*, Universidad Complutense de Madrid, 23 (2005)
- Estudios*, ITAM, 75 (2005)
- Letras de Deusto*, Universidad de Deusto, 108 (2005), 109 (2005)
- Letras de Hoje*, PUCRS, 141 (2005)
- Nueva Revista de Filología Hispánica*, El Colegio de México, 53-I (2005)
- Quaderni Ibero-americani*, 97 (2005)
- Remate de Males*, Unicamp, 25-1° (2005)
- Revista de Cultura/Review of Culture*, Instituto Cultural do Governo da Região Administrativa Especial de Macau, International Edition, 14 (2005)
- Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, C.S.I.C., Madrid, 60-2° (2005)
- Revista de Filología Románica*, Universidad Complutense de Madrid, 22 (2005)
- Revista Iberoamericana*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 213 (2005)
- Spagna contemporanea*, Istituto di Studi Storici Gaetano Salvemini, 27 (2005)
- Veritas*, PUCRS, 50-I (2005)

Libri:

- F. García Marquina, *Retrato de Camilo José Cela*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2005, 621 pp.

- E. M. Rojas Mayer (coord.), *Competencia y variación lingüística*, S. M. de Tucumán, INSIL-UNT, 2004, 281 pp.
- A. Sánchez Piñol, *La pelle fredda*, traduzione di P. Rigobon, Milano, Feltrinelli, 2005, pp. 214
- La traduzione castigliana medievale della «Medea» di L. A. Seneca*, Edizione critica, introduzione e commento a cura di Giuseppina Grespi, Viareggio, Mauro Baroni Editore, 2005, 215 pp.
- Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" – Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Europa, *Le radici spagnole del teatro moderno europeo* (Convegno Internazionale, Napoli, 15-16 maggio 2003), a cura di G. Grossi e A. Guarino, Mercato S. Severino (SA), Edizioni del Paguro, 2004, 213 pp.

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

CANADIAN
JOURNAL
*of Italian
Studies*

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

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

Direttori: Giuseppe BELLINI
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 MORAÑA

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>

IBEROAMERICANA

**AMÉRICA LATINA
ESPAÑA - PORTUGAL**

**Ensayos sobre letras
historia y sociedad**

**Notas. Reseñas
iberoamericanas**

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

➡ IBEROAMERICANA aparece en forma trimestral e incluye cuatro secciones: **Artículos y ensayos** de crítica literaria y cultural, historia y ciencias sociales. Los **Dossiers** que en cada número se dedican a un tema específico. El **Foro de debate** con análisis de actualidad, comentarios, informes, entrevistas y ensayos. **Reseñas y Notas bibliográficas.** ➡ **ÚLTIMOS NÚMEROS PUBLICADOS:** **Nº 20:** Construcciones hemisféricas. **Nº 21:** Transatlántica: Idas y vueltas de la literatura y la cultura hispano-americana en el siglo xx.

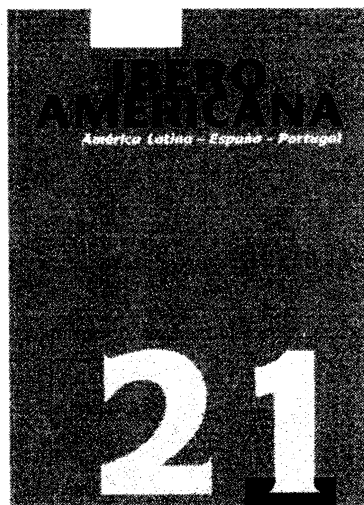
Suscripción anual (4 números):

€ 60 Instituciones y Bibliotecas,

€ 35 Particulares

Número individual

€ 16,80 (más gastos de envío)



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

NORME REDAZIONALI

per saggi e note

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

Esempi:

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

Ibi, pp. 56-57.

Ibidem.

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

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

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

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

Finito di stampare nel mese di ottobre 2006
presso la Tipolitografia C.S.R. - Centro Stampa e Riproduzione
00158 ROMA - Via di Pietralata, 157 - Tel. 064182113 r.a.

RASSEGNA IBERISTICA

MARCO PRESOTTO

MARCIA LEONARDA EN LA ESTRATEGIA PROMOCIONAL DE LOPE DE VEGA

STEFANO BALLARIN

LA CONSTRUCCIÓN DE LA TORRE DE BENET

FABRIZIO COSSALTER

L'ENIGMA DEL PASSATO IN «TU ROSTRO MAÑANA» DI JAVIER MARÍAS

MARILISA BIRELLO

L'ALTERNANÇA DE LLENGUA A LES CLASSES D'ITALIÀ LLENGUA ESTRANGERA AMB APRENENTS BILINGÜES CATALÀ-CASTELLÀ DURANT LES ACTIVITATS ORALS EN SUBGRUPS

GEMMA RUBÍ

LES CULTURES POLÍTIQUES DE LA CATALUNYA CONTEMPORÀNIA INTERACTUANT EN UN MARC URBÀ. MANRESA DURANT LA RESTAURACIÓ

NOTE: A. Scarsella, *In margine a fantastico e teoria del romanzo in Spagna (1918-1939)*; L. Cañizal de la Fuente, México: *¿Y si los españoles no hubieran venido nunca?*; M. Cannavacciuolo, *“Todo primitivo es poeta”*. La poesía totalizante de Ernesto Cardenal: *«Antología de poesía primitiva»*; V. Castagna, *«The Raven – O Corvo»*. Fernando Pessoa e Cabral do Nascimento traduzem Edgar Allan Poe.

RECENSIONI: *Sendebarr. Libro de los engaños de las mujeres* (M. Ciceri); *La traduzione castigliana medievale della «Medea»* (D. Ferro); I. Mochi Sismondi, *Alla rinfusa (en dos idiomas)* (E. Bou); N. Rotger-F. Valls (eds.), *Ciempíes. Los microrrelatos de Quimera* (E. C. Vian); D. Lagmanovich (ed.), *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico* (E. C. Vian); A. Bosco, *Da Franco a Zapatero. La Spagna dalla periferia al cuore dell'Europa* / R. Scarciglia-D. Del Ben, *Spagna* (A. Zinato).

Anuario de Estudios Americanos (F. Fiorani); M. Livi Bacci, *Conquista. La distruzione degli indios americani* (F. Fiorani); M. M. Benzoni, *La cultura italiana e il Messico. Storia di un'immagine da Temistitan all'Indipendenza (1519-1821)* (G. Bellini); L. Campuzano, *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios... Escritoras cubanas (s. XVIII-XXI)* (S. Regazzoni); *Omaggio a Pablo Neruda. Centenario 1904-2004* (C. Camplani); *Neruda e la poesia del '900* (C. Camplani); A. R. Domenella (coord.), *Territorios de leonas. Cartografía de narradoras mexicanas en los noventa* / N. Pasternac (coord.) *Territorios de escrituras. Narrativa mexicana del fin de milenio* (M. Gallina); S. Millares, *Alejo Carpentier* (P. Spinato B.); L. García Montero, *Palabras laudatorias dedicadas a Mario Benedetti* (P. Spinato B.); M. E. Cruz Varela, *La hija de Cuba* (A. López Labourdet); A. Dal Masetto, *Tres genias en la magnolia* (M. Cannavacciuolo); J. Corbatta, *Juan José Saer. Arte poética y práctica literaria* (E. C. Vian); J. C. Lechín Weise, *La gula del picaflor* (M. Cannavacciuolo); M. Montero, *El Capitán de los dormidos* (S. Regazzoni); G. Montes-E. Wolf, *El turno del escriba* (S. Serafin); A. Decker Márquez, *Tardes de lluvia y chocolate* (S. Serafin).

Lisboa vista por... Olhares de antes e pós 25 de Abril / Lisbona vista da... Sguardi sul Portogallo prima e dopo il 25 aprile (M. G. Simões); J. Amado, *La doppia morte di Quincas l'Acquaiolo* (G. Bellini).

A. Sánchez Piñol, *La pelle fredda* (A. Scarsella).

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

BULZONI EDITORE

RASSEGNA IBERISTICA

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

Fondatore

FRANCO MEREGALLI

Comitato Direttivo

GIUSEPPE BELLINI
MARCELLA CICERI
ELIDE PITTARELLO
CARLOS ROMERO

Coordinatrice

DONATELLA FERRO

Comitato di Redazione

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

Segreteria di Redazione

Patrizio Rigobon, Patrizia Spinato Bruschi

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

La collaborazione è subordinata all'invito del Comitato Direttivo

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

ISBN 88-7870-153-X

ISBN 978-88-7870-153-3

Copyright © 2006 Bulzoni editore

Via dei Liburni, 14 – 00185 Roma

Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355