

RASSEGNA IBERISTICA

86

Ottobre 2007

Marcella Ciceri <i>A proposito delle «Coplas de Yosef»</i>	p.	3
Graziella Fantini <i>Poesía y filosofía en Antonio Machado y Jorge Santayana</i>	p.	13
Silvia Goldman <i>«Jaime Gil de Biedma»: la metáfora y la identidad desplazada</i>	p.	31
Marilisa Birello <i>Les actituds dels alumnes i el sentit de l'humor a les classes d'italià llengua estrangera en un context català</i>	p.	43
NOTE: F. Cossalter, <i>Immagini della guerra civile. Le fotografie di Agustí Centelles</i> (p. 59); S. Regazzoni, <i>La Condesa de Merlin de Jacques Hébert, Bianca Pitzorno y María Caballero Wangüemert</i> (p. 65); G. Bellini, <i>«Las razones del corazón, la razón no las conoce»</i> (p. 69); C. Camplani, <i>Albertina Rosa Azócar: la studentessa della capitale nelle lettere di Neruda</i> (p. 71); A. Gallo, <i>«Sampaguitas» nella Cordigliera Andina</i> (p. 75); M. G. Simões, <i>A «Fiera del Libro di Torino» e a recepção literária do conto português em Itália</i> (p. 79).		
RECENSIONI: L. Ruiz Gurillo, <i>Hechos pragmáticos del Español</i> (G. Jiménez Pascual) p. 83; M. Vinagre Laranjeira, <i>El cambio de código en la conversación bilingüe: la alternancia de lenguas</i> (G. Jiménez Pascual) p. 86; M. Morreale, <i>Escritos escogidos de lengua y literatura española</i> (M. Ciceri) p. 87; A. Zinato, <i>El «Canzoniere Marciano»</i> (Ms. stran. app. XXV, 268-VM1). <i>Notas críticas y edición</i> (D. Ferro) p. 90; M. Trambaioli (ed.), <i>Texto, código, contexto, recepción. Jornadas de estudio sobre el teatro de Lope de Vega (en memoria de Stefano Arata)</i> (P. Bellomi) p. 92; P. Calderón de la Barca-J. Pérez de Montalbán-F. de Rojas Zorrilla, <i>Comedia famosa. El monstruo de la fortuna. La lavandera de Nápoles, Felipa de Catanea</i> (F. De Cesare) p. 94; J. A. Pérez Bowie, <i>Realismo teatral y realismo cinematográfico. Las claves de un debate (España 1910-1936)</i> (L. Contadini) p. 95; AA.VV., <i>Manuel Altolaguirre y Concha Méndez: una vida para la poesía</i> (G. Bellini) p. 97; C. Martín Gaité, <i>El libro de la fiebre</i> (E. Pittarello) p. 98; J. Marsé, <i>Canciones de amor en Lolita's Club</i> (S. Ballarín) p. 100; V. Molina Foix, <i>El abrecartas</i> (A. Mistrorigo) p. 102.		
A. Di Giorgio (a cura di), <i>Bibliografia degli scritti di Giovanni Meo Zilio</i> (G. Bellini) p. 105; <i>Cultura Latinoamericana</i>, n. 6 e 7, 2004-2005 (G. Bellini) p. 106; S. Tedeschi, <i>All'inseguimento dell'utopia. La letteratura ispanoamericana in Italia e la creazione del mito dell'America Latina</i> (A. Ortu) p. 107; R. Navarro Gala, <i>La «Relación de antigüedades deste Reyno del Pirú». Gramática y discurso ideológico indígena</i> (G. Bellini) p. 109; AA.VV., <i>Fiesta religiosa y teatralidad popular en México</i> (G. Bellini) p. 110; AA.VV., <i>La obra literaria de M.M. Iturriga</i> (C. Camplani), p. 110; R. Blanco Fombona, <i>Viaggio alle fonti dell'Orinoco</i> (G. Bellini) p. 111; AA.VV., <i>Santa, Santa nuestra</i> (G. Bellini), p. 112; J. M. Camacho, <i>Magia y desencanto en la narrativa colombiana</i> (P. Spinato B.), p. 113; AA.VV., <i>Penumbra. Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX</i> (G. Bellini) p. 114; AA.VV., <i>Cuentos infieles</i> (M. Cannavacciuolo) p. 115; L. Díaz-Obarrío, <i>Cartas a Madrid</i> (G. Rocco) p. 117; AA.VV., <i>Il fuoco dell'amicizia. Pablo Neruda nel ricordo degli amici italiani</i> (C. Camplani), p. 119; A. Riccio (a cura di), <i>Omaggio a Pablo Neruda</i> (G. Bellini) p. 120; B. Barrera Parrilla, <i>Jaime Sabines: una poética entre el cuerpo y la palabra</i> (G. Bellini) p. 120; E. Cardenal, <i>Orazione per Marilyn Monroe</i> (M. Cannavacciuolo) p. 121; R. Oviedo y Pérez de Tudela, <i>Entre las voces de la calle</i> (M. Cannavacciuolo) p. 122.		
F. Pessoa, <i>Il caso Vargas</i> (Gianluca Miraglia) 125; F. Pessoa, <i>Il libro dell'inquietudine</i> (G. Bellini), p. 126.		
M. Mas-A. Vilagrasa-N. Bastons-G. Verdés-M. H. Vergés, <i>Veus</i> (M. Birello) p. 129; F. Parcerias, <i>Dos dias mes de sud</i>; E. Sanahuja, <i>Compàs d'espera</i> (L. Quintana Trias), p. 131.		
PUBBLICAZIONI RICEVUTE	p.	135

BULZONI EDITORE

MARCELLA CICERI

A PROPOSITO DELLE *COPLAS DE YOSEF*

Il recente volume pubblicato da Gredos (Madrid 2006) *Las coplas de Yosef. Entre la Biblia y el Midrash en la Poesía Judeoespañola*, estudios edición y notas de Luis M. Girón-Negrón y Laura Minervini, non può passare inosservato, in quanto porta alla luce, per la prima volta in edizione completa e minuziosamente annotata e studiata, sia il testo *aljamiado* che l'esatta traslitterazione del testimone più completo delle *Coplas de Yosef*, oltre a pubblicarne congiuntamente, in appendice, tutti i testimoni frammentari sinora noti.

Le *Coplas de Yosef* rappresentano la tradizione biblica (*Genesi* 37, 39-50) e midrashica giudeospagnola della storia del patriarca Giuseppe: il testo medievale anonimo si è trasmesso in *aljamía* ebraica; la storia di Giuseppe troverà posto nel *Corano* e darà luogo, sempre in Spagna, al coevo *Poema de Yúçuf*, scritto in dialetto aragonese e conservato in due frammenti in *aljamía* araba; il tema è comunque assai diffuso sia nella letteratura ebraica che in tutta la letteratura medievale cristiana.

La tradizione giudeospagnola delle *Coplas de Yosef* è rappresentata da un manoscritto completo, il Neofiti 48 della Biblioteca Vaticana (indicato dalla sigla V), scoperto nel 1960 e pubblicato nel 1990 (Culver City, Labyrinthos) da Moshe Lazar, testimone eseguito in Italia tra il 1533 e il 1550, in *aljamía* ebraica con segni diacritici. Si tratta della copia manoscritta di un'edizione, probabilmente dovuta allo stampatore Gersom ben Mose ben Israel Soncino, di cui ci è pervenuto solo un breve frammento (TS1) che è conservato alla Cambridge University Library insieme ad altri tre frammenti di una diversa edizione (TS2) e un quarto di una terza edizione sconosciuta (TS3), tutte in caratteri ebraici, che Minervini e Girón-Negrón, trascrivono, e traslitterano, nell'appendice II, nell'ordine in cui i gruppi di versi conservati si presentano nel testo. A questi testimoni si deve aggiungere la copia dovuta a Moise Schwab (RN 23, 1910) di dieci quartine (di cui non si sa neppure se manoscritte o a stampa) contenute nei fogli di guardia di un codice probabilmente perduto, della Bibliothèque Nationale di Parigi (P). Oltre a questi

brevi frammenti di scarso valore testimoniale e filologico, se ne conta uno più esteso e che più di ogni altro testimone presenta notevole interesse filologico: si tratta del frammento C, di 42 strofe, pubblicato e traslitterato da Ignacio González Llubera (RH 81, 1933, poi, Cambridge, University Press, 1935) che si trova alla Biblioteca di Cambridge (MS Add 3355). Il manoscritto, scoperto da González Llubera, contiene anche i cosiddetti *Proverbios Morales* di Sem Tob ibn Arduziel ben Isaac, noto come Sem Tob de Carrión, pubblicati e studiati poi anch'essi da González Llubera nel 1947. Si tratta di un ms. cartaceo, scritto a righe continue su una sola colonna (dove i limiti del verso sono segnati da un trattino) in caratteri ebraici quasi privi di punti vocalici, che si deve far risalire ai primi anni del xv secolo. Questo testimone, oltre ad essere di gran lunga il più antico, conserva anche un testo più arcaico ed esente da corruzioni modernizzatrici.

Le *Coplas de Yosef* si devono far risalire a quella "clerecía rabbinica" cui appartengono anche i ben più noti e meritatamente più studiati *Proverbios Morales*, e come questi furono redatti in castigliano classico (i tratti linguistici elencati nell'edizione sono infatti tutti riconducibili al castigliano medievale), e redatti seguendo strettamente le regole del più antico "mester de clerecía": si tratta di quartine di alessandrini con forte cesura e rima interna monorrima, mentre la rima finale della quartina, dopo tre rime uguali, è sempre *Yosef* (*ab-ab-ab-ac*). Notiamo in C alcune poche rime per omeoteleuto (scoperte e studiate in Sem Tob da Alarcos Llorach, RFE, 1951) ma forse (ricordiamo che il ms. C è quasi privo di punti vocalici) la regolarizzazione della rima, come poi nei *Proverbios morales*, potrebbe esser opera di González Llubera; alcune rime di parole uguali sono probabilmente dovute a corruzione. Metricamente direi che, al contrario di quanto sostenuto da Minervini e Girón-Negrón, almeno osservando il frammento più antico, assai rara è l'oscillazione metrica (se non in caso di guasto); mentre soltanto l'ultimo emistichio, sempre ossitono, tende con frequenza a presentare una sillaba in meno. Contrariamente alle copie più recenti il testo contenuto nel ms. C si attiene (o è facilmente riconducibile) all'arcaica regola della dialefe (con relativi troncamenti ed elisioni) come avviene anche nei *Proverbios morales*: non si può perciò parlare di anisosillabismo né di "clerecía ajuglarada".

Alla luce di queste riflessioni, e come conseguenza di anni di studio dedicati ai *Proverbios morales*, con sotto gli occhi i preziosi materiali pubblicati e validamente studiati da Minervini e Girón-Negrón, alla luce della traslitterazione di González Llubera e degli studi di Alarcos Llorach, vorrei qui proporre un'edizione critica del frammento contenuto nel ms. di Cambridge, emendando con alcune poche congetture e, dove possibile, sulla base del Neofiti 48. Non terrò conto del frammento della probabile edizione sonciniana, identico al ms.V che di quell'edizione sembra essere copia. Mantengo la numerazione

delle strofe di González Llubera, apposta dallo studioso sulla base di alcune strofe numerate dall'amanuense di C; in apparato darò conto delle mie eventuali correzioni e delle varianti di V (Neofiti 48); tra parentesi quadre integro le lacune o indico le correzioni.

261. “[.....] reḡelo
que [antes t]erné mientes por lo de tu agüelo,
[de ti saca]ré gentes com estrellas del çielo,
e [ve] tomar talentos con tu f[ijo Yosef].
262. Yo quiero deçender contigo a Aibto,
te quiero defen[der] d'ese pueblo m[al]dito
[e c]on el mi poder sacart'é horro e q[uit]o.
Bien debes en[t]ender lo que [fiz por] Yosef.”
263. Su razón atemava el se[ñor] verdadero,
e Jacob [c]avalgava en carro de madero,
a Yehudah enbiav[a] a Yosef delantero,
por [G]osen pr[egunt]ava Yehudah a Yosef.
264. Desque ya lo supiera Yosef [mucho] privado
a reḡebir saliera a su padre onrado.
la mano le pidiera luego la uv besado,
muy gran plazer obiera Jacob con Yosef.
265. Jacob luego dezía bien d'aquesta manera:
“Visto é alegría aunqu'agora muera,
que yo nunca sabía que Yosef vivo era,
plazer é este día con mi fijo Yosef.”

261^b miente V

^c gente como V

^d ve a tomar talente V

262^a agivto V

^b e te C y te V; de aquel pueblo V

^c sacarte yo C

^d devas C; fizi V

264^a de que lo s. V; y. muy pr. C y. el ensalçado V

^c uv] uvo CV

^d *l'emistichio è ametrico; si potrebbe ammettere la forma Ya'aqob di V, letta come trisillabo, che però provocherebbe ametrie in altri luoghi; come ho già notato la mancanza di una sillaba nell'ultimo emistichio della quartina si ripete con una certa frequenza.*

265^a ya'acob el bueno d. V; de aquesta C de esta V

^b aunque ag. CV

^c non sabia V

^d ni ombre lo creia que yo viera a yosef V; *notevole la diffrazione tra i testimoni.*

266. Yosef le dixera con muy gran omildat
 “Diré d’esta manera al rey por[a] verdat
 como venido era mi padre a la çibdat
 e que con él viniera linaje de Yosef.
267. Mi consejo tomedes mis ermanos mayores:
 si preguntados fuerdes de reis o de señores,
 que sodes vos diredes çierto omres pastores,
 e vos non despreçiedes consejo de Yosef.”
- [.....]
274. La famre era fuerte sobre toda la tierra
 e dezía la gente: “Yosef, idanos çibera!
 que plata çiertamente a ti ya dada era.”
 Apresuradamente respondiera Yosef:
275. “La plata que teniédas si era atemada,
 los caballos me dedes e dar vos é çevada.”
 Dixo “¡Vos los tomedes!” la gente dese[s]ada,
 entendién que merçedes les fazía Yosef.
276. Después dezié la gente como la vez primera:
 “¡Escápanos de muerte, Yosef, danos çivera!
 que el pan que nos diste ya atemado era.
 Faze nos buen talente, non muramos, Yosef!
277. La plata que teniémós, otrosí los ganados,
 nós todo lo gastamos por malos de pecados;

266^a con grande o. V

^b por v. CV

^d ermanos de y. C *probabile errore per attrazione del verso seguente*

267^a tomede V

^b reyes C del rey o los s. V

^c dires que todos sodes de ovejas pastores V

^d y non menoçpreçiedes cosejo V

274^c mandada te era V

^d respondia C

275^a tenedes C teniades V

^b dedes que vos comen la çevada V

^c dixerón C om. V señor vos los tom. y levad a la posada V

^d entendian CV

276^a dezia V

^c aquel pan V

^d faznos CV

277^a teniamos V

^b gastado lo avemos V gastemos C (o *Gonzáles Llubera?*)

las tierras que avemos e los cuerpos cuitados
nós todo lo daremos por çivera, Yosef.”

278. Yosef dixo: “Tomedes todos mucha çivera
e luego sembr[ar]edes toda la vuestra tierra
e el quinto daredes de la vuestra çivera
e sienpre manternedes [el] fuero de Yosef.”

279. A las tierras sembravan todas aquestas gentes
e delant'él estavan e le eran sirbientes
e el quinto le davan de lo qu'eran cogentes
e el fuero usaban que les puso Yosef.

280. Avié y una tierra de monadgos nombrada
por pan e por çivera, mas non fue baratada
e a ellos les diera siempre cosa tachada
mas a ellos non fuera [el] fuero de Yosef.

281. Yosef quando veía que la gente clamava
grand oraçión fazia e al Dio alabava.
El Dio s'adoleçía e la famre [t]irava.
maguer aún tenía çivera Yosef.

282. Jacob a su talente estido en Aibto
años diez e siete segun que es escribto.

^c buenas tierras avemos V

^d todo te lo d. V

278^a todos vos çivera V

^b y luego venderedes V; la *om.* V

^c al rey quintaredes de uestra ç. V

^d siempre guardaredes V

279^a sus tierras V; t. esas gentes V

^b e *om.* delante el V, allí le eran s. V

^c e *om.* V; que eran V

^d aquel fuero V; pusiera V

280^a avia allí V

^b *i due primi emistichi del secondo e terzo verso invertiti C, emendamento G.LL.*; a ellos les diera su raçion taxada V

^c de pan y de çivera cosa ya apodada V

^d e sobre estos non era el f. V

281^a esclamava C

^b grande C gran V; al dio esclamava V

^c se ad. CV

^d maguera C maguer que V; çivera del rey yosef V; *emistichio ipometro in C*

282^a estuvo en agivto V

^b escrito V

Sobre la otra gente avía mejor vito,
a ora de su muerte llamó él a Yosef.

283. Jacob luego dixera: “Dezirt’é com farás:
desque agora muera de aquí me levarás,
levarm’as a mi tierra, y me soterrarás,
ferm’as merçed llenera si lo fazes, Yosef.”

284. Diz: “Tú me ferás jura en el Dio de los çielos
d’enterrar mi figura do yazen mis agüelos
e que aya fosura mi atabud entr’ellos.”
luego por su misura le juraba Yosef.

285. Jacob llamar fazía a todas sus conpañas
e luego les ponía nomres de alimañas
e él los vendezía de muy muchas calañas,
gran mejoría avía e vendición Yosef.

286. Jacob desde que atemava de dezir su razón
e él los consejava de muy buen coraçón,
e luego se parava faziendo oración.
E ya luego besava a su padre Yosef.

287. Yosef su mandamiento fizo mucho priado:
fizo vañar al muerto, luego fue pimentado
después fuera enbuelto en un paño onrado,
en atabud fue puesto como mandó Yosef.

^c pujava la su gente numero infinito V

^d llamara a y. V

283^a ya’acob su padre dexera V

^b de que V; aqui non me enterraras V

^c levarme as CV; alli me s. C alla me suviras V

^d ferme as CV

284^a diz *om.* V; en el santo dio V

^b que entierres mi fegura V

^c porque toda criatura quiere yazer con ellos V

^d su *om.* V; le *om.* V

285^b a todos les p. nombres V

^c e bien les v. V; muy *om.* V

^d con grande mej. vendezía a y. V

286^a jacob *om.* V

^b y les cons. V; con su buen V

^c e l. el se C e *om.* luego se quedava V

^d entonçes besava V

287^a mucho] muy CV

^b muerto en un paño onrado V

^c desp. fue enuelto y muy bien valsamado V

^d atavod V

288. Desqu'ellos atemavan de echar la pimienta,
gentes a él lloravan qu'ellos eran sin cuenta,
en el llanto turavan çierto días setenta,
que muchos lo amavan todos com a Yosef.
289. Yosef d'esta manera al rey uvo fablado:
"Mi padre me dixera e m'uvo conjurado
que-l levase a su tierra desque fuese finado."
E luego respondiera el rey a Yosef.
290. "Si tú feziste jura en el Dio de los çielos
de enterrar su figura do están sus agüelos,
vé a buena ventura, entiérralo entr'ellos,
luego por tu mesura te tornarás, Yosef."
291. Su camino guisavan Yosef e sus sirvientes,
a él le aconpañavan [con] muchas otras gentes
en camino paravan por le ser obedientes.
a Jacob oïnavan todos con Yosef.
292. Al muerto reçibieron reis e enperadores
e le obedecieron como buenos señores,
derredor le pusieron coronas de onores.
Aquesto decojeron los reis de Yosef.
293. Yosef todo lo fizo com el padre dixera.
[e] 'Esav su ermano contrallador le era:

288^a de que at. V

^b g. lo ll. que eran V

^c doravan de los dias trenta V

^d y muc. lo am. por su fijo y. V

289^a de esta V

^b a mi padre prometiera V; e me uvo C que me uvo aconjurado V

^c que le CV; y alla fues enterrado V

^d e om. V; *il secondo emistichio è ipometro*

290^b estaban C

^c a] en V

^d e luego C; tornate C

291^a el cam. adereçavan V

^b al cual ac. V; con om. CV

^c en el c. C V e el c. G.Ll. ; por seer lo C

^d juntos con y. V *l'ultimo emistichio è ipometro nei due testimoni*

^a 292¹ al] el V; reyes V

^c en derredor lo p. V

^d todo esto fizieron V; reis om. V; de] por V; *emistichio ipometro*

293^a lo fiziera C; como CV

^b su om. V; erm. y era C; le era] le fuera C

toda la gente fizo que estobiesen fuera,
que non oviesen resco de ir contra Yosef.

294. 'Esav d'esta manera luego ubo fablado:
"Esta cueba mía era qu'yo la uv eredado,
mi padre me la diera, que yo so mayorado."
E luego respondiera a su tío Yosef.

295. "Aquesta cueba era de Abram el onrado,
y después él la diera a Yshaq el su nado,
de Yshaq la ubiera mi padre eredado."
E luego respondiera 'Esav a Yosef.

296. "Si vosotros sabedes de aquesta eredat,
tales cartas mostredes, veremos si es verdat,
e luego-l probaredes si á a vos bondat.
isobr'esto non fabledes vosotros nin Yosef!"

297. A Naftali dixerá Yosef el su ermano:
"Anda, vé tu carrera a Aibto de mano,
tráyem'a esta tierra cartas de escribano."
E Naftali fiziera como mandó Yosef.

298. Un sordo que cavava a la cueva priado,
él a Yosef fablava mucho apresurado:
"El muerto aquí estava ¿por qué non es enterrado?"
E respuesta le dava al sordo Yosef.

^c la gente el fiziera toda estar de fuera C

^d que delantero quisiera que pasasen de y C; *emendo con V tutta la srofa guasta in C*

294^b que yo la uve CV

^c yo son el mayorgado V

^d e *om.* V; al su t. V

295^a esta cueva fuera V; abraham V

^b y *om.* V; a su fijo mas privado V

^c y del la uviera ya'aqov eredado V

^d a esto resp. V; *emistichio ipometro*

296^b veredes C

^c luego lo C luego V; si a asi a vos b. C quien trae falsedad V

297^b vete tu V; agivto V

^c trayeme a C traeme a V

^d naf. presto fiz. lo que le mando y. V

298^a a *om.* la fues V

^b el *om.* V; muy ap. V

^c el muerto] mi señor V; *il verso è ipometro (8+8), il primo emistichio si può leggere con sinalefe)*

^d e *om.* V; *secondo emistichio ipometro*

299. Yosef dixo: "Por esto el muerto-s detuviera,
sinón, sabte de cierto que enterrado fuera."
E el sordo valiento luego él comidiera
de dejarlo allí muerto al tío de Yosef.

[.....]

301. Las gentes oçïaran al sordo lo qu' fiziera.
A Jacob enterraran e a 'Esav fiziera
çerca do-l enterraran: Yosef lo andudiera.
A Aibto vinieran todos con Yosef.

302. A Aibto-s tornaran aquesa judería,
ellos se apretaran luego en ese día
e en Yosef pensaran que les farié folía,
por que ellos echaran en pozo a Yosef.

[.....]

304. Lueg'a Yosef legaron al palacio do era
e luego se echaron delante d'él a tierra
e todos lo adoraron en muy fuerte manera
e todos y fablaron luego con Yosef.

305. Dizién: "Non pares mientes, Yosef, nuestros pecados,
sert'emos uvidientes, e nos somos culpados,
e otrosí sirvientes com los enferrojados,
faremos tus talentos pora siempre, Yosef."

299^a por este V; se det. C 'esav el malo se det. V

^b que si non por el savete V

^c e *om.* V; valiente V; el *om.* V

^d de darle mala muerte al contrallo de y. V

301^a lo que CV

^c do lo CV

^d *ultimo emistichio ipometro*

302^a a agivto se entravan esa j. V

^b luego se apartavan en aquesa dia V

^c y por y. V; que algun mal les faria V

^d ellos] le V, *ultimo emistichio ipometro*

304^a luego C *om.* V

^b delant el V

^c y t. alli lloraron de fuerte m. V

^d y luego fav. todos con y. V; *ultimo emistichio ipometro*

305^a dezian V

^b seertemos sirvientes C seremos uv. pues somos c. V

^c nos seremos sirv. que sumos ovligados V

^d atalentes V; para V

306. Yosef cuando lo oiera llorava de los ojos
e luego los dixera: “non tomedes cordojos,
que en aquesta tierra non abredes enojos.”
Que ya merçed ubiera de ellos Yosef.
307. Yosef luego fablava [él] aquestas razones
e bien los agabava a aquestos varones
e luego sosegava él los sus coraçones
que muy bien los amava a todos Yosef.
308. Yosef los mantubiera, e non con sonsaños,
e él bien quisto fuera de suyos e d'estraños
e por cuenta bibiera çiento e diez años.
En antes que muriera fiz testamento Yosef.
309. Donde yazié doliente Yosef uvo fablado.
Dixera: “A la muerte, de vos son manzillado.
Cativerio muy fuerte vos avredes [... do]
en tod aquesta gente sal[vad]a por Yosef.
310. Diz: “Todos estaredes en A[ib]to cativos
e después vos seredes horros e non cativos,
e de aquí saldredes todos sanos e bivos,
convusco lebaredes los güesos de Yosef.”

306^a llorara V

^b e *om.* V; les V; a que tomedes cor. C *l'emistichio è ipermetro in C*

^c en esta t. V

^d que mer. llenera dizo el dio a y. V: *l'ultimo emistichio è ipometro in C*

307^a *secondo emistichio ipometro*

^b y bien afalagava aquesos v. V

^c el *om.* V

^d muy *om.* V; *ultimo emistichio ipometro*

308^a mant. todos esos años V *l'emistichio è ipometro ma la lezione di V sembra faciliior;*
propongo todos non con sonsaños

^b el *om.* V; questo V; e de C e *om.* V

^c e *om.* V

^d e antes V; fizo C *savva'ah fizo y. V; emistichio ipermetro*

309^a mientras yazía V

^b dixo veome a la m. V; vo manz.C

^c que cat. fuerte avredes y granado V

^d en toda C *om.* V; segun cree y.

310^a diz *om.* V; entraredes V; agivto V

^b desp. salredes todos horros y quitos V *i versi b e c sembrano aver subito dei guasti*

^c e *om.* V; salde[...]des V; todos *om.* V; vivo V.

GRAZIELLA FANTINI

POESÍA Y FILOSOFÍA EN ANTONIO MACHADO Y JORGE SANTAYANA. UNA CONVERGENCIA

1. *Encuentros fallidos. Cruce de biografías*

Antonio Machado nace en Sevilla en 1875 y Jorge Santayana en Madrid en 1863. El primero descubre su lugar poético e imaginario fundamental en Soria, “un paisaje mineral, planetario, telúrico” que “es, acaso, lo más espiritual de esa espiritual Castilla, espíritu a su vez de España entera” donde “nada hay [...] que asombre, o que brille y truene, todo es allí sencillo, modesto, llano. Contra el espíritu redundante y barroco, que sólo aspira a exhibición y a efecto, buen antídoto es Soria [...], que siempre nos invita a ser lo que somos, y nada más”¹; el segundo, asimismo, encuentra su *locus standi* en Ávila, en una ciudad que le enseñó “a poseer sin ser poseído, a pesar de proporcionar[le] un emplazamiento particularmente estable y característico”². El “cuerpo y el espíritu libre” de Santayana hallan su lugar en una pequeña ciudad amurallada de Castilla, circunstancia azarosa pero a la vez afortunada para su pensamiento, ya que “Castilla no puede producir nada nebuloso”³, sino tan sólo constituir un lugar – nada frecuente en aquellos días de egoísmo – donde “no hay ningún peligro en pensar en Dios, y menos en que Dios es uno mismo. La palabra Castilla seca el viento, aclara lo confuso, desnuda tierra y cielo por igual, infinitamente lejanos e inseparables, mientras quedan siempre Dios y el alma”⁴. Ambos, poetas filósofos, descubren que su *patria* está en un lugar donde no han nacido y, sobre todo, donde han vivido tan sólo unos años en la condición de “almas extranjeras”.

¹ Antonio Machado, *Prosas completas*, ed. de Oreste Macrí, Vol. II, Madrid, Espasa-Calpe, p. 1802.

² George Santayana, *Personas y lugares*, Madrid, Trotta, 2002, p. 132.

³ G. Santayana, “Apología Pro Mente Sua”, en P. A. Schlipp ed., *The Library of the Living Philosophers, volumen II, The Philosophy of George Santayana*, Evanston y Chicago, Northwestern University, 1940, pp. 495-605, 603.

⁴ *Ibi*, p. 604.

Tan cercanos y tan lejanos: nunca llegaron a conocerse, a pesar de que sus caminos, como he podido comprobar, se hayan cruzado varias veces tanto en París como en Madrid o Sevilla.

En cualquier caso, las similitudes existentes entre los dos poetas filósofos rebasan el límite de un posible encuentro o lectura mutua o un cruce de biografías, y afectan a lo esencial de su obra, su poética y su pensamiento. En primer lugar están relacionadas con el común contexto europeo de la época (*Zeitgeist*), con lecturas recurrentes en los intelectuales europeos de aquel entonces, como la obra filosófica de Bergson, a cuyas clases ambos asistieron en París, la lectura de los escépticos griegos y latinos, de Platón y Aristóteles, de Spinoza, de Schopenhauer y Nietzsche, y también de Stirner, Musset, Leopardi, Verlaine – el poeta y el prosista – o Proust. Los dos leyeron también tempranamente a Heidegger⁵. Ambos vivieron además el desorientado *fin de siglo*; que significó el *fin de un orden de cosas*: reacción al positivismo científico, al naturalismo en literatura, la quiebra de la gran metafísica idealista

⁵ Santayana leyó por primera vez a Heidegger en el número 7 de la revista *Cruz y raya* (Octubre, 1933). Lo que leyó fue un artículo del filósofo alemán sobre la “nada”, según escribe a su amigo y secretario Daniel Cory en una carta desde Roma el 13 de octubre de 1933: “Have you heard of a German philosopher named Martin Heidegger? I have been reading in my Spanish review – which is first class! – an article of his on ‘Nothing’ which is wonderful. He is a Hegelian but original, and very intuitive. Romantic introspection or soliloquy made extraordinarily accurate.” (Véase G. Santayana, *The Letters of George Santayana, Book Five 1933-36*, Vol. V, ed. de W. G. Holzberger y H. J. Saatkamp Jr., Cambridge, Massachussets, y Londres, Inglaterra, MIT Press, 2003, p. 55). En otra carta a Charles Augustus Strong, escrita desde Roma del 21 de diciembre del mismo año (p. 70), Santayana vuelve a investigar entre sus amigos a ver si han leído la “interesante e instructiva” revista española y el texto del filósofo alemán (pp. 67-81). Al año siguiente Santayana escribe a Daniel Cory desde Venecia (3 de octubre de 1934) y demuestra un claro aprecio hacia el filósofo alemán hablando no sólo de ese artículo de *Cruz y raya*, sino también de unas citas encontradas en un ensayo sobre Heidegger (Dolf Sternberger, *Der Verstandege Tod*, Frankfurt, 1933) que estaba leyendo (p. 137). En otra carta, escrita al mes siguiente en Roma (3 de noviembre de 1934), Santayana afirma que estaba leyendo *Ser y tiempo* (*Sein und Zeit*, Halle, M. Neimeyer, 1927, ejemplar que hoy se conserva en la Universidad de Columbia en Nueva York) y vuelve a repetir su aprecio hacia Heidegger (p. 146). El 12 de noviembre de 1934 escribe una tarjeta postal a Cory y le dice estar metido en la lectura del filósofo (p. 149). Era la época en que estaba escribiendo su novela *El último puritano*. Su biógrafo John McCormick, bastante desinformado sobre lo español en general, se equivoca escribiendo que Santayana leyó a Heidegger en la *Revista de Occidente* (véase *George Santayana, A Biography*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1987, p. 319) y no en *Cruz y raya*. El contacto con esta revista, “mis amigos de España” resulta interesante, además, porque demuestra que su vinculación con España sigue viva, si bien desde una habitación de hotel en Italia, desde donde, en cambio, sigue todos los avatares culturales y políticos que ocurren tanto en Europa como en Estados Unidos. Unos años antes una institución madrileña, que a mi parecer es la Residencia de Estudiantes, había invitado a Santayana a dar una conferencia (véase las cartas desde Roma: una a Charles Augustus Strong del 28 de febrero de 1924 y la otra a George Sturgis del 8 de marzo de 1924, donde escribe que no va a ir aunque se sienta muy halagado por la invitación, *The Letters of George Santayana. Book 3*, op cit., pp. 189-190).

del espíritu. Se ilustra aquí una vez más que la así llamada ‘Generación del 98’ o ‘espíritu del 98’, según la definición de Abellán en *El filósofo ‘Antonio Machado’*⁶, se proyecta más allá del marco español, del problema de España después del Desastre. Como bien demuestra Pedro Cerezo Galán en *El mal del siglo*,

a la vez, 1898 remite también, a modo de fecha simbólica indicativa de una conciencia general de decadencia, a la otra crisis finisecular europea, que afectó a las más profundas raíces de la vida cultural. [...] Lo característico, pues, del fin de siglo en España fue la coincidencia de ambas crisis – la autóctona o intrahispánica y la espiritual europea –, reforzando así sus efectos⁷.

Se podría hablar también, además de los lugares, las lecturas comunes o el *espíritu del tiempo* que les unió, de verdaderas afinidades de talante, que se echan de ver en una temática compartida y un tratamiento de los temas con ciertos rasgos comunes. Entre las muchas afinidades y modalidades comunes de pensamiento entre Machado y Santayana bastaría tan sólo con reparar en las constantes inquietudes que expresan en sus meditaciones sobre Dios, sobre la función de la imaginación (la *fonction fabulatrice* que obsesionaba tanto a Nietzsche como a Bergson), el escepticismo de ambos, su individualismo, o bien en las relaciones de género entre poesía y filosofía, todo ello, en general, con el intento de superar el solipsismo idealista del siglo XIX y el subjetivismo que subyace en él.

2. Poesía y filosofía

La muy abundante bibliografía que la obra de Machado ha generado en los últimos años, a la que hay que añadir una reciente profundización en su biografía⁸ o los múltiples estudios sobre aspectos formales y estilísticos de su

⁶ José Luis Abellán, *El filósofo “Antonio Machado”*, Valencia, Pre-textos, 1995, p. 21.

⁷ Pedro Cerezo Galán, *El mal del siglo. El conflicto entre Ilustración y Romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, pp. 24-25; véase también del mismo autor *Palabra en el tiempo. Poesía y filosofía en Antonio Machado*, Madrid, Gredos, 1975.

⁸ Entre los nuevos ensayos biográficos sobre Machado, destacaremos el estudio sobre la familia Machado de Enrique Baltanás, *Los Machado. Una familia, dos siglos de cultura española*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2006; la nueva y exhaustiva biografía del poeta de Ian Gibson, *La vida de Antonio Machado. Ligero de equipaje*, Madrid, Aguilar, 2006; o bien los admirables fragmentos ilustradores sobre la personalidad del poeta, sus preocupaciones, dudas, peripécia vital, mentalidad poética y política de Juan José Coy, *Antonio Machado fragmentos de biografía espiritual*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1997.

obra, ha arrojado un resultado fundamental, que es, como bien pone de relieve Abellán⁹, el de dar por reconocida la importancia del pensamiento filosófico incluso en su obra poética¹⁰. Conforme a estas consideraciones, pero en sentido contrario, la bibliografía sobre Santayana ha reconocido la urdimbre fundamental en su obra entre poesía y filosofía incluso en sus escritos filosóficos en prosa¹¹.

Para ambos pensadores, que a lo largo de toda su vida meditan sobre las funciones de la filosofía y la poesía, la una está estrechamente relacionada con la otra, o bien la poesía nace de la reflexión filosófica y la filosofía de un pensar poético. Según Santayana, la verdadera poesía se escribe en prosa, como en la *Biblia* o en Shakespeare, y de ahí viene la escritura de sus soliloquios, sus *Soliloquies in England and Later Soliloquies*¹², meditaciones en prosa lírica escritas durante su estancia en Inglaterra entre 1914 y 1922. De la misma época son también *Los complementarios*¹³ (1912-1926) de Machado, donde la prosa se imbuye de la poesía. Complicidad que se intensifica aún más en el *Juan de Mairena*¹⁴ y en el *Cancionero apócrifo*¹⁵. Cabe citar a este propósito algunos otros títulos de Santayana donde vuelve sobre el tema, como *Interpretaciones de poesía y religión*¹⁶ (1900), que anticipa el tono y los temas de sus cinco libros de la *Vida de la razón*¹⁷ (1905-1906), *Tres poetas filósofos*¹⁸ (1910) o los cuatro volúmenes de *Los reinos del ser*¹⁹ (1927-1940).

⁹ J. L. Abellán, *op. cit.*, p. 11 y sig.

¹⁰ Véase P. Cerezo Galán, *Palabra en el tiempo*, *op. cit.*; Bernard Sesé, *Antonio Machado, el hombre, el poeta, el pensador*, Madrid, Gredos, 1986 y Pablo Luis Ávila, ed., *Antonio Machado hacia Europa*, Madrid, Visor Libros, 1993.

¹¹ En "Apología Pro Mente Sua" (*op. cit.*, p. 598), Santayana admite que en un cierto momento de su vida dejó de escribir versos, pero que no por ello cesó su labor de verdadero poeta en prosa. Véase M. M. Kirkwood, *Santayana: Saint of the Imagination*, Toronto, University of Toronto Press, 1961; véase también Ramón J. Sender, *Exámen de ingenios. Los noventayochos*, México, Aguilar, 1971; Alonso Gamo, *Un español en el mundo*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1965; Cayetano Estébanez Estébanez, *La obra literaria de George Santayana*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000 e Irving Singer, *Literary Philosopher*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2000.

¹² G. Santayana, *Soliloquies in England and Later Soliloquies*, (primera edición Londres, Constable, 1922) Ann Arbor Paperback, The University of Michigan, 1967. Hasta ahora no se ha traducido al español.

¹³ En A. Machado, *Prosas Completas*, *op. cit.*, pp. 1149-1376.

¹⁴ *Ibi*, pp. 1905-2156.

¹⁵ En A. Machado, *Poesías completas*, ed. de Oreste Macrí, Vol. I, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 695-737.

¹⁶ G. Santayana, *Interpretaciones de poesía y religión*, Madrid, Cátedra, 1993.

¹⁷ G. Santayana, *La vida de la razón o fases del progreso humano*, ed. de José Beltrán Llavador, Madrid, Tecnos, 2005.

¹⁸ G. Santayana, *Tres poetas filósofos. Lucrecio, Dante y Goethe*, Madrid, Tecnos, 1995.

¹⁹ G. Santayana, *Los reinos del ser*, México, FCE, 1959, reimpresso en 1986 y 2005.

2.1. Los poetas filósofos

Ya María Zambrano reconoció una actitud afín a Santayana y Machado, incluyéndoles dentro de una tradición asistemática y ametódica que para ella era consustancial al pensamiento español, donde se vislumbra más bien la peculiaridad según la que “el español ha vertido su pensamiento en el modo humilde de la meditación”, debido a su “modo esencial de ser hombre”, y a un “secreto íntimo de la Historia de España, de lo español o de lo hispánico”²⁰:

todos tienen en común el ir discurriendo, cuando escriben sus Filosofías, como si fueran paseando por una carretera de pueblo a la caída de la tarde en compañía de unos cuantos amigos, meditando a media voz, dejando llegar a los labios su soliloquio para que lo oiga el amigo, como hacía y escribía el poeta filósofo Antonio Machado, como este Santayana que se nos perdió por los caminos del mundo²¹.

Es como si viésemos de veras a Machado y Santayana pasear juntos por los campos de Castilla mientras dejan llegar a los labios sus soliloquios, “soliloquiando en armonía”²², y escuchásemos “el unísono de los muchos pensamientos tintinear felizmente en la noche por el vacío de la separación”²³.

Es el “ir discurriendo”, el ir soliloquiando y dialogando de las distantes voces que aparecen en los escritos de Machado, donde a menudo hablan las voces de sus apócrifos; y es también la pregunta que Santayana deja en el aire en *Tres poetas filósofos*: “¿Buscan los poetas en el fondo una filosofía? ¿O es la filosofía, en última instancia, sólo poesía?”²⁴. Machado, a través de su apócrifo Juan de Mairena, asevera que filosofía y poesía son como un mundo visto en el primer caso al revés y en el segundo del derecho, pero “para ver del derecho hay que haber visto antes del revés’. O viceversa”, recalca la voz de Mairena²⁵. Así Machado va señalando cómo filosofía y poesía están entrelazadas, frente a frente, anverso y reverso la una de la otra, ya que no hay contrarios, síntesis, armonía o coincidencia de contrarios, pues “el ser carece de contrarios”, y es más bien una alternante serie de dos esencias “en cada una de las cuales lo esencial es siempre la nostalgia de la otra”²⁶. Son éstas pala-

²⁰ María Zambrano, “El español Jorge Santayana”, *Bohemia*, 44, 19 de octubre de 1952 y “Jorge Santayana. Un hombre al margen, un pensamiento central”, ed. de G. Fantini, *Archipiélago*, 70, 2006, pp. 97-101.

²¹ *Ibi*, p. 98.

²² G. Santayana, *Soliloquies in England and Later Soliloquies*, op. cit., p. 27.

²³ *Ibidem*. La traducción es mía.

²⁴ G. Santayana, *Tres poetas filósofos*, op. cit., p. 16.

²⁵ A. Machado, *Prosas completas*, op. cit., p. 1924.

²⁶ *Ibi*., p. 2077.

bras de otra de las voces machadianas, la de su apócrifo, Abel Martín, a la que atribuye los pensamientos filosóficos más elaborados o especializados, los más puestos, digamos, en jerga filosófica. Se trata de la “esencial heterogeneidad del ser”²⁷ machadiana. En *Los reinos del ser* de Santayana, a este propósito, se escucha parecida sentencia: “la unión de los contrarios en las cosas no importa contradicción alguna en las esencias”²⁸. Los contrarios coexisten, no en forma dialéctica, sino como un “flujo de indistinguidos, en tanto que un flujo se pueda distinguir”²⁹. De ahí que, ahora según Machado, “los grandes poetas son metafísicos fracasados. Los grandes filósofos son poetas que creen en la realidad de sus poemas”³⁰. Santayana diría que ambas son creaciones de la imaginación, como la religión al fin y al cabo, necesarias en la vida racional del hombre, capaces de jugar un papel noble en su vida toda vez que son susceptibles de encerrar alguna verdad poética, o sea, una interpretación del significado moral de la existencia³¹.

Santayana concuerda pues con la idea de que ambos campos no están separados. Claro que por filosofía no entiende “una investigación de la verdad” o “un razonamiento sobre supuestas verdades descubiertas”³², sino más bien una labor de observación de la oscura materia, de la naturaleza (para Machado sería de la naturaleza y la vida, que incluyen a la emoción). Un mínimo de seriedad, y un alejamiento de la barbarie, exigen que el poeta filósofo, según Santayana, se asome a los temas que han sido, propios desde su nacimiento, de la poesía lírica y trágica o de la filosofía “bella, mesurada o delicada”, o sea, el asombro ante el espectáculo del cambio inexorable, el triunfo del tiempo, la percepción del cambio universal y la experiencia de la vanidad de la vida.

Por su parte así medita Juan de Mairena sobre un cambio de papeles entre los poetas y los filósofos, de los unos a los otros y viceversa, frente a frente, pero sin ser hostiles:

Los poetas cantarán su asombro por las grandes hazañas metafísicas, por la mayor de todas, muy especialmente, que piensa el ser fuera del tiempo, la esencia separada de la existencia, como si dijéramos, el pez vivo y en seco, y el agua de los ríos como una ilusión de los peces. Y adornarán sus liras con guirnaldas para cantar esos viejos milagros del pensamiento humano.

²⁷ *Ibi.*, pp. 2043 y 2077.

²⁸ Cito de la versión original: G. Santayana, *Realms of Being*, Nueva York, Scribner, 1942, pp. 429-430; la traducción es mía.

²⁹ *Ibi.*, p. 430.

³⁰ A. Machado, *Prosas Completas*, op. cit., p. 1995.

³¹ Véase G. Santayana, *Interpretaciones de poesía y religión*, op. cit., pp. 39-56.

³² G. Santayana, *Tres poetas filósofos*, op. cit., p. 17.

Los filósofos, en cambio, irán poco a poco enlutando sus violas para pensar, como los poetas, en el *fugit irreparabile tempus*. Y por este declive romántico, llegarán a una metafísica existencialista, fundamentada en el tiempo; algo en verdad, poemático más que filosófico. Porque será el filósofo quien nos hable de angustia, la angustia esencialmente poética del ser junto a la nada, y el poeta quien nos parezca ebrio de luz, borracho de los viejos superlativos eleáticos. Y estarán frente a frente poeta y filósofo – nunca hostiles – y trabajando cada uno en lo que el otro deja³³.

2.2. La labor del poeta filósofo

En *Tres poetas filósofos* la voz de Santayana especifica que, en la filosofía, los razonamientos y las investigaciones “culminan en la intuición o en lo que, en el más noble sentido de la palabra, puede llamarse teoría”³⁴ como lo entendían los griegos, es decir, “una firme contemplación de todas las cosas según su orden y valor. Y tal contemplación es de tipo imaginativo”³⁵. Así la labor del filósofo que llega a su punto culminante, la *intuición*, es necesariamente una labor “de tipo imaginativo” (o como diría Machado, de la “fantasía”), y a ella llega sólo un poeta:

No puede alcanzarla nadie que no haya ensanchado su espíritu y amansado su corazón. El filósofo que llega a ella es, por el momento, un poeta. Y el poeta que dirige su apasionada imaginación hacia el orden de todas las cosas o hacia algo que se refiere al conjunto es, por el momento, un filósofo³⁶.

Así es como la voz poética de Machado sugiere a este propósito que “Sólo el poeta puede/ mirar lo que está lejos/ dentro del alma, en turbio/ y mago sol envuelto”³⁷. En una carta a Pilar Valderrama, refuerza la idea de la distinción de algunos hombres, y de ahí de los poetas, diciendo que “acaso todas las diferencias entre los hombres son de memoria y fantasía. Saber recordar, saber imaginar... Tal vez el alma no es más que eso, y donde eso acaba, comienza la materia, la muerte”³⁸. El poeta está con “el alma/ atenta al hondo cielo” y “en la cruel batalla/ o en el tranquilo huerto,/ la nueva miel labra-

³³ A. Machado, *Prosas completas*, op. cit., p. 2050.

³⁴ G. Santayana, *Tres poetas filósofos*, op. cit., p. 18.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibi*, pp. 18-19.

³⁷ A. Machado, *Poesías completas*, op. cit., p. 472.

³⁸ A. Machado, *Cartas a Pilar*, ed. de Giancarlo Depretis, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1994, p. 191.

mos”³⁹. La labor del poeta es la de la abeja, imagen a la que más tarde volveremos, y la del campesino que labra la tierra para después recoger sus frutos. El poeta mira “señas lejanas y escucha/ a orillas del gran silencio”⁴⁰. Mira, escucha y dialoga: va asumiendo el papel del filósofo que dialoga en su lírica del alma, esa sombría y húmeda zona de emociones, sentimientos, pasiones, ensueños, angustias, tiempo de la conciencia, y “palabra en el tiempo”⁴¹. Y el hombre mira el pasar inexorable del tiempo y el ser ante el misterio de la muerte, ante el gran silencio y la nada, pero su voz tiene el aire balbuciente de quien no puede resolver el enigma con sus “yo no sé”, “no recuerdo”, “ni consigo vagamente comprender siquiera”.

Al borde del sendero un día nos sentamos.
Ya nuestra vida es tiempo, y nuestra sola cuita
son las desesperantes posturas que tomamos
para aguardar... Mas Ella no faltará a la cita⁴².

He aquí la voz de Mairena que discurre sobre el tiempo poético:

La poesía es [...] el diálogo del hombre, de un hombre con su tiempo. Eso es lo que el poeta pretende eternizar, sacándolo fuera del tiempo, labor difícil y que requiere mucho tiempo, casi todo el tiempo de que el poeta dispone. El poeta es un pescador, no de peces sino de pescados vivos: entendámonos: de peces que puedan vivir después de pescados⁴³.

El poeta, pues, se dirige con su atención a lo vivo, a lo que fluye en el tiempo y en la experiencia del tiempo, para que sus elaboraciones puedan también estar vivas, puedan ser “pescados vivos”.

Según Santayana, la poesía se derrama sobre las cosas “como la luz”, de tal forma que se convierte en “un medio para su visión”. La poesía sirve para ver, para arrojar algo de luz sobre la oscura materia, para llamar la atención. Santayana halla las razones de tal actitud del poeta filósofo, en unas palabras del *Rerum Natura* de Lucrecio:

porque enseñó verdades sublimes y me propongo liberar el alma de los lazos estranguladores de la superstición; luego, porque en tan oscura materia emito tan claras canciones, impregnándolo todo con la belleza

³⁹ A. Machado, *Poesías completas*, op. cit., p. 473.

⁴⁰ *Ibi*, p. 472.

⁴¹ A. Machado, *Prosas completas*, op. cit., pp. 1802, 1803 y 1937.

⁴² A. Machado, *Poesías completas*, op. cit., p. 450.

⁴³ A. Machado, *Prosas completas*, op. cit., p. 1946.

poética; ... si con ello pudiera mantener tu atención hacia mis versos, tus ojos contemplaría toda la naturaleza y su hermosa figura ⁴⁴.

A partir de aquí comprendemos mejor la función que Santayana asigna a la poesía en tanto que medio imaginativo necesario para llegar a esa contemplación, o sea a la comprensión de la vida, el conocimiento del lugar y del tiempo de un “ser exilado y extranjero por naturaleza” ⁴⁵, o bien la comprensión de la condición de un “huésped transitorio en [el] concurrido y animado establecimiento” del mundo, su “anfitrión el mundo” ⁴⁶:

Y nunca merecerá más el nombre de poeta que cuando, en un solo lamento, compendie todo lo que en el universo sea afín a él y acepte su final destino. El punto culminante de la vida es la comprensión de la vida. La poesía es sublime porque habla el lenguaje de los dioses ⁴⁷.

Todo poeta filósofo que no sea un insensato, en su “suprema crisis dramática”, tendría que ver toda nuestra vida concentrada en ese presente; debería hallar concentrado en un punto “todo el mundo humano” ⁴⁸. El poeta filósofo es capaz de encerrar el momento fugaz en que vivimos – y viven tanto el hombre como el poeta y el filósofo –, y sabe “enriquecerlo con sus infinitas perspectivas, con perspectivas que si han de ser posteriormente reveladas, deben ser enfocadas por el observador en un tiempo y en un espacio limitados” ⁴⁹.

Es preciso, pues, a pesar de esa especie de sensualismo o de esteticismo, que desafortunadamente, según Santayana, dominaba la escena contemporánea y había decretado que la teoría no era poética, que el *filósofo poeta* vuelva a la vida de la teoría y de la filosofía para poder dar voz a un arte nuevo. Aquí experiencia, vida, filosofía, teoría y poesía cohabitarían tensándose – de lo uno a lo otro, como sugiere la voz de Machado para pescar “pescados vivos” con sus redes e “ir arrojando[los] a la arena” ⁵⁰:

La vida de la teoría no es menos humana o menos emocional que la vida de los sentidos; es más típicamente humana y más profundamente emocional. La filosofía es una especie de experiencia más intensa que la vida cotidiana, del mismo modo que la música pura y sutil, oída en estado de recogimiento, es algo más profundo y más intenso que el

⁴⁴ G. Santayana, *Tres poetas filósofos*, op. cit., p. 18.

⁴⁵ G. Santayana, *Personas y lugares*, op. cit., p. 569.

⁴⁶ *Ibi*, p. 570.

⁴⁷ G. Santayana, *Tres poetas filósofos*, op. cit., p. 21.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibi*, p. 20.

⁵⁰ A. Machado, *Poesías completas*, op. cit., p. 577.

rugido de las tormentas o el alboroto de las ciudades. Por esta razón cuando un poeta no es insensato, la filosofía se incorpora de modo inevitable a su poesía, por cuanto se ha incorporado antes a su vida. O, mejor dicho, el detalle de las cosas y el detalle de las ideas se incorporan igualmente a sus versos cuando ambos se encuentran en el sendero que le ha conducido a su ideal. Poner en poesía objeciones a la teoría sería como poner objeciones a las palabras, pues las palabras son también símbolos que carecen del carácter sensual de las cosas que representan. Y, sin embargo, es sólo por la red que las palabras tienden sobre las cosas al evocarlas que la poesía surge. La poesía es una atenuación, un retoque, un eco de la cruda experiencia; es por sí misma una visión teórica de las cosas a una prudente distancia⁵¹.

A partir de aquí, Santayana afirma que el joven poeta, *l'altissimo poeta*, todavía en el limbo, pero a punto de surgir, tiene que ser algún "genio" que reconstituya "la despedazada imagen del orbe" a partir de una superposición de las intuiciones de los tres poetas filósofos por excelencia, Lucrecio, Dante y Goethe. "Este genio habría de vivir, respetándola, en presencia continua de toda experiencia", y al mismo tiempo "habría de comprender la naturaleza, el fundamento de tal experiencia y tendría que poseer también un delicado sentido de las resonancias ideales de sus propias pasiones y de todos los matices de su felicidad posible"⁵². Se trata de un poeta que vive dentro del mundo, estando *fuera*, en camino, como Dante el desterrado (pero que busca su paraíso en tierra), o como el caminante de Machado, que "hace camino al andar"⁵³, a sabiendas de que "no hay cimiento/ ni en el alma ni en el viento"⁵⁴. Para Santayana, es un poeta filósofo que no transige ante la indiferencia y la pereza moral y evita el esteticismo, el sensualismo y el sentimentalismo, o mejor dicho no se detiene en el mero impacto sensible de la naturaleza y sus fenómenos.

2.3. *El poeta en el Limbo y el poeta puro: el juego, la imagen, el concepto y la intuición*

Machado y Santayana hablan de los poetas jóvenes para indicar el camino que el "poeta en el Limbo" y el "*poeta puro*" tendrían que seguir. (Naturalmente hablamos de "*poesía pura*" según el peculiar sentido que da Machado-Mairena a esta expresión, bien lejos del concepto entonces de moda de

⁵¹ G. Santayana, *Tres poetas filósofos*, op. cit., p. 94.

⁵² *Ibi*, p. 155.

⁵³ A. Machado, *Poesías completas*, op. cit., p. 575.

⁵⁴ *Ibi*, p. 555.

“poesía pura”, o sea la poesía esteticista y “desubjetivizada, destemporalizada, deshumanizada”⁵⁵ que los jóvenes poetas representaban). Son conocidas las relaciones conflictivas que ambos autores mantienen con la modernidad, a pesar del sello de indiscutible modernidad que conlleva su producción poética y filosófica. De ahí que muestren su desconfianza hacia los poetas jóvenes y a veces lleguen a rechazos explícitos contra grupos enteros o escuelas de poetas y, de modo especial, si perciben en sus obras un juego baladí y arbitrario de conceptos, de imágenes poéticas que están al servicio de ideas, o más bien de ocurrencias, en lugar de intuiciones, alejándose así de una labor de observación y escucha de la naturaleza, de la vida, la experiencia y la materia.

Como diría Juan de Mairena “es cosa triste que hayamos de reconocer a nuestros mejores discípulos en nuestros contradictores, a veces en nuestros enemigos, que todo magisterio sea, a última hora, cría de cuervos, que vengan un día a sacarnos los ojos”⁵⁶. Los poetas jóvenes para Santayana son escritores como Hopkins, Pound o T.S. Eliot, que fue de veras un discípulo y estudiante suyo en Harvard. Es menester a este propósito recordar también las cartas al joven y estimado poeta americano Robert Lowell⁵⁷, en las que Santayana le pide explícitamente auxilio en la difícil labor para él de comprender los “bati-burrillos” de los poetas jóvenes, llenos de “fragmentos crípticos”, recargados de “asociaciones ilógicas” producidas por la mente (Machado diría ‘psique’) difíciles de captar sin un gran esfuerzo, que, en cualquier caso, Santayana no tiene intención de hacer, puesto que se trataría de comprender algo que no le “enseñaría nada pertinente” (carta fechada en Roma el 14 de enero de 1949). Es una frase inusual para Santayana, que toda su vida ha estado animado por un deseo de comprenderlo todo, todas las artes⁵⁸, e incluso las de la contemporaneidad, deseo tan fuerte y placentero éste de buscar sentido que Ortega definía por su parte como “la delicia de intentar comprender”⁵⁹.

Paralelamente, para Machado, los poetas jóvenes, a los que se refiere en varias ocasiones, son los poetas de la denominada ‘Generación del 27’, como Pedro Salinas o Jorge Guillén, según escribe en una carta a Pilar Valderrama

⁵⁵ A. Machado, *Prosas completas*, op. cit., p. 1792.

⁵⁶ *Ibi*, p. 1979.

⁵⁷ G. Santayana, *Fragmentos de correspondencia romana. George Santayana a Robert Lowell*, ed. de G. Fantini, Roma, Instituto Cervantes, 2006, pp. 40-41.

⁵⁸ Santayana escribe a Lowell en una carta del 27 de noviembre de 1948: “Ahora bien, como en el caso concreto de la poesía, de la pintura, de la música y de la escultura contemporáneas, mi interés por la historia y por el futuro de la humanidad me lleva a desear *no perderme* los valores, si los hubiere, que la época por venir apreciará: quiero decir, perder su *comprensión*. Por lo que respecta a compartir estos o esos intereses, si son ajenos a mi naturaleza, no está en mi mano. No vale la pena amar nada, si no estás secretamente enamorado de ello.” *Ibi*, p. 40.

⁵⁹ José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Madrid, Ediciones de la *Revista de Occidente*, 1976, p. 63.

(enero 1929), o bien en su respuesta a la encuesta “¿Cómo veo la nueva juventud española?”⁶⁰ (*La Gaceta Literaria*, 1 de marzo de 1929), y también en el proyecto del discurso de ingreso en la Academia de la Lengua⁶¹ (1931). Es menester recordar también a estos efectos su artículo “Reflexiones sobre la lírica”⁶², acerca del poeta andaluz José Moreno Villa (*Revista de Occidente*, junio de 1925).

En la carta a Pilar Valderrama aparece una análoga petición de auxilio a la que acabamos de escuchar en la carta de Santayana, a que su “diosa” le ayude a “descifrar esos laberintos de imágenes y conceptos” de los versos de los poetas jóvenes, donde Machado dice no descubrir “la menor emoción humana”. De ahí la formulación de la recurrente tesis machadiana, según la cual “la lírica ha sido siempre una expresión del sentimiento, el cual contiene a la sensación – no a la inversa – y se relaciona con las ideas, se engendró siempre en la zona central de nuestra psique, y nunca pretendió hablar, ni a la pura sensibilidad ni a la pura inteligencia”⁶³. La poesía, pues, no tendría que declarar guerra ni a la razón ni al sentimiento, “a las dos formas de comunión humana”⁶⁴, escribiría Machado en el discurso de ingreso a la Academia de la Lengua. En cambio, sigue Machado, hay “una frigidez” desconcertante en la poesía que se escribía en su época, una lírica tan fecunda como nunca en imágenes, “pero estas imágenes que revisten conceptos y no señalan intuiciones, que nunca reflejan experiencias vitales, carecen de raíz emotiva, de savia cordial”⁶⁵. Hablando en la encuesta de la *Gaceta Literaria* acerca de Salinas y Guillén, los diferencia de las poetas simbolistas “hondos y turbios” y los compara más bien a la manera de Valery, la de ser “claros y difíciles”:

Esos mismos poetas [...] tienden también a saltarse a la torera – acaso Guillén más que Salinas – aquella zona central de nuestra psique donde fue siempre engendrada la lírica. No están fuera de la gran corriente *planificadora* del arte. Son más ricos de conceptos que de intuiciones, y con sus imágenes no aspiran a sugerir lo inefable, sino a expresar términos de procesos lógicos más o menos complicados. Nos dan, en cada imagen, el último eslabón de una cadena de conceptos. De aquí su aparente oscuridad y su dificultad efectiva⁶⁶.

⁶⁰ A. Machado, *Prosas completas*, op. cit., pp. 1761-1765.

⁶¹ *Ibi*, pp. 1777-1798.

⁶² *Ibi*, pp. 1649-1662.

⁶³ A. Machado, *Cartas a Pilar*, op. cit., p. 90.

⁶⁴ A. Machado, *Prosas completas*, op. cit., p. 1785.

⁶⁵ *Ibi*, p. 1791.

⁶⁶ *Ibi*, p. 1764.

Estamos hablando de una poesía cuya marcada atención, según Machado, es el “*empleo de las imágenes como puro juego del intelecto*”⁶⁷ y, sobre todo, de un joven poeta que “tiende a emanciparse del *bic et nunc*, del tiempo psíquico y el espacio concreto en que se produce su vida individual”⁶⁸, cuando, en cambio, no hay poesía lejos de la experiencia vital de cada hombre. Poesía es pues “la palabra esencial en el tiempo”⁶⁹, por citar la elegante “Poética” que Machado escribe para la antología *Poesía española. Antología 1915-1931* de Gerardo Diego (marzo 1932). La poesía es palabra esencial temporalizada y humanizada, dado que surge en el tiempo psíquico del poeta. De forma parecida, las imágenes surgen de la esfera emotiva y a la vez conceptual:

El intelecto no ha cantado jamás, no es su misión: Sirve, no obstante, a la poesía, señalándole el imperativo de la esencialidad. Porque tampoco hay poesía sin ideas, sin visiones de lo esencial. Pero las ideas del poeta no son categorías formales, cápsulas lógicas, sino directas intuiciones del ser que deviene, de su propio existir; son, pues, temporales, nunca elementos ácronos, puramente lógicos. El poeta profesa, más o menos concientemente, una metafísica existencialista, en la cual el tiempo alcanza un valor absoluto. Inquietud, angustia, temores, resignación, esperanza, impaciencia que el poeta canta, son signos del tiempo, y al par, revelaciones del ser en la conciencia humana⁷⁰.

2.4. La palabra símbolo

No se trata entonces de un *jugar*, más bien un *bacer*, como ya había dicho Antonio Machado en un texto anterior del 17 de septiembre de 1920, en su contestación a la encuesta “¿Qué es el arte? ¿Qué debemos hacer?”⁷¹. Aquí, como Santayana en *Tres poetas filósofos*, rechaza el arte simbolista siempre y cuando éste signifique para el poeta jugar⁷², creando imágenes que expresen sólo conceptos, que puedan tener sólo una significación lógica, y que no expresen *intuiciones*, con su valor preponderantemente emotivo⁷³.

⁶⁷ *Ibi*, p. 1791.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibi*, p. 1802.

⁷⁰ *Ibi*, p. 1803.

⁷¹ *Ibi*, pp. 1612-1616.

⁷² Santayana vuelve a hablar de arte serio y juego en el arte plástico en dos artículos: “Penitent Art” (*Dial*, 73, julio de 1922, pp. 25-31) y “An Aesthetic Soviet” (*Dial*, 82, mayo de 1927, pp. 361-370). Los dos aparecerán en *Obiter Scripta*, Nueva York, Scribner, 1936.

⁷³ A. Machado, *Prosas completas*, op. cit., p. 1613.

Como precisa Santayana en *Tres poetas filósofos*, se hace necesaria una crítica hacia los poetas simbolistas. Los simbolistas, para él, tendrían que ser más bien llamados impresionistas, porque estando fascinados por los sentidos puros, intentan escribir poemas sobre ellos y, “al procurar expresar alguna sensación absoluta, expresan bien el campo de asociación en que radica tal sensación o las emociones y vagos pensamientos que caprichosamente lo atraviesan”⁷⁴. Pero estos poetas, que tendríamos que llamar con menosprecio simbolistas, juegan con las cosas. Hacen de las cosas símbolos de sus pensamientos “en vez de enmendar sus pensamientos de manera inteligible para convertirlos en símbolos de las cosas”⁷⁵. El poeta filósofo, el nuevo creador, el *altísimo poeta*, tendría que ser simbolista en otro sentido:

en el caso de que desmenuzara la naturaleza, el objeto sugerido al espíritu por el lenguaje, y retrocediera a los elementos del paisaje, no con el fin de asociar perezosamente esas impresiones, sino para formar a base de ellas una naturaleza diferente, un mundo mejor que el que revelan a la razón. Los elementos del paisaje, elegidos, subrayados y combinados nuevamente serían entonces símbolos del mundo ideal que estaban destinados a sugerir, símbolos de la vida ideal que podría llevarse en tal paraíso.⁷⁶

El poeta emprende un nuevo camino que se diferencia de los románticos, salvándose de la falacia patética de ruskiniana memoria – o sea la tendencia de poetas y escritores de prosa lírica a dotar a la mismísima naturaleza de las mismas emociones de los seres humanos – y profundizando la vía de sus contemporáneos, los simbolistas.

En el caso de Machado, la palabra se hace símbolo sólo en el caso en que la imagen deje traslucir en cada cosa, en su entraña, el halo del misterio, donde cada cosa es ella y otra cosa. Es la vida secreta, latente del mundo, que el poeta vive, mira y respira a orillas del gran silencio, al acecho, orientado hacia el misterio. Y esto ocurre sólo escuchando las angustias y las alegrías⁷⁷ dentro el “alma vieja” y el corazón. “No, mi corazón no duerme./ Está despierto, despierto./ Ni duerme ni sueña, mira,/ los claros ojos abiertos,/ señas lejanas y escucha/ a orillas del gran silencio”⁷⁸.

⁷⁴ G. Santayana, *Tres poetas filósofos*, op. cit., p. 50.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Ama tu alegría/ y ama tu tristeza,/ si buscas caminos en flor en la tierra.” En A. Machado, *Poesías completas*, op. cit., p. 457.

⁷⁸ *Ibi*, p. 472.

2.5. ¿Quién es el creador?

Igual que rehuyen un romo arte simbolista Machado y Santayana rechazan también un arte naturalista. Para Machado, la razón estriba en el hecho de que el arte “no consiste en copiar la vida despojándola de su contenido real”⁷⁹. No es sólo un juego mimético, una imagen vista en el espejo. “El juego es, por definición, imitativo; el Arte es algo más, ante todo, creación”⁸⁰. Es un “trabajo creador” no a partir de la nada, “*ex nihilo*, como el Dios bíblico”, o una copia de la obra divina, o un plagio de la naturaleza; es otra cosa: “El artista crea a la manera del hombre: transformando una cosa en otra o, si queréis, dando una forma a una materia”⁸¹. El “deber primordial” del artista es mirar sobre todo a la naturaleza y a la vida⁸². De ahí que el artista no sea un espejo que reproduce la naturaleza en imagen, sino que actúa “como abeja que liba de ella”⁸³. (“Abejas, cantores,/ no a la miel, sino a las flores”⁸⁴). El creador a que Machado aspira es quien “transforma en arte lo que no es arte, como la abeja hace miel del jugo de las plantas”⁸⁵. En cambio, los poetas jóvenes susodichos pertenecen a una segunda categoría de artistas, “que liba en la miel y no en el campo y que somete a segunda elaboración los productos ya elaborados por el Arte”⁸⁶.

Santayana reflexiona por su parte de forma parecida sobre el naturalismo, y llega a dar una nueva significación al término *naturalista*, según el cual este tipo de poeta elabora una gran obra de la imaginación a partir de las cosas, como hizo Lucrecio en *De rerum natura*. Y el tosco comienzo del saber en la filosofía natural es advertir que las cosas se encuentran en un paisaje y forman un sistema, una unidad, de un modo más profundo y misterioso. Esa advertencia es la que tiene lugar en el poeta, en el hombre que siente y reflexiona, que se asombra e impresiona de los objetos que pueblan el mundo, desaparecen y no vuelven, aunque “cuando se desvanecen no todo desaparece; otras cosas surgen en lugar de ellos. La naturaleza permanece siempre joven e íntegra a pesar de la muerte que en todas partes acecha, y lo que sustituye a lo que continuamente desaparece es con frecuencia extraordinariamente parecido”⁸⁷. Este poeta naturalista, *asombrándose*, se da cuenta del cambio y de la

⁷⁹ A. Machado, *Prosas completas*, op. cit., p. 1613.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Ibi*, p. 1614.

⁸³ *Ibi*, p. 1615.

⁸⁴ A. Machado, *Poesías completas*, op. cit., p. 639.

⁸⁵ A. Machado, *Prosas completas*, op. cit., p. 1615.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ G. Santayana, *Tres poetas filósofos*, op. cit., p. 25.

repetición, y se ve como forma pasajera de una sustancia permanente. Al observar el cambio universal y la vanidad de la vida, el poeta y el filósofo se ven capaces de “dominar, predecir y transformar ese cambiante espectáculo mediante una inteligencia práctica y viril. El hombre que descubre los resortes secretos de las apariencias abre a la contemplación un segundo mundo positivo, la fragua de la naturaleza y sus activas profundidades, donde un mecanismo prodigioso alimenta continuamente nuestra vida y la prepara a distancia con las más exquisitas regulaciones”⁸⁸. La palabra del poeta naturalista se forma en un tiempo y en un paisaje, en el escenario de la vida humana, del mismo modo que “cada lugar y cada momento se hallan asociados a la forma de la existencia que corresponde a los hombres en aquel medio”⁸⁹. ¡Cómo evocan estas palabras las de Machado! De aquí que, para Santayana, el poeta, que se puede llamar también “materialista” además de “naturalista”, es un observador de la materia y su función es la de describir el mundo, “con inclusión de las aspiraciones y conciencia moral de los mortales, refiriéndolo todo a un fundamento material”⁹⁰. Es un observador que, a través de su imaginación, o sea del arte, amplía lo observable. Así, lo más grande del genio de Lucrecio es “su capacidad de perderse en su objeto, su impersonalidad. Parece que estamos leyendo, no la poesía acerca de las cosas, sino la poesía de las cosas mismas”⁹¹. El *nuevo* poeta tendría igualmente que aceptar que “las cosas tienen su poesía a causa de su propio movimiento y vida, y no simplemente porque nosotros las hayamos convertido en símbolos”⁹². No se trata de representar las cosas, la naturaleza, la historia, las pasiones de los hombres, sino de alcanzar un estado de madurez y de seriedad, a que el creador llega, cuando consigue el placer de dominar las cosas, cuando llega al dominio poético sobre las cosas como son. El poeta filósofo es un demiurgo, un artesano que da forma nueva a la materia.

Hablando del Dios bíblico, Machado dice no encontrar en él un ejemplo de creador para el *poeta puro*, ya que crea a partir de la nada. Santayana llega a una parecida conclusión, en *La idea de Cristo en los Evangelios* (1946), aunque las premisas parezcan distintas. El artista en su labor iguala al creador del *Génesis*, ya que éste es una fuerza, un demiurgo, un artesano que tiene en sus manos una materia y le da forma. A este propósito recuerda la primera frase del *Génesis*: “En el principio creó Dios los cielos y la tierra.” Aquí, en el principio descrito, el presupuesto necesario para el creador es un “material con posibilidades concretas y resistencias que puede ser transformado en una

⁸⁸ *Ibi*, p. 27.

⁸⁹ *Ibi*, p. 51.

⁹⁰ *Ibi*, p. 32.

⁹¹ *Ibi*, p. 33.

⁹² *Ibi*, p. 34.

forma nueva”⁹³. Con estas palabras nuestra imaginación da un salto hacia el *principio* del mundo, el primer evento de los albores de la historia, el nacimiento y su desarrollo. Aquí el creador es un poder que planea y ordena, cuyo interés se centra en el trabajo y en cómo se desarrollarían las cosas creadas más tarde de forma espontánea. Santayana, sin embargo, lo diferencia del creador en el *Evangelio según san Juan* cuyo incipit reza: “En el principio existía la Palabra”. El énfasis yace en la palabra, en el *Logos*: en el poder del creador. Es una palabra que no viene de este mundo; es una palabra divina. Naturalmente Santayana no puede aceptar el existir del *Logos* y de la palabra como una idea o esencia alejada de la materia y de este mundo.

Tan sólo así podemos entender la frase de *Tres poetas filósofos* de Santayana en que afirma: “La poesía es sublime porque habla el lenguaje de los dioses”⁹⁴, de unos dioses que elaboran su poesía a partir de la materia y las cosas mismas, no a partir de la nada como el Dios bíblico según la aludida consideración de Machado. Tan sólo así las cosas, Machado, en su meditación a media voz por los campos de Castilla, dejaría llegar a sus labios unas palabras y un gesto de asentimiento.

⁹³ G. Santayana, *The Idea of Christ in the Gospel or God in Man*, Nueva York, Scribner, 1946, p. 30 (*La idea de Cristo en los Evangelios*, Buenos Aires, Sudamericana, 1947).

⁹⁴ G. Santayana, *Tres poetas filósofos*, op. cit., p. 21.

SILVIA GOLDMAN

“JAIME GIL DE BIEDMA”:
LA METÁFORA Y LA IDENTIDAD DESPLAZADA

El diario de Gil de Biedma, titulado *Retrato del artista en 1956*¹ describe, mediante la representación alegórica del viaje homérico, la “educación sentimental” de un joven poeta que convierte su destino en el relato de una autobiografía aplazada. Si por un lado narra las “aventuras” de su tiempo físico en Manila y su posterior regreso a Barcelona, por otro lado narra el futuro desplazado y en “las afueras” del sujeto “Gil de Biedma”. Bajo la forma de una constante obsesión por “volver” al poema, el yo estructura el diario como la escritura aplazada del hallazgo fundamental de su vida: la identidad. El año 1956 representa un momento de producción fecunda para Gil de Biedma: ha escrito un diario, un informe, un poema y buena parte de un libro sobre la poesía de Jorge Guillén; pero también representa un período de crisis personal: «Veintisiete años [...] Incomoda esa patente de responsabilidad civil en que la edad se va convirtiendo. Mis padres dicen [...] que ya debo ir pensando en casarme... Y reconozco en mí ese alarmante prurito de sentirme más joven de lo que uno es» (p. 191).

El diario se configura como puente entre dos cronologías: la del joven indiferente al paso del tiempo, y la del adulto que comienza a padecerlo. De pronto, la edad se revela como una epifanía molesta y adversa a la identidad; para el homosexual, la amenaza de la vida conyugal; para el adolescente rebelde, las obligaciones con la tabacalera española en Filipinas; para el poeta maldito, la edad adulta: burguesa y antipoética. El diario se transforma, por ello, en el sitio elegido para un exilio autoimpuesto (y coincide, en la primera parte, con su viaje a Manila) que pretende ir contra la edad, contra la vida conyugal, contra la condición de “conquistador” en tierras “conquistadas”. Todo el *Retrato* es la confección de un deliberado aplazamiento de la identidad para salvarla del anonimato y cumplir con su destino de poeta ejemplar.

¹ Jaime Gil de Biedma, *Retrato del artista en 1956*, Barcelona, Lumen, 1991.

El *Retrato*, publicado recién en 1991, se divide en tres partes articuladas, como señalara Robert Ellis², en torno al motivo homérico del viaje de Ulises hacia (y desde) Ítaca. La primera parte, “Las islas de Circe”, escrita a comienzos de 1956, narra su estancia en Manila, la imposibilidad de escribir el poema “Las afueras” y los sucesivos amores con filipinos (Pepe, Salvador, Lino, Pat, Jay); la segunda parte la constituye el “Informe sobre la Administración General en Filipinas”, carta y documento oficial para la compañía para la cual trabaja; la última parte, titulada “De regreso en Ítaca”, supone el retorno a Barcelona, su retiro en La Nava (luego de habersele diagnosticado tuberculosis) y la escritura del libro *Cántico: el mundo y la poesía de Jorge Guillén*³. Esta última sección, correspondiente a los últimos meses de 1956, es la primera en ser publicada en forma independiente – y con mínimas variaciones – en 1974, bajo el título *Diario del artista seriamente enfermo*⁴.

Ya Robert Ellis ha destacado la hibridez como una de las características sobresalientes del *Retrato*⁵, pero éste no solamente se destaca por la naturaleza heterogénea de sus componentes, sino que también por contener y relatar el proceso de cuatro escrituras paralelas: la del mismo diario, la del informe, la del poema “Las afueras” y la del libro sobre el *Cántico* de Guillén. Quisiera proponer posibles lecturas que relacionen estos cuatro procesos de escritura y que, a su vez, interroguen los eventos de ausencia y presencia de estas escrituras en el *Retrato*. La escritura autobiográfica está, por defecto, omnipresente a lo largo del diario; el informe oficial a la Administración, se incluye en su totalidad en la mitad del mismo, el extenso poema “Las afueras” está prácticamente ausente, salvo su movimiento décimo. Y su libro sobre Guillén solo asiste al espacio del diario como escritura oblicua de la tercera parte del *Retrato*.

¿Por qué incluye el informe completo y solamente el décimo movimiento de un poema articulado en doce? ¿Por qué no incluye un capítulo de su libro sobre Guillén? ¿y qué es, por otro lado, lo que motiva la inclusión en el *Retrato* del informe para la tabacalera catalana en Filipinas? Quisiera sugerir, a partir del análisis de dichas instancias de escritura, la lectura del yo como identidad desplazada y en “las afueras”, tanto del diario como del poema homónimo. Si la inclusión del informe supone un gesto anticipado del poeta por

² Cf. Robert Richmond Ellis, “The Impossibility of Ithaca”, en *The Hispanic Homograph: Gay Self-Representation in Contemporary Spanish Autobiography*, Chicago, University of Illinois Press, 1997, pp. 57-71. En adelante, *THH*.

³ J. Gil de Biedma, *Cántico: el mundo y la poesía de Jorge Guillén*, Barcelona, Seix Barral, 1960. En adelante, *Cántico*.

⁴ J. Gil de Biedma, *Diario del artista seriamente enfermo*, Barcelona, Lumen, 1974.

⁵ Ellis afirma: «the poet's diaries [...] self portrait and autobiography [...] an official report, a collection of personal letters, poems [...], photographs, and brief commentaries on art and politics» en R.R. Ellis, *THH*, cit., p. 57.

conciliar su quehacer diario y «culpabilidad racial» (p. 39) con el destino de quien desde los diecinueve años se había determinado a ser un gran poeta (p. 62), la exclusión del poema y su constante mención en el diario representan la opción por parte de “Gil de Biedma” de salvar la identidad.

La verdadera escritura del *Retrato* está ausente y se impone por el anticipo de una gran frustración: la de no poder ser el gran poeta que, supone, está llamado a ser. Así, nuestro Ulises se va convirtiendo en su fiel y amorosa Penélope, y salvando su identidad mediante una estrategia de aplazamiento constante. El talentoso Ulises da paso a la bella manipuladora del tiempo que fuera Penélope para garantizar, así, un sitio incontestable para su identidad. El diario, como dice Gil de Biedma, es el «pretexto del poema» (p. 62), mientras dure su escritura, el yo conservará su esperanza en su destino poético; es decir, en el proyecto de rebasamiento y conquista de su identidad. Pero si aplazar el poema es mantener la esperanza en este gran destino, también es reducir la posibilidad de realización de dicha esperanza; no sólo porque el aplazamiento de la identidad no puede continuar indefinidamente – ¡Penélope no tiene todas las noches del mundo! –, sino porque el paso del tiempo le impone, a la vez, un obstáculo aun mayor: la edad adulta. Baste citar las líneas que abren su ensayo “Sensibilidad infantil, mentalidad adulta”: «Quien no sepa en algún modo salvar su niñez [...] difícil es que llegue a ser artista, casi imposible que pueda nunca ser poeta»⁶.

Así, nuestra Penélope se encuentra enredada entre los hilos de un laberinto cuya dificultad le es imposible sortear: ¿cómo cumplir con su destino poético a pesar – como señala en el mismo ensayo – de «la fatalidad del crecimiento» (p. 57)? El diario se transforma en una instancia de conciliación del niño-adolescente con el adulto. El autor demora, en la confección puntillosa y dilatada del diario, el tejido del poema para ensayar – durante el proceso – una sensibilidad de “campo continuo” que ni el trabajo en la tabacalera ni su condición de “colonizador” en Manila le ayudan a conservar. Pero para eso está el amor, y Penélope se deja “adolescer” – ¡y es niña enamorada! – y arrojada al abismo del otro, en los brazos de sus cinco Ulises, se recuesta y teje hasta recordar «la destreza del vuelo de las aves, / el júbilo, los juegos peligrosos, / allá en el fondo del jardín, el grito» porque «Si por lo menos alguien recordara, / si alguien súbitamente recordara... La luz usada deja / polvo de mariposa entre los dedos» (p. 19)⁷. El recuerdo es fábula que queda entre los dedos; el poeta el niño dispuesto a ensuciarse.

⁶ J. Gil de Biedma, “Sensibilidad infantil, mentalidad adulta”, en *El pie de la letra*, Barcelona, Mondadori, 2001 (tercera edición), pp. 55-59. En adelante, *PDL*.

⁷ Cito parte del décimo movimiento del poema “Las afueras”, tal como aparece escrito en su *Retrato*; nótese que en *Las personas del verbo* el autor modifica esta versión.

Entre “Gil de Biedma” y “Gil de Biedma”

El “Gil de Biedma” autobiográfico constituye la identidad temporal; organiza el material empírico y lo transcribe con criterio sintáctico (viaje: tiempo de Manila y retorno: tiempo de Barcelona). Se constituye como paratexto de identidad, pues dramatiza la ansiedad del yo de ser el mismo dentro y fuera de su narración o, como señala el propio autor, su deseo de «coincidir consigo mismo» (p. 23). Remite a un espacio concebido como “accidente” de narración en tanto que la afecta y suscita: Manila, depresión, compañía, frustración poética, lectura y reflexiones, anécdotas, encuentros amorosos e intercambio epistolar con María Zambrano, Jaime Salinas, Carlos Barral, Gabriel Ferrater.

El “Gil de Biedma” poético se define en el engrosamiento sobre sí mismo. Supone la obsesión por volver al poema. “Las afueras”, bajo la forma de una escritura des/plazada del diario asume una existencia paralela y utópica. Por eso la vuelta al mismo se transforma en motivo recurrente de la primera parte: «de momento lo urgente es el poema» (p. 41), «quiero volver a él cuanto antes» (p. 42), «he de volver al poema» (p. 62). El narrador identifica en la escritura poética la capacidad de “ir más allá de sí mismo”; supone una puerta de acceso a la otredad y una puerta del “yo”. El poema se transforma en sitio restaurador de la identidad desplazada “Jaime Gil de Biedma”; es la verdadera referencia de la autobiografía y si queda en un espacio de umbral, en “las afueras”, es porque en ese lugar no declarativo (en ese sitio fuera del diario) la escritura no amenaza la identidad.

El Gil de Biedma poético es correlato del Gil de Biedma autobiográfico, en tanto nace como identidad desplazada y consciente de dicho desplazamiento: «Este diario también se ha convertido en un pretexto» (p. 62). Se nutre de su impulso de desdoblamiento como destino de coincidencia y de transitoria totalidad («uno de esos momentos en que la vida coincide por fin con uno mismo» p. 23) y se va filtrando por los espacios del diario no recorridos por el yo autobiográfico. La búsqueda poética expresa esa conciencia de la propia identidad desplazada: «¿por qué escribí? [...] mi poesía consistió – sin yo saberlo – en una tentativa de inventarme una identidad [...] todo fue una equivocación: yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema»⁸. Es el poema, y no el poeta, el destino que anhela el yo, pues es “ocurriendo” en las palabras donde el sujeto se libera de sí mismo. Para el poeta la «objetividad se convierte en el sésamo maravilloso que le hará a uno salir de sí mismo»⁹ y ésta se alcanza

⁸ J. Gil de Biedma, *Las personas del verbo*, Barcelona, Seix Barral, 1985 (segunda edición), contratapa. En adelante *LPV*

⁹ J. Gil de Biedma, *Cántico*, cit., p. 14.

únicamente en el poema. Por eso dirá en “Sensibilidad infantil, mentalidad adulta”: «la visión poética se agota en sí misma y sólo alcanza validez objetiva dentro del poema que la expresa»¹⁰. El poema es el sitio de realización del no sujeto; allí se emancipa, deja de ser – muere – para rebasarse y superar la tendencia del yo autobiográfico a representarse como “sujeto” a sí mismo. Si el diario compartimenta al yo, el poema – en tanto abstracción intuitiva inasequible – lo recupera en su sentido cabal. Así, el proceso de objetivización, imposible en la autobiografía, es posible y condición inevitable del poema. ¿Qué sucede, sin embargo, cuando la escritura autobiográfica incluye la escritura poética, cuando el diario se transforma en habitación del poema? Lo que sucede es el sujeto rebasado “Gil de Biedma”.

Si como sostiene Eco, la metáfora es una figura de sustitución entre dos signos que tienen un sema en común¹¹, dicha sustitución comportaría siempre la presencia de una ausencia en el texto. En este sentido, podemos concebir el “Gil de Biedma” del *Retrato* – en tanto presencia de la ausencia del sujeto real “Gil de Biedma” –, como sujeto metafórico. La proyección de este sujeto en el texto, que se relaciona con el otro, el “real”, sugiere un mecanismo de funcionamiento parecido al de la metáfora, en tanto que designa el proceso de reemplazo de “Gil de Biedma” por “Gil de Biedma” en la escritura. Este acontecimiento de escritura en el *Retrato* es consecuencia de un consciente ejercicio de huida porque: «el recuerdo no nos lleva más allá de nosotros» (p. 20), y «la vida sobrecogedora que pudo ser nuestra yace siempre afuera» (p. 20) y porque «nos refugiamos para huir [...] de la misma empecinada incapacidad de ir más allá de uno mismo» (p. 54). Este “yo” que *pretende* ser “yo” estableciendo un principio de equivalencia entre el sujeto real y el autobiográfico, da cuenta de lo que para Eco es una de las consecuencias más significativas de la metáfora: la mentira. Al “contra-decir” lo dicho, la metáfora – i«escándalo»¹² y «mentira literal»¹³! – nos dice algo nuevo. Así, la misma se convierte en «herramienta cognitiva»¹⁴ pues al «poner debajo de los ojos»¹⁵ el objeto metaforizado – en este caso el yo – bajo una nueva luz, nos instala en un «momento auroral»¹⁶ que supone una reforma del paisaje.

¹⁰ J. Gil de Biedma, *PDL*, cit., p. 57.

¹¹ Cf. Umberto Eco, “Metaphor”, en *Semiotics and the Philosophy of Language*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, pp. 87-127. Ed. orig.: *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984.

¹² *Ibi*, p. 88.

¹³ *Ibi*, p. 89.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibi*, p. 102.

¹⁶ *Ibidem*.

“Las afueras”, la composición evocada, ilustra esta concepción de la metáfora como herramienta cognitiva en el sentido de que se convierte en puerta de acceso del yo hacia sí mismo, “sitio auroral” donde el poeta puede reformar su paisaje y ya no verse como poeta sino como poema. Por eso la metáfora “Gil de Biedma” se configura como habitación de esa escritura, fluctuación entre el “adentro” y el “afuera”: «Pensaba yo que la fundamental experiencia del vivir está en la ambivalencia de la identidad [...] El juego de esas contrapuestas dimensiones de la identidad que sólo en momentos excepcionales logran reposar una en otra»¹⁷.

Si, como sugiere De Man, la «autobiografía supone una desfiguración»¹⁸ del sujeto, una borradura, un rostro impostado que no es otro que el relevo de nuestro yo en el lenguaje, entonces la escritura es esencialmente una “desfiguración” de la vida, su instancia en las afueras: su muerte¹⁹. La escritura del *Retrato* dramatizaría así un proceso de expropiación de la identidad por la escritura. Lo inscrito, lo que queda “dentro” del diario, cesa su identidad para convertirse en acto finito: ya no se “es” sino que se ha “sido”, acto retrospectivo del ser por la escritura. De ahí que parte de la identidad prefiera quedar “desplazada” y permanecer en “Las afueras”.

La primera parte del diario (“Las islas de Circe”) expresa la oscilación de la identidad entre la voz poética y la voz autobiográfica, y se articula en el movimiento pendular entre una y otra. Entre “yo” y “yo” está el diario y entre “yo” y “yo” está el poema: «mientras no lo termine [a “Las afueras”] seguiré atascado between myself and myself» (p. 67). De este modo, el proceso de escritura del poema se convierte en evento lingüístico de frontera; si terminarlo supone lograr su fijación irreversible, retrasarlo supone dilatar su temporalidad.

Lo que se escribe cuando no se escribe el poema

La segunda parte del *Retrato*, “Informe sobre la Administración general en Filipinas” establece una relación especular con el discurso autobiográfico. Si en la primera parte el narrador en carta a Natalia contaba: «Mi job consiste en estudiar la legislación filipina en materia laboral, fiscal y corporativa» (p. 24);

¹⁷ J. Gil de Biedma, “Como en sí mismo, al fin”, en *PDL*, cit., pp. 382-398.

¹⁸ «Autobiography veils a defacement of the mind of which it is itself the cause». Paul de Man, “Autobiography as De-facement”, en *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1985, pp. 67-81. En adelante, *TRR*.

¹⁹ Como sostiene Roland Barthes: «Writing is the destruction of every voice, of every point of origin [...], the negative where identity is lost.» “The Death of the Author”, en *The Book History Reader*, Edición de David Finkelstein y Alistair McCleery, London, Routledge, 2002, pp. 221-224. En adelante, *BHR*.

en esta segunda parte el abogado cuenta: «fui comisionado por la Dirección de la Compañía en servicio a Filipinas. El objeto de mi estancia en el Archipiélago había de ser el estudio de la legislación filipina, especialmente en materias tributarias, laborales y corporativas» (p. 93). Si antes decía: «El racismo que se respira es sofocante [...]. Por fortuna, voy arrancándome poco a poco de la placebo ibérica [...] Creo que me he hecho rabiosamente anti-colonialista» (p. 25), aquí dice: «Tabacalera conserva aún claramente la fisonomía de una empresa colonial [...] si no es un inconveniente, ha dejado al menos de ser una ventaja» (p. 96).

El poeta homosexual, a veces eufórico y otras melancólico que explora y transcribe las experiencias de sus amores en Manila, le da paso al redactor del informe para que reflexione sobre el estado actual de la compañía en Filipinas. El aspirante a poeta maldito comparte con el profesional su anticolonialismo y su desacuerdo respecto de las políticas contratistas y laborales de la empresa. En “Las islas de Circe”, el poeta describe así su visita a la Hacienda Luisita: «un gran hánkar sin más que los postes y el tejado; debajo [...] viven durante meses de corta doscientos ilocanos con sus familias [...] todo el barrio es un amontonamiento de polvo, de humanidad, de carabaos, de restos de hogueras y de niños y niñas que sacan agua de un charco junto a la carretera, a la salida» (p. 29).

En el informe el técnico, no sin cierta ironía, declarará que la importancia de «crear un ambiente favorable a la empresa [...] entre el público filipino» es tal «que no se puede dejar a la iniciativa y simpatía de unos jefes que, como todos los seres humanos, tienen sus humores y prejuicios, muy respetables por otra parte» (p. 98). Si para el profesional el motivo del viaje es la redacción del informe, para el poeta el viaje se convierte en intento desesperado de desvinculación colonial. Agrega el viajero: «me desespero yo de haber nacido tirano y de trabajar en una sociedad que es un símbolo de tiranía» (p. 30).

Es cierto que el poeta cumple con sus obligaciones laborales, pero también es cierto que asume la actitud distanciada y de asombro del viajero. A su vez, ensaya una distancia notable respecto de sus “compatriotas”: «incursión entre lo que aquí llaman la ‘cosmopolitan society’ de Manila; un aburridísimo saldo de españoles, norteamericanos y mestizos hispanizados» (p. 13). Así, el yo se sitúa “poéticamente” en las islas de Circe estableciendo una distancia que objetiviza a los otros y los convierte en tono y acontecimiento de escritura. El viajero informa, el informante viaja y relaciona su informe con el itinerario del poeta: «Temo que resulte un tanto vagaroso – nos dice – me impacientan mis servidumbres de literato» (p. 86).

La redacción de este documento materializa la sintaxis compleja de una identidad que oscila entre la rebeldía y el conformismo. Lejos de aumentar la brecha entre el viajero y el informante, los hace dialogar como parte de un

proyecto auto-expiatorio que procura explicar la pertenencia a dos mundos que resultan, naturalmente, excluyentes.

En tono persuasivo («no cabe duda», «es indudable que», p. 99), sugiere la constitución de corporaciones filipinas: «Tabacalera perdería algo de su carácter de representante del comercio, la vida e incluso la cultura [...] lo cual no deja de ser *triste*, pero las ventajas comerciales [...] constituirían una compensación a ese sacrificio» (p. 99). El tono irónico sugiere la inclusión de un segundo lector del informe compuesto por sus amigos “literatos”: Barral, Ferrater, Salinas, Ferré y otros. No en vano intercala en el informe fotos con dichas amistades. Así, esta detallada carta comercial se transforma en epístola irónica del poeta. El verdadero interlocutor no es el directivo de la empresa, tampoco el lector del *Retrato*; lo es el lector al tanto de su «flamante anticolonialismo»²⁰, el destinatario de sus cartas privadas, otro – como él – desilusionado con la España colonial y franquista. La verdadera carta está ausente; la carta comercial sólo se impone como consecuencia irónica de su frustración. El informe consolida un efecto bisagra entre el “adentro” y el “afuera” y se figura como puente entre el yo que se es (“Gil de Biedma”) y el que se quiere ser (poema); no es el discurso del poeta, pero tampoco el del ejecutivo. Bajo la forma de una ironía extendida, esta segunda parte dramatiza la imposibilidad de “narrar” la propia vida.

Si la escritura autobiográfica supone una “desfiguración” – ¿deformación acaso? – de la propia vida, tal vez la decisión de no incluir el poema completo en el *Retrato*, refleje el temor a que dicha “decibilidad” del sujeto provoque su propia borradura. De este modo, el informe pone en evidencia esa paradoja de la autobiografía para de Man, esa ejecución de la muerte que es la escritura para Barthes²¹, esa incapacidad del poeta de escribir el poema – de volverse poema – porque es condición de vida quedarse en “Las afueras”, y condición de escritura retornar al poema.

El poema: entre el adentro y el afuera

“Las afueras” es, según palabras del autor, un poema articulado en doce movimientos «cuya finalidad es narrativa» (p. 141). Antonia Cabanilles señala que el mismo representa «la crisis [...] de fin de la adolescencia y entrada en la edad adulta»²². El yo poético se lanza a un proceso de auto-conocimiento

²⁰ En carta a Carlos Barral (p. 32).

²¹ R. Barthes, “The Death of the Author, en *BHR*, cit., p. 221.

²² Antonia Cabanilles, *La ficción autobiográfica. La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Valencia, Universitat de Valencia, 1987, p. 17. En adelante *LEA*.

que va del adentro al afuera, de la adolescencia a la adultez, de la noche al día. La composición concluye en el doceavo movimiento con el despertar de la conciencia y el descubrimiento de que todo ha sido un sueño: «Casi me alegra / saber que ningún camino / pudo escaparse nunca. / Visibles y lejanas / permanecen intactas las afueras»²³. En este sentido, “Las afueras” son el contexto del espacio temido, aún no articulado del poema. Se trata de “entrar” en él, de habitarlo como escritura “ya hecha”. La imposibilidad de lograrlo se transforma en el móvil de la escritura de la primera parte del diario: «Detrás de cada movimiento [...] hay semanas y semanas de obsesión» (p. 33).

La composición discurre en un tiempo “real” que dramatiza el transcurso de la noche y el paso del sueño a la vigilia. Con el primer movimiento elabora una atmósfera onírica donde los cuerpos buscan «el amor del aire [...] la ansiedad, la infinita esperanza con que aflige / la noche cuando vuelve». Con la noche sobrevienen la confusión y el espacio indeterminado de “Las afueras”: «¿Quién? ¿Quién es el dormido? / ¿Si me callo respira? / alguien está presente / que duerme en las afueras [...] Y quizá me ausentara / yo también si él me dice / irreparablemente / quién duerme en las afueras»²⁴. Mediante la articulación del binomio “presencia / ausencia”, el segundo movimiento dramatiza el desdoblamiento del yo en el quién (otro).

El yo poético duda de los límites de su referencialidad e intenta, por eso, delimitar las posibilidades y consecuencias de su identidad: ¿si él se calla el *otro* respira? Su identidad está determinada por el espacio, ya que tanto interior como exterior se conciben como lugares de la existencia. El sujeto es una identidad migratoria entre el adentro y el afuera, y la actividad onírica se constituye como vaso comunicante entre ambos espacios. El poeta se instala, de a saltos, dentro y fuera del poema: «Temo haberme vuelto a desinteresar [...] desde que lo empecé hace cinco meses, tengo la impresión de que jamás he entrado en él por completo» (p. 33). Efecto de dicha discontinuidad es la confusión: el poeta no “es” ni dentro ni fuera del poema; su identidad se expresa, según señalara Robert Ellis, como una «diáspora discursiva»²⁵. La problemática no radica en “escribir” el poema, sino en “entrar” o “volver” al territorio en el que éste habita.

El cuarto movimiento supone la restauración del pasado como sitio de liberación por la diferencia (el recuerdo, en este caso): «Os acordáis. Los años aurales / como el tiempo tranquilos, pura infancia / vagamente asistida por el mundo». Dramatiza, además, el encuentro; la coincidencia entre la imagen y el yo: «Duraba / el agua quieta, igual que una mirada / en cuyo fondo vimos

²³ En adelante cito “Las afueras” tal como aparece en *LPV*, cit., p. 35.

²⁴ *LPV*, cit., pp. 23-24.

²⁵ R.R. Ellis, *THH*, cit., p. 71.

nuestra imagen»²⁶. La anécdota revela la urgencia por resolver y satisfacer el oxímoron implícito de la identidad (coincidencia y desfase)²⁷. El uso del “nosotros” instala la noción de “verdad”: el yo pregunta buscando asentimiento y responde y/o confirma porque él es también su interlocutor. En tanto figura apostrófica, produce una persona poética que pone “en conformidad” dos orillas: el yo y el otro, el adentro y el afuera, la adultez y la infancia, la presencia y la ausencia. En la intersección está el “nosotros” como un fantasma riguroso del yo: presencia imponente de “verdad”, voz que confirma su autobiografía. El uso del apóstrofe se transforma en vehículo de transición; la persona inclusiva representa al sujeto rebasado “Gil de Biedma”, comprende su expulsión y su retorno. Desafía la nostalgia por el paraíso perdido, transformando el “exilio” impuesto por el tiempo en un retorno colectivo al poema.

El movimiento décimo confirma dicha pulsión del yo de suscitar el lenguaje del “nosotros” para reinstaurar el pasado: «¿Recordáis / la destreza del vuelo de las aves, / el júbilo y los juegos peligrosos, / [...] Si por lo menos alguien se acordase»²⁸. El pasado y la memoria suponen la conformación de un proyecto comunitario, donde el otro no solo complementa sino que, además, contiene en forma esencial al yo. Escribir el poema es reconciliar las preocupaciones del adulto con los antiguos juegos infantiles; es recuperar al mundo poéticamente, como verdad universal e intuitiva. Recordar supone que “alguien” (sujeto del desfase) y “yo” (su identidad recíproca) deshagan su alteridad para posibilitar el reencuentro.

Vale la pena repasar algunas entradas en las que Gil de Biedma da cuenta del principio de equivalencia entre poesía y biografía. Nos dice en la primera parte: «Mi vida ha estado y está determinada desde los diecinueve años por la idea fija de que yo era, de que yo he de ser poeta» (p. 62). En la misma página añade: «Porque estoy igualmente convencido de que el día en que yo deje de considerarme poeta, me será muy difícil considerar que existo» (p. 62). El poeta no incluye el poema porque la inclusión del mismo supone una amenaza irreparable para la identidad. Nos dice una vez concluida la composición: «Se terminó Las afueras, y la estupefacción excede en mucho a la satisfacción; ya con el poema ahí, me pregunto si merecía los años y el trabajo que le he dado. Y ahora, ¿qué? Me siento libre y vacío» (p. 63). ¿Pero qué hacer si el yo que se “es” no coincide con el yo que se quiere ser? ¿Qué hacer si al finalizar el gran proyecto de la propia identidad la reflexión fracasa? Lo que relata,

²⁶ LPV, cit., pp. 25-26.

²⁷ *Ibi*, p. 33.

²⁸ *Ibi*, p. 35.

entonces, la breve presencia del poema en el diario es la ventaja que supone posponer el futuro (con posibilidades trágicas) de la identidad. Valgan, para ilustrar esta función poética “en ausencia”, sus últimos versos: «Casi me alegra / saber que ningún camino / pudo escaparse nunca. / Visibles y lejanas / permanecen intactas las afueras»²⁹.

Escritura sobre Guillén, escritura oblicua.

La crítica a la poesía de Jorge Guillén constituye otra instancia de entrecruzamiento del yo autobiográfico y el yo poético, escritor del libro *Cántico: el mundo y la poesía de Jorge Guillén*. Así como el poema, el libro da cuenta de un proceso de escrituras paralelas; si en la primera parte se trataba del diario y del poema, ahora se trata del diario y de la crítica. Sin embargo, para Gil de Biedma, ambos procesos de escritura resultan, curiosamente, semejantes: «El capítulo preliminar lo redactaré en Barcelona [...] corrigiendo sobre la marcha [...] Me pregunto si se escriben así las obras de crítica literaria. En ese caso su gestación se parece mucho a la de cualquier poema largo» (p. 176).

El yo autobiográfico se expresa en *Cántico* como sujeto lector. Nos dice el crítico en su “Capítulo preliminar”: «Cada lectura es un acontecimiento [...] podría decirse que todo libro acerca de una obra literaria cuenta tácitamente la historia de sus lecturas sucesivas»³⁰. Relatar la historia de dichas lecturas es dar voz al Gil de Biedma autobiográfico. En este sentido, la escritura crítica comporta un proceso de “autobiografía” (el sujeto elabora la historia de sus lecturas). El crítico es, para Gil de Biedma, el relator de una biografía lectora.

El yo poético aparece aquí como escritura oblicua; la crítica a la poesía de Guillén se transforma en simulacro de su poesía. Si mediante el yo autobiográfico el crítico relata la historia de sus lecturas, mediante el yo poético reflexiona y relata la historia de sus poesías. El crítico es, para Gil de Biedma, el poeta engrosado sobre sí mismo. Por eso confesará en su “Nota preliminar” a *El pie de la letra*³¹: «los poetas metidos a críticos de poesía nunca resultamos del todo convincentes, aunque a veces sí muy estimulantes, precisamente porque estamos hablando en secreto de nosotros mismos».

La crítica a Guillén se transforma así en una excusa para la autocritica. Asistimos a la conformación de un simulacro de escritura-lectura que comporta

²⁹ *Cántico*, cit., p. 12.

³⁰ *PDL*, cit., p. 16.

³¹ *Cántico*, cit., p. 122.

otra vez el motivo de coincidencia y rebasamiento expresado a lo largo del proyecto autobiográfico: el yo va hacia el otro para volver a sí mismo: «A partir de cierta edad, la creación poética no sólo requiere una violencia del lenguaje común, sino también una cierta violencia del estilo propio [...] He aquí un problema [...] la necesidad, y la dificultad, de ir más allá del propio estilo»³². ¿A partir de qué cierta edad (¿la del narrador, la de Guillén, la del poeta?) y a quién refiere ese “estilo propio”? Si por un lado el impersonal permite la inclusión del yo poético Gil de Biedma en esta opinión/afirmación, también incluye al lector que se identifica con la voz del poeta. La tendencia autobiográfica de su crítica se pone aquí en evidencia. Problemático destino el de Guillén, ser leído como simulacro del poeta.

Al mismo tiempo, el crítico sugiere que la lectura también participa de este simulacro cuando nos dice que «leer es preguntar» y que «leemos [...] porque oscuramente pensamos utilizar nuestra lectura para mejor hacernos cargo de lo que nos ocurre»³³. La lectura supone, para el poeta-crítico, un sitio de sentido. Si leer es preguntar (interrogar la identidad), las impresiones de lo que uno lee son simulacros de respuestas; o más esencialmente, ensayos restauradores de la identidad. Leer a Guillén es, para Gil de Biedma, leerse a sí mismo; escribir sobre él es asistir a la escritura de “Las afueras”.

En el diario, en la metáfora, en la mentira

El *Retrato del artista en 1956* no sólo es el «pretexto» entre el yo y el poema sino que también es la «mentira» que dice el yo para hacerse poema; el diario implica su sustitución y, a la vez, la constante designación de la presencia de su ausencia. Mentira que es escándalo que es desviación que es aplazamiento que *es* “Gil de Biedma” que *no es* Gil de Biedma que *es* Gil de Biedma que *es*, isí!, salvación de Gil de Biedma.

Nuestro Ulises o, mejor dicho, nuestra Penélope, dilata los confines de su identidad diciendo el diario en lugar del poema. Así, el diario dramatiza el aplazamiento constante de “Las afueras”, es el sitio donde el lenguaje poético ensaya su escritura “en ausencia”: el “adentro” de su “afuera”. El diario es el simulacro del poema; pone en evidencia su falta de coincidencia, su borradura, su imposibilidad de escribir la identidad sin desfigurarla y desplazarla. “Las afueras” se figura así como el relato ausente de esta biografía aplazada, y su argumento “indecible” se transforma en garantía de existencia.

³² *Ibi*, pp. 20-21.

³³ *Ibidem*.

MARILISA BIRELLO

LES ACTITUTS DELS ALUMNES I EL SENTIT DE L'HUMOR A LES CLASSES D'ITALIÀ LLENGUA ESTRANGERA EN UN CONTEXT CATALÀ

Aquest article és el fruit d'un estudi més ampli sobre l'expressió oral en les activitats en petits grups o parelles a classes d'italià llengua estrangera a Barcelona, ciutat on es parla el català i el castellà, és a dir dues llengües pròximes a l'italià. En les dades recollides per a aquest estudi, la primera impressió general que s'obté és el context d'estudi en el qual es troben els aprenents: l'ambient és en molt relaxat i els aprenents hi estan a gust. Aquest fet molt probablement prové d'una de les idees preconcebudes que els alumnes, com a parlants de català i de castellà, tenen sobre la llengua que estan estudiant: habitualment l'italià es considera una llengua fàcil i hi ha una idea generalitzada a la societat catalana que un italià i un català poden entendre's sense que cap d'ells sàpiga la llengua de l'altre. Aquestes creences sobre la llengua proporcionen a l'estudiant un estat d'ànim favorable a l'aprenentatge de la llengua.

L'objectiu d'aquest article és examinar les actituds que tenen els aprenents respecte a les llengües, durant les tasques orals realitzades a classe en petits grups i com els alumnes duen a terme l'activitat.

1. *La imatge de les llengües*

En aquests darrers anys han aparegut molts estudis sobre la imatge que tenen els aprenents de les llengües i, més en general, que tenen les societats, i quines són les seves actituds i expectatives. L'aprenentatge d'una llengua no és només aplicar certes competències cognitives. Cada llengua està associada a unes imatges, a unes representacions i a unes actituds. Aprendre una llengua significa també recórrer a les representacions de si mateix, del propi grup i dels altres grups. En diferents estudis de lingüistes interaccionistes europeus s'ha posat en relleu que les imatges que els aprenents tenen sobre un país i la seva llengua influeixen l'aprenentatge (De Pietro, 1997; Muller, 1997).

Dabène (1997) distingeix de dos tipus d'estatus que tenen les llengües a la societat. D'una banda, el que anomena *formal* i que es refereix a aquell que està determinat per disposicions oficials, i, de l'altra, el que anomena *estatus informal*, que és el conjunt de les imatges d'una llengua present en una societat – és a dir les idees que els individus tenen sobre aquella llengua.

L'autora també identifica diferents criteris en els quals, generalment, les societats basen les seves apreciacions. Evidentment hi ha un *criteri econòmic*, que es tradueix en l'accés que aquella llengua ofereix al món laboral i al poder econòmic; un *criteri social*, és a dir, una llengua s'aprecia en funció del nivell social dels seus parlants i de les possibilitats de promoció i d'ascens social que la llengua en qüestió pot donar (en el cas dels immigrants és la llengua del país d'acollida); un *criteri epistemològic*, ja que la llengua és un saber i per això té un valor en funció de les exigències cognitives que estan lligades al seu aprenentatge (en aquest cas les llengües pròximes no es beneficien d'una imatge gaire favorable per la seva suposada facilitat); i finalment, un *criteri cultural* i un *criteri afectiu*. El primer, el *criteri cultural*, està associat a la riquesa cultural que la llengua porta per si mateixa i també el valor estètic que pot tenir; el segon, el *criteri afectiu*, es refereix a aquella imatge que pot ser favorable o desfavorable segons les relacions harmonioses o conflictives que hi hagi o hi hagi hagut entre els països, la història, etc.

En el nostre cas ens interessen sobretot aquests dos últims criteris. Arran dels resultats de diversos qüestionaris que es van distribuir a les classes i els resultats de les entrevistes que es van mantenir amb els alumnes, es va fer palès que l'italià no es veu com un idioma important a l'hora de buscar feina, encara que alguns el consideren com una llengua que pot donar una certa originalitat al seu currículum; i que les principals raons per les quals els aprenents estudien l'italià són sobretot culturals i afectives.

Com mostra Gülich (1997) la identitat nacional, ètnica o cultural es construeix en oposició a un altre grup, una mena de “nosaltres” i “ells”. Aquesta oposició també apareix a les classes d'italià. De fet, entre els estudiants catalans d'italià, hi ha un sentiment de simpatia cap a Itàlia i cap a la cultura italiana, que se sent com molt semblant a la pròpia i hi ha l'opinió difosa que la llengua italiana és una llengua musical, càlida, molt propera a la catalana i la castellana i, per això, senten que hi ha punts de connexió entre ells i Itàlia, els italians i l'italià en general. El gran interès turístic recíproc i l'intercanvi d'estudiants (amb programes europeus com ara els programes ERASMUS i SOCRATES) que es produeix entre Itàlia i Catalunya fa que augmenti el fet que les persones se sentin més motivades en l'aprenentatge d'aquesta llengua.

Habitualment també creuen que l'italià és una llengua agradable d'aprendre perquè, sobretot al començament, si estudien i treballen, aprenen molt ràpidament i per tant no és una experiència frustrant, encara que admeten que és un

idioma que sembla molt més fàcil del que realment és. Potser això crea un equilibri en la imatge de la llengua, si tenim en compte el que Dabène (1997) diu en relació al *criteri epistemològic*.

El resultat obtingut a les classes d'italià sobre totes aquestes opinions i creences que tenen els aprenents evidencia que l'ambient és sempre relaxat i és un lloc on tothom es troba a gust. Per consegüent aquesta valoració positiva de l'italià constitueix un factor de motivació molt rellevant per aprendre'l.

2. El treball en petits grups

D'acord amb van Lier (1988) considerem l'aula com a part del món real i un lloc, en principi i potencialment, comunicatiu com qualsevol altre lloc. Malauradament, la majoria de les vegades la conversa espontània a l'aula se sent com una pèrdua de temps, com un "intermezzo" relaxant i agradable que es justifica només com a premi per un esforç molt gran. En canvi la conversa espontània és el vehicle per poder construir la realitat social i és un mitjà crucial per a l'aprenentatge. A l'aula normalment la conversa és bàsicament en un sentit, dels professors cap als aprenents, i les oportunitats per prendre la iniciativa per participar per part dels alumnes són mínimes.

És per aquesta raó, entre d'altres, que el treball en parelles o petits grups esdevé molt important. La interacció entre iguals que es genera en el treball en petits grups crea un context informal d'aprenentatge en el qual els alumnes poden fer servir una diversitat d'estratègies de diferents tipus (cognitiu, interactiu i comunicatiu). Els permetrà explorar i verbalitzar les seves representacions verbals sobre la llengua i podran fer-se responsables del seu propi aprenentatge, i també aprendre a treballar de manera cooperativa.

En el treball en grups els alumnes tenen més temps i oportunitats per expressar-se i se senten més desinhibits ja que no estan sota la pressió que pot provocar parlar davant del grup classe i, sobretot, davant de la figura avaluadora del professor (Chaudron, 1988; Allwright & Bailey, 1991; Arnó, 2002; etc.). A més poden dur a terme la tasca al seu ritme i tenir, així, la possibilitat de reestructurar les seves idees la qual cosa pot crear una predisposició a la cooperació entre aprenents i fomentar actituds positives cap a l'escola i cap a l'aprenentatge (Johnson, 1995).

El treball en grup es basa en la cooperació i la negociació entre els alumnes. D'aquesta manera els alumnes tenen un rol més actiu i el marc interactiu és més variat i difícilment previsible. Durant l'activitat en petits grups els alumnes tenen la possibilitat de planificar, negociar les condicions per realitzar la tasca, autoseleccionar-se per participar en la interacció i també poden formular preguntes autèntiques, com per exemple demanar ajut. En les activi-

tats realitzades en parelles o petits grups els alumnes poden adaptar el desenvolupament de l'activitat a les seves pròpies necessitats, ritmes i estils d'aprenentatge, ja que són ells mateixos els que tenen el control sobre la interacció (Arnó, 2002).

3. *El context de classe*

Les classes on es van realitzar els enregistraments es componen de grups d'alumnes adults, en la majoria estudiants universitaris, encara que hi ha alumnes no universitaris. L'edat és normalment entre els 18 i els 30 anys. La majoria d'aquests aprenents estudien l'italià per anar a Itàlia amb un programa d'intercanvi universitari per continuar o completar els seus estudis en aquest país. Una part dels alumnes (que es pot considerar un 20% del total) estudien l'italià per qüestions laborals, perquè treballen a empreses italianes o tenen relació amb Itàlia, i en alguns casos per plaer.

Es tracta, doncs, d'uns estudiants molt motivats i amb un objectiu final bastant clar. Són estudiants autònoms disposats a arriscar-se i que tenen gran part de la responsabilitat de l'èxit del seu aprenentatge. Han decidit lliurement matricular-se i aprendre aquesta llengua sense cap imposició. Aquests cursos també són opcions lliures i no imposades pel pla d'estudis per als alumnes universitaris, encara que obtinguin crèdits vàlids per les seves carreres universitàries. És important també recordar que l'italià no és gairebé mai la primera llengua estrangera que aquests alumnes estudien. A la ciutat de Barcelona hi ha molt pocs instituts que ofereixen l'ensenyament de l'italià a nivell de secundària i la gairebé totalitat dels alumnes que estudien italià a l'Escola d'Idiomes Moderns de la Universitat de Barcelona són principiants. Això significa que aquests aprenents ja tenen experiències en l'estudi i aprenentatge d'altres llengües estrangeres amb la qual cosa arriben a les classes d'italià amb un estil d'aprenentatge propi i amb un repertori lingüístic bastant ampli.

El nombre d'estudiants a les aules és de 15 a 20 alumnes per classe i, en el moment de l'enregistrament, han cursat unes 180 hores de classe. Podem dir que tenen un nivell que es situa entre A2 i B1, segons la classificació del *Marc Europeu Comú de Referència*.

4. *Alguns resultats*

En aquest apartat presentem i analitzem alguns exemples d'interacció extrets d'enregistraments d'unes classes d'italià llengua estrangera realitzats a l'Escola d'Idiomes Moderns de la Universitat de Barcelona.

A partir dels resultats obtinguts d'uns qüestionaris i d'unes entrevistes sabem que aquests alumnes tenen unes referències amb Itàlia i l'italià molt positives; solen relacionar Itàlia amb la cultura i la història de l'art. La llengua també es considera agradable i melosa i no se senten frustrats en el seu estudi.

Els resultats dels qüestionaris que habitualment els alumnes responen al final del curs per fer una avaluació del curs en general i de les activitats que s'hi han fet, mostren que les activitats orals realitzades en parelles o petits grups són avaluades d'una forma molt positiva. Les raons són variades: 1 – perquè troben que són les activitats en les quals poden practicar converses reals i que poden ser molt útils per a ells fora de la classe; 2 – perquè tenen la sensació que allò que diuen es recorda amb més facilitat; 3 – perquè consideren que a les activitats orals es veu millor la seva evolució en l'aprenentatge de la llengua; 4 – perquè els demostren d'una forma divertida el que han après; i 5 – perquè són activitats que els permeten conèixer millor els companys de classe; fer-hi amistat.

Partint de les imatges tan positives que els aprenents tenen de la llengua i de la cultura italiana, considerant que en les activitats que duen a terme en petits grups afavoreixen molt la interacció i comptant amb la motivació que tenen, per totes aquestes raons, veurem com l'observació de la interacció demostra que els alumnes es troben molt a gust en aquestes classes i n'aprenen.

4.1. *La forma della piramide è piramidale*

El fragment que proposem aquí (exemple 1) forma part d'una activitat a la qual els alumnes han de descriure objectes. Aquests objectes són molt variats: les piràmides, la pilota, els daus, l'ascensor, aliments (el plàtan, la pinya, els ous, el gelat, etc.), animals (el conill, la mofeta, l'esquirol) etc. Anteriorment el professor havia treballat els adjectius que permeten descriure formes, colors, sabors, etc. També és important recordar que havien fet aquest exercici a casa i en el moment de l'enregistrament l'estan controlant en grups.

EXEMPLE 1

1. Da: le piramidi io ho scritto che sono triangolari marroni dure ruvide
2. R: ma::: **esattamente** triangolare?
3. Da: tch! ((fa un gest per descriure les piràmides))
4. Md: hombre
5. R: è una piramide!
6. P: a forma di piramide
7. Da: a prima vista si la miri di fronte=
8. R: =si la guardi=

9. Da: =è triangolare ma::: con la perspectiva no
10. Md: sì la miri ((riures)) ((inint))
11. Es: /sì la guardi/
12. Da: /sì la guardi/ ma non so como como=
13. Es: =no=
14. Da: =ah! bueno la forma DI LA piramide è forma piramidale ((riures))
15. P: ((inint))
16. Da: piramidale
17. P: la forma della piramide sì
18. Da: ma anche se la guardi di fronte
19. Es: sì è triangolare
20. R: di che colore sono?
21. Da: marroni no? la pietra è la pietra è marrone
22. R: ma molto chiaro no?
23. Da: sì è marrone claro chiaro e che sono dure ruvide
24. Md: ruvide cosa vuol dire ruvide?
25. Da: sì che non sono lisci poi sono enormi e compatte
26. R: non sempre sono enormi
27. Da: eh?
28. R: non sempre sono enormi
29. Da: ma generalmente
30. Cl: dipende sì (è una piramide di tavola)
31. R: no dipende se sono
32. Da: ma io quando penso a una piramide m'immagino una piramide del deserto
33. R: no ma anche ci sono le piramidi che erano per i bambini o per altre persone che erano meno importanti e sono molto più piccole e anche le piramide no i piramidi mayas

Aquesta interacció es compon de 33 torns de paraula i es realitzen diferents actes de parla amb diferents funcions. Podem dir que aquesta interacció s'assembla molt a una conversa espontània. Per començar, observem que els alumnes s'autoseleccionen i expressen els seus punts de vista. De vegades posen en dubte l'opinió d'un company, com fa, per exemple, l'alumna Roser (R) al torn 5, quan fa notar al seu company Daniel (Da) que és una piràmide i que la seva no és una forma exactament triangular; d'altres vegades els alumnes han de justificar les seves idees, com és el cas d'en Daniel als torns 7 i 9, en resposta a la intervenció de la Roser als torns 2 i 5.

De totes maneres els alumnes no perden mai de vista l'objectiu d'aquesta activitat i hi apareixen seqüències que es poden considerar SPA (Séquences Potentiellement Acquisitionnelles)¹, com la proposta que fa la Roser del verb

¹ Les "Séquences Potentiellement Acquisitionnelles" (que podem traduir com seqüències d'adquisició potencial) és una noció proposada per De Pietro, Matthey i Py (1989) per descriure

“guardare” reparant així la forma “miri” utilitzada pel seu company Daniel, al torn 8, i que més tard ell i l’Ester (Es) li repeteixen a la Magda (Md), que proposa la mateixa forma “miri”; o l’explicació que en Daniel, al torn 25 dona a la Magda, que no sap el significat de la paraula “ruvide”.

Els alumnes no realitzen de forma mecànica aquesta senzilla activitat de descripció d’objectes. De fet, haurien pogut descriure les piràmides d’una manera molt ràpida (sobretot tenint en compte que aquesta activitat de descripció ja l’han feta a casa). Resumint el que diuen, els alumnes haurien pogut dir senzillament que les piràmides tenen una forma triangular o piramidal, que són d’un color marró, que són de pedra, per això són dures i aspres, i que són enormes.

El sentit de l’humor és present amb l’adjectiu “piramidale” ja que al Daniel li sembla redundant utilitzar-lo aquí i per això defensa la seva proposta “triangolare”. Aquest fet porta els alumnes a parlar d’altres coneixements que ells tenen i que no estan lligats exclusivament a l’italià, sinó que són uns coneixements del món que ells aporten a la classe i que comparteixen amb els companys.

4.2. *Il bouquet lanciato*

Aquest segon fragment (exemple 2) és extret d’una activitat en la qual els alumnes han de dir si són supersticiosos. Com que molts italians ho són, els llibres que utilitzen a classe enumeren algunes de les supersticions més difoses a Itàlia i les seves conseqüències. Els alumnes han de combinar la superstició i la conseqüència; una de les propostes és “prendere il bouquet lanciato dalla sposa” amb la conseqüència relativa “sposarsi entro l’anno”.

EXEMPLE 2

1. Cl: ((riures)) prendere il bouquet lanciato
2. Da: dalla sposa=
3. Cl: /ah! dalla sposa!/
4. Da: =/ah sì! buono/ ti sposerai entro l’anno

seqüències d’intervencions amb indicis d’operacions de construcció d’interllengua de l’aprenent. Són “*des séquences que les interlocuteurs eux-mêmes construisent ensemble, en leur attribuant des vertus acquisitionnelles*” (De Pietro, Matthey y Py, 1989:117). Les SPA representen un moment favorable a l’apropiació de la llengua estrangera. De fet, l’aprenent s’adona que té un problema amb la llengua i, gràcies a la intervenció d’un expert (el professor o un nadiu) pot integrar l’input o la reparació que aquest ha aportat. En alguns casos de treball en grup es pot donar el cas que un dels participants assumeixi el rol del professor.

5. Cl: ma che cos'è il bouquet lanciato?
6. Da: il bouquet è il ramo è il mazzo di fiori de de=
7. Cl: ah::!
8. Da: =dela dela **nubile**
9. P: della nubile no ((riures))
10. Cl: /come si chiama?/=
11. P: /della sposa /
12. Da: /della sposa/ ((riures))
13. Cl: = la?
14. Da: **che?**
15. Cl: **com es diu?**
16. Da: mazzo di fiori
17. Cl: no. **com es diu ram de flors?**
18. Da: mazzo di fiori, bouquet
19. Md: **la toia no? la toia no?**
20. R: Latoia Jackson ((inint)) ((riures))
21. P: Latoia Jackson?
22. Da: la polla records ((riures)) **una toia no es un fanal una fea de estas**
23. Md: **ai no ho sé**
24. Da: /si:::/
25. Cl: /si:::/

El problema que planteja la Clementina (Cl) és que no entén el significat de “bouquet lanciato”. En Daniel li explica en italià què és un “bouquet” i llavors la Clementina comença a buscar la paraula exacta en català, que no és gaire comuna i que proposa la Magda (Md) al torn 19. Tot aquest intercanvi es resol en una atmosfera molt relaxada i que acaba amb una broma que fa la Roser, quan per homofonia relaciona la paraula “toia” amb l'article femení “la” amb Latoia Jackson, una famosa cantant nord-americana. La paraula “toia” en català és un ram de flors i també es refereix, segons el *Diccionari de la Enciclopèdia Catalana* a “persona poc destra, sense nervi”; de fet, abans de donar per acabat l'intercanvi sobre aquest tema en Daniel, al torn 22, hi afegeix aquesta nova informació sobre aquesta paraula catalana dient “una toia no es un fanal una fea de estas”, informació que la Clementina confirma al torn 25.

En aquest fragment és important subratllar que no només aquest aprenent enriqueixen els seus coneixements sobre la llengua estrangera que estan estudiant, com el cas de “bouquet” que acabem de comentar, sinó que també reflexionen sobre la seva llengua, com en el cas de la paraula “toia” i els seus significats.

El sentit de l'humor, en aquest exemple, es posa en relleu amb l'alternança de llengua. Com també assenyala Cambra (2003), en aquest intercanvi les llengües en contacte són quatre: l'italià, el català, el castellà i el francès, si tenim en

compte que la paraula “bouquet” és un préstec del francès, i que s'utilitza habitualment en italià per referir-se al ram de flor de la núvia. El fet que totes les llengües siguin pròximes entre elles és útil per negociar el significat d'aquesta paraula i l'humor hi està assegurat, per l'homofonia que hi ha entre la forma “la toia” en català i el nom d'aquesta cantant nord-americana. El cas de “la toia” no és l'únic que aporta humor en aquest joc de llengües. La paraula “nubile” que utilitza en Daniel al torn 8, probablement per la seva semblança amb la paraula “núvia”, causa rialles, ja que en italià aquesta paraula indica justament la noia que no està casada. Aquesta actitud de joc amb la llengua posa en evidència que aquests alumnes es troben a gust en aquesta situació plurilingüe i que la dominen, tant com per poder fer bromes amb les llengües que apareixen a la interacció.

4.3. *El salero, el peperero i l'aznarero*

En el segment següent (exemple 3) també ens trobem davant un cas d'humor provocat pel contacte de llengües. Aquest exemple és extret d'una classe en la qual, a partir d'unes fotografies, els alumnes havien de fer hipòtesis sobre els objectes que hi apareixien. S'ha de dir que les fotos no eren prou clares, justament amb l'objectiu que els alumnes haguessin de fer suposicions.

EXEMPLE 3

1. Jo: al sei? sì::?: ah sì?
2. Ca: no!
3. A: no?
4. Ca: sono di queste:::
5. Jo: sembra di plastica no?
6. Ma: ah!
7. Ca: MI SEMBRA CHE SONO queste esercizi antidepressivi antistress
8. Ma: e io penso questo è per LA SALE e il pepe
9. Ca: ma è certo! è questa!
10. Jo: ah!
11. Ca: è questo!
12. Jo: sì! i come si dice?
13. A: occhiali
14. Ma: è la sal per LA SALE e il pepe
15. Jo: come si dice questo?
16. A: per LA SALE e il ((riures))
17. Ma: non so
18. Ca: salero
19. Ma: salero e peperero ((riures))

20. Ca: aznarero ((riures))

21. Jo: sì!

22. Ma: pepero pepero

23. Jo: e il sette?

Una alumna proposa que l'objecte que es veu a la fotografia és un saler i la Caterina (Ca) proposa la forma en castellà "salero", potser perquè no sap o no recorda el nom en italià. Aquesta forma dóna la possibilitat de jugar amb les paraules i a partir de "pepe", "pebre" en català, la Mariona (Ma) hi afegeix la terminació castellana de derivació en "-ero" i forma així la paraula "pepero", que fa riure molt perquè amb aquesta forma col·loquial és habitual referir-se en castellà als simpatitzants del Partit Popular (PP). A partir d'aquí la Caterina crea la forma "aznarero", fent servir el nom del líder del partit "Aznar", en aquell moment, i la terminació "-ero".

Així aquest intercanvi per fer hipòtesis sobre els objectes representats a les fotografies acaba en un joc de paraules que fa riure molt a tot el grup i crea una atmosfera de treball distesa. De totes maneres, aquesta broma no impedeix que els alumnes continuïn després amb la descripció de l'objecte següent, és a dir, que vagin completant la tasca. Com es veu a la transcripció al torn 23 en Joaquim (Jo) proposa continuar l'activitat amb la foto número set.

4.4. *Una Lancia. Mi piace il nome.*

Com que l'últim fragment (exemple 4) que presentem és bastant llarg (73 torns en total) no el presentem sencer sinó que el dividim en parts. És estret d'una activitat molt més extensa en la qual els alumnes havien de parlar de la durada de les accions realitzades en el passat, fent servir estructures com "da quanto tempo...?", "quanto tempo fa...?", "da...", "da quando...", "...anni fa", etc. Una de les accions suggerides per la tasca era la de "guidare la macchina".

EXEMPLE 4

1. Mg: da quanto tempo=
2. A: =guidi=
3. Mg: =guidi la macchina?
4. A: non ho guidato mai una macchina
5. P: no? ((inint))
6. Ca: perché?
7. A: non mi piace.
8. (...)
9. A: e tu Caterina da quanto guidi una macchina?

10. Ca: da tredici anni
11. C: e qui hai la macchina?
12. Ca: ho la macchina
13. C: e ti piace?,..., a me piace molto ((riures))
14. Ca: mi piace ma:: dipende dove qui in città non la **faccio servire** molto
15. C: per viaggiare
16. Ca: per viaggiare:: per viaggiare:: e il fine settimana per andare via
17. Mg: e **posi** musica a la macchina
18. Ca: ah! sì! ora la guido:: ((inint))
19. A: ma perché?
20. Ca: perché:: perché no ((riures))
21. Mg: per quali chilometri?
22. Ca: l'estate scorse, l'ESTATE SCORSO L'ESTATE SCORS – SCORSO la macchina è nuova e sono andata em:: mh:: FINO GALIZIA E A Castella guidando io sola ((inint))
23. C: sì?
24. Mg: e quanti chilometri?
25. Ca: più o meno cinquemile, quattromileottocento
26. A: ((riures)) un record!
27. Ca: un record!
28. Mg: sì! IN TUTTA SPAGNA **casi**
29. Ca: io ho una macchina italiana ((riures)) sì una Lancia, una Lancia
30. A: una Lancia
31. Ca: una Lancia. mi piace il nome
32. C: è comoda?
33. Ca: molto mi piace molto una buona macchina
34. A: diversa da
35. Ca: è **diversa dall'abituale** da qui
36. Mg: per estetica o per funzionamento o::
37. Ca: no perché **l'interiore** è grande ma=
38. Mg: =**l'esteriore** è piccolo=
39. Ca: =l'esterno non è molto voluminoso
40. Mg: A ME MI PIACE le macchine=
41. Ca: è molto è molto ampia
42. Mg: no? per **aparcare**
43. A: e il **maletero** è molto::
44. Ca: em:: la parte di dietro:: dietro è molto sportiva
45. As: parliamo della macchina nuova ((es dirigeix al professor que està passant per allà))
46. (...)
47. P: ti piace?
48. Ca: sì! sì! a te no?
49. P: no, no, no no abbastanza ma c'è molta gente CHE non gli piace.a te piace? non guidi qua? da quanto che non guidi? è da molto che non guidi?
50. (...)

Quan els alumnes comencen a parlar de “conduir el cotxe”, el professor és amb ells i manté un petit intercanvi amb la Marga (Mg) en el qual li torna a explicar amb un model el funcionament d'aquestes estructures. En el fragment veiem que els alumnes no es limiten a demanar informacions als companys sobre els temes proposats (en aquest cas la durada de l'acció) sinó que van més enllà i demanen més informacions, com ara si els agrada o no conduir (torn 6-7 i 13-14), quan fan servir el cotxe (torns 15-28) i quin tipus de cotxe tenen (torns 29-45). A més de l'activitat en si, hi ha una conversa espontània i genuïna d'intercanvi d'informació entre parlants.

És important notar que en aquesta interacció l'ambient és també molt relaxat i que els alumnes es troben a gust, tots tenen l'oportunitat d'intervenir-hi i cada un d'ells s'autoselecciona. Hi participa també el professor i, encara que els alumnes no s'inhibeixen, senten la necessitat d'explicar al professor que s'apropa al seu grup al torn 45 què estan fent. A partir del torn 46 el professor reconduïx l'activitat cap als temes que a ell li interessa treballar, encara que també fa una pregunta a la Caterina (Ca) que podem considerar espontània, quan al torn 47 li demana si li agrada conduir. S'estableix aquí un petit intercanvi espontani (torns 47-49) entre la Caterina i el professor, ja que l'alumna li fa la mateixa pregunta al professor.

En aquest segment els alumnes conversen gairebé sempre en llengua meta, l'italià. Evidentment apareixen formes influenciades pel català o el castellà, com és normal en la seva interllengua. Tenen formes, tant lexicals com gramaticals (com ara les formes del subjuntiu i els casos en el quals s'utilitza en italià), que no tenen encara assimilades completament.

Torna a aparèixer l'humor d'una forma molt espontània. Els alumnes semblen tenir una actitud natural, com si aquesta conversa tingués lloc en català o en castellà, i en una situació més informal que no a una classe de llengua estrangera. De fet, és un tipus d'humor que pot tenir lloc a qualsevol conversa. Ens referim als casos dels torns 19 i 20 en què l'Angela (A) fa una pregunta autèntica i demana a la Caterina per què no condueix, ja que abans, al torn 14, ha dit que li agradava. La resposta no cooperativa de la Caterina “perquè no” necessita aquestes rialles i la complicitat còmica per poder mantenir la conversa, continuar amb l'activitat, no resultar antipàtica i fer entendre als companys que és una broma. També sempre entre aquestes dues alumnes hi ha un altre intercanvi que fa riure. Al torn 25 la Caterina contesta a la pregunta autèntica de la Marga, que vol saber quants quilòmetres va fer amb el cotxe l'estiu passat. Com que són molts quilòmetres, l'Angela reacciona dient “un record”, comentari que la Caterina accepta rient i ho confirma repetint-lo. Un altre moment eufòric el trobem al torn 29, quan la Caterina diu el nom del cotxe italià “Lancia” que segurament fa riure perquè és una paraula homòfona amb el castellà “lancha” i el català “llanxa”, que signifiquen una embarcació.

5. A tall de conclusió

La primera conclusió a la qual podem arribar és que en aquestes classes d'italià com a llengua estrangera hi ha molta activitat conversacional que habitualment sobrepassa el que la tasca d'aprenentatge mateixa demana estrictament. Gairebé mai aquests alumnes es limiten a fer l'activitat mecànicament, sinó que, a partir d'ella mantenen converses genuïnes sobre aspectes de la vida fora de la classe i de les seves vides personals.

En general les classes es desenvolupen amb molta naturalitat, i es nota que els alumnes s'hi senten molt a gust i s'hi diverteixen. Es crea un ambient molt relaxat i distès que afavoreix l'aprenentatge. Una de les causes pot ser que l'estudi de l'italià és una opció que els estudiants han escollit lliurement i que no és una imposició. Són conscients també que l'italià és una llengua en la qual no hi ha cap necessitat de rendibilitat immediata i que la poden aprendre lliurement sense pressions.

El fet que els estudiants realitzin les activitats jugant amb les paraules, que facin bromes i que portin a terme les activitats amb humor és un senyal que controlen la situació, i mostren una bona gestió de l'ansietat, que l'aprenentatge d'una llengua sempre pot provocar a alumnes adults. No hem d'oblidar el factor que fa també possible aquesta situació, i és que els alumnes arriben a les classes amb unes representacions molt positives sobre Itàlia i l'italià.

Els alumnes utilitzen diferents recursos en el moment de fer bromes entre ells. Un dels recursos recurrents és l'alternança de llengües (recurs típic entre les persones bilingües), però que normalment fa molta por als professors quan són a classe. Molt professors tenen la creença que si els alumnes comencen a alternar les llengües, acabaran parlant en la seva llengua i deixaran de banda la llengua meta. En aquestes observacions hem vist que això s'allunya de la realitat. Els aprenents quan realitzen activitats orals d'una forma autònoma, és a dir, sense el control del professor no "s'aprofiten" del fet que no hi hagi un "controlador" per no fer l'activitat que el professor ha demanat. Al contrari, duen a terme l'activitat i, a més, ho fan de manera més real amb les aportacions pròpies, i sempre en la llengua meta.

Resumint, les actituds dels alumnes de l'estudi són positives, els alumnes duen a terme amb èxit l'activitat, l'enriqueixen amb aportacions personals que fan que les activitats siguin més reals, quasi converses espontànies, fan reflexions lingüístiques i s'ajuden en l'aprenentatge, sempre en la llengua meta i sense perdre el sentit de l'humor.

BIBLIOGRAFIA

- ALLWRIGHT, R. & BAILEY, K., (1991), *Focus on the language classroom. An introduction to language research for language teachers*, Cambridge: Cambridge University Press.
- ARNÓ, E., (2002), *El desarrollo de las habilidades metalingüísticas a través del trabajo en grupo*, en COTS, J. M. & NUSSBAUM, L., (eds.), *Pensar lo dicho. La reflexión sobre la lengua y la comunicación en el aprendizaje de lenguas*, Lleida: Editorial Milenio, 87-100.
- BIRELLO, M., (2005), *La alternancia de lenguas en la clase de italiano lengua extranjera. Su uso en las interacciones en subgrupos de alumnos adultos en Cataluña*, Tesis doctoral, Universitat de Barcelona.
- CAMBRA, M., (2003), *Une approche ethnographique de la classe de langue*, Paris, Didier.
- CHAUDRON, C., (1988), *Second language classroom. Research on teaching and learning*, Cambridge: Cambridge University Press.
- COTS, J. M. et al., (1997), *Modes de résolution de tâches métalinguistiques en travail de groupe*, a AILE, 10, 75-106.
- DABÈNE, L. (1997), *L'image des langues et leur apprentissage*, a MATTHEY M., (textes réunis et présentés par) *Les langues et leur images*, Neuchâtel: IRDP Ed., 19-23.
- DE PIETRO, J. F., (1997), *De représentations de l'allemand à l'éveil aux langages*, a *Résonances*, Février, 5-7.
- DE PIETRO, J. F., MATTHEY, M., PY, B., (1989), *Acquisition et contrat didactique: les séquences potentiellement acquisitionnelles de la conversation exolingue*, a WEIL, D. i FUGIER, H., (eds.), *Actes du 3e Colloque régional de linguistique*, Strasbourg: Université des sciences humaines et Université Louis-Pasteur, 99-124.
- GÜLICH, E. (1997), *Les stéréotypes nationaux, ethniques et culturels*, a MATTHEY M., (textes réunis et présentés par) *Les langues et leur images*, Neuchâtel: IRDP Ed., 35-57.
- JOHNSON, K. E. (1995), *Understanding communication in second language classrooms*, Cambridge: Cambridge University Press.
- MULLER, N., (1997), *Images des langues, images de l'autre. Composantes essentielles de l'enseignement et de l'apprentissage*, a *Résonances*, Février, 3-5.
- VAN LIER, L. (1988), *What's wrong with classroom talk?*, in *Prospect*, 3, 3, 267-283.

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/sì/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 parèntesis 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 èmfasis 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 èmfasis
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
negreta subratllat	calcs semàntics
VERSALITA	calcs sintàctics
<u>Cursiva subratllat</u>	forma en italià però amb trets del català i del castellà

NOTE

FABRIZIO COSSALTER

IMMAGINI DELLA GUERRA CIVILE. LE FOTOGRAFIE DI AUGUSTÍ CENTELLES

1) Tra le molteplici manifestazioni dell'“ossessione” per la memoria della guerra civile che contraddistingue da alcuni anni il dibattito pubblico spagnolo, quelle relative al campo del visuale appaiono particolarmente interessanti, oltre che problematiche, per lo specifico statuto delle immagini nella “società dello spettacolo” e per il ruolo che esse svolgono nella costruzione di una cultura della memoria contrassegnata da un regime di musealizzazione del passato¹.

La miriade di immagini propagate quotidianamente dal sistema della comunicazione di massa – ove “verità e falsità” diventano “indiscernibili” e “lo spettacolo” si legittima “unicamente attraverso lo spettacolo”² – nega e debilita quella ricostruzione della complessa fenomenologia dell'evento fotografico che permette di riconoscere la particolare temporalità di un'immagine, di pensarla nel suo contesto di produzione e di comprenderla nella sua specifica storicità. Inoltre, il trattamento mediatico al quale sono sottoposti i documenti visivi delle tragedie contemporanee produce un effetto di spettacolarizzazione del reale – le foto *shock* che sovra-costruiscono l'orrore³ – e genera una “cattiva memoria”⁴, vale a dire una memoria impotente perché ostaggio di un processo di de-realizzazione⁵.

In questa prospettiva sono innanzitutto le testimonianze visive delle violenze e delle guerre del Novecento a richiedere con urgenza l'approssimazione ermeneutica di uno sguardo interdisciplinare, idoneo a sottrarle al doppio rischio dell'estetismo – la seduzione delle icone dell'orrore – e del riduzionismo storicista – l'interesse esclusivo per il valore informativo dei documenti –. Soltanto un percorso interpretativo attento alle molteplici sfumature dell'atto fotografico, alle sue condizioni di produzione, alla sua stratificata intenzionalità – così come ai caratteri formali del suo statuto di evento visuale – può avvicinarci a una “difficile etica dell'immagine” che la restituisca all'“occhio della storia”, vale a dire quel momento di “sospensione visiva” dal quale

¹ A. Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 13-18.

² G. Agamben, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 67.

³ Cfr. R. Barthes, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1994.

⁴ G. Agamben, *Il cinema di Guy Debord*, in G. Debord, *Con(tro) il cinema*, Milano, Il Castoro, 2001, pp. 103-104.

⁵ Cfr. S. Sontag, *Sobre la fotografía*, Madrid, Alfaguara, 2005.

l'immagine scaturì in quanto *momento di verità* strappato al *continuum* della violenza⁶.

All'unicità dell'immagine decontestualizzata e sottomessa a manipolazione bisognerebbe contrapporre – secondo Didi-Huberman – una pratica del montaggio che ci permetta, attraverso la “costruzione nell'analisi” e la “costruzione nella forma”⁷, di accedere “alle *singularità* del tempo e, dunque, alla sua essenziale *molteplicità*”⁸, ove il termine “*montaggio* non significa «assimilazione» indistinta, «fusione» o «distruzione» degli elementi che lo costituiscono”, ma allude piuttosto a un paradigma ermeneutico teso a conferire leggibilità all'immagine “mostrando *la differenza e il legame* di questa immagine con ciò che la circonda per l'occasione”⁹:

Le immagini diventano preziose per il *sapere* storico a partire dal momento in cui esse vengono messe in prospettiva in certi *montaggi* di intelligibilità. La *memoria* della Shoah non dovrebbe cessare di riconfigurarsi – e di precisarsi, nel migliore dei casi – grazie a nuove relazioni da stabilire, nuove somiglianze da scoprire, nuove differenze da sottolineare”¹⁰.

Liberare le immagini dalla periferia del para-testo – sottraendole alla composizione “decorativa” delle appendici iconografiche – significa allora impostare una relazione complessa tra le fonti, le testimonianze, i residui del passato e l'*archivio* testuale e visuale nel quale sono montati dal discorso storiografico, ove il tentativo di *tradurre* le tracce in testi implica una “ricerca archeologica sul ruolo delle vestigia visive nella storia”¹¹.

2) È invece un archivio reale – connotato da forti valenze simboliche – a suggerire alcuni itinerari possibili di questa archeologia dei segni visivi che si intesse ai tragici meandri della storia del Novecento: si tratta delle avventurose vicende legate all'archivio fotografico dell’“*ejército de Cataluña*” e all'opera di colui al quale questo era stato affidato, il fotografo catalano – valenciano di nascita – Agustí Centelles. Osservatore professionale e testimone simpatetico della realtà spagnola degli anni trenta, Centelles fotografò gli accadimenti della seconda repubblica e della guerra civile, prima come fotoreporter, poi come incaricato dei servizi fotografici del “Comisariado de Propaganda” dell'esercito repubblicano, visitando i vari teatri – militari e civili – del conflitto e producendo una documentazione visuale di inestimabile valore.

Nel 1939 ricevette l'ordine di mettere in salvo l'archivio dell'esercito e – raccolti in una valigia circa 5000 negativi, tra cui i suoi – fuggì in Francia, dove, dopo il passaggio per vari campi di prigionia – che fotografò – si unì alla resistenza francese. Quando, nel 1944, il suo gruppo fu scoperto dalla Gestapo, decise di tornare in Spagna, ove entrò clandestinamente dopo aver affidato la valigia con i negativi a una famiglia di contadini di Carcassonne, i quali l'avrebbero conservata per trentadue anni. Nel 1946 si con-

⁶ G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina, 2005, pp. 49-60.

⁷ G. Didi-Huberman, *Costruire la durata*, in F. Ferrari (a cura di), *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, p. 49.

⁸ G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, cit., p. 154.

⁹ *Ibi*, p. 179.

¹⁰ *Ibi*, p. 198.

¹¹ *Ibi*, p. 88.

segnò alle autorità franchiste, venne processato e ottenne la libertà condizionale, con la proibizione di esercitare il mestiere di fotografo. Trascorsi i trent'anni successivi nell'anonimato, soltanto nel 1976 Centelles poté recuperare l'archivio ed esporre, dopo un lungo oblio, la propria opera, venendo finalmente riconosciuto come uno dei più grandi fotografi spagnoli, autore di un *corpus* fotografico indispensabile per la comprensione dei "caratteri originari" dello scontro tra le due Spagne.

La guerra civile fu la prima a essere fotografata in maniera esaustiva da una nutrita schiera di fotografi che si avvalsero del progresso dei mezzi tecnici – ad esempio, la celebre Leica da 35 mm – per documentare le dolorose vicissitudini del conflitto, colte nell'immediatezza dell'"istantanea", la quale possedeva una natura radicalmente differente rispetto alle artificiose "ricostruzioni" – vere e proprie messe in scena *ex post* – dei fotografi delle guerre anteriori. Se le fotografie scattate da Seymour, Reisner e, soprattutto, Robert Capa hanno alimentato l'immaginario collettivo coevo in quanto simboli della lotta antifascista, convertendosi in anticipatrici icone dell'orrore nel quale precipitò il mondo occidentale, le immagini di Centelles trovano il proprio orizzonte di senso nella relazione che ciascuna di esse intrattiene con l'itinerario esemplare del fotografo catalano, ove l'archivio che le raccoglie costituisce una specie di montaggio visuale della memoria di un trauma collettivo.

E non mi sembra azzardato leggere l'accidentato percorso di Centelles e della sua valigia di negativi sotto il segno dell'*anabasi*, cioè "un movimento di gente spaesata, fuori luogo e fuorilegge", che tinge il proprio esilio con la speranza di un ritorno spesso impossibile, entro le coordinate di "un secolo che non cessa di chiedersi, a proposito di se stesso, se sia una fine o un inizio". Nell'immagine dell'*anabasi* di quanti subirono la violenza del secolo – "un'esperienza esiliata dell'inizio"¹² – affiorano quelle trasformazioni che lasciarono "la gente [...] ammutolita, non più ricca, ma più povera di esperienza comunicabile"; nel "campo magnetico di correnti ed esplosioni micidiali, il minuto e fragile corpo dell'uomo"¹³ diviene allora il simbolo della non-decidibilità, premessa tragica dell'indicibile/inimmaginabile che sembra vanificare ogni aspirazione ad una conoscenza positiva.

Eppure, le fotografie di Centelles *malgrado tutto* sembrano dirci qualcosa, rappresentano il residuo e la sopravvivenza di un passato altrimenti inattuabile, la "memoria d'oltretomba"¹⁴, sotterrata per più di trent'anni, dei corpi morti, feriti, mutilati e dei testimoni privi di voce che attraverso la luce hanno impresso la propria traccia silenziosa sulla superficie sensibile della pellicola:

E noi abbiamo il compito di contemplarle, di renderne conto, di assumerle. Immagini *malgrado tutto*: malgrado la nostra incapacità di guardarle come meriterebbero, malgrado il nostro mondo, un mondo rimpiantato, e quasi soffocato, da merce immaginaria¹⁵.

Ecco allora che assistiamo, attraverso l'obiettivo e le inquadrature del giovane fotografo, agli eventi cardinali della contesa, dalla rivolta dell'ottobre '34 alla vittoria del

¹² Alain Badiou, *Il secolo*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 97-99.

¹³ Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1995, p. 248.

¹⁴ Cfr. A. Wiewiorka, *L'era del testimone*, Milano, Raffaello Cortina, 1999.

¹⁵ G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, cit., p. 15.

Frente Popular, dall'*alzamiento* del luglio '36 all'esodo dei repubblicani sconfitti, e vediamo il suo sguardo compartecipe posarsi sulle vittime di quel "fiume in piena" e di quello "straripamento di terrore e di ferocia"¹⁶ che costituiscono la natura più intima della guerra civile, così *svelando* le rovine materiali e morali di una società sprofondata nel cuore di tenebra della "violenza assoluta"¹⁷. Sfogliando le pagine di un recente catalogo delle fotografie di Centelles¹⁸ – introdotto dalle significative parole dello scrittore che forse più si è fatto latore di una memoria ereditata dai vinti della guerra civile, Julio Llamazares – si prova davvero la sensazione di seguire le tracce di una traiettoria esistenziale inseparabile dallo spazio di un'esperienza collettiva alla quale le immagini rimandano con la forza e la debolezza epistemologica di un segno visivo frammentario, lacerato ma prezioso.

In questo senso sono nel contempo *l'occhio della storia* – perché rappresentano una soglia dalla quale il passato si rende visibile allo sguardo dello storico – e *nell'occhio della storia*¹⁹ – schegge temporali scaturite dalla volontà dell'autore di trattenere alcuni istanti della drammatica anabasi dei suoi contemporanei. D'altra parte, la controversia intorno ai limiti del rappresentabile/immaginabile – con la sua insistenza sull'ambigua opacità delle rappresentazioni iconiche – ha posto l'accento sui pericoli generati dalla spettacolarizzazione dell'orrore, dalla rimozione del trauma e dall'atrofia di un sguardo ormai abituato a scivolare indifferente sulle testimonianze visuali dell'atrocità umana.

Per le sue caratteristiche formali e per la peculiare storicità che lo informa, legata ai tempi e ai modi della sua genesi e trasmissione, l'album bellico di Centelles sembra invece rappresentare un potenziale antidoto al consumo e alla manipolazione delle immagini del passato, sollecitando piuttosto un orientamento ermeneutico idoneo a restituirle allo spazio traumatico dell'esperienza dalla quale emanarono. In particolare, la serie di fotografie dedicate alle vittime del bombardamento su Lérida del 2 novembre 1937 ci conduce sino al nucleo tragico di quella *storia naturale della distruzione* che racchiude, secondo W. G. Sebald, i dolorosi segni d'identità del Novecento.

Lo sguardo di Centelles rifugge sia il feticismo della violenza che la freddezza informativa, coniugando la finalità documentale del suo lavoro per l'esercito con una forte intenzionalità interpretativa ed evitando – grazie a una specifica messa in forma, sempre solidale con il soggetto, delle risorse narrative del linguaggio fotografico – i *topoi* del discorso di propaganda. In effetti, nel secolo della violenza estrema e della guerra totale la testimonianza della morte ci è giunta attraverso le immagini dei corpi delle vittime – corpi messi in scena, rappresentati, derisi e violentati oppure celebrati e glorificati, spesso fotografati dagli stessi carnefici –, le quali costituiscono una ricchezza inestimabile per qualunque riflessione sulle ferite che gli eventi del passato infliggono alla memoria collettiva.

In questo senso, le fotografie che raffigurano le nefaste conseguenze del bombardamento su Lérida non rappresentano solamente un prezioso documento storico, analizzabile attraverso una critica delle fonti – lo *studium* di Roland Barthes –, ma colpiscono l'osservatore con la "forza d'espansione"²⁰ del *punctum* – una scoria, una so-

¹⁶ G. De Luna, *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Torino, Einaudi, 2006, p. 103.

¹⁷ W. Sofsky, *Saggio sulla violenza*, Torino, Einaudi, 1998.

¹⁸ Agustí Centelles, Madrid, La Fábrica, 2006.

¹⁹ G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, cit., pp. 59-60.

²⁰ R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003, p. 47.

pravvivenza, un frammento d'esperienza non codificabile – e lo implicano con urgenza nelle questioni chiave di un passato che – per quanto possiamo cercare di non riconoscerci in lui – è lo specchio tragico del nostro presente. L'immagine della donna inginocchiata accanto al cadavere di un bambino – che sembra addormentato, tiene il braccio sinistro disteso e la mano destra innaturalmente piegata – non è soltanto la *prova* visiva della crudeltà della guerra ai civili, ma, proprio per i suoi caratteri formali, ci scaglia nel cuore stesso della “domanda di verità”²¹ che sorge da quegli avvenimenti, imponendoci il gravoso compito di interrogare incessantemente *quel* passato, di captare le voci mute delle vittime e di riconoscere come nostro il luogo del loro dolore, uno spazio d'esperienza ancora sommerso nella catastrofe:

La vera immagine del passato *guizza* via. È solo come immagine che balena, per non più comparire, proprio nell'attimo della sua conoscibilità che il passato è da trattenere. “La verità non ci scapperà”. Questa frase, che è di Gottfried Keller, segna, nell'immagine di storia dello storicismo, il punto esatto in cui essa è infranta dal materialismo storico. Infatti è un'immagine non rievocabile del passato quella che rischia di scomparire con ogni presente che non si sia riconosciuto inteso in essa²².

L'immagine della drammatica scena di lutto possiede in certa maniera “il potere specifico di rendere visibile ciò che la storia genera al di là di se stessa”²³, poichè scardina il “*continuum* della storia” cogliendo nell'istante dello scatto quel “segno di un arresto messianico dell'accadere”²⁴ che la pone di fronte al suo *destino*, vale a dire “a confronto col passato che la vincola, ma di cui non ha più ricordo, e col futuro verso il quale si avvia ma di cui non sa ancora nulla”²⁵.

In questo modo la relazione tra la fotografia e la morte – tematizzata da Roland Barthes – *rivela* quell'intreccio fra “el tiempo perdido y el tiempo recuperado”²⁶ nel quale, secondo Pierre Vidal-Naquet, risiede il valore testimoniale dell'opera d'arte. Ed è forse proprio attraverso uno sguardo “archeologico” che si possono riscattare i detriti della memoria a lungo sedimentati nella storia sotterranea delle immagini fotografiche di Centelles, così riattivando un ricordo della perdita che ci coinvolga nella responsabilità storica verso l'assenza traumatica sulla quale fu costruito il nostro presente.

²¹ Paul Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina, 2003, p. 374.

²² W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 25 e 27.

²³ G. Didi-Huberman, *Costruire la durata*, cit., p. 44.

²⁴ W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, cit., pp. 51 e 53.

²⁵ G. Didi-Huberman, *Costruire la durata*, cit., p. 45.

²⁶ P. Vidal-Naquet, *Los judíos, la memoria y el presente*, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 1996, p. 264.

SUSANNA REGAZZONI

LA CONDESA DE MERLIN DE JACQUES HÉBERT, BIANCA PITZORNO
Y MARÍA CABALLERO WANGÜEMERT

Las varias publicaciones que en estos últimos años van apareciendo sobre la vida, obra y personalidad de María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, futura condesa de Merlin (La Habana 1789 – París 1852) encuentran en tres libros publicados en 2006 un ejemplo de las diferentes interpretaciones que ofrece el personaje a la crítica y ficción literarias.

La condesa de Merlin, escritora hoy famosa en el mundo hispánico – la primera narradora cubana según la crítica de la Isla-, en 1802 abandona Cuba para ir a Madrid, vuelve a su país sólo en 1840 durante una corta temporada y desde 1813 hasta su muerte vive en la capital francesa, donde llega a ser una escritora reconocida (cfr. S. Regazzoni, “Romanticismo y anticolonialismo en la condesa de Merlin y Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en *Rassegna Iberistica* (septiembre, 2002), n. 75/76).

En París conoce y trata a las más importantes personalidades del mundo cultural de la época: Balzac, Liszt, Rossini, George Sand, Alfred de Musset, el vizconde de Chateaubriand, el barón de Rothschild, el príncipe Federico de Prusia, Martínez de la Rosa; participa como cantante en numerosos conciertos públicos; viaja mucho por Europa – Alemania, Suiza, Inglaterra e Italia – y escribe en las más importantes revistas francesas de la época. Sus textos aparecen en diversas publicaciones cubanas como “El colibrí”, “El siglo XIX” y “Faro industrial de La Habana”. Sus libros *Mes douze premières années, Histoire de la Soeur Inès, Souvenirs et memoires, Les esclavages dans les colonies espagnoles, La Havane* – con el título de *Viaje a La Habana* – y *Lola* se publican también en español así como *Madame Malibran* se edita en italiano.

De especial interés resulta ser el libro *La Havane* (1844) traducido al español en el mismo año de su publicación en francés con el título *Viaje a la Habana*, precedido por una presentación de Gertrudis Gómez de Avellaneda y reducido en su extensión. Se trata de un texto que recoge las cartas que relatan las impresiones del viaje emprendido por la condesa a New York y La Habana, en 1840.

Los elementos que despiertan el actual interés hacia la condesa de Merlin se pueden resumir en la atención que hoy existe hacia la escritura femenina y su relación, en el siglo XIX, con la construcción de la identidad nacional. El género literario empleado, además, mezcla de libro de viajes, texto autobiográfico y epistolar, es muy moderno y responde a interesantes y nuevos aspectos estudiados por la crítica literaria.

Los libros reseñados en esta nota son la novela biográfica e histórica *La condesa de Merlin* del canadiense de lengua francesa Jacques Hébert (La Habana, Editorial Ciencias Sociales, 2006); la narración de los testimonios de la infancia de varias escritoras

cubanas *Le bambine dell'Avana non hanno paura di niente* de la italiana Bianca Pitzorno que incluye la traducción italiana de *I miei primi dodici anni* de Mercedes de Merlin (Milano, Il Saggiatore, 2006) y la edición crítica de *Viage a la Habana de la condesa de Merlin* al cuidado de María Caballero Wangüemert de la Universidad de Sevilla (Madrid, Editorial Verbum, 2006). Tres libros en el mismo año, sobre una escritora franco cubana del siglo XIX, resulta ser un fenómeno notable.

Jacques Hébert (Canadá, 1923) es periodista y autor de más de treinta obras, gran viajero, senador, fundador de “Juventud Canadá Mundo” y de “Katimavik”. Es también activo en el mundo editorial quebequense al participar en la labor de “Éditions de l'Homme” y “Éditions du Jour”. Se declara gran amigo de Cuba y es el fundador del primer grupo de amistad de parlamentarios Cuba-Canadá.

La comtesse de Merlin es el título original de la obra de Jacques Hébert que se traduce en español en el mismo año de su publicación en Québec; se trata de una novela histórica y se presenta como biografía. El yo narrador del libro es Cangis, una esclava negra, personaje de ficción e hilo conductor de la singular biografía.

El texto, precedido por una presentación anónima, se estructura en cinco partes (“Los doce primeros años”, “En la corte del rey José”, “Reina de la ciudad de las luces”, “Regreso de la criolla pródiga”, “Los últimos doce años”), cada una se compone de varios capítulos titulados, un epílogo y una bibliografía, que da fe de la documentación del autor para escribir el libro. Las secciones narran las diferentes épocas de la existencia de la condesa, desde la infancia habanera hasta los últimos años en París, pasando por la estancia en Madrid en la corte del rey José Napoleón, su llegada a París y el viaje a La Habana de 1840. Se presta especial atención al período que la condesa transcurre en Madrid (1802-1813) durante los reinados de Carlos IV, Fernando VII y especialmente José I y al correspondiente fondo histórico, aspecto, que a menudo, pasa al primer plano. En esta parte el estudio bibliográfico de Jacques Hébert es sin duda de gran interés.

La figura de la esclava Cangis, nacida reina en el Congo, tiene la única función de ser la narradora que comenta los acontecimientos relacionados con la futura condesa de Merlin, su historia de esclava se cuenta brevemente en la presentación “Cangis poseía el don de las lenguas [...] vivió en Madrid con la familia de su joven ama, de quien era, más que una esclava, preceptora, confidente y muy pronto, la mejor amiga. Una familia noble, muy cercana al rey Carlos IV, y luego a Fernando VII, hasta la llegada de José Bonaparte” (pág. 1). Su figura, además, asume un papel importante a la hora de relatar la ambivalente postura de la condesa con respecto a la esclavitud y frente a su descripción paternalista de los hechos, la esclava declara: “¡Piedad! ¡Piedad! ¡Querida Mercedes! Si continúas en ese tono, terminaré por creer que la esclavitud no ha sido una cosa tan perversa.” (pág. 155)

Las razones de la escritura de estas – más bien – memorias son de tipo histórico, como bien se explica en la misma presentación “Cangis percibe que asiste, desde las primeras lunetas, a acontecimientos históricos mayores que conmueven el mundo. Y entonces tuvo la feliz idea de escribir una especie de diario en el que habla sobre todo de su querida Mercedes y de las situaciones memorables vividas junto a ella y gracias a ella” (Ibidem). La presentación concluye con la tradicional explicación de las peripecias del libro que preceden a su publicación “Siglo y medio más tarde, un descendiente de Julien Delrue encuentra el manuscrito de Cangis en el fondo de una maleta de mimbre...” (pág. 2), palabras que subrayan la relación del texto con la novela histórica y el afán de verosimilitud que caracteriza ese tipo de escritura. Resultan interesantes, por último, la bibliografía y las numerosas citas que enriquecen el libro, que como casi todas las obras cuyo argumento es la condesa de Merlin, tienen en el estudio de

Domingo Figarola Caneda, *La condesa de Merlin (María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo)* (París, Éditions Excelsior, 1928) el texto modelo a partir del cual puede empezar la investigación.

Junto con la novela histórica, escrita en Montreal y traducida en La Habana, de Jacque Hébert, en Italia, la editorial Il Saggiatore, publica *Le bambine dell'Avana non hanno paura di niente* de Bianca Pitzorno. El título se relaciona con el estudio publicado en 2004 *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios... Escritoras cubanas* (s. XVIII-XXI) de Luisa Campuzano (cfr. *Rassegna Iberistica* n. 84). Bianca Pitzorno es la más importante escritora de libros para la infancia y en *Le bambine dell'Avana non hanno paura di niente* propone la narración de 200 años de historia cubana a través de textos que narran la infancia de escritoras del país. El testimonio de estas niñas, o más bien de estas escritoras que escriben desde el punto de vista de la infancia, ofrece una forma original y distinta de narración además del testimonio de una antigua tradición literaria. El libro, cuyos relatos van desde finales del siglo XVIII hasta la actualidad, se compone de cuatro partes, más una presentación, glosario y una bibliografía. Las escritoras que trazan la Historia de Cuba desde sus existencias son la condesa de Merlin, Renée Méndez Capote y Soledad Cruz Guerra, además de unas entrevistas recogidas por la misma Bianca Pitzorno a jóvenes de hoy. Cada apartado sigue el mismo orden: un cuadro cultural del país en la época de la narración – Cuba colonial, las luchas por la independencia, la Repubblica y el “Periodo especial en tiempo de paz” –, la traducción del texto y un “Come andò a finire”. Es decir un resumen del resto de la vida de la autora por parte de Bianca Pitzorno.

El texto que abre el volumen es la traducción de *Mes douze premières années* (1831) texto que Mercedes de Merlin publicó a sus cuarenta y cinco años, libro escrito para los amigos franceses que logró pronto un gran éxito. Como se lee al principio “Non è un romanzo quello che state per leggere; è un semplice racconto dei ricordi della mia infanzia, nato per caso” (pág. 26) se trata de una serie de recuerdos o memorias de la infancia cubana de la autora antes de su salida para España, escritos para un público francés. El primer dato que sobresale en esta obra es la distinta postura, con respecto a *La Habane*, hacia la esclavitud. La primera actitud es de franco rechazo y la lección del Iluminismo con su respeto por la libertad es algo completamente asumido por parte de la condesa de Merlin. La involución ideológica hacia este argumento – contro la trata y a defensa de la esclavitud – que la misma persona presenta en su texto más famoso – *La Habane* – ha tenido muchas explicaciones, entre las cuales sus intereses y relaciones familiares con muchos propietarios de esclavos en Cuba resulta la más probable. De todas formas es importante remarcar el mérito de Bianca Pitzorno en haber logrado que se conociera un texto tan divertido e importante para entender la historia cubana de la época.

María Caballero Wangüemert – autora de libros sobre Borges, Mújica Láinez, Sarmiento y los puertorriqueños Hostos y Márquez – presenta una importante puesta al día de las problemáticas y los estudios relativos a la obra y personalidad de la condesa de Merlin.

María Caballero es la autora del estudio preliminar a la más reciente edición crítica de *Viaje a la Habana* (2006) donde pone de relieve el papel de mujer pionera de María de las Mercedes de Santa Cruz y sus muchos méritos: su personalidad independiente, el papel de mujer intelectual que desarrolla en los salones parisinos, su escritura autobiográfica y de viajes. *Viaje a la Habana* es la traducción española reducida/censurada de *La Havane*. Se trata de diez cartas enviadas a parientes y amigos de la capital donde la autora comunica sus comentarios en torno de los aspectos que van presentándose a sus ojos; se va del difícil argumento de la trata de los esclavos y de la

esclavitud – contraria a la primera y defensora de la segunda – al papel de las mujeres en la sociedad cubana.

María Caballero Wangüemert, en su estudio, comenta los aspectos más interesantes y actuales de la escritora francocubana: su papel entre las escritoras españolas y francesas; el rol de los salones literarios en Madrid; el género de libros de viaje y el viaje al Nuevo Mundo con su hibridismo estructural y la importancia del modelo de la escritura epistolar, los dos al servicio del proyecto autobiográfico e identitario; las versiones de la obra – la española y la francesa – y su recepción europea y americana. Hasta finales del siglo XIX la importancia de la condesa de Merlin se encuentra circunscrita sólo a las fronteras cubanas, mientras hoy en día, gracias a los trabajos de Carmen Vásquez y Adriana Méndez Ródenas, su obra y su personalidad se sitúan en el contexto universal.

La condesa dividida entre dos mundos; se debate entre el rol eurocéntrico de colonizador y el americano de colonizado, en una difícil reconstrucción del yo, conquistando el lenguaje del conocimiento oficial sin por ello identificarse completamente con su ideología. Ella marca así una diferencia y una distancia en el espacio cultural en que se coloca, espacio de frontera entre Europa y América. Desde su colocación marginal se presenta alternativamente como europea y/o americana buscando una difícil traducción de los dos códigos; de esta manera su yo representa la compleja condición de una cultura femenina en la que luchan corrientes opuestas de resistencia y de aceptación del régimen dominante.

GIUSEPPE BELLINI

“LAS RAZONES DEL CORAZÓN, LA RAZÓN NO LAS CONOCE”

La trita espressione vale a introdurre un commento alle lettere di Neruda pubblicate da Passigli nel 2006, per la traduzione di Roberta Bovaia, *Lettere d'amore ad Albertina Rosa*, testi ai quali ho premesso una mia introduzione dal titolo “Neruda e i primi amori”. Le missive nerudiane sono certamente interessanti; dimostrano innamoramento e tensione, desiderio e solitudine disperata.

Pablo si era recato presto in Asia come console onorario, senza stipendio fisso, né tantomeno consistente quando lo percepiva. Le sue richieste di danaro alla sorella sono documentate nelle molte lettere che le scrisse in questo periodo (cfr. Bernardo Reyes, *Neruda. Retrato de familia: 1904-1920*, San Juan, Universidad de Puerto Rico, 1996). Tutti noi lettori del poeta cileno sappiamo quanto tormentosa sia stata la sua residenza asiatica e anche quanto sia stata vantaggiosa per la poesia, per la maturazione del poeta che gli anni della prima gioventù in Cile non avevano favorito.

Ora, il lettore di queste lettere, indirizzate con insistenza quasi maniacale ad Albertina, costruiscono due immagini diverse: quella del poeta assetato d'amore e di compagnia, e quella, per contrasto, di una donna che, se in un primo momento, quello studentesco, si era lasciata attrarre da Pablo, in realtà non doveva provare una grande passione per lui. Le sue risposte, infatti, alle pressanti missive dell'innamorato, sono tarde o del tutto assenti.

Come avesse potuto Pablo innamorarsi di questa donna, e dedicarle versi così intensi e vivi, rimane un mistero. Certamente il giovane poeta e diplomatico senza un soldo non era bene accetto alla famiglia di Albertina; ma si sa, l'amore, quando è vero, vince ogni resistenza.

Vi è certamente l'appiglio della lontananza, in latitudini che neppure lontanamente si potevano immaginare dal Cile, contrade il cui nome non aveva suono e invano il povero poeta lanciava, attraverso gli avventurosi servizi postali, il suo appello. E meno male che aveva avuto la fortuna-sfortuna di imbattersi in Josie Bliss, dalla cui gelosia aveva dovuto presto difendersi, perdendo il sonno nel timore di essere accoltellato, ma della quale per il resto della vita avrebbe ricordato l'ardore di “pantera birmana”. Quello asiatico non fu un periodo felice per il nostro amico, anche se nella poesia egli ha finito per trasfigurare molte cose.

Intanto Albertina trascorreva i suoi giorni in un anonimato, più che triste, insulto. Finì per sposare, nel 1936, quando ormai Pablo era divenuto qualcuno, un suo amico intimo, il poeta cileno Angel Cruchaga Santa María, chissà se su consiglio dello stesso

Neruda, come era avvenuto secoli prima alla Malinche, amante di Cortés, ma almeno questa era stata una vera amante.

Informa Volodia Teitelboim, amico e biografo autorevole di Neruda (*Neruda, la biografia*, La Roda, Ediciones Merán, 2003), che sposatosi il poeta con Delia del Carril, la famosa "Hormiga Negra", Albertina si ridusse, in sostanza, a fare presso la coppia una misera figura, diremmo da tappezzeria. A detta dello scrittore nessuno parlava lì del vincolo "profondo" che aveva unito la donna al padrone di casa. Ma vale la pena di lasciare la parola al biografo:

El silencio, en ese ambiente donde todo se conversaba y el tema de las pasiones era favorito, me hizo a mí, incorporado tardíamente, ignorar, como un insigne pajarón, durante largo tiempo el amor célebre que unió a esa mujer de largos enmudecimientos con el poeta que había escrito ciertos versos de *Veinte poemas* que yo sabía infaliblemente de memoria, desconociendo que una de las musas inspiradoras estaba a mi lado, conversando conmigo, a ratos, con entonación amable, en voz baja, de un modo estrictamente cotidiano (*ivi*, p. 81).

Più oltre, lo stesso Teitelboim scrive che Albertina, "cara de crepúsculo", fu "miembro fiel y callado" della splendida corte che circondava Delia (*ivi*, p. 82), ma nelle riunioni era come assente, "con ojos que parecían dormir" (*ivi*, p. 81). Giudizio impietoso, ancor più quando lo scrittore conclude con la vecchia verità che "las razones del corazón, la razón no las conoce" (*ivi*, p. 81).

Tuttavia, sposata ormai con un altro uomo, che l'amava, sembra, "misticamente", Albertina conservò tutte le lettere del precedente innamorato e alla morte di lui le vendette una prima volta, quindi le pretese di ritorno e le riebbe, per darle alla fine a un istituto bancario che ne fece un'edizione parziale preziosa, in due volumi di grande formato (*Cartas y poemas de Pablo Neruda a Albertina Rosa Azócar*, Madrid, Banco Exterior de España-Edilán, 1983, 2 voll.). Proprio in occasione di questa impresa editoriale la donna, ormai anziana, rispose ad alcune domande circa la sua avventura amorosa, ma sbiaditamente, anzi con un certo percepibile rancore verso un personaggio che le era, e forse le era sempre stato, piuttosto indifferente.

Se al cuore non si comanda, ciò vale per il poeta, non certo per quella che egli cantò come il suo grande amore, e tanto che ancora la evocava con tenerezza in *Confieso que he vivido* (Buenos Aires, Losada, 1974, p. 71): "Boina gris, ojos suavísimos, el constante olor a madreselva del amor errante estudiantil, el sosiego físico de los apasionados encuentros en los escondrijos de la urbe".

All'argomento, e a molti altri temi, sta per apportare un prezioso contributo Bernardo Reyes in un nuovo libro centrato sugli anni giovanili del poeta, la residenza in Asia e in Spagna, i rapporti con la prima moglie e la sorte dell'unica figlia da essa avuta e morta in tenerissima età.

CLARA CAMPLANI

ALBERTINA ROSA AZÓCAR: LA STUDENTESSA DELLA CAPITALE
NELLE TERRE DI NERUDA

È un Neruda molto diverso da quello conosciuto attraverso le poesie o le autobiografie quello che appare nelle lettere raccolte dall'editore Passigli, nella prima traduzione italiana di Roberta Bovaia, in *Lettere d'amore ad Albertina Rosa*, con *Prefazione* di Giuseppe Bellini, pubblicate a Firenze nel 2006.

Si tratta sempre di una persona entusiasta, di prorompente vitalità ed energia, ma che appare disarmata di fronte alla solitudine, tanto più difficile da sopportare in quanto vissuta in mezzo alla gente e al frastuono. Sono sfoghi, quasi unilaterali, in cui l'ansia per il ritardo della risposta della corrispondente diventa un'attesa frenetica, una richiesta compulsiva, una sorta di disperazione, che mal si accorda con la vita intensa, anche ricca di compagnie femminili, che svolgeva in quel periodo nella capitale.

Il Bellini richiama nella prefazione come Albertina Rosa Azócar sia quella Marisombra/Rosaura cantata dal poeta, oltre che nelle liriche giovanili – basti ricordare i *Veinte poemas de amor...* – anche nei versi della maturità, come nelle due composizioni intitolate *Amores: Rosaura I* e *Amores: Rosaura II* comprese in *Memorial de isla negra*. Nella prima delle due liriche dedicate a Rosaura il poeta ci indica anche un riferimento cronologico:

[...]
corre amor por el tiempo
1923, uno
Nueve
dos tres
son números
cada uno en el agua
que corría
de noche
en la sangre del río
en el barro nocturno,
en las semanas
que cayeron al río
de la ciudad cuando yo recogí
tus manos pálidas:

Rosaura,
[...] ¹

In effetti i due si conobbero sui banchi del *Pedagógico*, dove frequentavano insieme i corsi di Letteratura francese: entrambi erano appassionati di Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire e condividevano lo stesso ambiente di amicizie, per lo più poeti, del quale faceva parte anche il fratello di Albertina, Rubén Azócar.

Dalle lettere traspare, in effetti, un'abitudine al confronto di idee, uno scambio di libri, di riviste, che testimonia una complicità intellettuale, anche quando appare chiaro che i gusti e i giudizi sulle comuni conoscenze non sempre coincidono.

Una disposizione nuova rispetto a quella che si legge nelle liriche è l'atteggiamento protettivo che si intuisce nelle lettere da parte di Neruda, che pure aveva due anni meno di Albertina, una preoccupazione per la persona cara che sembra lasciar intravedere un senso di responsabilità, una compartecipazione non solo di sentimenti, ma di preoccupazione complessiva, non ultima anche per la salute dell'amica. In diverse lettere questa si traduce in raccomandazioni molto pratiche, con indicazioni mediche precise, relative a infermità la cui conoscenza presuppone una grande intimità anche comunicativa tra i due corrispondenti. Neruda si spinge anche ad inviare ad Albertina, che pure non appartiene a famiglia così povera da lesinare le cure necessarie, i soldi per l'acquisto di medicine. "Adesso ti mando questi soldi perché tu possa comprare la medicina che è stata prescritta a Juan nella ricetta, perché ti farà passare il dolore." (lettera 23). E l'affetto di Neruda sembra sincero, pur nella lontananza e nelle occasionali infedeltà, che il poeta non nega, ma minimizza: "Non so cosa ti abbiano detto: si raccontano così tante cose sul mio conto! Ho bisogno di saperle. Per capire se sono vere. [...] Quanto a te, qualsiasi cosa faccia, e dicano pure di me quello che vogliono, ti amo invariabilmente e tu lo sai, Piccola. E tu, mi amerai abbastanza per perdonarmi in caso di necessità. Non è vero?" (lettera 37).

La mancanza di indipendenza economica affligge i due giovani. Non hanno soldi per poter compiere i viaggi che li possono avvicinare e far incontrare. I genitori, e la sorella Adelina, che condivideva con Albertina la stanza a Santiago, non vedono di buon occhio la frequentazione con un giovane che conduce nella capitale vita da *bohémien*, si veste con una cappa nera da poeta e contesta lo stile di vita borghese. Per questo, probabilmente, dopo il secondo anno di Università, Albertina deve lasciare la capitale e proseguire gli studi a Concepción. La giovane è costretta a sotterfugi per poter ritirare e spedire le lettere; ha come alleato il fratello, ma spesso questi è lontano e, probabilmente, non è così sicura, come Neruda vorrebbe credere, di poter perdonare tutto a questo ragazzo eccentrico, incostante anche negli studi curricolari, che a un certo punto parte per un paese lontano, senza che, tuttavia, la sua situazione economica migliori significativamente.

Ma forse proprio la riservatezza della giovane, il tono misurato delle sue risposte, ("tiepide" le definiva Neruda), la parsimonia stessa con cui scrive, sono elementi che accendono il poeta di ansia e di attesa. Neruda ha una certa consapevolezza, ma vana, di un legame divenuto insostenibile: "Cerco invano di non amarti: c'è qualcosa nel mio cuore che non sfuggirà mai dalle tue mani." (lettera 44).

¹ Pablo Neruda, *Amores: Rosaura (I), Memorial de Isla Negra, Obras Completas II (1954-1964)*, Edición y notas de Hernán Loyola, Prólogo de Saúl Yurkievich, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 1999, pp. 1187-1188.

Quando Neruda viene nominato Console in Birmania, Albertina, che ha completato brillantemente gli studi di francese, riceve una borsa di studio per recarsi a Bruxelles: è il periodo in cui Neruda si sente più solo. Le chiede di sposarlo, ha già la licenza matrimoniale in tasca, le manda le date e gli orari di imbarco dei vapori che dovrebbe prendere. Ancora una volta sono i soldi l'ostacolo maggiore. Neruda le consiglia di utilizzare il biglietto di ritorno in Cile pagato dall'Università

Ecco la mia idea: che tu venga come umanamente puoi, e se è possibile utilizzando il biglietto di ritorno in Cile, che potresti cambiare alla Compagnia. So perfettamente cosa significa, non avere paura, quando ci saremo sposati scriverò a Molina o a chi di dovere per cercare di pagare i tuoi biglietti e le tue spese fino all'ultimo centesimo. (lettera 103)

Enrique Molina è il Rettore della Università di Concepción: nell'unica intervista rilasciata da Albertina Rosa Azócar sul suo amore con Neruda, pure richiamata nella *Prefazione*, afferma che tale consiglio le parve scorretto, che sentiva di essere in debito con l'Università che aveva sostenuto le spese del suo perfezionamento in Belgio e che le sembrava giusto ritornare in Cile a render conto di quello che aveva imparato. Una rigidità di cui ammette di pentirsi, perché non valeva la perdita di un amore sincero.

Ma ormai il tempo di Neruda sta per scadere, e colpisce il fatto che il poeta stesso ne sia perfettamente consapevole. Egli sente di non poter sopportare ulteriormente la solitudine affettiva nel suo "esilio", come lo chiama. Tra le frasi appassionate, concitate, compaiono anche espressioni talmente lucide da apparire brutali: "[...] Perché questa sarà l'ultima volta in cui cercheremo di incontrarci nella nostra vita. Mi sto stancando della solitudine, e se tu non vieni vedrò di sposarmi con un'altra".

Le ultime tre lettere della raccolta sono successive al matrimonio di Neruda con la giovane di origine olandese Maryka Antonieta Hagenaar Vogelzang. Sono lettere contenute, concise, in cui, tuttavia, Neruda non smentisce nulla del suo amore per Albertina: "Immagino tu sappia che mi sono sposato nel dicembre del 1931 (in realtà si sposò nel dicembre 1930). La solitudine a cui tu non hai voluto porre rimedio era diventata ormai insopportabile:" (lettera 109), "Io ti ho amato molto, Albertina, e tu lo sai, e ti sei comportata male, sei stata zitta quando più avevo bisogno di te [...]" (lettera 110). L'ultima lettera, dell'11 luglio 1932, proviene dal Cile: "[...] Penso a te tutti i giorni: pensavo che mi avresti scritto una lettera al giorno ma sei la stessa ingrata di sempre. Non sono ancora riuscito a capire cosa sia successo in Europa [...].

Nel loro insieme le lettere non rappresentano un testo letterario omogeneo, come è invece il caso di *Confieso que he vivido*, in cui, come in ogni autobiografia, il poeta svela o occulta il materiale a seconda della funzionalità all'immagine di sé che intende consegnare. Nelle lettere non ci troviamo di fronte a una ricapitolazione della propria esistenza, filtrata dal ricordo e valutata dalla situazione presente, ma da scritti impulsivi, vergati in contemporanea all'emozione che li detta, non meditati. Non per nulla, quando si rende conto che è inutile credere in una relazione che esiste solo nel suo desiderio, Neruda chiede ad Albertina di distruggere le lettere: "Voglio inoltre che tu distrugga le lettere originali e le cose mie che ancora conservi e che mi rimandi i ritratti che ti ho dato." (lettera 108).

In effetti sono molte le affermazioni che non vorrebbe il poeta che passassero alla storia come testimonianza del suo pensiero, perché legate a un momento particolare, o perché non sottoscrivibili con la ragione, ma vere solo emozionalmente. Così divergono da quelli consegnati dalle memorie i giudizi su Temuco "Questo è un paese giallo e tri-

ste, l'ho già girato in lungo e in largo, ho già parlato con tutti i miei conoscenti, ho già letto tutti i libri che mi ero portato, ho già visto tutte le stelle di questo cielo”.

Anche rispetto ai familiari le lettere tradiscono stati d'animo e confidenze che il poeta avrebbe probabilmente preferito rimanessero riservate, perché dettate dalla situazione momentanea, non testimoni di un giudizio complessivo: “La mia famiglia: gente stupida e cattiva. Che solitudine, Dio mio! Perché mia madre mi ha partorito tra queste rocce?”

L'amico e critico di Neruda Giuseppe Bellini ha spesso citato che il poeta amava affermare che avrebbero pubblicato di lui persino i calzini, dopo morto. In un certo senso le lettere private giovanili rappresentano proprio questo: un indelicato sguardo su situazioni intime non destinate al pubblico, ma, al contempo, rappresentano inevitabilmente un prezioso contributo per ricostruire l'*iter* del poeta, la situazione esistenziale in cui ha preso vita la sua poesia, il percorso della sua maturazione, la sua psicologia.

Colpisce che il poeta, rimasto famoso anche in virtù delle sue poesie amorose, per la sensualità e la passione in esse contenute, sia stato tanto profondamente legato, per oltre un decennio, a una donna frequentata per un paio d'anni, il cui sentimento è stato alimentato da pochi incontri clandestini, realizzati a prezzo di viaggi lunghi, faticosi e costosi, e comunque brevi e senza speranze di sfociare in un rapporto più stabile.

Un amore platonico e lontano che Neruda continuava ad inseguire, mentre, nello stesso periodo, fuggiva dall'amore vicino e concreto di Josie Bliss, con la quale pure condivideva la passione per la musica di Paul Robeson, il basso-baritono statunitense, musicista, scrittore e difensore dei diritti civili. La minaccia alla propria libertà costituita dalla terribile gelosia dell'amica – “terrorista amorosa, capace di tutto”, la definisce nelle sue memorie –, lo induce a non impedirne l'allontanamento da parte delle autorità, nonostante la solitudine affettiva che questo gli comporterà.

Albertina sposerà, nel 1936, un comune amico, il poeta Angel Cruchaga Santa María, facente parte dell'ambiente giovanile studentesco che li aveva uniti con un'esperienza che rimarrà irripetibile per Albertina come per Neruda.

I critici che hanno conosciuto Albertina Rosa Azócar nella maturità stentano a riconoscere nell'anziana signora, parca di parole, l'ispiratrice delle migliori liriche giovanili del poeta: ma gli amori nati in gioventù, sui banchi dell'Università, non sono paragonabili ad altri che la vita offre. Ed è per noi una fortuna l'irrisolutezza di Marisombra/Rosaura, la sua mancanza di coraggio nel rompere con l'ambiente d'origine, o il suo rigore nei confronti della propria professione, perché avremmo corso il rischio di non avere la stagione di Madrid, né quella di Delia del Carril, con quello che ne è conseguito anche sul piano dell'impegno etico e sociale. E sarebbe stata una perdita per tutta l'umanità.

ANDREA GALLO

'SAMPAGUITAS' SULLA CORDIGLIERA ANDINA

La *sampaguita* è un fiore bianco, fragrante e profumato come il gelsomino, è il fiore nazionale filippino. La *cordillera* non è, contrariamente a ciò che si potrebbe pensare, la Gran Cordigliera Centrale di Luzon nelle Filippine, dove si possono ammirare le antiche, ciclopiche terrazze degli Igorroti, bensì la *Cordillera de los Andes*, che plasma il paesaggio del continente sud-americano. Due simboli, questi, che rappresentano le culture entro cui si è andato costruendo il mondo, ideale e reale, dell'autrice.

Curioso e singolare è infatti il percorso esistenziale di Elizabeth Medina¹. Nata (1954), cresciuta e formatasi a Metro Manila, dopo un decennale soggiorno in California, si è trasferita in Cile. Qui, inaspettatamente, con grande sorpresa, orgoglio e una punta d'amarezza, ha riscoperto la sua identità filippina e l'eredità ispanica che questa presuppone, ma che cova latente nella coscienza collettiva del paese asiatico: "descubrí el verdadero sentido de ser filipina, gracias a una serie de encuentros decisivos" (p. 8). Dal 1991 infatti, Medina studia la storia e la cultura del suo paese, mettendole in relazione, cosa insolita, con il contesto culturale latino-americano. Nel 1998 ha pubblicato la traduzione inglese della biografia di José Rizal, scritta dall'insigne filippinsita spagnolo Wenceslao Retana y Gamboa nel 1907, opera fondamentale della letteratura e storiografia filippine, la quale però incredibilmente rimane ignota ai filippini poiché scritta in castigliano. Il libro, molto apprezzato, ha suscitato anche l'attenzione delle ambasciate filippina, cilena e spagnola. In relazione al tema dell'identità filippina, Medina ha pubblicato articoli e saggi, alcuni di essi apparsi in web nel sito di "Revista filipina", e nel *web-site* dell'Università di Vienna.

Sampaguitas en la cordillera, per la capacità di riflettere in modo lucido sulla storia traumatica di questo paese orientale, invaso e colonizzato tre volte, è un testo insolito, originale e interessante nel panorama delle lettere filippine.

Il libro, scritto interamente in prima persona, risente dell'influenza di vari generi: diario, raccolta di memorie familiari, resoconto di viaggio, saggio storico-sociologico. La narrazione, il cui scopo dichiarato è tramandare alle nuove generazioni una memoria del passato che sia il più possibile completa, assume un tono quasi di confessione. Scritto in un buono spagnolo, che talvolta tradisce l'influenza cilena, è una narrazione piana e semplice, aliena da enfasi, ciò le conferisce spontaneità e le permette di rag-

¹ Autrice di *Sampaguitas en la Cordillera. Reencuentros con Filipinas en Chile* (Santiago de Chile, Ric Editores, 2006, 200 pp.).

giunge a tratti punte di lirismo, ad esempio nella contemplazione del paesaggio che, prima d'esser manifestazione della natura, è dimensione dell'anima. Non mancano contaminazioni linguistiche, presenza di parole filippine (tagalog) e talora interpolazione d'interi brani nella lingua di Manila.

Sampaguitas è un tentativo di raccontare la storia filippina attraverso una vicenda personale senza romanzarla o alterare la realtà dei fatti; e l'originalità sta anche nella scelta di scrivere questo "memoriale" nella lingua di Cervantes, anzi dovremmo dire di Rizal, l'eroe nazionale e poligrafo del secolo XIX, che molto scrisse in spagnolo.

Elizabeth appartiene ai Medina, una famiglia che ha svolto un ruolo importante nella storia di Ilocos (regione della parte nord dell'isola di Luzon). Suo nonno, Emilio Medina Lazo, fu governatore della provincia di Ilocos Norte all'epoca dell'invasione giapponese (1941-1945) e, accusato di collaborazionismo, venne giustiziato da un'unità guerrigliera della USAFFE (Forze Armate degli Stati Uniti in Estremo Oriente) nel 1945, quando i giapponesi si ritirarono dalla regione. Fu rivale di Mariano Marcos, padre del presidente-dittatore Ferdinand. Stupisce il fatto che, nonostante si tratti di accadimenti recenti, Elizabeth, sia a causa della diaspora familiare, sia per certa reticenza nel tramandare le dolorose vicissitudini di casa, non abbia conservato memoria degli eventi accaduti. Questo libro è dunque la cronaca di un viaggio attraverso il tempo alla ricerca di una possibile verità su fatti sconosciuti riguardanti la famiglia Medina, tuttavia l'esperienza personale si converte in un'occasione per riflettere sul passato della nazione filippina e sulla relazione che questo popolo mantiene con la propria storia.

Il "reencuentro" con "el abuelo mítico" – così l'autrice lo definisce – si verificò a Santiago del Cile nel 1990. Durante un ricevimento all'ambasciata filippina, Elizabeth, per caso, entrò in contatto con un "hispanofilipino" che aveva conosciuto suo nonno, costui: "entregó, sin proponérselo, un mensaje de mi abuelo". Fu questo incontro non ricercato che provocò nell'autrice "un secreto anhelo de volver y recuperar el punto de origen", e fece crescere in lei il senso della "necesidad interna de completar las cosas" (p. 85). Per questa ragione sentì necessario viaggiare, o piuttosto peregrinare, in quei remoti luoghi della memoria, nel nord di Luzon, alla ricerca di quegli ultimi testimoni che ancora potessero fornirle pezzi di verità sulla propria storia familiare. Al suo ritorno nacque questo libro, "testimonio" di quest'operazione di recupero della memoria: "la importancia psicológica de tal acto trasciende el mero desvelar «hechos verídicos» o la realidad anecdótica. Tiene que ver con fundar el mundo, y ubicar nuestro centro; es un acto religioso en el sentido del reencuentro dentro de uno mismo con lo sagrado de la vida y de la existencia humana" (p. 86). Infatti, una volta trovata una sua possibile verità, sgorgò in lei la necessità della scrittura, la volontà che non andasse di nuovo perduto tutto, poiché: "de niña sentí la necesidad de leer un escrito como éste y tal vez haya jóvenes hoy a quienes les sirva" (p. 8). Si comprende, pagina dopo pagina, come lo sforzo di Elizabeth Medina sia quello di tessere e riannodare i fili perduti lungo la storia, affinché si salvino i pochi frammenti d'un mondo che va scomparendo: "sólo quedaban leves huellas y pocos testigos... ya es un milagro haber podido escucharlos y recoger los escasos testimonios que presento. Hoy, después de quince años, mucho ya no existe" (p. 14).

Il libro, che si compone di tre parti: *Reflexiones*, *Descubrimientos* e un capitolo illustrato *La historia en fotografías*, che, accanto all'appendice bibliografica *Fuentes*, si propone di dare testimonianza d'autenticità di quanto riferito, può sembrare al principio una confusa giustapposizione di materiali diversi e contrastanti: in realtà *Sampaguitas* è un testo coerente e coraggioso. In queste duecento pagine l'autrice ci spiega, attraverso una storia specifica e personale, la relazione tormentosa della sua nazione con il passato e i colonizzatori.

Ripercorre così le numerose tappe della storia del suo paese e pone finalmente in relazione tutti quegli eventi appresi a scuola in modo mnemonico e disorganico, con l'evoluzione storica verificatasi contemporaneamente nel resto del mondo, riesce così finalmente a superare quella "imagen que [los educadores] me transmitieron de Filipinas: desconcierto y no-identificación" (p. 42). Il sapere che nella vicina Indonesia esistono realtà indigene (tribù Toraya) del tutto simili alle popolazioni che abitavano le sue isole nel '500, la spinge a rileggere secondo una diversa prospettiva la relazione che il mosaico di tribù malesi dell'arcipelago filippino ha intrattenuto, cinque secoli or sono, con gli europei: "Éramos del mundo de los Toraya. Llegaron los españoles y nuestra acompañada vida... se vio abruptamente desestructurada" (p. 53); in questo modo prende coscienza delle ragioni dell'attuale comportamento del suo popolo: "Algunos se resistieron... pero muchos más adoptaron las máscaras del servilismo y la inferioridad. Y llegamos a fusionarnos con esas máscaras hasta que el sufrimiento devino una parte intrínseca de nuestro ser" (p. 59). Rilegge la relazione di umiliante sottomissione con il "civilizzatore" nordamericano alla luce degli eventi scioccanti che son stati rimossi dalla memoria, tanto personale così come ufficiale e collettiva: la "guerra olvidada", cioè, la guerra filippino-nordamericana (1898-1901) e suoi i conseguenti genocidi, le appaiono ora come "el primer Vietnam, donde salió ganador Estados Unidos" (p. 62). Riflette sulle atrocità commesse dai giapponesi e che son state "escasamente transmitidas por las generaciones que sobrevivieron". E dopo aver ripercorso tante epoche della propria storia, si rende conto che non può esser casuale il fatto che: "no existe ningún monumento nacional, ni recordatorio a los caídos de la revolución filipina contra España, de los de la guerra filipino-norteamericana, o los de la Segunda Guerra Mundial" (p. 71).

Una mancanza di memoria degli eventi passati e di autocoscienza civile, che la nostra scrittrice ha potuto finalmente sanare grazie a uno sradicamento e all'immersione nella realtà cilena: "En Chile recuperé mi paraíso perdido, Filipinas, con reflexión, madurez y aceptación de la realidad en que vivimos" (p. 7); e senza dubbio sorprende enormemente il lettore che non siano stati quasi dieci anni negli Stati Uniti la causa di questo processo di autoriflessione, ma il vivere in un paese più simile al suo: "En Chile me vi obligada a asumir mi identidad étnica... Al radicarme en Chile me di cuenta de que no era norteamericana" (p. 76).

I filippini di oggi davvero sembrano esser "hijos del trauma" (così si sente Medina, e in questo modo definisce la propria generazione), vale a dire ignari del loro passato, alieni ad una prospettiva storica degli eventi che sono andati condizionando la loro realtà, tanto materiale come psicologica e spirituale. *Sampaguitas* offre dunque una chiave di lettura di tutto questo, una porta d'accesso per comprendere le Filippine di oggi, e riesce a spiegare al lettore attento le ragioni del *desplazamiento* che vive il filippino moderno, e soprattutto l'intellettuale, specie quello di lingua spagnola.

Sembra sia esistito nelle Filippine una specie di choc culturale e una cancellazione collettiva di tutti quelli che son stati i grandi eventi traumatici della storia nazionale. Ogni grande choc è stato rimosso in modo pubblico e collettivo, e la volontà politica, in qualche caso forse esterna al paese, ha reinterpretato e riscritto la storia secondo la propria convenienza. Questa "amnistia della memoria", questa operazione di pulizia e ricostruzione del passato ha bloccato il corso della storia e cercando di cancellare le tracce di ciò ch'è stato, ha assurdamente preteso di costruire il futuro inventando nuove origini secondo un nefasto e falso mito di purezza corrotta dagli accidenti della storia.

Sampaguitas en la cordillera è un piccolo ma prezioso contributo perchè non si continui a fare *tabula rasa* di ciò che son state, e dunque possono essere domani le Filippine; e se l'autrice si congeda affermando che: "finalmente, he quedado tranquila.

Se ha resuelto una laguna importante en mi conciencia, a causa del silencio de mi padre, y hoy lo comprendo a él y me siento acompañada por el espíritu de mi abuelo” (p. 174), si può sperare che questa e altre opere partecipino alla costruzione di una nuova, cosciente visione critica del proprio passato, e dunque della propria attuale identità, da parte del popolo filippino.

MANUEL G. SIMÕES

A “FIERA DEL LIBRO DI TORINO” E A RECEPÇÃO LITERÁRIA DO CONTO PORTUGUÊS EM ITÁLIA

A “Feira do Livro de Turim” de 2006 teve Portugal como país convidado, pretexto para a apresentação de uma série de autores portugueses, desde antologias poéticas (a de Herberto Helder, trad. de Vincenzo Arsillo, e a de António Ramos Rosa, org. e trad. de Vincenzo Russo), um romance (*Jesuralém*) de Gonçalo M. Tavares, e um importante livro de ensaios de Eduardo Lourenço (*Il labirinto della saudade. Portogallo come destino*, a cura di Roberto Vecchi e Vincenzo Russo), o estudioso porventura mais brilhante das mitologias e da historiografia cultural da contemporaneidade portuguesa. Mas o género literário que, com alguma surpresa, foi eleito pelos editores (e tradutores) italianos, acabou por ser o da narrativa breve, com cinco antologias a colmatarem um vazio que, exceptuando isoladas aparições individuais (Miguel Torga, Fernando Namora, David Mourão-Ferreira ou Mário Cláudio), imperava desde as iniciativas, já longínquas, de *Le più belle novelle dell'Ottocento*, com prefácio de Mario Bonfantini (Roma, Casini Ed., 1951); *Pagine della letteratura portoghese*, org. de P.A. Jannini (Milano, Nuova Accademia, 1955); e *Carosello di narratori portoghesi*, org. de Enrico Cicogna (Milano, Aldo Martello Ed., 1963).

As propostas das cinco colectâneas de contos partiram de projectos diversificados, só convergentes em alguns aspectos – como a sobreposição de um ou outro autor e de um ou outro conto, quando coincidem os limites temporais de algumas antologias –, o que justifica uma análise específica de cada volume, de acordo com os objectivos programáticos dos respectivos antologiadores.

Quando il diavolo ci mette la coda – Trata-se de uma antologia breve¹, que oferece apenas sete contos de outros tantos autores: Alexandre Herculano, Júlio César Machado, Júlio Dinis, Fialho de Almeida, Raul Brandão, António Patrício e Mário de Sá-Carneiro. A tradução é o produto de um atento trabalho de grupo, coordenado por Maria Luisa Cusati, e a colectânea obedece ao critério de reunir contos que apresentam “contorni nebulosi e intriganti considerati tipici del fantastico” (p. 10), de que é paradigmático o conhecido conto de magia demoníaca “A Dama Pé-de-cabra”, de Alexandre Herculano, narrativa recuperada, como se sabe, dos *Nobiliários* medievais.

¹ *Quando il diavolo ci mette la coda. Racconti fantastici portoghesi* a cura di Maria Luisa Cusati, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 2006, pp. 191.

Antologia del racconto portoghese – Diferente como ponto de partida, esta antologia² não obedece a uma escolha do responsável pela operação editorial, visto que reproduz praticamente a colectânea organizada por João de Melo³, incluindo agora um conto do próprio João de Melo e excluindo o texto de Jacinto Lucas Pires, sem que se explique o motivo das alterações. Como refere o prefácio de Vincenzo Barca, a antologia “si apre com alcuni dei racconti più ‘classici’ dell’Ottocento portoghese [...] per proseguire con i nomi più significativi dell’universo letterario portoghese del Novecento” (p. 5). Diga-se, no entanto, que já a edição portuguesa é demasiado ampla porque inclui o número considerável de 50 autores, dos quais nem todos são reconhecidos entre o grupo dos grandes contistas da literatura portuguesa (releve-se, porém, a ausência imperdoável de Fernando Namora, por exemplo), representando portanto um “excesso” que não qualifica uma literatura em termos de representatividade de um género específico.

De cada autor apresenta-se uma ficha bio-bibliográfica organizada a partir da edição portuguesa, acrescentando-se agora uma lista das traduções italianas do mesmo, com o objectivo de informar o leitor quanto à “diffusione della produzione letteraria portoghese in Italia” (nota de p. 6). Esta lista, contudo, padece de muitas lacunas, como no caso de Eça de Queiroz, de quem se diz que os seus “romanzi però sono ormai introvabili e comunque affidati a traduzioni datatissime” (p. 5). Como já afirmou Antonio Tabucchi (*Splendori e miserie di Eça de Queirós*, in “Indice”, nº 3, 2000, p. 12), o Autor não teve ainda em Itália o reconhecimento editorial à altura da sua grandeza e que consistiria na publicação da obra completa, traduzida, estudada e anotada com competência, o que não quer dizer que Eça não tenha sido traduzido ao longo dos séculos XX e XXI e várias vezes reproposto⁴.

Lusitania Express – Organizada por António Fournier, esta antologia inclui vinte narrativas breves de autores seleccionados entre os novíssimos criadores literários portugueses, com a particularidade de terem publicado as primeiras obras entre 1986 e 2005. É uma colectânea que pressupõe uma ideia de algum modo original, se considerarmos o subtítulo “20 storie per un film portoghese”⁵, a transformação dos vinte autores em “attori protagonisti di questo film” e dos vinte tradutores em “doppiatori che ho avuto modo di coordinare durante i vari laboratori di traduzione letteraria nelle università di Torino, Milano e soprattutto Pisa, da dove proviene la maggior parte di loro” (p. 201).

Relativamente à selecção proposta, e aceitando como válida a constatação de que a vitalidade do conto é “uno degli aspetti più interessanti che contraddistinguono gli anni più recenti” (p. 204), não se compreende a escolha paradoxal do texto de Rui Miguel

² *Antologia del racconto portoghese*, a cura di João de Melo, traduzione e cura italiana di Vincenzo Barca, collaborazione di Renata Belardinelli, Roma, Cavallo di Ferro, 2006, pp. 575 [introduzione di V. Barca, postfazione di João de Melo].

³ *Antologia do Conto Português*, organização, prefácio e notas de João de Melo, Lisboa, Pub. Dom Quixote, 2002 (3ª ed., 2005), pp. 523.

⁴ Veja-se Manuel G. Simões, “A recepção literária de Eça de Queiroz em Itália”, in *Eça, Antero e a Geração de 70*. Actas do colóquio (8, 9 e 10 de Novº de 2000) de Vila do Conde, *Estudos Anterianos*, nº 9-10, Abril-Novº de 2002, pp. 55-62.

⁵ *Lusitania Express. 20 storie per un film portoghese*. Traduzione a cura di António José Gomes Fournier, Villa San Secondo (Asti), Scritturapura Editore, 2006, pp. 198+21.

Saramago, uma vez que se trata do primeiro capítulo do seu romance *A Hora das Neblinas* e, por isso, sem autonomia como narrativa breve; ou a inclusão dos contos inéditos de Jorge Reis-Sá e de Paulo José Miranda, até por se tratar de autores que até à data da antologia, pelo menos, não tinham publicado qualquer livro de contos. Se “os anos mais recentes”, como salienta A. Fournier, sublinharam o grande interesse por este género literário, a inserção deste material parece estar em contradição com a riqueza e volume de tal género.

Deve dizer-se ainda que as “20 storie per un film portoghese”, mesmo aderindo ao “capricho” cinematográfico, seriam, na melhor das hipóteses, vinte episódios sem um fio condutor, não se vislumbrando, como quer o organizador, que haja entre eles “un labile confine, una soglia invisibile” (p. 207); e também que o trabalho de “dobragem”, explícito na “ficha técnica” do filme, tem regras e metodologias que não coincidem totalmente com as da tradução literária. Daí as muitas desatenções dos “doppiatori” e que escaparam ao coordenador, as mais evidentes e inaceitáveis das quais são talvez as que desvirtuam o texto de Rui Miguel Saramago.

Lusofônica – A premissa para esta antologia⁶ alarga o âmbito espacial ao mundo da chamada Lusofonia, o que significa que todos os contos, de autores provenientes de três continentes e de quatro nações, foram escritos em língua portuguesa. Deste modo, o volume inclui narrativas breves das literaturas portuguesa (8 autores), angolana (1), moçambicana (3) e brasileira (7), sendo a parte portuguesa introduzida por um texto de Lídia Jorge (“Gli anni del garofano”); a africana precedida por um breve mas lúcido discurso de Pepetela (“Gli anni settanta”); e a brasileira contextualizada por Moacyr Scliar (“Memorie della repressione”). São três testemunhos que funcionam como indicadores históricos de cada uma das secções, com os inevitáveis reflexos nas respectivas literaturas.

O critério escolhido por Giorgio de Marchis tem que ver com o factor geracional: “i diciannove scrittori selezionati sono, infatti, nati tutti negli anni Settanta e hanno pubblicato la loro prima opera dopo il 1995” (p. 10), o que significa que se trata de uma antologia de autores da chamada “geração de 90”. Deve dizer-se, no entanto, que, talvez com demasiada frequência, se recorreu a materiais inéditos, como nos casos dos portugueses António Gregório e Gonçalo M. Tavares; dos moçambicanos Rogério Manjate e Pedro Muimbo; ou dos brasileiros Ferrez e Santiago Nazarian, para não falar dos autores portugueses Filipa Melo e Jorge Reis-Sá, cujos contos foram extraídos de revistas, sendo o último sobretudo conhecido como poeta.

L'anima navigante – Esta antologia de contos portugueses, primeiro inserida na revista “Crocevia” e depois em volume⁷, selecciona vinte autores que, segundo os antologiadores, “testimoniano la vitalità della narrativa breve in Portogallo nel periodo fra il 1990 e il 2005” (p. 7), o que, por mera coincidência, corresponde quase integralmente ao mesmo período de tempo considerado pela antologia de A. Fournier. E, contudo, dos vinte autores que ambas as antologias inserem, apenas cinco são coinci-

⁶ *Lusofônica. La nuova narrativa in lingua portoghese*, a cura di Giorgio de Marchis, Roma, La Nuova Frontiera, 2006, pp. 166.

⁷ *L'anima navigante. Racconti dal Portogallo*, a cura di Gianluca Miraglia e Marcello Sacco, Nardò (Lecce), BESA Editrice, 2006, pp. 172.

dentes (Miguel Miranda, Pedro Paixão, José Riço Direitinho, Manuel Jorge Marmelo e Jacinto Lucas Pires), embora a selecção incida sobre textos diferentes.

G. Miraglia e M. Sacco partiram de critérios que, do ponto de vista crítico, me parecem mais válidos, escolhendo sobretudo autores de segura e confirmada afirmação na literatura portuguesa, independentemente da idade cronológica, e cuja escrita oferece uma visão menos superficial da actividade literária das duas últimas décadas. Apesar disso, os organizadores têm consciência da flutuação do cânone antológico, muito embora os pressupostos me pareçam exemplares: “offrire al lettore italiano un'immagine coerente della narrativa breve portoghese degli ultimi quindici anni, proponendogli gli autori più significativi e i loro racconti migliori. Il criterio estetico, pur se naturalmente discutibile, gioca insomma un ruolo fondamentale e si sovrappone a quello della semplice rappresentatività” (p. 12).

L'anima navigante é, portanto, uma proposta aberta e, quanto a mim, equilibrada sobre o que se produziu, nos últimos quinze anos, no âmbito da narrativa breve portuguesa. E certamente com o objectivo de esclarecer o leitor sobre o contexto em que esta literatura se produziu, os antologiadores incluem, como “apêndice”, dois textos que marcaram o pensamento português naquele período: um fragmento de José Saramago, com data de 20/12/1994 e extraído de *Cadernos de Lanzarote. Diário II* (pp. 147-152); e um capítulo de *Portugal Hoje. O Medo de Existir* (2004), do filósofo José Gil (pp. 153-163), dois textos que respondem a muitas interrogações sobre o “modo de ser” português.

Observando globalmente as cinco antologias, cabe dizer que elas marcaram, a diversos níveis, um ano excepcionalmente rico em matéria de recepção literária do conto português em Itália. É óbvio que é justo evidenciar as que partiram de uma profunda investigação e leitura crítica de um corpus textual imenso até chegar à tentativa de fixar um cânone. Este último aspecto só terá sido conseguido pela antologia de Maria Luisa Cusati, cuja atenção recaiu sobre o conto fantástico, visto que as outras, ou pela proximidade de publicação, sem o necessário distanciamento (nos casos de A. Fournier, de G. de Marchis e de G. Miraglia/M. Sacco), ou pela dimensão, certamente excessiva (antologia de João de Melo/V. Barca), tornaram difícil essa fixação.

RECENSIONI

Leonor Ruiz Gurillo, *Hechos pragmáticos del Español*, Alicante, Universidad de Alicante, 2006, pp. 182.

Con la publicación de *Hechos pragmáticos del Español*, Leonor Ruiz Gurillo, Profesora Titular de la Universidad de Alicante, se propone tratar algunos fenómenos lingüísticos observables desde la perspectiva de un análisis pragmático. Dicha perspectiva pretende ser amplia e integradora, aportando las propuestas de distintos marcos teóricos desde los que se intenta ofrecer una visión lo más completa y articulada posible de cada uno de los fenómenos seleccionados.

La obra se encuentra dividida en ocho capítulos, de los cuales seis están dedicados al estudio monográfico de los varios argumentos propuestos. Si el sexto centra la atención en el análisis de la ironía verbal, campo al que la autora, como directora del grupo de investigación GRIALE, ha dedicado parte de sus trabajos más recientes, los cinco restantes se adentran en el estudio de: el significado implícito (cap. 2), el sujeto discursivo (cap. 3), la modalidad (cap. 4), la representación del discurso (cap. 5), y la metáfora (cap. 7).

La primera parte de cada capítulo recoge las nociones y presupuestos que sobre el fenómeno en cuestión proporcionan las distintas teorías tomadas en consideración, después de cuya exposición, y justificando así el título dado a la obra, se procede a su análisis y ejemplificación mediante textos en español de distinta procedencia: conversaciones coloquiales, noticias periodísticas y transmisiones radiofónicas.

Tras las páginas introductorias (cap. 1), y encabezando el estudio de los hechos pragmáticos, el segundo capítulo da inicio a una extensa reflexión acerca del significado contextual, partiendo de la clasificación básica de los implícitos llevada a cabo por H. P. Grice. Ruiz Gurillo expone algunas de las aportaciones más significativas que en relación con el significado pragmático proporcionan distintos enfoques teóricos, tales como la Teoría de la Argumentación, la Teoría de la Relevancia o la Teoría de la Gramaticalización. En un primer momento se consideran aquellos implícitos más cercanos al significado codificado (*presuposición*, *explicatura* e *implicatura convencional*), pasando, posteriormente, al análisis de aquellos otros relacionados más estrechamente con el significado pragmático (los *sobreentendidos* y las *implicaturas conversacionales*, tanto generalizadas como particularizadas). A continuación, la autora propone una interesante correspondencia entre los varios implícitos, advirtiendo, sin embargo, de la necesidad de considerarla aproximada y orientativa, vistas las diferencias y la

complejidad que caracterizan el estudio de lo implícito desde la óptica de tan distintos enfoques.

El capítulo se cierra con un breve texto, procedente de un programa satírico radiofónico, que pretende mostrar la adquisición del significado contextual (fundamentalmente desde una perspectiva relevantista) a través del uso que de los verbos *achatar* y *pitufar* realizan sus personajes protagonistas, dos destacados políticos españoles caricaturizados.

Al estudio de la interacción comunicativa y de sus participantes está dedicado el tercer capítulo, parte de cuyos contenidos retomará la autora cuando se ocupe de la representación del discurso y de la ironía verbal. Adoptando siempre una visión amplia, desde distintos enfoques metodológicos, se nos presenta, en primer lugar, la concepción que del hablante / oyente tiene la Teoría Polifónica de la Enunciación, introduciendo los conceptos de *sujeto hablante*, *locutor* y *enunciador*, referidos al primero de ellos, y de *sujeto empírico*, *alocutor* y *destinatario*, relacionados con el segundo. Siguiendo la aplicación que de los principios de la polifonía hace la Escuela de Ginebra en sus estudios, se introducen también los conceptos de *diafonía*, *polifonía* y *dialogismo*. Seguidamente, Ruiz Gurillo cita y comenta sucintamente algunas de las aportaciones de distintos autores que han aplicado de forma práctica los principios de la polifonía al estudio del español, poniendo de manifiesto también algunas de las críticas que se le han realizado a la teoría, como las objeciones planteadas por la ScaPoline (Teoría Escandinava de la Polifonía) sobre el concepto de *enunciador*.

Si desde una perspectiva sociolingüística E. Goffman habla de *autor*, *animador* y *representante*, refiriéndose a la figura del hablante, y de *público* y *audiencia* para el oyente (además de considerarlo como posible *destinatario*, *destinatario indirecto* u *oyente entrometido*), la Teoría de la Relevancia contempla los términos genéricos de hablante y oyente, a los que, por otro lado, hay quien prefiere, como M^a V. Escandell, los de *emisor* / *destinatario* cuando conllevan una noción de intencionalidad comunicativa.

El último de los postulados teóricos considerados en relación con este punto es el que propone el grupo de investigación Val.Es.Co, dedicado al estudio del español coloquial y al que la propia autora pertenece como miembro fundacional. Dicho grupo pone de manifiesto la estrecha relación existente entre los sujetos discursivos y las unidades de segmentación en la conversación, delimitando de esta manera la frontera entre *intervenciones* y *turnos*. Desde esta óptica de análisis Ruiz Gurillo proporciona algunos ejemplos de solapamiento en la conversación, a la vez que propone integrar el análisis conversacional de algunos fenómenos (como el discurso referido o la ironía verbal) mediante la distinción de los conceptos de locutor y enunciador, lo que ejemplifica brevemente.

Las relaciones que en la comunicación se establecen entre los sujetos discursivos y los enunciados llevan a la autora a tratar el tema de la modalidad en el capítulo cuarto. Partiendo de la base de conceptos clave de la Lingüística de la Enunciación, como la conocida distinción de Benveniste entre *enunciado* y *enunciación*, se llega al binomio *modalidades de la enunciación* frente a *modalidades del enunciado*. De las primeras (centradas en la forma lingüística de los enunciados) se enfatiza su relación con la Teoría de los Actos de Habla y con la cortesía lingüística, mientras que, de entre las segundas, Ruiz Gurillo dedica mayor atención a las lógicas, en particular a las relaciones existentes entre las modalidades alética y epistémica (a menudo consideradas una sola) y entre esta última y la deontica (que ejemplifica con el caso de los verbos modales).

La parte de aplicación práctica del capítulo está dedicada al análisis de los valores modales de las perífrasis *deber* + *infinitivo* y *deber de* + *infinitivo*, así como del evidencial *por lo visto*. En el primer caso, a través de ejemplos concretos extraídos del

Corpus de conversaciones coloquiales de Val.Es.Co, se propone una explicación pragmática a la confusión que con frecuencia se da en el español actual (fundamentalmente coloquial) entre valores modales deónticos y alético-epistémicos en ambas perífrasis. En el segundo caso, *por lo visto* ejemplifica el estudio de los evidenciales como expresión de la modalidad, analizando dicha unidad en relación tanto con el enunciado como con la enunciación.

El capítulo quinto, titulado *la representación del discurso*, afronta, desde una perspectiva pragmática, lo que en ámbito estrictamente gramatical constituye la reproducción del discurso (con la clásica separación entre: discurso directo, indirecto e indirecto libre). Para ello, y tras haber demostrado la insuficiencia de los criterios sintácticos en el análisis de distintos ejemplos de estilo directo procedentes de conversaciones coloquiales, se plantea un estudio pragmático a la luz de las aportaciones de la Teoría de la Polifonía, de la Relevancia, y de la Enunciación. De este modo, se analiza el papel de las figuras discursivas (estableciendo un doble plano de la enunciación en el discurso directo), se evidencia la interpretabilidad del mensaje, y se distinguen las distintas funciones discursivas que origina la representación del discurso directo en las unidades conversacionales de la intervención (nivel monológico) y del intercambio (nivel dialógico). Parece que en el nivel monológico la función consistiría en despertar el interés por lo contado (mediante distintos recursos de tipo morfológico, suprasegmental y enunciativo), mientras que a nivel dialógico predominaría la función narrativa y la voluntad de construcción común del texto.

En la parte final del capítulo se trata la posibilidad de considerar el verbo *decir*, en la expresión del estilo directo, como portador gramaticalizado de información procedimental.

A través de los dos últimos capítulos (sexto y séptimo) se reserva una parte del análisis pragmático de la obra a los tropos, en concreto a la ironía y a la metáfora. La ironía, como hemos mencionado anteriormente, es objeto de estudio del grupo de investigación GRIALE de la Universidad de Alicante, uno de cuyos propósitos es la aplicación práctica de los resultados alcanzados con su trabajo en el ámbito de la enseñanza / aprendizaje de ELE. Para GRIALE, frente a otros enfoques como las teorías de los Actos de Habla, de la Mención Ecoica, del Fingimiento, o de la Polifonía, es la Teoría de la Manifestación Implícita (que con su concepto de *entorno irónico* presta una especial atención al marco situacional en el que se ha de interpretar el fenómeno) la que mejor parece adaptarse al estudio de la ironía verbal en la conversación coloquial.

En cuanto a la metáfora, Ruiz Gurillo pone de manifiesto cómo para su estudio, al igual que para el de los restantes hechos pragmáticos vistos hasta aquí, una perspectiva exclusivamente semántica se revela insuficiente. La autora hace hincapié, sin dejar de mencionar por ello la posición que adoptan H. P. Grice, J. Searle, o los relevantistas, en la concepción que de la metáfora tienen los modelos cognitivos idealizados, para los que constituye un instrumento de conceptualización asequible del mundo que nos rodea. En este sentido, y sobre la base de un estudio de G. Lakoff de 1992 denominado *«Metaphor and War: the metaphor system used to justify the war in the Gulf»*, Ruiz Gurillo propone algunos ejemplos (procedentes de distintos periódicos españoles y referentes al atentado terrorista madrileño del 11 de marzo de 2004) que pretenden evidenciar la relación entre las metáforas conceptuales (o metáforas básicas) y algunas expresiones metafóricas concretas construidas sobre éstas.

De gran interés son, asimismo, tanto las referencias acerca del estudio interlingüístico de la metáfora, como las consideraciones finales en relación con su estudio desde un punto de vista psicológico y psicolingüístico.

Hechos pragmáticos del Español concluye con un capítulo en el que se apunta la necesidad de profundizar y ampliar los fenómenos estudiados desde una perspectiva de análisis abierta a la multiplicidad de enfoques teóricos. Sin duda, las 25 páginas de bibliografía que la autora incluye como colofón de la obra constituyen un importante estímulo en esta dirección.

Gonzalo Jiménez Pascual

Margarita Vinagre Laranjeira, *El cambio de código en la conversación bilingüe: la alternancia de lenguas*, Madrid, Arco Libros, 2005, pp. 94.

El número 87 de la colección *Cuadernos de lengua española*, elaborado por Margarita Vinagre Laranjeira, profesora de Lengua y Lingüística en la Universidad Antonio de Nebrija, está dedicado al estudio del cambio de código, concebido como la alternancia de dos o más lenguas por parte de hablantes bilingües durante el acto de habla o la conversación. Centrándose en la alternancia inglés-español, la monografía se propone presentar el cambio de código desde distintas perspectivas, contemplando los aspectos sociolingüísticos, pragmáticos y gramaticales que lo caracterizan. La experiencia personal de la autora, como integrante de una familia bilingüe, se plasma en la abundante ejemplificación que acompaña a las explicaciones teóricas sobre el fenómeno.

Frente a algunas consideraciones recurrentes sobre la alternancia como manifestación de un precario conocimiento de las lenguas implicadas, y sobre la presuposición de la escasa competencia comunicativa de los hablantes que se sirven de ella, la autora evidencia la enorme capacidad y competencia que requiere el uso alternado de distintos sistemas lingüísticos durante la conversación, a la vez que pone de manifiesto la habilidad social que supone su uso en la negociación de aspectos ligados a la interacción comunicativa y al favorecimiento estratégico de las relaciones interpersonales.

Con la intención de aclarar los límites del concepto de alternancia, Vinagre Laranjeira presenta los términos de *transferencia*, *interferencia* y *préstamo*, que, al igual que el fenómeno del *espanglish*, hacen referencia a situaciones de contacto entre distintos códigos lingüísticos. Adoptando el criterio de la integración fonológica y morfológica se establece la frontera entre los conceptos de préstamo y alternancia, haciendo hincapié, sin embargo, en la imposibilidad ocasional de diferenciar claramente uno de otro.

En cuanto al *espanglish*, un fenómeno casi siempre acompañado de polémicas en relación a sus connotaciones de degradación lingüística y asociado con frecuencia a niveles escasos de instrucción, la autora nos aclara que no todo aquello que se suele recoger bajo esta denominación puede ser considerado alternancia de lenguas, puesto que a menudo se trata de fenómenos de transferencia, interferencia o préstamo, en cuyo caso el conocimiento del código por parte del hablante no requiere el dominio que supone, por el contrario, la práctica de la alternancia, en la que, además, tienen cabida factores sociolingüísticos, pragmáticos y gramaticales, no tratándose, por tanto, de una mera y arbitraria mezcla de lenguas. Precisamente en relación con el grado de conocimiento del código que manifiesta el hablante a nivel gramatical, de mayor a menor, se nos presentan tres tipos básicos de alternancia: 1) intraoracional, 2) interoracional, y 3) emblemática (o etiqueta), que suelen ir asociados al grado de competencia comunicativa adquirida por el bilingüe.

El capítulo dedicado a las restricciones de tipo gramatical pretende mostrar cómo, pese a la posible apariencia de arbitrariedad en cuanto al punto en el que puede producirse el cambio entre una lengua y otra, dicho punto parece responder a ciertas reglas (*universales*, además de *particulares* y *relativas*) relacionadas fundamentalmente con la equivalencia lineal de las estructuras sintácticas de ambas lenguas y con la interdependencia de los elementos entre sí a nivel léxico-sintáctico.

Desde un punto de vista sociolingüístico, la autora hace un análisis de los elementos que condicionan la elección del código en los casos de alternancia (participantes, discurso, función interactiva, situación), estableciendo y ejemplificando una serie de funciones que pueden atribuírsele: *situacional*, *metafórica* (o *fática*), *referencial*, *directiva* (o *personalización*), *expresiva*, *apelativa*, *reiterativa*, *apositiva*, *enfática*, *metalingüística*, *poética*, de *aclaración*, de *objetivización*, de *mitigación*, de *agravamiento*, y de *traducción*.

Junto a los mencionados aspectos sociolingüísticos que intervienen en la elección de la lengua, y desde la perspectiva de un análisis de tipo discursivo, la investigadora, siguiendo la teoría de P. Auer acerca de la contextualización en la interpretación de la alternancia, ejemplifica los distintos tipos de esquemas que éste propone sobre la base de la importancia de las secuencias (turnos conversacionales) que preceden al momento en el que tiene lugar el cambio de lengua.

El último capítulo explora sucintamente el desarrollo y las funciones de la alternancia de lenguas en distintos momentos del crecimiento del niño bilingüe, señalando además la aparente relación que se establece entre el cambio de código y el grado de competencia comunicativa del hablante en función de su edad.

Como el resto de los cuadernillos de la colección, la obra concluye con una serie de útiles ejercicios que pretenden aclarar las ideas del lector acerca del fenómeno analizado, planteándole cuestiones sobre algunos de los aspectos más significativos a los que se ha hecho alusión a lo largo de la misma, dando paso, posteriormente, a su resolución a través de las claves de corrección.

Gonzalo Jiménez Pascual

Margherita Morreale, *Escritos escogidos de lengua y literatura española*, edición de José Luis Rivaola y José Pérez Navarro, Madrid, Gredos, 2006.

Nelle due paginette che Margherita Morreale scrive quale presentazione del volume a lei offerto dall'Università di Padova, dove a lungo insegnò, la studiosa, con ironia, annota: "L'italiano, lingua da me sempre sentita come la più bella ed affascinante, mi creò qualche problema quando venni in contatto col periodare accademico al mio rientro definitivo in Italia; non sapevo come districarmi in certi meandri ossequiosi [...] desistetti dall'intervenire, ma disgraziatamente non fino al punto di non rilevare la distanza fra il discorso critico degli ispanisti italiani e l'effettiva conoscenza della lingua interpretata ed insegnata; ora chiedo scusa ai miei colleghi delle mie intemperanze." Qui c'è tutta Margherita Morreale: la linearità quasi più da scienziato che da letterato della sua scrittura articolata sulla conoscenza, approfondita scavando nei testi studiati, sino a non lasciare mai alcun dubbio sulla sicurezza dell'operazione linguistica e filologica intrapresa in tutti i campi da lei tanto minuziosamente indagati. Ma non voglio però certo dire che affrontare la lettura di uno scritto di Morreale sia una cosa semplice, o da consigliare a qualsiasi studente. Intanto oserei dire che Morreale si rivolge sempre o quasi agli

specialisti e non certo ai neofiti: ho detto che la sua scrittura tende ad un rigore e a una semplicità che ha qualcosa della scrittura scientifica, e, come in questa, l'argomento che ne è oggetto e l'argomentare su di esso richiedono una tensione e un'attenzione nella lettura per poter fruire, nel senso di mettere a frutto, in vista di una propria ricerca, l'enorme accumulo di conoscenze e di studio che è alle spalle di ciascuno dei moltissimi scritti che formano l'eccezionale bibliografia (che questo volume ci offre) di Margherita Morreale. Non voglio però far pensare che la lettura possa risultare noiosa: se per lo studioso leggere Morreale è sempre fonte di ammirazione per la profondità culturale oltre che per la vastità dei suoi interessi, un lettore sufficientemente colto potrà addirittura trovare spunto di divertimento, ed intuire il divertimento dell'autrice, quando si rifà alla sua esperienza spagnola o più specificatamente malaghegna: "Lo spagnolo andaluso, che imparai frequentando giovani illetterate e i loro genitori, rappresentò per me una svolta verso quell'espressione semplice e pittoresca di cui non avevo ancora potuto usufruire [...] L'essermi impadronita dello spagnolo sin da questo livello mi aiutò a penetrarne lo sviluppo storico e ad immedesimarmi con il dettato medievale e classico della scrittura." Ho sottomano (p. 797) un breve esempio di etimologia popolare raccolto "dalla viva voce di un andaluso", e da lui poi messo per iscritto: "*Hierba Mejorana*. Según cuentan, la virgen fue a Marbella y atravesando un escampao, con su amiga Ana, al paso arrancaban, diferentes Hierbas y las golian y goliendo el buen aroma que tenía esta, le dijo Maria: Esta es *mejor Ana*."

Margherita Morreale è una filologa nel senso più completo della parola, seppure il suo lavoro ecdodico, come editore di testi spagnoli, si limiti a pochi (intendo raffrontati alla mole della sua produzione scientifica) titoli: voglio ricordare però, perché ovviamente in questo, sia pur ponderoso, volume miscellaneo non possono trovare spazio, almeno l'edizione critica de *Los doze trabajos de Hércules*, di Enrique de Villena, opera alla quale i "villenisti" (e penso in primo luogo a Pedro Cátedra, ma anche a me stessa) davanti all'autorevolezza del risultato, non abbiamo mai osato metter mano. O ancora *El Galateo español*, di Lucas Gracián Dantisco, o la *Dança general de la muerte*, nata come dispensa per gli studenti dell'Università barese. Ma l'interesse principale di Margherita Morreale non sembra tanto quello di produrre l'edizione critica di un'opera, completa di studi filologici, linguistici, storico letterari e quant'altro, e per ciò quasi fine a sé stessa, ma piuttosto di essere un pungolo e uno sprone agli studiosi cui fornisce e per i quali mette direi "al servizio" un enorme cumulo di esperienza maturata in molti e poco frequentati campi, di offrire a chi sia in grado di fruirne, la sua vasta cultura assieme a anni di intuizioni geniali e laboriose e minuziose ricerche.

Ma torniamo a questo volume che vuol essere insieme omaggio alla studiosa e sintesi dei suoi principali filoni di ricerca: in primo luogo gli studi sui volgarizzamenti biblici, campo in cui non oso neppure addentrarmi a cercar di sintetizzare (credo non sia neppur possibile) uno o l'altro di questi sette lunghi saggi che non sono che una sommatoria, seppur rappresentativa, scelta tra i molti su questo tema: ricorderò solo, quale esempio, i due studi sulla traduzione della Bibbia contenuta nella *General Historia* di Alfonso x e il confronto con il latino della *Vulgata*, o quello che mette a confronto la così detta Bibbia di Ferrara con altri volgarizzamenti medievali spagnoli; ma non voglio né oso soffermarmi a elencare lavori in un campo a me totalmente ignoto, ma solo far pensare all'enorme patrimonio linguistico e lessicale spagnolo medievale che Morreale ha potuto far suo, e trasmetterci, avendo come termini di confronto non solo il latino, ma il greco e i volgarizzamenti in ambito ebraico.

A questi studi si possono collegare quelli su Juan (e marginalmente Alfonso) de Valdés nel contesto dell'erasmismo spagnolo; qui sono raccolti tre saggi: *Juan de Valdés traducteur de la Bible*, dove si esamina e si pubblica la versione di Valdés del

Salmo 17 (18) condotta, secondo lo stesso volgarizzatore, sul testo ebraico, mentre invece Morreale individua testi greci e latini soggiacenti. Juan de Valdés tradusse due volte i Vangeli, una prima volta in Spagna e una seconda in Italia. Morreale mette a raffronto le due versioni (del “discorso della montagna”); accompagnandole con i loro modelli, ossia il *Nuovo Testamento* nella versione latina di Erasmo e la *Vulgata*: Valdés, a suo dire, condusse la prima dal greco, ossia sul testo greco della recensione erasmiana, ma “la dipendenza dal latino si deduce da alcuni punti della versione e soprattutto dal lessico”. Il raffronto tra le due versioni rivela una notevole differenza nella scelta lessicale da cui appare che non la prima versione, bensì la seconda fu effettuata seguendo il testo greco della recensione erasmiana e liberandosi dei latinismi del lessico e la fraseologia della *Vulgata*. Altri ancora sono i saggi su Juan e Alfonso de Valdés, proposti nel volume, basterà ricordare *¿Devoción o piedad? Apuntaciones sobre el léxico de Alfonso y Juan de Valdés*, sempre nell’ottica erasmiana. E ancora sulla traccia degli studi biblici dobbiamo ricordare, sempre e soltanto tra quelli inclusi nel presente volume, anche quelli sulla diffusione e il lessico del *Padrenuestro* e l’*Avemaria*: dai testi letterari castigliani alle “Dottrine”, da Santa Teresa, alle interviste con l’andaluso Antonio.

Non dimentichiamo poi l’argomento “Dante in Spagna”, su cui Morreale fornisce agli studiosi un’ampia e ragionata bibliografia fino al xvii secolo, che si divide in due parti, castigliano e catalano, esaminate esaustivamente secolo per secolo: uno strumento di lavoro di grande utilità e autorità. Poi gli adattamenti poetici, le traduzioni e le imitazioni dantesche tardo medievali. Tra queste l’ampio approfondito studio, che tocca ogni aspetto filologico nel senso più lato, del *Dezir de las siete virtudes* di Francisco Imperial, accompagnato dall’edizione critica dell’operetta prerinascimentale, dal commento di molti luoghi “danteschi” del *Dezir*, e da un esaustivo glossario: perfetto esempio di edizione critica condotta con tutti gli strumenti a disposizione del filologo. E di strumenti Margherita Morreale ne offre agli studiosi a piene mani, con una generosità scientifica rara; tra questi dobbiamo ricordare i minuziosi studi condotti sul *Tesoro de la lengua castellana o española* di Sebastián de Covarrubias, studi che rappresentano un vero “tesoro” di notizie sulle fonti e di approfondimenti linguistici messo a disposizione di chi osasse affrontare un’edizione moderna e critica di questo “vocabolario”.

Ho tenuto per ultimo l’argomento trattato da Margherita Morreale che mi sta più a cuore, e degli studi sul quale io stessa ho potuto usufruire “a piene mani”, voglio dire i saggi sul *Libro de buen amor*, qui a mio avviso non sufficientemente rappresentati, in quanto viene quasi tralasciato il registro linguistico, ampiamente presente nell’opera della studiosa, come anche quello bibliografico; è ovvio dire che agli studi ruiziani di Morreale, e in particolare alle sue edizioni delle *fabulae*, vorrei veder dedicato almeno un volume che risulterebbe più ponderoso di quello che ho ora tra le mani.

Apri qui la sezione dedicata al *Libro de buen amor* la voce *Il Libro dell’Arciprete di Hita*, voce sintetica ma certamente esaustiva redatta per la *Storia della civiltà letteraria spagnola*, della UTET; a seguire troviamo un attentissimo *Esquema para el estudio de la comparación en el Libro de buen amor*, un saggio veramente esemplare, essenziale per lo studio del capolavoro medievale dell’Arciprete. Abbiamo detto che Margherita Morreale ha dedicato buona parte dei suoi studi ruiziani alle *fabulae* o *exempla* contenute nel *Libro*, sezione qui rappresentata da due lavori, il primo su *La fábula en la edad media*, rappresentata, in Spagna appunto dagli *exempla* del *Lba*: un approfondito studio è accompagnato dal confronto tra il testo di Fedro, il *Romulus vulgaris* e il suo volgarizzamento, la versione di Walter Anglicus e il ruiziano esempio del “ladron y el mastino”. A seguire e a concludere questa sezione del volume, l’edizione critica seguita da un’attentissima analisi metrica, morfologica e lessicale e accompagnata dal confronto con la versione di Walter Anglicus, della favola “de

las liebres”, da Corominas giudicata “la más fiel de las traducciones de Juan Ruiz” ma da Morreale “también la más floja de sus fábulas”. Di vari altri *exempla e fabulae* ruiziane si cita l'edizione e lo studio nella bibliografia di Margherita Morreale, edizioni che vorremmo veder completate con i rimanenti “enxienplos” e pubblicate congiuntamente. Accanto a questi dobbiamo ricordare gli studi ed edizioni della lirica mariana di Juan Ruiz, quelli sulle “pasiones” e molti altri su singoli argomenti o passaggi. Però al centro dobbiamo collocare una serie di ricerche essenziali per gli studiosi del *Libro*: gli *Apuntes* (e *Más apuntes*) *para un comentario literal del “libro de buen amor”*, una serie di cinque lunghissime, minuziosissime analisi, che vanno dal 1963 al '71, e precedono e accompagnano le edizioni critiche di Chiarini e Corominas, e che hanno dato un grande apporto alla stessa mia edizione, come, probabilmente ad altre che la precedono. A tutto questo (e altro) si deve aggiungere la bibliografia ruiziana completa e ragionata condotta a termine nel 1985 per il *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*.

Vorrei permettermi di concludere con un ricordo personale: alcuni anni fa, quando stavo faticosamente e timorosamente, ma anche con grande divertimento, affrontando l'edizione critica del *Libro de buen amor*, ebbi l'occasione, durante un convegno sui Canzonieri spagnoli, svoltosi tra Padova e Venezia, di incontrare e parlare dell'argomento che mi stava a cuore con Margherita Morreale, che confortò con la sua approvazione la mia scelta del manoscritto Gayoso quale testo base per l'edizione critica. In quell'occasione le chiesi notizia di alcuni suoi lavori sul testo che non ero riuscita a reperire: il giorno dopo, al mattino, Margherita Morreale giunse al convegno, a Venezia, con una grande borsa colma di suoi preziosi estratti, che mi consegnò con la raccomandazione di depositarli, dopo averli studiati e usati, nella biblioteca del nostro dipartimento per poter esser utili anche ad altri studiosi e studenti. Grazie Margherita.

Marcella Ciceri

Andrea Zinato, *El “Canzoniere Marciano” (Ms. stran. app. XXV, 268 – VM1). Notas críticas y edición*, A Coruña, Editorial Toxosoutos, 2005, 469 pp.

Andrea Zinato presenta nella prestigiosa collana della casa editrice galega la sua ultima fatica di attento filologo: l'edizione critica del *Canzoniere Marciano*, o *Cancionero de la Marciana*, o *Cancionero de Venecia* (sigla VM1), manoscritto pergamenaceo decorato e ben conservato, seppure privo di qualche foglio, della seconda metà del XV secolo, in cui vengono trasmesse 68 poesie di diversi autori e una lettera fittizia della regina Maria d'Aragona al marito re Alfonso «reinando en Italia pacíficamente». Una parte di queste poesie e la lettera sono accompagnate dalle traduzioni italiane, contemporanee all'originale, primo esempio di traduzione poetica dallo spagnolo.

Il curatore Zinato propone una suggestiva ipotesi sulla figura del committente della raccolta databile verso il 1470: un mercante veneziano interessato alla poesia cortigiana e attratto dalla produzione castigliano-aragonese; forse per motivi professionali era entrato in contatto con il mondo napoletano e la sua corte dove fiori la poesia cortigiana grazie al raffinato mecenatismo del re Alfonso il Magnanimo. La raccolta, probabilmente, doveva essere un prezioso omaggio a una dama.

I materiali poetici sono tratti da più manoscritti legati tra loro. L'attuale sequenza delle opere non risponde all'originale: grazie a successive annotazioni viene proposta una disposizione almeno parzialmente corretta. Il manoscritto fu smembrato, e succes-

sivamente ricostruito e rilegato in modo disordinato, quando si sottrassero i fogli che contenevano la *Misa de amor* di Suero de Ribera e altre poesie simili all'opera parodica oggetto dell'azione censoria. La stessa sorte subirono i due mss. affini *Cancionero de Estúñiga* (MN54) e *Cancionero de la Casamatense* (RC1).

Alfredo Cavaliere, per lunghi anni professore di filologia romanza a Ca' Foscari, pubblicò nel 1943 una rigorosa edizione del *Canzoniere Marciano*, incompleta per quello che riguarda le traduzioni, opera meritoria nonostante risulti chiaramente 'datata'. Anche la trascrizione del ms. guidata da Dutton negli anni '90 cade in errore soprattutto per le trascrizioni in italiano, probabilmente lingua sconosciuta all'équipe inglese. Lo Zinato propone con riferimenti chiari e attenti, l'origine italiana, specificamente veneto/veneziana del traduttore.

La maggior parte delle poesie è opera di Carvajal apprezzato poeta della corte di Alfonso il Magnanimo; le altre sono opere di illustri poeti come il Marqués de Santillana, Juan de Mena, Rodríguez del Padrón, Lope de Estúñiga, ecc.. Il testo è assemblato con il naturale disordine che si riscontra in un manoscritto che funge da raccoglitore. Nello specifico il tutto è complicato dagli effetti dello smembramento e della ricostituzione del manoscritto stesso.

Nella supposta disposizione originale ipotizzata da Dutton lo Zinato individua nell'organizzazione due gruppi tematici: quello dell'amore cortese raccolto nella prima sezione interrotta dall'asportazione della *Misa de Amor* di Suero de Ribera, e quello dell'amore coniugale raggruppato nella terza sezione. La seconda raccoglie le poesie di Carvajal che costituiscono, come nucleo principale della sezione stessa, "un cancionero individual".

La presenza delle traduzioni e di due poesie ibride, in italiano e castigliano, fanno considerare il VM1 un canzoniere bilingue. In realtà riflette le tendenze poetiche della corte castigliana e aragonese del XV secolo raccogliendo soprattutto poesie di tema amoroso secondo i motivi della lirica cortese.

Un attento studio sulle relazioni tra i vari manoscritti coetanei già studiati da illustri filologi quali Alberto Varvaro e Beltrán Vozzo Mendía, portano lo Zinato a formulare uno stemma in cui ipotizza anche un "ejemplar reducido" da cui procederebbe VM1, confermando allo stesso tempo la stretta relazione tra MN54, RC1, VM1 che risalgono a un archetipo comune come ampiamente dimostra l'editore attraverso lezioni erronee.

L'esposizione dei criteri di edizione e di trascrizione, non certo facili per un canzoniere ibrido, dimostrano una giusta scelta dell'editore che intende perseguire la comprensione del testo poetico senza smarrire il lettore nei puri, ma spesso sterili giochi filologici.

L'edizione di ogni poesia è accompagnata da una esemplare 'scheda tecnica' in cui si dà notizia del numero di identificazione in VM1, del nome dell'autore, delle presenze in altri mss., delle edizioni in canzonieri, di altre edizioni e trascrizioni e lo schema metrico. Alla fine di ogni poesia seguono le *Notas* di tipo filologico e stilistico con numerosi riferimenti bibliografici.

Alla fine del *corpus* spagnolo vengono pubblicate le traduzioni accompagnate da indicazioni riguardanti l'autore, le edizioni e le trascrizioni e, alla fine di ognuna, da note testuali. Evidenti sono i venetismi/venezianismi grafici e lessicali. Una corposa bibliografia precede l'indice dei primi versi delle poesie in spagnolo e delle traduzioni, l'indice degli autori e un glossario.

Le difficoltà incontrate dall'editore nella preparazione del testo *cancioneril* ibrido, smembrato e successivamente ricomposto, sono state indubbiamente consistenti: ne dà notizia spiegando ogni sua scelta con sostanziose testimonianze esposte in forma

dialettica per giungere a una valida soluzione scientifica. Il risultato è felice; questa edizione è un'altra testimonianza della rigorosa preparazione dello studioso.

Donatella Ferro

Trambaioli, Marcella (ed.), *Texto, código, contexto, recepción. Jornadas de estudio sobre el teatro de Lope de Vega (en memoria de Stefano Arata)*, Pescara, Libreria dell'Università Editrice, 2006.

La prematura scomparsa del giovane ispanista Stefano Arata ha dato luogo nel novembre del 2004 ad un convegno a lui dedicato e centrato su un tema particolarmente caro allo studioso: il teatro di Lope de Vega. Da quelle giornate, che hanno visto la partecipazione di amici e colleghi di Arata, è sorta la volontà di concludere l'omaggio con la pubblicazione dei contributi critici proposti in quell'occasione. Il risultato è appunto *Texto, código, contexto, recepción. Jornadas de estudio sobre el teatro de Lope de Vega (en memoria de Stefano Arata)*, curato da Marcella Trambaioli, che riunisce dieci saggi intesi ad indagare l'opera drammatica di Lope nelle sue varie componenti, dalla redazione del testo alla messa in scena.

Il volume è aperto però da due interventi dedicati al ricordo del compianto ricercatore: "Canto por Stefano Arata" di Marc Vitse e "Stefano Arata, hispanista y apasionado por Lope de Vega" di Fausta Antonucci. Entrambi commossi e commoventi, ripercorrendo le tappe dell'appassionato lavoro di indagine di Stefano, costituiscono una valida premessa al contenuto del volume. Al lettore viene offerta poi l'opportunità di ricostruire gli itinerari, reali e immaginari, che hanno condotto il Fénix alla stesura dei suoi drammi; ci troviamo quindi, come il viaggiatore de *El Arenal de Sevilla*, a girovagare da Madrid a Sevilla, dalla Spagna all'America. Lo spazio, come rileva Héctor Brioso Santos ("La Sevilla americana en Lope de Vega: viajeros teatrales y amantes novelescos"), è il soggetto dichiarato dell'opera del drammaturgo madrileno: letterario ed extraletterario, interno ed esterno alla scena, sognato e vissuto dai protagonisti e dagli spettatori. Che si muovano tra le vie di Triana o tra i giardini di Madrid (*El acero de Madrid*, *La gallarda toledana*), gli amanti lopeschi trovano nella cartografia cittadina il cammino della seduzione: l'urbe finisce per coincidere con il *locus amoenus* più classico; come ha correttamente segnalato Manuel Cornejo ("El Madrid ideal de *La gallarda toledana* de Lope de Vega"), la volontà del drammaturgo è di assegnare allo spazio urbano un significato strutturale ancor prima che ornamentale.

L'immenso *corpus* drammatico di Lope riserva infinite possibilità di analisi ed è merito di molti interventi di questo volume quello di soffermarsi su opere meno note che in tal modo vengono recuperate alla riflessione critica complessiva sull'autore, anche se può lasciare spazio a vere e proprie riscoperte; è il caso de *El villano en su rincón* (1611 ca), opera molto discussa dalla critica e di cui si è occupato Juan Antonio Martínez Berbel ("Acerca de *El villano en su rincón*: una hipótesis de interpretación") proponendo un'interpretazione che rovescia i termini di un'annosa polemica: la presenza forzata del ricco contadino Juan Labrador a corte è simbolo del potere del re o, viceversa, è la manifestazione della sua debolezza? La commedia, quindi, esprime l'appoggio di Lope alla politica di Felipe III o, al contrario, rappresenta il disincanto dell'autore? Lo studioso sembrerebbe propendere per questa seconda ipotesi.

Le giornate pescaresi si prefiggevano di indagare l'avvenimento teatrale non solo nella sua dimensione artistica, ma anche nel suo essere un prodotto culturale cronologicamente e socialmente situato. A questo proposito è illustrativo l'intervento di Mimma De Salvo ("Mujeres en escena: las primeras damas en el teatro español de los Siglos de Oro") che analizza la stretta connessione tra il concetto di professionalità che nasce agli inizi del XVII secolo e l'evoluzione della figura e della funzione dell'attrice nel teatro del *Siglo de Oro*, giungendo ad individuare quali criteri valutativi di professionalità la fama raggiunta, il ruolo interpretato e il carattere della rappresentazione a cui l'interprete prendeva parte. La figura femminile si colloca nuovamente come centro nevralgico della riflessione di Marcella Trambaioli ("El protagonismo femenino en la épica de amor de la comedia urbana lopeveguesca"); in questo caso l'analisi si interroga sulla conformità tra le protagoniste delle cosiddette *comedias urbanas* e il soggiacente modello epico della dama, con riferimento privilegiato all'Angelica dell'*Orlando Furioso*.

Parlare di Lope de Vega permette di superare i limiti materiali della rappresentazione: oltrepassando la quarta parete ci si immerge in una realtà ancora profondamente legata ad antichi riti pagani mescolati alle credenze cristiane; così accade con il motivo della festa di San Juan che si presenta a più riprese nell'intera produzione lopesca, a volte come semplice riferimento *costumbrista*, altre come fulcro di un'intera scena. Recuperando i fondamentali studi di Julio Caro Baroja e di Noël Salomon, Enrico Di Pastena ("La fiesta de San Juan en la comedia de Lope. Un sondeo") analizza i riti legati alla celebrazione di San Giovanni con il significato letterario e antropologico che assumono nell'economia dello spettacolo, mettendo così in luce l'eterogeneo sostrato culturale che caratterizzava il pubblico spagnolo del Seicento. Le fonti a cui Lope attinge sono di varia provenienza: si va da quelle più prevedibili, quali le cronache medievali e la Bibbia, a quelle più inaspettate, quale il *Mahabharata* indiano, come ha rilevato José Manuel Pedrosa ("Lope de Vega y *El sol parado*: mito, leyenda drama") studiando il motivo della sospensione del tempo nell'opera poco conosciuta e poco apprezzata dalla critica *El sol parado*. Nonostante le radici storiche ed estetiche della *Comedia Nueva* risalgano principalmente alla tradizione classica e a quella popolare, risulta evidente nella prima produzione di Lope e in particolare nelle *comedias urbanas* l'influenza della Commedia dell'Arte, filtrata e adattata secondo le esigenze e la sensibilità del Fénix, aspetto quest'ultimo studiato da María del Valle Ojeda Calvo ("La comedia urbana del primer Lope de Vega y los modelos cómicos italianos: *El mesón de la corte*"). L'Italia ha un ruolo preminente non solo come fonte di ispirazione, ma anche come centro di diffusione del teatro lopesco; ne è una dimostrazione la fortuna di cui ha goduto *La fuerza lastimosa*, il cui testo inizia a circolare poco prima della metà del Seicento presso la corte dei Medici, subendo rimaneggiamenti e adattamenti per giungere infine alla versione musicale di Antonio Salvi. Lo studio di Salomé Vuelta García ("*La fuerza lastimosa* de Lope de Vega en Florencia durante el siglo XVII") viene così a rinforzare la tesi che vede Firenze come centro di irradiazione del teatro spagnolo del *Siglo de Oro* in Italia.

Infine chiude il volume il saggio di Elizabeth R. Wright ("La traducción de una seducción: una comedia de santos para una misión mexicana (ca. 1640)") dedicato ad un aspetto curioso legato alla diffusione dell'opera di Lope de Vega in America, ossia la fortuna di una parte del *corpus* drammatico (*El gran teatro del mundo*, *La madre de la mejor*, *El animal profeta y dichoso patricida San Julián*, attribuita a Lope) tradotto in lingua *náhuatl* dal sacerdote meticcio Bartolomé de Alva Ixtlilxóchitl. Lo scopo di una tale operazione va individuato nella necessità dei missionari di apprendere la lingua dei nativi; ancora una volta, quindi, il teatro utilizzato come strumento didattico per l'acquisizione

di una lingua straniera, in questo caso con la finalità di portare avanti efficacemente l'opera di evangelizzazione.

Paola Bellomi

Pedro Calderón de la Barca – Juan Pérez de Montalbán – Francisco de Rojas Zorrilla, *Comedia famosa. El monstruo de la fortuna. La lavandera de Nápoles, Felipa de Catanea*. Edizione critica, introduzione e note a cura di Germana Volpe. Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 2006, pp. 301.

È preceduta da un'ampia introduzione storico-critica (122 pp.) questa esaustiva edizione de *La lavandera de Nápoles*, le cui tre "jornadas", come non era infrequente nel ricco e multiforme Seicento teatrale spagnolo, hanno tre distinti autori nei commedionografi Calderón, Pérez de Montalbán e Rojas Zorrilla. È questa la prima edizione critica e la prima edizione moderna in assoluto di un testo tanto raro quanto prezioso. Un testo che racconta la storia di Giovanna I di Napoli, la regina che per disposizione paterna deve sposare Andrea d'Ungheria, ma che avrebbe voluto rivendicare la libertà di scegliere al suo posto il comandante delle milizie regie Carlo di Salerno, di cui è innamorata. La lavandaia Filippa, catanese, riesce a farsi apprezzare, conquista la stima e la fiducia di Giovanna e assurge a sua consigliera, a sua favorita, e dalla regina viene insignita del titolo di Duchessa di Amalfi. Anche Filippa, come manifesterà più tardi, è segretamente innamorata di Carlo. Si scoprirà abbastanza presto che il re d'Ungheria, per il quale il Regno di Napoli rappresenta una conquista, è ben più interessato al regno che alla regina. Sicché trama di ucciderla. A sua volta, Giovanna, sempre innamorata di Carlo, e vedendo nell'ungherese un tiranno usurpatore, progetta di uccidere Andrea. E il regicidio si compie. Filippa, fedele a Giovanna fino al sacrificio ("quiero consentir mi muerte / para restaurar tu vida"), confessa l'assassinio ed è condannata al patibolo. Il suo leale attaccamento al regno e alla regina che tanto l'aveva socialmente innalzata è più forte dell'amore personale per la vita.

Le fonti della storia di Filippa da Catania vengono individuate nel *De Casibus virorum Illustrium* di Giovanni Boccaccio, in una narrazione del francese Pierre Matthieu tradotta al castigliano da Juan Pablo Mártir Rizo col titolo di *Historia de la prosperidad infeliz de Felipa de Catanea* e infine, in una nota opera letteraria, la "comedia" di Lope de Vega dal titolo *La reina Juana de Nápoles*, del 1615. È quest'ultimo, con tutta evidenza, un testo di epoca assai vicina alla rifusione de *La lavandera* da parte dei tre commedionografi (che la Volpe situa negli anni 1630-33) e giustamente è ritenuto fonte diretta per quanto riguarda il contesto storico, benché imperniata sul motivo del tiranicidio piuttosto che su quello della fortuna o della "privanza", secondo la tesi egregiamente qui documentata.

L'edizione *princeps* de *El monstruo de la fortuna. La lavandera de Nápoles, Felipa de Catanea* fu stampata a Madrid nel 1666, di una trentina di anni posteriore alla data di composizione, è contenuta nella *Parte XXIV de Comedias Nuevas y Escogidas de los mejores ingenios de España* e fu seguita da numerosissime "sueñas". Germana Volpe, che come buona parte della storiografia critica accoglie l'attribuzione ai tre autori riportati, mentre alcuni studiosi la contestano, passa in rassegna la tradizione critico-letteraria che si è occupata della "comedia" e affronta la questione dell'attribuzione dei ri-

spettivi atti giungendo a definirne la paternità in base allo studio dei singoli idioletti e alla loro rispondenza con la cosmovisione e con la tecnica artistica e creativa dei tre autori. Volpe affronta anche la questione delle opere teatrali barocche spagnole che nascono dalla collaborazione di due o più autori; ne esamina il fenomeno, tutt'altro che raro (in special modo nella scuola di Calderón), rassegnandone le possibili motivazioni e tentando di chiarire il dato tecnico circa il carattere sincronico o diacronico della scrittura in collaborazione. Individua i temi portanti dell'opera nella "fortuna" e nella "privanza", ponendo su un piano secondario quello del "tirannicidio"; dedica un paragrafo alla trama e all'analisi del significato e dell'azione drammatica dell'opera e svolge quindi una attenta analisi dei personaggi principali (Filippa, Giovanna, Andrea, Carlo, Ottavio Ursino e i "graciosos" Ghiro, Calabrese e Beatrice) volta a coglierne la complessità psicologica per poter ricostruire l'unità dell'azione interiore ed esteriore del dramma. Lo schema della versificazione conferma in larga misura la conformità con i precetti lopeschi che dominano il teatro spagnolo del secolo XVII.

Il paragrafo dedicato all'analisi ecdotica dell'opera elenca e descrive i numerosi testimoni utilizzati e collazionati, ne individua errori congiuntivi e separativi, evidenziando tuttavia una situazione che non permette di stabilire filiazioni costanti. Se ne deduce l'ipotesi plausibile di una contaminazione avvenuta durante una copiatura ritenendo quindi di doversi escludere la possibilità di ricostruire l'archetipo. Infine, l'ultimo paragrafo dello studio introduttivo ricostruisce la storia della fortuna teatrale e scenica della "comedia" fissando la data di stampa delle "suelas" e indicando le rappresentazioni che si sono succedute nel corso dei secoli XVII, XVIII e XIX.

Quanto alla fissazione del testo, Volpe si è basata sulla *princeps* che ha collazionato con i testimoni successivi. È intervenuta là dove il testo le appariva lacunoso per correttezze o errori grammaticali o di senso. In tali casi, tuttavia, si è limitata a indicare la circostanza riportando nell'apparato le lezioni offerte dagli editori delle "suelas". Una condotta prudentiale rigorosamente rispettosa del principio spitzeriano (ma non solo) secondo cui un testo pervenutoci da una tradizione scritta non va emendato se non in presenza di ragioni perentorie. In ogni caso, il testo della "comedia" è reso disponibile nella sua completezza agli interessati alla sua lettura scenica e letteraria e a quanti vogliono esercitare ulteriori riflessioni sui problemi ecdotici ad esso connessi.

Francesca De Cesare

José Antonio Pérez Bowie, *Realismo teatral y realismo cinematográfico. Las claves de un debate (España 1910-1936)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, pp. 238.

Individuare e approfondire i dibattiti che animano la vita culturale di un'epoca è il modo migliore per conoscerne la storia, le opere e la filosofia. È ciò che fa Pérez Bowie svolgendo una capillare indagine su testi teorici di studiosi, artisti ed intellettuali che, in un arco di tempo compreso tra il 1910 e il 1936, espressero le loro idee sul teatro e sul cinema. Vi si trovano nomi assai noti, quali Unamuno, i fratelli Machado, Azorín, Ortega y Gasset, Pérez de Ayala, Benavente, Valle Inclán, Aub, Sender, Dalí. Gli scritti presi in considerazione, che vengono presentati al lettore e ampiamente commentati, non fanno tutti parte di studi coerenti ed omogenei. Alcuni documenti (recensioni di spettacoli e brevi articoli apparsi su quotidiani o riviste) sono frutto di opinioni estemporanee che

offrono uno spaccato vivo del dibattito critico, a volte polemico, che divampò in quegli anni. Idealismo e naturalismo, realismo e antirealismo, verosimiglianza e immaginazione, cinema artistico o di evasione, muto o sonoro: sono queste le principali tematiche che gli intellettuali dell'epoca prendono in esame, dividendosi in cinefili o cinefobi, sostenitori o detrattori del teatro, impegnati socialmente o fautori dell'arte per l'arte. Ma ciò che sta al centro dell'analisi di Pérez Bowie è la nozione di realismo nell'arte che, come egli stesso afferma, è soggetta ad un relativismo e ad una polisemia tali da costituire il punto di riferimento fondamentale delle riflessioni che si pubblicano in quell'epoca. L'autore dichiara nell'introduzione che i limiti temporali definiti dalla ricerca lo esimono dall'occuparsi degli importanti contributi teorici sul realismo che furono scritti negli anni successivi, alla luce dei quali alcune proposte degli intellettuali presentate nel libro possono sembrare oggi eccessivamente semplicistiche. Tuttavia, egli mette in rilievo in maniera molto efficace come gran parte degli uomini di cultura di inizio secolo avessero necessità di ridefinire, ampliare o relativizzare il concetto di realismo, pensato sempre più come qualcosa di legato all'interpretazione e alle modalità di ricezione di un evento artistico.

Sono due le generazioni di intellettuali prese in considerazione e corrispondono, a grandi linee (ma con differenti sfumature), a due posizioni specifiche: la generazione di fine secolo, alla quale va integrata quella del '14, e la generazione del '27 in cui confluisce quella della Repubblica. La prima è definita dall'autore teatrocentrica perché ha specialmente a cuore la questione del rinnovamento e del prestigio del teatro e avvicina il cinema solo in funzione delle differenze o delle similitudini con l'arte scenica. Di conseguenza, il giudizio sul cinema, salvo eccezioni, è spesso molto severo: viene considerato come un mezzo di comunicazione frivolo, superficiale e illusorio. I membri della seconda generazione, invece, pur con opinioni diverse, considerano il cinema come una forma di comunicazione autonoma perché, in sostanza, essi vengono al mondo quando il cinema è già un dato di fatto.

Com'è possibile desumere dai testi che Pérez Bowie illustra, il cinema rappresenta una novità espressiva eccezionale, anche se non per tutti artistica, che irrompe nella società del tempo condizionando profondamente la cultura dell'epoca e suscitando un'infinità di giudizi contrastanti. Alcuni tra i più entusiasti rappresentanti delle avanguardie considerano il cinema una vera arte totale, destinata a inglobare non solo il teatro, ma anche tutte le altre arti. Il tratto in comune che presentano le due generazioni prese in considerazione, infatti, è proprio la necessità di rinnovamento dell'arte scenica e l'avversione alle rappresentazioni teatrali più in voga in quegli anni. Intrappolato nei limiti angusti dell'estetica naturalista, il teatro è spesso considerato come un'arte profondamente in crisi. Viene così rinnovata la polemica di fine '800 contro i codici del naturalismo, a favore di una nuova poetica della mimesi.

Anche il cinema è investito dalla questione del realismo: proprio nel momento in cui, grazie alle sue immagini visionarie e antinarrative, sembra offrire i mezzi per una definitiva emancipazione dell'opera d'arte dalla realtà, paradossalmente contribuisce ad alimentare quel bisogno di verosimiglianza che il naturalismo non era più in grado di soddisfare. Ecco dunque che alcuni artisti salutano l'apparizione del cinema come un mezzo che finalmente può offrire una mimesi perfetta, con sequenze che rappresentano un vero e proprio trasferimento della realtà nell'arte. Ed ecco che, nella stessa epoca, altri studiosi si entusiasmano, in linea con le indicazioni di Ortega y Gasset, di fronte alla possibilità di rompere finalmente quel vincolo che lega l'arte alla realtà: il cinema, infatti, proietta lo spettatore nella dimensione del sogno in cui immagini, che non dovrebbero avere uno sviluppo narrativo, sgorgano misteriosamente dallo schermo creando effetti di pura magia.

Le molteplici testimonianze e le teorie strettamente legate al cinema e al teatro che l'autore propone hanno un pregio particolare: quello di fare emergere la crisi epistemologica che caratterizza i primi decenni del '900, derivante dalla sempre più diffusa consapevolezza dell'impossibilità della conoscenza assoluta. Le innovazioni tecniche introdotte dal cinema e l'esigenza di un teatro non codificato, diventano un modo per indagare sui mezzi di conoscenza della società del tempo. Argomento, questo, che riguarda la Spagna e l'intera cultura dell'Occidente. Nei testi presentati trapela con frequenza il forte desiderio che l'arte sia rivelatrice di una realtà che si distacchi da schemi tradizionali e che sia in qualche modo, come spesso si legge, più profonda o più completa, nuova o trascendente. Ripetuti sono i riferimenti ad uno sguardo ingenuo e incontaminato che soprattutto la pellicola cinematografica renderebbe necessario. Un ritorno ad un percepire primordiale, dunque, e all'atmosfera infantile dei sogni. L'osservazione più significativa è, forse, quella di Antonio Espina, secondo cui in quegli anni si diffonde una maniera cinematografica di vedere il mondo, molto più nervosa, oscillatoria e avida di quanto lo fosse in precedenza. Conseguenza, questa, di un ritorno alla sensibilità primitiva dopo gli eccessi concettuali che hanno caratterizzato il pensiero dell'Occidente. Ciò supera ampiamente l'ambito artistico e coinvolge la natura stessa dell'essere umano.

Il dibattito sul realismo, dunque, si trasforma in presa di coscienza della mutevolezza del rapporto dell'essere umano con il mondo e i molteplici riferimenti al rifiuto di costruzioni troppo cerebrali rendono evidente la crisi del razionalismo che attraversa la società del tempo.

Il quadro culturale proposto da Pérez Bowie dipinge una comunità di intellettuali ancora ignara dell'orrore che la sta aspettando, ma già consapevole che la percezione della realtà, che con il positivismo sembrava aver trovato certezze inattaccabili, sta cambiando in maniera radicale.

Luigi Contadini

AA.VV., *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez: una vida para la poesía*, Actas del Congreso Internacional, Gabriele Morelli y Marina Bianchi eds., Bergamo, viennepierre edizioni, 2006, pp. 176.

Con attività instancabile Gabriele Morelli va accumulando, di convegno in convegno, da lui organizzato all'Università di Bergamo, risultati preziosi per lo studio della poesia iberica. La sua competenza nell'ambito della produzione lirica, specie della "Generazione del 27", lo pone tra i più qualificati studiosi in ambito internazionale. Ora egli ha voluto dedicare un convegno a due grandi poeti, Manuel Altolaguirre e la moglie, Concha Méndez, che ritiene giustamente riferimenti ineludibili per comprendere quella che è stata chiamata "La Edad de Plata de la cultura española".

La serie degli interventi affronta argomenti rilevanti, partendo dai ricordi personali di Paloma Altolaguirre, dalle relazioni Gerardo Diego e Manuel Altolaguirre, a cura di Elena Diego, contributi di grande interesse, che permettono di penetrare in ambiti riposti della personalità dei due poeti.

Di Concha Méndez e del marito tratta Julio Neira. Si susseguono poi altri otto saggi, tra i quali uno di Giovanni Caravaggi, che studia diacronia e sincronia nelle raccolte del poeta spagnolo, e un altro di Giuseppe Mazzocchi, che propone una lettura di *Niño y sombra* della Méndez.

Ancora occorre ricordare lo studio di Díez de Revenga sulla poesia dell'esilio di Altolaguirre, mentre James Valender si occupa del tema della morte della madre nell'opera del poeta, e Margherita Bernard affronta la presenza del corpo nell'opera della Méndez, Mercedes González de Sande il linguaggio della memoria nella poetessa, e Marina Bianchi l'"ensueño vanguardista" in *Historia de un taxi*, della stessa.

Chiude la serie degli interventi Pablo Rossi, che tratta del pittore Attilio Rossi, attivo in Argentina tra il 1935 e il 1950, illustratore anche di molte copertine della un tempo famosa Editorial Losada.

Come si coglie chiaramente, il libro rappresenta un apporto fondamentale allo studio della poesia spagnola contemporanea ed è curato egregiamente, oltre che dal Morelli, da Marina Bianchi.

Giuseppe Bellini

Carmen Martín Gaité, *El libro de la fiebre*, Edición de Maria Vittoria Calvi, Madrid, Cátedra, 2007, pp. 180.

Emoziona leggere oggi *El libro de la fiebre*, un'opera che per molti versi si può definire "magica". Carmen Martín Gaité la scrisse nel 1949, a ventiquattro anni, e non la pubblicò per la cattiva opinione che ne ebbe allora Rafael Sánchez Ferlosio, rigoroso e influente critico fin da giovanissimo. Eppure, due anni dopo, egli stesso pubblicò il suo "magico" romanzo *Industrias y andanzas de Alfanhui*, opera prima di genere fantastico che non ebbe più seguito. Si apriva la decade del realismo militante e non c'era spazio per testi che nascessero al di fuori del principio di realtà e, meno che mai, per ragioni radicalmente soggettive. Di quel suo primo libro che non rientrava in alcun canone letterario in voga, Carmen Martín Gaité pubblicò in una rivista dei brevi frammenti, poi mise tutto da parte e per il resto della sua vita si limitò a ricordarne, di tanto in tanto, l'esistenza.

Dalla morte della scrittrice, avvenuta nel 2000, sono uscite postume varie opere, due delle quali felicemente curate da Maria Vittoria Calvi: l'ampia selezione dei famosi e privatissimi *Cuadernos de todo* (Barcelona, Areté, 2002) e ora *El libro de la fiebre*, la cui pubblicazione si deve, come nel caso precedente, a un singolare amalgama di competenze critiche e fedeltà di affetti. L'amicizia che legò Maria Vittoria Calvi a Carmen Martín Gaité, mentre era in vita, è diventata in questi anni solidale comunanza di intenti con la sorella Anita, che amorosamente ne custodisce e promuove la memoria. Nel caso di una autrice così poco intimidita perfino dalle regole "materiali" della scrittura, bisogna familiarizzarsi con i suoi testi non solo per capirli quando sono stampati, ma soprattutto per non tradirli se sono inediti e, per di più, manoscritti nel vero senso della parola.

In questo caso, si è trattato ancora di un quaderno da decifrare e trascrivere con tatto e lungimiranza, poiché, come precisa la curatrice nei criteri di edizione dell'opera, «Carmen Martín Gaité manejaba los cuadernos en plena libertad, empezando por el medio o por la parte de atrás, escribiendo por un lado y por otro, impulsada por la urgencia de tomar alguna nota o dar cuerpo a sus reflexiones» (p. 75). Senza contare le cancellature, le ripetizioni, i ripensamenti, le ellissi: insomma ogni suo manoscritto è un "jeroglífico" e un "laberinto" e spesso anche una "adivinanza", per usare solo tre delle ricorrenti metafore cui faceva ricorso l'autrice – e in sua vece qualche personaggio delle sue storie – quando si trattava di definire la configurazione di un racconto. Di forma del discorso si tratta, certo; ma di forma non immediatamente perspicua, a volte tanto

complicata da risultare sibillina, benché tutti gli elementi siano in vista. Si tratta di saper vedere, oltre che di voler guardare. Se ne può avere un'idea fin dalla copertina del libro, dove risalta la foto di lacerti manoscritti sui tre lembi di una busta.

Non è che un esempio delle annotazioni urgenti che Carmen Martín Gaité stilava a tradimento, mentre era ammalata della grave forma di febbre tifoidea che, nel 1949, mise in pericolo la sua vita per quasi due mesi. Inserite all'interno, altre foto di pagine del quaderno – ora scarabocchiate, ora stilate con armonia – testimoniano quale sia stato l'arduo compito che Maria Vittoria Calvi ha portato a compimento con successo. Accompagnano queste foto anche dei bei ritratti di Carmen Martín Gaité da giovane: immagini che saldano, in una reciproca appartenenza fantasmatica, il corpo della scrittrice al corpo della scrittrice.

È una lettura simbiotica che *El libro de la fiebre* mi suggerisce in margine alla rigorosa, documentata e condivisibile interpretazione di Maria Vittoria Calvi che, nell'ampia introduzione e nelle note al testo, traccia una mappa intratestuale molto ben articolata, fitta di preziosi rimandi ai vari tipi di scritture – creative e saggistiche – della cospicua *opera omnia* di Carmen Martín Gaité. Ma non solo. Oltre a proiettare *El libro de la fiebre* sui testi futuri, come primo serbatoio di motivi che si sarebbero infinitamente propagati e ripetuti, Maria Vittoria Calvi evoca anche i momenti cruciali della biografia di Carmen Martín Gaité, quale esponente di quel bel gruppo di scrittori giovani che avrebbero salvato con la loro fame di nuovi saperi, prima ancora che con le opere che ne sarebbero seguite, le sorti della letteratura spagnola, in un momento assai cupo della storia del paese.

Ripensando alla politica e alla cultura del dopoguerra franchista, è chiaro che *El libro de la fiebre* fu una primizia che non avrebbe potuto dar vita a un genere nuovo. Era nato fuori tempo e fuori luogo, come succede a volte alle opere che sono il frutto di una traumatica esperienza ai confini della vita e della morte. Tutte le letterature possiedono esempi di queste forme eterodosse, inquietanti per chi non rimuova subito la questione segnalandone più le imperfezioni che le scoperte. Spesso la categoria del bello non è pertinente, se anacronisticamente la si concepisce ancora come armoniosa compagine di fattori. Per limitarci all'ambito spagnolo, si pensi a bizzarri e dolorosi testi come la *Vida* di Diego de Torres Villarroel o come *Delirio y destino* di María Zambrano, in cui la massima anomalia semiotica del libro è in rapporto con la massima sofferenza patologica dell'autore. Come succede anche per *El libro de la fiebre*, queste opere si collocano all'estremo limite della auto-biografia, etimologicamente intesa non – secondo l'uso comune – come il racconto di un individuo che narra le proprie imprese, ma come l'intreccio inestricabile di vita e scrittura da parte di un quasi morto che si è salvato. Di qui si capisce anche quella tutt'altro che velata forma di nostalgia per la condizione eccezionalmente pericolosa di cui i protagonisti hanno dato testimonianza.

Per cercare di capire l'esperienza di cui parla *El libro de la fiebre*, andiamo all'incipit dell'incompiuto capitolo finale, «Andante»: «La fiebre se acabó. Dejé una claridad detrás de sí y yo me abrigué en ella. No quería salir a las cosas. Y empecé este libro. La claridad de la fiebre se fue apagando, pero yo no lo quería saber. Vivía de los resplandores que quedaron y pensaba: "Tendré que darme prisa a escribir mi libro"» (p. 169). Qui Carmen Martín Gaité sembra accettare il fatto che la scrittura sia traccia e non coesistenza, benché senta il passare del tempo come un ostacolo. È il contrario di quel che dicono sia opportuno fare per raggiungere la qualità letteraria: filtrare l'esperienza, reinventarla, scriverla come se fosse di un'altra persona. Viene in mente «Je est un autre» di Rimbaud, di cui gli esperti delle scritture dell'io si sono impossessati, come di un'ovvietà. Ma Carmen Martín Gaité, mentre scriveva il suo libro, voleva essere esattamente se stessa, voleva attaccare paradossalmente l'uno all'altro il vissuto e lo scritto. La malat-

tia, dunque, non come patologia, ma come condizione magica e irrinunciabile di una condizione da esplorare e raccontare in diretta.

Per questo l'autrice non riesce a trovare un finale per il suo libro, con una serie di autentici tormenti interiori che molti anni dopo altri scrittori, giovani e sanissimi, avrebbero concepito in modo analogo, come finzione nichilista, tipica degli scoramenti della postmodernità. Si pensi, per esempio, al finale di *Historia de un idiota contada por él mismo* di Félix de Azúa, un raffinatissimo prodotto della Transizione. Ma *El libro de la fiebre* ha il marchio dell'autenticità e dell'utopia, è atemporale quanto agli intenti e ai risultati. E non si può che rabbrivire nel corso della sua lettura, specialmente quando si capisce che Carmen Martín Gaité è disposta a giocarsi la vita pur di saperne di più. Ed è allora che invoca la febbre e dice brutalmente: «Quiero más leña para mi hoguera. Soplad mi hoguera» (p. 156). Per tutto quello che oggi sappiamo e non sappiamo di lei, si direbbe che un po' di quel fuoco ha continuato ad ardere.

Elide Pittarello

Juan Marsé, *Canciones de amor en Lolita's Club*, Barcelona, Areté, 2005, pp. 265.

Parece que con el paso del tiempo difícilmente la obra de un escritor queda a salvo de la tendencia a la autorreferencia. En el caso de Juan Marsé, autor que no necesita presentaciones, ésta ha sido siempre una estrategia configurativa deliberada, tanto intra como intertextualmente. El *incipit* de su última novela, *Canciones de amor en Lolita's Club* – “El comportamiento de un cadáver en el mar es imprevisible” –, no puede no resultar familiar al lector marsiano, pues es una cita literal de las primeras páginas de *Si te dicen que caí*, texto en el que el procedimiento de variación de una serie de motivos es fundamental para la estructura narrativa. Los personajes, situaciones y conflictos narrados no se alejan del submundo particular que el autor suele privilegiar. Así como es siempre *eros* la fuerza que en sus novelas revela la precariedad de todo *ethos*.

Raúl Fuentes es un policía de un carácter insoportable que, por sus modales de matón, primero se enemista en Bilbao a unos etarras y luego, cuando le trasladan a Vigo, a unos traficantes de droga y mujeres, la familia Tristán. Por eso le abren expediente y le alejan provisionalmente de su unidad. Así que decide volver a la casa del padre, en las cercanías de Castelfells, donde su familia regenta un picadero. Al llegar ahí, descubre que su hermano gemelo Valentín, que a causa de una meningitis infantil no ha franqueado nunca mentalmente el límite de la adolescencia, trabaja como una suerte de hombre para todo en el Lolita's Club, un bar de alterne en la carretera. Además, éste parece seriamente enamorado de Milena, una de las prostitutas. Como es la única persona a la que quiere de verdad y a la que siempre ha intentado proteger – mezclándose a este cuidado un punzante sentimiento de culpabilidad –, Raúl pretende sacarlo del local. Aunque Valentín no quiera, porque ahí está feliz, se hace querer bien y nadie le ofende. Lo que Raúl obtiene, en cambio, es que el hermano muera en su lugar por una represalia de ETA. A partir de entonces, el policía empieza una dolorida y quizás imposible expiación. Éste es muy sumariamente, y sin anticiparlo todo, el armazón narrativo principal de *Canciones de amor en Lolita's Club*.

Marsé alterna obras maestras con otras de menor calado según el foco de su atención se desplace de la España pasada a la presente. Asimismo, cuando abandona las

desoladas y conmovedoras historias de la Barcelona de la posguerra, más lejana en el tiempo pero menos emocionalmente, para situar la acción en la contemporaneidad, el mundo que narra parece perder en vivencia y adquirir paradójicamente un grado más alto de ficción. De ahí el recurso a los moldes de los subgéneros: *Canciones de amor* es, en efecto, una novela negra que debe mucho también al cine del mismo género y a la que poco le falta para transformarse en un guión.

Forman el texto 36 breves capítulos que pueden incluir una sola escena o más de una y que en este caso resultan separadas por un espacio blanco con función de elipsis más espacial que temporal, dado el desorden mínimo de la fábula respecto a la trama. Predominan las escenas dialogadas, intercaladas por un narrador en tercera persona. Éste elige el tiempo presente menos para narrar que para describir lo que está viendo con una voz que no deja trasparentar ninguna emoción y que nunca comenta o juzga los acontecimientos. El resultado es una sensación de cercanía visual – de presentación – de lo que al mismo tiempo se relata con el desapego de un patólogo. El estilo de la banalidad del mal y de su apariencia aleatoria y a menudo insensata. O quizás, el de quien se ha acostumbrado a su presencia y ya no se asombra de nada.

Raúl, el policía cínico y violento, parece compartir con la voz narradora la misma anestesia emocional. El desencanto postmoderno desemboca frecuentemente en el cinismo. Pero lo que esconde esa actitud es también algunas heridas de la infancia: una madre prostituta y alcohólica que abandona muy pronto el hogar; un padre abofeteado en plena calle por los esbirros franquistas. El pasado – el privado de los protagonistas y también el colectivo del país – aflora a veces en la figura de José, el padre de los gemelos, y del doctor Duran, el médico que le salvó una pierna después de un accidente de caballo. Al parecer, a ambos les unía antaño la lucha antifranquista. Sin embargo, después del “pacto de silencio” que supuso la transición, el destino de los dos amigos es bien diferente: José no ha abdicado de sus convicciones libertarias y para Raúl su imagen no se aleja mucho de la que quedó fijada en sus retinas cuando le vio abofeteado: “la imagen de una derrota asumida mucho antes de casarse, mucho antes de nacer sus hijos” (p. 238); mientras que el doctor Duran vive ahora en un lujoso piso del Ensanche y está casado con una diputada de las Cortes. Cuando éste intenta contratar a Raúl para que vigile a su señora, hay una tensa conversación que llega a rozar temas políticos y el policía no oculta su desdén por cómo se llevó a cabo la entrada en la democracia. Más bien, cuando el narrador nos relata sus pensamientos, sabemos que ya ni siquiera le importa nada de la política. En las tres posturas, todos parecen irremediabilmente huérfanos de algo que se ha perdido.

Marsé nos ofrece otra variación más de su descorazonadora visión del hombre. Habría que decir: de lo que se vuelve el hombre cuando “madura”. El autor ha situado siempre en los años juveniles el lugar de una felicidad, de una plenitud, de una despreocupación y, sobre todo, de una ingenuidad destinados inevitablemente a perderse. Marsé habló de esos años como de “una especie de eterno verano” en el que el tiempo está parado. Luego, éste se pone en marcha “y ya se acabó” (cfr. la entrevista de J. R. Iborra, “Juan Marsé: «Si no conservas al chaval que fuiste, estás muerto»”, *El dominical*, 30 de julio de 2000). El autor debe de haber suscrito algún día la afirmación de Sartre de que no determinan la actitud de un hombre ni el orgullo ni el valor, sino que decide la infancia (*Las palabras*). De ahí esa nostalgia de la que están embebidas sus novelas, un tema que *Canciones de amor* introduce ya a partir de uno de los dos epígrafes. La nostalgia no de unos lugares que se han abandonado, sino de la juventud durante la que se vivió en esos lugares, como distinguió con acierto Kant en su *Antropología*. Por eso, como leemos en el segundo epígrafe de Carlos Pujol, “Nunca se puede regresar a nada. Pero hay que regresar para saberlo”: volver a los sitios es

posible, pero no a la mirada que los contempló un tiempo. Esa mirada – “las aguas quietas y limpias de sus pupilas” (p. 82) – es la que sigue conservando Valentín, el chaval que no ha podido crecer y al que se le han ahorrado por eso los desengaños de la vida. En su intento de protección, Raúl parece querer velar menos por la salud física de su gemelo – Valentín, además, no lo necesita, es mucho más fuerte que su hermano – que por la preservación de esa “mirada limpia y paciente” (p. 222) que algún día él perdió.

Raúl quiere preservar a Valentín del mal y le causa el más grande y definitivo. La muerte de Valentín es la terapia de choque que le hacía falta a Raúl, la ocasión de reconsiderar su vida y de descubrir que una mano puede servir no sólo para repartir tortazos porque el mundo le desilusiona a uno, sino también para reconfortar o acariciar al prójimo. A lo mejor no basta, como sugiere el primer epígrafe de Marco Aurelio – “Es ridículo no protegerse de la propia maldad, lo que es posible, y hacerlo de la de los demás, lo que es imposible” –, esa ética negativa cifrada sólo en la defensa del mal: habría que intentar hacer el bien y de esta forma, cuidando de los demás, uno cuidaría también de sí mismo. Vaya, qué anacrónica y qué ingenua suena esta apelación.

Stefano Ballarin

Vicente Molina Foix, *El abrecartas*, Barcelona, Anagrama, 2006, pp. 447.

Tras la pérdida de sentido de los grandes relatos y de los modelos explicativos generales, típica del mundo postmoderno, y a consecuencia del derrumbe de aquel majestuoso edificio que era la Historia con *h* mayúscula, arca sagrada de la memoria colectiva, se asiste ya desde hace años a una producción de pequeñas historias y memorias particulares, que están a medias entre la historiografía y la literatura. De hecho, estas narraciones privadas de vivencias y destinos individuales son las que todavía siguen teniendo algún valor ejemplar y/o de testimonio para los que vivimos la contemporaneidad. Y son precisamente estas mismas historias personales las que encuentra el lector al empezar *El abrecartas*. Dijo el propio narrador/novelistas a este respecto: «en este libro todo son cartas, no hay autor, por decirlo así, es un autor en la sombra. Eso, acaso, permite hablar más abiertamente de pasiones y de historia, mayúscula y minúscula.» (Vicente Molina Foix, “Me hubiera gustado vivir en los años treinta”, entrevista concedida a Juan Cruz, *El País*, 18 de octubre de 2006, p. 52). A pesar de estar constituido exclusivamente por cartas, este libro no es una novela epistolar. Se trata más bien de una ‘novela *en* cartas’, donde unas ciento cuarenta misivas escritas por un coro de más de veinte personajes diferentes, reales e inventados, famosos y desconocidos, más o menos implicados en la vida intelectual y política de la España del siglo XX, se enlazan en un único argumento: la narración de aquel pasado.

Esto conlleva el propio recurso estilístico de la carta: un género literario que, participando a la vez de los diferentes registros del discurso escrito y hablado, pone en relación dialógica el yo de quien escribe con su interlocutor. Este dialogismo es válido no sólo para el interlocutor ‘real’, el destinatario a quien se dirige la carta, sino para cualquier receptor o lector. La carta, además, participa del género autobiográfico y de la confesión, al dar cuenta de la experiencia personal de un sujeto particular, insertado en marcos temporales y espaciales precisos. Por un lado, la carta es el resultado de un proceso de elaboración – de ficcionalización – de la vivencia del sujeto que la escribe; por otro, es un texto que puede convertirse en documento histórico, en cuyos marcos

temporales y espaciales ese sujeto se inscribe. De hecho, en el primer capítulo dedicado a 'Federico' (García Lorca), cuando el autor recoge las cartas de Rafael, un joven campesino al que conoció en la infancia, delante de los ojos del lector se abre la biografía de aquel protagonista y, a la vez, la historia de su época. El Rafael actor de la Barraca reconstruye una imagen de los primeros años 30, así como el Rafael voluntario en el frente republicano proyecta la sombra terrible de la Guerra Civil.

Es por eso que Vicente Molina Foix no quiere reducir su libro al género epistolar: «lo que yo quería contar era la vida de una gente que está como mirando por la ventana de la historia, y que eso mantuviera fijo al lector en la propia historia, en la que ellos ven y en la que ellos viven íntimamente. Y todo ello creando un vilo, una expectativa. Que se mantuviera el edificio de la novela.» (*El País*, cit.). En *El abrecartas* el edificio de la historia – esta vez con minúscula – sigue en pie y mostrando una arquitectura en que conviven puntos de vista no sólo diferentes, sino hasta contrarios: «El otro día me decía Félix de Azúa que había conseguido un contrapunto entre las voces oficialistas y las progres, y que un día los estudiosos del siglo próximo la verán como *El Jarama*. Le dije que exageraba, pero sí, creo que he intentado crear ese contrapunto, y para eso me ha servido la figura de Ramiro Fonseca» (*El País*, cit.).

La palabrería siniestra de la prosa oficial del régimen se muestra perfectamente en los informes enviados a la Comisaría General de Investigación y Vigilancia para delatar a personalidades como Rafael Alberti y María Teresa León, Ortega y Gasset, Eugenio D'Ors y muchos otros. Igualmente, se muestra la violencia de la censura hasta en el nivel gráfico. Algunas palabras de las cartas enviadas por el preso Alfonso a su mujer Manuela aparecen tachadas en frases como «los sueños pasan ~~censura~~ más fácilmente que las ideas» (p. 99). Basta con citar el nombre de «José Martí, el gran ~~patriota~~ cubano» (p. 111) o el de «la ~~Republica~~ Argentina» (p. 116). Esta corrosiva práctica afecta a la vivencia del personaje – un *exemplum* y un testigo – en su intimidad, llegando a tachar incluso el recuerdo del cuerpo de su amada: «tus ojos, tu cabello negro cayendo con sus ondas por los lados de tu cabeza, tu ~~cuerpo~~» (p. 103), «contando el tiempo que me quede para salir libre y abrazarte y besarte ~~por todo tu cuerpo~~» (p. 108).

Éstas son las heridas, las huellas, con las que se encuentra el lector al abrir las cartas y al leer las historias que, hilándose, tejen el entramado de *El abrecartas*. Quizá puedan remendar también algunos de los agujeros del tejido de la historiografía de la España del siglo pasado. El proceso de testimonio plural que lleva acabo esta novela no registra sólo las tragedias de la guerra y de la posguerra, sino también el cambio 'generacional' de los años sesenta. En mitad del libro (p. 225) aparecen unas cartas diferentes, escritas por jóvenes. Uno de estos jóvenes es Ramón, un universitario de izquierdas que, después de haber sido detenido en los sucesos del 68, consigue salir del país gracias a una beca de la Universidad de Basilea. Desde allí escribe sus cartas dirigiéndose a un amigo, él también expatriado a Inglaterra: en ellas, Ramón relata la historia de un profesor, español e historiador del arte, que había sido un hombre comprometido en la Guerra Civil – ¿el Alfonso de antes? – y que, tras diversas peripecias, había acabado en la misma universidad. Asimismo, las cartas de Ramón refieren el encuentro y la amistad con Angélico, un trabajador andaluz analfabeto, que tuvo que emigrar.

He aquí las muchas Españas de aquellos años: la de los intelectuales refugiados en el extranjero, la de los hijos de la burguesía, ya integrados en Europa, y la extremadamente pobre de la inmensa mayoría. Y también la España de la vanguardia intelectual: especialmente la de la escena cinematográfica barcelonesa en la que participó el propio Molina Foix. En estas páginas, el libro rescata por completo la historia personal y artística de Antonio Maenza, el 'maldito' del cine español. A través de las cartas de

varios personajes, se da a conocer la vida de esta genial y contradictoria personalidad, insinuando también dudas con respecto a su suicidio.

El cine, la literatura, la poesía y el arte se enredan en las historias de los protagonistas y son una referencia constante a lo largo de toda la novela que, ya casi al final, encuentra una forma inesperada de reanudar todos los destinos personales que la componen. El libro se cierra con la reproducción de un correo electrónico, fechado 14 de octubre de 1999, que sorprende al lector y lo trae a la actualidad: es éste el punto de observación del autor y, por lo tanto, también el ámbito donde se inserta la reflexión crítica que sugiere esta novela. Una operación narrativa muy interesante, dado el debate sobre la memoria que, en la actualidad, aviva la cultura y la política en España. En palabras del autor, *El abrecartas* recupera e integra el discurso sobre el pasado «con el máximo rigor que me permite la imaginación» (Vicente Molina Foix, “Puedo empapelar a ‘La Fiera Literaria’ cuando quiera”, entrevista concedida a Nuria Azancot, *El Cultural*, 22 de marzo de 2007, p. 66). Es la paradoja de siempre, el privilegio de quien escribe literatura y puede mezclar la memoria de lo que pasó con el recuerdo de lo que tal vez no haya pasado, pero que sin duda habría podido pasar.

Alessandro Mistrorigo

* * *

Bibliografia degli scritti di Giovanni Meo Zilio (1955-2005), a cura di Antonella Di Giorgio, Napoli, ISLA-La Città del Sole, 2006, pp. 59.

Utile manuale questa *Bibliografia* del professor Meo Zilio, ordinario per anni di letteratura ispanoamericana all'Università di Firenze, poi di storia delle lingue iberiche all'università di Venezia, Ca' Foscari.

La raccolta dà ragione di un intenso lavoro, iniziato in Uruguay nel 1950, dall'allora giovane laureato in filosofia all'Università di Padova, che si dedica dapprima all'insegnamento dell'italiano e quindi passa a un interesse crescente per la lingua e la letteratura ispanoamericana, certamente sorto durante la residenza nei paesi del Río de la Plata. Nel primo caso affrontando il *cocoliche*, il *lunfardo*, il linguaggio dei gesti; nel secondo l'espressione letteraria dell'Argentina e dell'Uruguay, ma non solo, se una delle sue opere di maggior rilievo fu dedicata al poema di Domínguez Camargo, il *San Ignacio de Loyola, Poema heroico*, un'altra alle *Elegías de Varones Ilustres*, di Juan de Castellanos, delle quali fu uno dei massimi studiosi. Senza dimenticare la sua attenzione alla poesia, a Sabat Ercasty e a Neruda, anche se il suo apporto più rilevante in questo ambito rimane lo studio dedicato alla poesia di César Vallejo.

La vera passione di Giovanni Meo Zilio fu, tuttavia, nell'ambito letterario, il *Martín Fierro*, grande poema che gli viveva nel cuore e del quale diede in italiano una versione da par suo, arricchita da un'infinità di notazioni competenti e di valutazioni di grande rilievo sul piano artistico. Tale passione poté vedersi coronata nell'edizione bonaerense, in due volumi, pubblicata dalla Società Dante Alighieri nel 1985.

Anche in Italia lo studioso aveva intrapreso in epoca precedente, nel 1977, la pubblicazione del poema, ma solo riuscì a dare alle stampe, nella collana di poesia da me diretta presso la Nuova Accademia, la prima parte, *La partenza*, in seguito alla crisi prodottasi poco dopo nella casa editrice milanese, che impedì di pubblicare il secondo volume, *Il ritorno*.

Ma per tornare alla *Bibliografia*, l'Introduzione è dovuta ad Antonella Cancellier, allieva di Meo Zilio. Vi si coglie il segno profondo di affetto verso il Maestro, degno epitaffio alla sua memoria, non scevro di qualche amara considerazione.

Giuseppe Bellini

Cultura Latinoamericana, Annali, n. 6, 2004 (ed. 2006), pp. 410; n. 7, 2005 (ed. 2006), pp. 438.

Il n. 6 degli *Annali* pubblicati dall'Istituto di Studi Latinoamericani, di Pagni, in collaborazione con l'Universidad Latinoamericana y del Caribe, di Caracas, si apre significativamente con un omaggio al filosofo messicano Leopoldo Zea, fraterno amico, scomparso l'8 giugno 2004, e fa particolare piacere vedere che le pagine che ricordano l'uomo e l'opera sono firmate da Giuseppe Cacciatore, il quale, con lucida profondità e indiscutibile competenza, richiama la filosofia del Maestro, e lo fa manifestando al contempo affettuoso rimpianto, nel considerare come con don Leopoldo si chiuda "una fase decisiva della storia delle idee e del pensiero iberoamericani". Prendendo spunto dal *Discorso sull'emarginazione e la barbarie*, lo studioso sottolinea l'alto concetto che Zea aveva dell'uomo, concetto che si riassume nell'affermazione: "Ogni uomo è uguale a un qualsiasi altro uomo" (p. 17).

Impegno del filosofo messicano fu di riportare l'individuo al centro del mondo e della storia, non come esercizio retorico, bensì, come Cacciatore afferma, quale "vera risposta alla mancanza di dialogo tra i popoli e gli uomini", che è "il modo più concreto di sfuggire alla morsa di quel conflitto di civiltà e barbarie che è sempre stato, sin dall'antichità l'effetto nefasto del non riconoscimento (dell'altro, del diverso, dello straniero) come «discorso di una supposta subumanità, di un supposto centro in rapporto ad una supposta periferia» (pp. 16-17).

Seguono nel ponderoso volume 16 saggi, che spaziano tra argomenti diversi, di lingua letteraria, storia della cultura e delle idee, storia politica e iberistica, cui si aggiungono 4 note e discussioni. Un materiale scientifico di tutto rilievo che permette di attingere le peculiarità di personaggi come Rodó, Cortázar, Guimarães Rosa nelle sue relazioni con l'Italia, Neruda, Carlos Fuentes, Pérez Bonalde, Onetti e Mujica Láinez, Borges, Pessoa, Román Chalbaud, la poesia modernista, aspetti tecnici del discorso nelle relazioni tra spagnolo e italiano, il pensiero pre-indipendentista venezolano, le prospettive critiche e dinamiche attuali dell'Iberoamerica, e altro ancora. Una messe rilevante, frutto di studiosi ferrati e giovani, proiettati verso prospettive positive.

Il n. 7 degli *Annali* si apre anch'esso con una evocazione, quella di un altro grande Maestro, il catalano-venezuelano don Pedro Grases. Non che gli *Annali* si propongano come programma rituale la commemorazione, ma certamente intendono fissare il segno positivo, vivo, attivo, lasciato dai grandi Maestri nel loro contributo alla storia della cultura latinoamericana, alla formazione, in sostanza, di tanti paesi.

Pedro Grases è stato uno di essi, un maestro per varie generazioni, il consolidatore della cultura del Venezuela, cui ha dato serietà di studi e dimensione scientifica, proiettandola stabilmente sul piano internazionale. Antonio Scocozza e Luis De Llera si sono uniti in questo saggio di approfondita interpretazione dell'opera di don Pedro.

Giusto è ricordare che l'*iter* venezuelano di Grases ebbe inizio a motivo della guerra civile spagnola. Nel 1936, infatti, egli fuggiva in Francia con la famiglia e nel 1937 si imbarcava per il Venezuela, per stabilirsi a Caracas, dove esplicò la sua attività di docente e di studioso, indagando, in particolare, e valorizzando, l'opera di Andrés Bello.

Compaiono in questo settimo numero degli *Annali*, ponderoso come il primo, altri 14 saggi, oltre a 2 note. Sono trattati nel settore lingua e letteratura: la figura di Lope de Aguirre, la poesia di Vicente Gerbasi, il romanziere Max Aub, la poesia di Antonieta Madrid, un'opera di Marosa Di Giorgio, il tema dell'amore nel romanzo venezolano del secolo XIX; questioni di lingua, come la traduzione giuridica, lo spagnolo

della "Mestiza", interferenze linguistiche in lettere di emigrati italiani in Argentina; nel settore storia della cultura e delle idee sono esaminati il linguaggio cinematografico di Vicente Aranda, il ruolo del narratore come ponte tra storia e letteratura; nel settore di storia politica si effettuano rettificazioni intorno alla chiesa e alla schiavitù dei negri, viene illustrata la presenza ebraica nell'America centrale e meridionale in epoca moderna; nel reparto di filosofia, antropologia e diritto è trattata la negazione o il riconoscimento del passato; nel settore iberistico sono presenti studi sul tema dell'inquietudine nella giovane drammaturgia spagnola e sull'ideologia di Carmen Baroja. Un complesso di contributi vario, ampio e di rilevante interesse, per le cure di affermati o promettenti studiosi.

Giuseppe Bellini

Stefano Tedeschi, *All'inseguimento dell'utopia. La letteratura ispanoamericana in Italia e la creazione del mito dell'America latina*, Edizioni Nuova Cultura, Roma, 2005, pp. 372.

Stefano Tedeschi, joven estudioso de Literaturas hispanoamericanas en la Universidad La Sapienza de Roma, se ha dedicado al tema de la recepción de la cultura hispanoamericana en Italia y a la creación del mito de América latina, como dice el mismo título de la obra considerada. Se trata de un trabajo documentado en el que Stefano Tedeschi hace una verificación estadística detallada y un análisis que sigue las técnicas de la sociología de la literatura. El autor afirma que ha seguido un modelo empírico basado tanto en la lectura como en la identificación de los libros traducidos al italiano, en el éxito o fracaso de las obras publicadas y en las reseñas escritas por críticos expertos.

Es una aportación valiosa para los estudios en torno a las editoriales y a la relación de los lectores con los textos propuestos. La intención fundamental es la de poner de relieve la difusión de la imagen de América Latina dentro de un recorrido cronológico que empieza en 1955 y termina en 2000, y cómo esta idea se ha difundido entre los lectores después de haber sido presentada por las editoriales.

La lectura del libro es interesante para la comprensión del fenómeno descrito, sobre todo si se considera que el autor habla de dos categorías de lectores: el éxito o fracaso de ventas indica la satisfacción del lector común y las citas de las reseñas de hombres de cultura en los diarios subrayan su agrado o desprecio por la obra considerada.

El texto, después de una presentación del autor, se compone de 4 partes, 13 capítulos y 4 entre actos; se concluye con una bibliografía crítica. Además en algunos capítulos hay gráficos sobre la difusión de los libros publicados.

Los 4 entre actos son muy originales, ya que se alejan de la temática literaria y se acercan a la sociedad latinoamericana, a su acogida por parte del público italiano, sobre todo a través de las palabras de los periodistas deportivos. En efecto, Tedeschi menciona la atracción de los italianos por América latina durante los Mundiales de fútbol de Chile, México y Argentina. Es interesante la atención dedicada a estos acontecimientos, pues encuadra aspectos sociológicos que cambian el acercamiento a estos países imaginados sólo a través de la lectura de las obras de poetas y escritores de este subcontinente.

Los capítulos tratan temas diferentes, pero el autor quiere subrayar especialmente el hecho de que, durante los años considerados, hay autores que no desaparecen, mientras que otros son olvidados muy pronto. El decrecimiento del interés de los lectores lleva a las editoriales a decidir destruir los pocos ejemplares publicados, ya que sería antieconómico seguir produciéndolos.

Stefano Tedeschi pone de relieve la publicación de un gran número de obras literarias hispanoamericanas. Entonces se detiene en la imagen imperecedera de Pablo Neruda, en la traducción de los libros de Jorge Luis Borges y su gran difusión. Se publicaron además muchas novelas y cuentos entre 1959 y 1965. Las mayores editoriales que se han ocupado de estos libros son: Mondadori, Rizzoli y Feltrinelli. Las obras traducidas son, sobre todo, de Ciro Alegría, Jorge Icaza, Manuel Rojas, Rómulo Gallegos, Miguel Otero Silva, Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Miguel Ángel Asturias, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, José Donoso y Mario Vargas Llosa.

Por lo que se refiere a *Cien años de soledad*, Tedeschi se detiene en las malas traducciones que hay de muchas palabras presentes en la novela, pero subraya la importancia de este libro, considerándolo un best-seller, ya que en pocos meses logra vender más que los otros ochenta títulos de literatura hispanoamericana publicados entre 1955 y 1968. Hay también muchas reimpresiones de la novela; es el primer libro latinoamericano que entra en el Club del Libro; gana el Premio Chianciano en 1968.

Después Stefano Tedeschi hace referencia al *Boom* y a su desarrollo cuantitativo y cualitativo; a las antologías poéticas a cargo de hombres de renombre como Marcelo Ravoni y Antonio Porta, Francesco Tentori Montalto, Hugo García Robles y Umberto Bonetti. El capítulo sobre los ensayos considera que éstos se publican cada vez más, especialmente los de Che Guevara, Fidel Castro, Roberto Fernández Retamar y Eduardo Galeano.

En la segunda mitad de los años 70 empieza una crisis por dos razones: el público se interesa cada vez menos por este tipo de literatura y las editoriales se organizan de forma industrial. Con este cambio de la estructura editorial se supera la crisis y se editan muchas novedades por año.

Después de un análisis pormenorizado desde los años 50 hasta los 80, en la cuarta parte se observa el encuentro de estas literaturas con el mundo global. Por lo tanto, el libro tiene que satisfacer las leyes del mercado y se convierte en mercancía. Se nota fácilmente que muchos escritores tienen éxito ofreciendo al lector lo que él quiere leer: novelas sobre un mundo exótico con sagas familiares, etc. Empieza en ese momento la imitación del estilo de García Márquez con Isabel Allende y su novela *La casa de los espíritus*, a la que siguen muchas otras. Al mismo tiempo empieza otro fenómeno: el de la literatura femenina. Feltrinelli es la editorial que más publica las narradoras como Ángeles Mastretta, Mayra Montero y Marcela Serrano. El libro se concluye justamente con la constatación de que las exigencias comerciales prevalecen sobre las culturales.

El estilo del texto es fluido y agradable. La única imperfección se debe a su impresión. En efecto, hay inadvertencias que pueden molestar al lector cuidadoso de los aspectos formales del texto.

Aunque la lectura de este libro sea un poco difícil por sus contenidos heterogéneos, Tedeschi ofrece motivos sobre los que meditar, útiles para conocer, no sólo 50 años de publicaciones de obras literarias hispanoamericanas, sino también la evolución del conocimiento de temas y lugares por parte de los lectores italianos.

Alba Ortu

Rosario Navarro Gala, *La "Relación de antigüedades deste Reyno del Pirú". Gramática y discurso ideológico indígena*, Madrid, Iberoamericana-Ver-vuert, 2007, pp. 200.

Libro di estremo interesse questo della Navarro Gala, docente nell'Università di Zaragoza, specialista in linguistica e in edizione di testi. Il volume è dedicato, come informa il titolo, all'opera cronachistica del meticcio peruviano Pachacuti Yamqui, ben nota fin dall'edizione del 1879, realizzata da Jiménez de la Espada, alla quale hanno fatto riferimento tutte le successive, a partire da quella del 1927 fino alle nuove trascrizioni del manoscritto della BNM del 1992 e del 1993.

Tutte edizioni, tuttavia, in sostanza carenti, come segnala la studiosa, in quanto basate sul microfilm fornito dalla Nazionale madrilena, mentre per la sua edizione la Navarro Gala ha consultato direttamente anche il manoscritto dell'opera, avendo modo di rilevare le correzioni d'autore, di esaminare le diverse grafie e di individuare gli interventi correttivi di frate Francisco de Ávila sul manoscritto.

L'attuale trascrizione della *Relación* è quindi paleografica e, come avverte la curatrice, in essa viene riprodotta con rigore la grafia del testo, prestando attenzione particolare alle correzioni dell'autore, includendo in nota le "adiciones" e indicando la penna cui sono dovute. Allo stesso modo vengono aggiunte alla trascrizione le parti cancellate dallo scritto dall'autore medesimo. Ne viene un'opera di sicuro rigore, interessante sotto più aspetti, ai quali la studiosa dedica il suo studio, un rigoroso esame che precede la trascrizione del testo, il cui originale è anche reso visibile dalla riproduzione fotografica di quattro sue pagine.

Compongono lo studio alluso quattro capitoli, nel primo dei quali è descritto il manoscritto, trattata l'autoria, i rapporti di Francisco de Ávila con il testo; vengono poi illustrati i criteri di trascrizione.

Nel secondo capitolo la studiosa attende al personaggio dell'autore, alla sua parentela, in quanto espressione della quarta generazione di indoamericani ispanizzati e cristianizzati, interpreta la *Relación* come testo ibrido di impronta orale, nel quale intervengono più tradizioni: la narrativa europea e quella autoctona di trasmissione orale nemotecnica di grande ricchezza. D'altra parte non è chiaro, avverte la Navarro Gala, quale genere discorsivo intendesse seguire l'autore, dato che il titolo al testo non fu dato da lui.

La *Relación* sembra sia stata concepita per una diffusione orale-auditiva a partire dalla scrittura ed è significativo, per la curatrice, che perciò ricordi, nell'uso di determinati elementi sintattici, i *romances* volgari tradizionalizzati.

Fondamentale è il terzo capitolo dello studio, dove l'autrice illustra il genere discorsivo e la prammatica linguistica, nell'adeguamento grammaticale al discorso ideologico, esamina l'uso temporale dei verbi, la struttura sintattica, le digressioni dello scrittore e i casi particolari, il ricorso alla perifrasi nelle varie caratteristiche, per concludere, nel quarto capitolo, sull'individuazione di una incipiente configurazione della varietà andina del castigliano, sottolineando il contatto tra questo e le lingue autoctone delle Ande a livello fonetico-fonologico e a livello morfosintattico.

L'opera di Pachacuti Yamqui risponde fondamentalmente, come afferma la Navarro Gala, all'idea che gli incas ebbero virtù precristiane, ma per i loro peccati non le utilizzarono, perciò cadde il loro impero e fu necessario l'arrivo degli spagnoli con il Vangelo, che tuttavia con il loro comportamento si sono allontanati dal loro Fattore e quindi sono destinati a dar luogo a nuove punizioni.

Un apporto definitivo e prezioso, questo di Rosario Navarro Gala, alla documentazione e all'interpretazione della produzione indoamericana della Colonia.

Giuseppe Bellini

AA.VV., *Fiesta religiosa y teatralidad popular en México*, Beatriz Aracil y Mónica Ruiz, eds., "América sin nombre", Alicante 2006, n. 8, pp. 105.

Il nuovo numero dei quaderni di *América sin nombre*, órgano che raccoglie di volta in volta i risultati dell'Unità di ricerca dell'Università di Alicante, centrata su "Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano", diretta da José Carlos Rovira, presenta i risultati di studio relativi alla festa religiosa e alla teatralità in Messico.

Coordinano il numero Beatriz Aracil e Mónica Ruiz e significativamente la dedica è a Daniel Meyran, animatore, nell'Università di Perpignan, del centro di studi CRILAUP, che privilegia il teatro messicano e al quale gli studiosi del settore dichiarano di dovere molto.

Scrivono nella presentazione le curatrici, che i saggi raccolti si possono ascrivere a tre fasi di studio: analisi da diverse prospettive teorico-metodologiche dei caratteri che definiscono il tipo specifico di manifestazioni teatrali; aspetti della loro evoluzione fino ad oggi; implicazioni sociali, ideologiche e culturali nella cornice attuale di quello che si può definire teatro popolare messicano.

La Aracil Varón, nota specialista del teatro religioso coloniale, presenta una serie di riflessioni per una storia della teatralità religiosa popolare in Messico; Domenico Adame Hernández si occupa di teatralità india e comunitaria nella suddetta area geografica; Elizabeth Araiza Hernández tratta della "Fiesta verdadera"; Mónica Ruiz Bañuls indaga la devozione popolare guadalupana nella teatralità messicana; Óscar Armando García Gutiérrez si occupa delle figure di Abramo e Isacco come "personajes de una Epifanía" in una comunità indigena dello Yucatán; Marina Mendoza Saragoza tratta la festa del "Niñopán", propiziatrice della "bienaventuranza"; Ileana Azor si dedica ai carnevali di México; Armando Partida illustra la teatralità attuale della *Passione* a Iztapalapa; Octavio Rivera Krakowska si occupa della festa e della rappresentazione teatrale della Settimana Santa di Santa María Tonantzintla; Karina Castro Santana si sofferma sul *Juego de la Conquista* di San Agustín Tlaxiaco; Alejandro Ortiz Bullé-Goyri illustra la danza-dramma *Los Tecuanes*, di origine náhuatl, nello Stato di Guerrero; infine Blanca Cárdenas Fernández illustra il *Gioco della maturità* (*Ch'anantskua*).

Un insieme di apporti di grande rilievo, centrati su quella che le curatrici definiscono "forma privilegiada de contemplarse y comprenderse a sí mismo" in relazione con la società circostante.

Se il teatro nasce in Messico come discorso sincretico, frutto dell'incontro tra la tradizione medievale europea e quella indigena preispanica, la sua evoluzione meticcica è essenziale per comprendere l'identità messicana, come qui viene egregiamente documentato.

Giuseppe Bellini

La obra literaria de Manuel Mariano de Iturrriaga, S.J. en los reinos de la Nueva España y Guatemala, Universidad Rafael Landívar, University of Connecticut, 2006, pp. 146.

Lo studio in questione propone l'opera di un gesuita contemporaneo di Rafael Landívar, ma molto meno conosciuto, nonostante i contributi intellettuali da lui composti sia in Messico, dove nacque nel 1728, sia in Guatemala, sia in Italia, dove trascorse

l'ultima parte della sua vita, dopo l'espulsione dei Gesuiti nel 1767 da parte di Carlo III dal Regno di Spagna e dai suoi possedimenti.

Il testo restituisce un manoscritto di dieci fogli, senza data, del secolo XVIII, composto all'incirca intorno al 1744, dal titolo "Tiernos afectos de un corazón contrito que en Décimas dispuso el Padre Manuel Mariano de Yturriaga de la Compañía de Jesús", seguito da un altro poema in tre fogli, sempre in decasillabi, dal titolo "Esta que parece Pira". Segue un'opera in prosa, contenente anche sonetti ed epigrammi, composta nel 1759 in occasione della morte della regina María Bárbara del Portogallo (1711-1758), sposa del re Fernando VI: "El dolor Rey".

L'*Introduzione* di Rosa Helena Chinchilla chiarisce che Iturriaga fu a suo tempo un teologo celebre in Italia, conosciuto come Emmanuele Mariano d'Iturriaga Angelopolitanus, direttamente stipendiato dal Papa. In Italia è documentato il suo soggiorno prima a Bologna, poi a Roma, infine a Fano, dove morì all'età di 91, anni, nel 1810. Lo studio offre elementi per approfondire la conoscenza della poesia mistica gesuita, poco conosciuta, e per le manifestazioni tardive del barocco nelle colonie, nel secolo XVIII, come gli studi dedicati all'opera di Sor Juana Inés de la Cruz hanno ampiamente messo in luce. Il denso saggio critico di Lucrecia Méndez de Penedo contestualizza lo scenario barocco in cui si originò l'opera trascritta nello studio e propone riflessioni sulla testualizzazione e ritualizzazione del potere, sugli spazi reali e spazi simbolici proposti nella rappresentazione, rivelatori dell'articolazione tra parola e potere. In particolare viene preso in esame e approfondito il ruolo degli scritti collegati all'atto di solennizzare le esequie, la cosiddetta *pompa fúnebre*, uno degli elementi caratterizzanti la vita intellettuale nella Guatemala del secolo XVIII. Il libro dà a conoscere una figura importante del secolo XVIII, di particolare interesse per le relazioni culturali tra Italia e America latina.

Clara Camplani

Rufino Blanco Fombona, *Viaggio alle fonti dell'Orinoco*, introduzione e traduzione di Irene Buonafalce, Napoli, ISLA-La Città del Sole, 2006, pp. 79.

Da una conversazione precedente con la curatrice del volume trae origine questa traduzione di uno dei passi più affascinanti consegnato negli scritti diaristici del noto scrittore e politico venezuelano, uomo inquieto, partecipe del movimento modernista, perseguitato politico, esule sempre ricco di profonda venezuelanità.

Sono pagine che meritano attenta lettura. Già in un saggio del 1979 avanzavo l'idea che il Carpentier de *Los pasos perdidos* avesse avuto presente questo viaggio, compiuto da Blanco Fombona verso le fonti del grande fiume venezuelano, l'Orinoco. Si tratta veramente di un viaggio alle origini, in qualche modo molto vicino a quanto avviene al protagonista de *Los pasos perdidos* del romanziere cubano, all'epoca di gestazione del suo libro in esilio proprio a Caracas. Non che si tratti di imitazione, ma certamente il testo di Blanco Fombona dovette essere letto da Carpentier e poté dare impulso alla sua creatività.

Ora la Buonafalce, nello studio introduttivo al testo dello scrittore venezuelano, approfondisce l'argomento, con risultati nuovi e confermativi; essa segnala la coincidenza di alcune scene, la somiglianza nel rendere i suoni della selva, rinascenti dopo la tempesta, il pari senso di smarrimento manifestato dai due scrittori di fronte all'immensità della natura, di impotenza di fronte allo scatenarsi degli elementi, ma anche "l'indubbio merito" di Carpentier, rispetto a Blanco Fombona, "di compiere un passo ulteriore nel proporre un'interazione nuova con la natura e con il mondo indigeno".

In conclusione, la Buonafalce sottolinea come, nella sostanza, la sua non sia stata un'operazione archeologica, poiché il *Viaje al alto Orinoco* conserva ancor oggi un valore innegabile in quanto "testimonianza di una tappa intermedia ma indispensabile nella costruzione della grande letteratura successiva e della difficile ricerca dell'identità dell'uomo ispanoamericano".

Giuseppe Bellini

AA.VV., *Santa, Santa nuestra*, Rafael Olea Franco Ed., México, El Colegio de México, 2005, pp. 363.

El volumen recoge las ponencias que se leyeron durante el "Coloquio Internacional Santa, Santa nuestra", celebrado del 22 al 24 de enero de 2003 en El Colegio de México, bajo las auspicios de la Cátedra Jaime Torres Bodet del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.

Dichas ponencias se presentan en el libro repartidas en seis secciones, dedicadas respectivamente a los orígenes de la novela, al tema de la caída, al de la ciudad, la patria y la prostituta, a la encrucijada literaria, al diálogo con otros textos y finalmente a "otras miradas, otras artes". Un conjunto de intervenciones de más que notable interés que, de varia manera, celebran el centenario del libro famoso de Federico Gamboa, el novelista más conocido de la época, que representa en México el naturalismo, o mejor dicho el real-naturalismo, puesto que los confines entre los dos movimientos son difíciles de establecer en la narrativa hispanoamericana.

De inmediato llama la atención la ilustración que aparece en la portada del libro, *Femme qui tire son bas*, de Toulouse-Lautrec que, a pesar de su categoría artística, produce, en quien observa exteriormente el tomo, cierta sorpresa, porque le induce a pensar en algo que poco tiene que ver con un conjunto crítico de categoría como es el que el libro presenta. Claro que el tema de Santa es el de la prostituta, pero la mujer dibujada por el artista francés parece pertenecer claramente a otra categoría de mujer, indudable mejor por su historia no tanto en Santa, como en la *Nana* de Zola, obra en la que Gamboa, bien se sabe, se inspira para su novela.

Igualmente curiosa, aunque justificable desde el punto de vista mexicano y por el renombre de Santa, es la decisión de dedicarle un Coloquio internacional a la novela y su autor, iniciativa que ha visto la intervención de muchos críticos y estudiosos de renombre, cuyas conclusiones, al fin y al cabo, no proyectan una luz particularmente favorable ni sobre la novela, ni sobre su autor.

De la primera, en efecto, ponen sobre todo de relieve el pretexto moral, reflejo de una sociedad clasista e íntimamente corrupta, la llamamda "buena burguesía", y del autor no solamente las deudas, especialmente con el Zola de *Nana* y los Goncourt, sino la vida airada, en cuanto subrayan como don Federico era gran frecuentador de prostíbulos y por eso descriptor experto en el género. Lo que significa demolición de la respetabilidad del escritor y denuncia de su pretendida, y falsa, intención moral como autor de Santa.

Efectivamente, leyendo a distancia de un siglo la novela, y hasta mucho antes de que se cumpliera esta fecha, frente al plauso general de la crítica, a menudo repetitiva de juicios no verificados en lecturas directas, *Santa* no dejaba de revelar su inconsistencia, su superficialidad frente al compromiso naturalista. Zola representaba una instancia moral y en su *Nana* anunciaba el fracaso de una sociedad corrupta, la francesa del Segundo Imperio, y al contrario *Santa* no es más que la representación, falsa-

mente idealizada de la sociedad mexicana, sobre el tema tabú del sexo, en realidad, como la define Sandra Lorenzano ("Ella no era una mujer, era una..."), "criptoporno-gráfica" de un mundo que representa dividido en alto y bajo, en honesto y perdido, donde la riqueza es la medida de la virtud y de la perdición, dentro de una arraigada idea de que la pobreza lleva al vicio y a la perdición.

La hipocresía de Gamboa queda evidente en la novela. *Santa* es una novela "libertina", falsamente moralizante, y hasta con escasos resultados artísticos desde el punto de vista de los intentos descriptivos semi-porno de la protagonista como mujer tentadora. En efecto, sin ninguna habilidad el escritor describe, en ciertos pasajes, las formas de la mujer, que deberían ser llamativas, senos y muslos, pero más que de carne parecen de cartón piedra.

Sin embargo, no es esto lo que más llama la atención, sino el tono falso que domina toda la novela, a pesar de que, como observa Álvaro Uribe comparando *Santa* con *Nana*, ("Historia de dos beldades"), el trayecto de las dos mujeres se realice igualmente en el "mester de putería", sin embargo de manera distinta: con descaro en *Nana*, y con un agobiante sentido de su indignidad en *Santa*, que es lo que, al fin y al cabo, la redime ante el lector.

Por otra parte, más allá de sus felices o infelices realizaciones, *Santa* vuelve a plantear nuevamente, con crecido interés hoy día, el problema de la mujer, como subraya Margó Glantz ("Santa, ¡otra vez!"), el concepto de virginidad como "modelo para pensar a la mujer".

El discurso sobre la novela de Federico Gamboa se enriquece en el volumen con consideraciones, negativas y positivas, que sería largo relatar. Baste la impresión general referida para animar a la lectura directa del libro, que introduce Rafael Olea Franco con un enjundioso ensayo acerca de "La construcción de un clásico: cien años del mito de Santa", seguido por el texto "Génesis y recepción contemporánea", de José Luis Martínez Suárez, dos enfoques que justifican el homenaje.

Y luego la serie de intervenciones críticas, veintidós más, todas de indudable interés. También hay que destacar las ponencias reunidas en los dos últimos sectores del libro, "Diálogo con otros textos" y "Otras miradas: otras artes", que abren perspectivas inéditas relacionando a Santa con otras obras de narradores hispanoamericanos, entre ellos de Asturias, y con realizaciones de artistas plásticos.

Giuseppe Bellini

José Manuel Camacho Delgado, *Magia y desencanto en la narrativa colombiana*, Prólogo de Trinidad Barrera, Alicante, Universidad de Alicante, 2006, pp. 283.

Come rimarca Trinidad Barrera nel prologo di questo sedicesimo numero dei *Cuadernos de America sin nombre*, José Manuel Camacho ha sempre manifestato una grande attrazione per Gabriel García Márquez e per la narrativa colombiana contemporanea in generale: giunto al momento di concordare il titolo della tesi di dottorato, infatti, nulla è valso a distoglierlo dal proposito di occuparsi del Nobel colombiano. Le argomentazioni della sua docente vertevano sull'abbondante bibliografia esistente, ma il discepolo non si è lasciato scoraggiare ed ha individuato una linea di ricerca molto personale, che gli ha consentito di effettuare una lettura inedita di alcune opere di Márquez. Al centro dell'attenzione di Camacho è il tema della violenza del potere, soprat-

tutto nelle sue manifestazioni all'interno della realtà colombiana: la narrativa del Paese riflette pertanto non solo i risvolti magici, ma anche il duro realismo di una società scossa dalla violenza più feroce.

Il volume che qui si presenta è una raccolta di dodici saggi, già editi, sulla narrativa colombiana contemporanea. La prima parte è intitolata «El último peregrinaje a Macondo» e si compone di sei studi che provengono principalmente dalla tesi di dottorato e tracciano una mappa di alcune costanti centrali nell'opera di García Márquez: i personaggi dell'età classica («1. Sófocles y el enigma de la identidad en *El otoño del patriarca*»; «2. El largo viaje de Edipo. De la Tebas de Sófocles al Caribe de Gabriel García Márquez»), l'omaggio alla letteratura picaresca («4. De Tormes a Aracataca: una interpretación de «Buen viaje, señor presidente»»), il microcosmo della pirateria («5. José Arcadio y el mundo de los piratas»), l'ideologia dell'amore («6. La religión del amor en la última narrativa de Gabriel García Márquez») ne sono alcuni esempi.

Il terzo saggio, intitolato «*Crónica de una muerte anunciada*. La reescritura de la Historia», analizza i parallelismi esistenti tra il romanzo di Márquez, l'*Edipo re* di Sofocle e le biografie di Giulio Cesare, personaggio quest'ultimo molto caro all'autore colombiano. Emergono in tal modo una serie di elementi poco evidenti ad una prima lettura, ma che si delineano appieno nello studio di Camacho. Márquez attinge da Plutarco e da Svetonio per attualizzare e personalizzare un evento estremamente complesso, drammatico e, nel contempo, assurdo: mescolando antecedenti, modelli, personaggi, archetipi riesce a dar vita ad una storia originale, ben diversa sia dall'attualità giornalistica, sia dagli ipotesti del mondo classico. Scrive l'autore: «Para retratar la verdadera tragedia de aquel episodio vivido en su juventud, García Márquez se sirvió de uno de los arquetipos míticos fundamentales del pensamiento clásico, como es el sacrificio ritual del extranjero, y recreó la muerte de Santiago Nasar siguiendo paso a paso el asesinato de Julio César» (p. 79).

La seconda parte dell'opera completa il panorama narrativo colombiano presentando sei autori significativi della letteratura contemporanea del Paese: alcuni ormai classici, come Jorge Zalamea, altri ben noti, come Álvaro Mutis, altri poco diffusi fuori dai confini nazionali ma ugualmente meritevoli di attenzione per la personale lettura della realtà nazionale. Questi i saggi della seconda sezione, che ha per titolo «Del realismo mágico al narcotremendismo literario»: «1. *La metamorfosis de Su Excelencia*, de Jorge Zalamea. Entre el relato mítico y la denuncia política»; «2. El discurso del fracaso en *La nieve del Almirante*, de Álvaro Mutis»; «3. Ramón Illán Bacca o la desacralización de la historia colombiana. Una interpretación de *Maracas en la ópera*»; «4. El narcotremendismo literario de Fernando Vallejo. La religión de la violencia en *La virgen de los sicarios*»; «5. Una Biblioteca para la locura y el mal. *El viaje de Loco Tafur* y los universos plutonianos de Mario Mendoza»; «6. Habitando el abismo. *La casa imposible* de Consuelo Triviño»; «7. Bibliografía».

Una raccolta interessante per lo stile scorrevole, per gli spunti originali e per l'inedito ventaglio degli autori selezionati.

Patrizia Spinato Bruschi

AA.VV., *Penumbra. Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, Lola López Martín ed., Madrid, Lenguaetrappo, pp. 271.

Una splendida edizione, questa della López Martín, un libro prezioso quanto ad arte della stampa, una preziosità che bene accompagna il contenuto: studio raffinato e

profondo del racconto fantastico ispanoamericano del XIX secolo, seguito da una densa scelta antologica.

Il tema è oggi più che attuale nella critica americana e il libro che qui si commenta va ad aggiungersi con piena originalità a quello di Rafael Olea Franco, dedicato a *El reino fantástico de los aparecidos*, che indaga l'opera di autori quali Roa Bárcena, Fuentes e Pacheco (México, El Colegio de México, 2004). La studiosa spagnola, tuttavia, privilegia nel suo libro una sorta di storia delle origini del fantastico ispanoamericano e in esso il racconto breve, ponendo l'accento sull'interesse verso fenomeni come lo spiritismo e la telepatia, ispiratori di una particolare e finissima serie di narrazioni tese ad indagare il mistero.

La letteratura del secolo XIX rifuggiva dalla razionalità propria dell'Illuminismo, o Siglo de las Luces per gli spagnoli, attratta da dimensioni molteplici e inquietanti della realtà e dello spirito, che si nutrono dell'indagine psicologica, spaziano nell'inframondo, sfiorano incorporeità, fantasmi, spesso il terrore, il vampirismo, la pazzia, e neppure sfuggono alla superstizione.

La curatrice del volume presenta, nella parte antologica, una nutrita serie di autori del secolo prescelto, noti oppure del tutto sconosciuti, riesumandoli meritoriamente dall'oblio, per dar ragione di quanto di interessante il tempo e la moda letteraria condanni ingiustamente alla dimenticanza. Non di rado si tratta di pagine che conservano la freschezza delle origini, anche se tutto oggi è cambiato; ma proprio per questo il tempo che fu, le mode trascorse, le inquietudini formulate nell'età remota, hanno straordinaria attrazione.

Non si tratta, nell'impresa della López Martín, di un lavoro gratuito di ripescaggio di anticaglie, bensì di un apporto positivo, fondamentale, alla storia della creazione artistica ispanoamericana.

Rispondendo ad alcune domande, l'autrice ha sottolineato che uno dei valori della sua scelta è l'eterogeneità, perché le varie narrazioni presentano "la multitud de perspectivas de la literatura fantástica en el estilo, la forma, la temática, la corriente o el período", avendo tutte in comune "la proyección de situaciones extrañas que provocan una visión inquietante, inexplicable e inesperada de la realidad que utiliza la sensibilidad hacia lo insólito".

Varrà infine la pena di sottolineare, nel volume, l'efficacia delle illustrazioni, che contribuiscono a stabilire il clima proprio delle narrazioni.

Giuseppe Bellini

AA.VV., *Cuentos infieles*, La Habana, Ediciones UNION, 2006, pp. 179.

La antología *Cuentos infieles*, publicada por la Unión de escritores y artistas de Cuba (UNEAC), ha sido concebida por la premiada escritora Marilyn Bobes, y se ha presentado en la XVI Feria del Libro de La Habana.

Los quince cuentos que componen el volumen tienen un denominador común: encarnan distintas versiones del tema de la infidelidad, y, además, se construyen alrededor de personajes femeninos. Las protagonistas de estos relatos son figuras complejas y representan la unión de lo carnal y lo intelectual típica del pueblo cubano. Sin embargo, lo que hace a estos relatos todavía más interesantes es el hecho de estar escritos todos por mujeres: quince escritoras cubanas de diferentes generaciones

abordan una temática hasta hoy tratada por escritores de sexo masculino, y cada una lo hace desde su mirada femenina particular.

En "Tiempo de rosas", "Ángeles", y "La Maestra y Margarito", las protagonistas femeninas son las que deciden conscientemente empezar una relación amorosa, y además son ellas las que establecen de manera autónoma los límites de sus aventuras.

En los cuentos "Como si ya supiera", y "Cierta rutina" se presenta el adulterio como el resultado de un proceso de búsqueda de la felicidad por parte de la mujer, fuera de los mecanismos repetitivos y claustrofóbicos del matrimonio.

Sin embargo, "Interiores", "Vivace ma non troppo", "Cuerpos de mujer en el tiempo", y "La mujer del espejo de la columna" sitúan al lector ante una perspectiva totalmente nueva: la voz femenina narrante es la del subconsciente que aflora a través de flujos de conciencia, que ofrecen respuestas menos racionales pero igualmente válidas.

Por otro lado, "Las musas inquietantes" y "Versión Original" retoman un tiempo histórico pasado, y al retomarlo lo recrean. En particular el segundo texto, de Mirta Yañez, es el relato en tono serio y objetivo del descubrimiento de otro manuscrito de la *Commedia* de Dante, que aporta una novedad deslumbrante y subvierte todo el pensamiento común acerca de la obra del escritor florentino.

"Mimusa" difiere de todas las otras narraciones por brindar al lector un punto de vista nuevo, porque es la narradora-personaje el agente causante de la disolución matrimonial. Esta vez lo que se quiere poner de relieve es la infidelidad masculina, gratuita, y presentada como un acto fallido al que se sucumbe casi por inercia. En esta historia es la mujer, paradójicamente, la que sale peor parada.

A mitad del volumen, el cuento "Infiel" de Mylene Fernández Pintado expresa, a partir de su título, la piedra angular de la antología, y, además, su contenido sintetiza lo que significa la infidelidad: la narradora parece reunir en sí todas las voces de las protagonistas de los varios relatos, adelantando una verdadera reivindicación de la mujer a ser feliz, el derecho al adulterio como única condición que le queda para volver a ser protagonista de su vida. De este modo, queda subvertido el concepto decimonónico de adulterio como culpa. La infidelidad ya no es una mancha, sino más bien la posibilidad de romper con los sinsabores y el gris de todos los días: "Y esa felicidad que atesoras en cada encuentro furtivo, cada frase traviesa, cada tarde cómplice, se esparce como una bendición sobre los días rentados y el marido de siempre, y la saboreas a la vez gozosa y dadivosa". ("Infiel", p. 112).

A pesar de sus diferencias estilísticas, en todas estas narraciones el adulterio ya no es una simple diversión o trasgresión, sino más bien otra manera de vivir y sobrevivir, el único medio que la mujer tiene para sostener una realidad que muchas veces es, o resulta, aplastante. Lo que se desvela es la dureza de la condición femenina: la mujer se encuentra prisionera de su misma condición de madre y esposa, de una rutina que la ve totalmente entregada a su familia, llevándola a perder su identidad y femineidad.

Lo que sobresale es la autenticidad y dignidad de la materia tratada: las protagonistas se desnudan ante el lector con verdadera naturalidad y se confiesan con sinceridad, sencillez y coraje. De esta manera, la antología legitima el adulterio como nueva categoría literaria y existencial. Al mismo tiempo, contribuye a la expansión de la narrativa femenina y amplía aquellas áreas de creación ajenas a los patrones del exotismo.

Marilyn Bobes León (La Habana, 1955) ha trabajado como periodista en la agencia Prensa Latina y en el periódico "Revolución y Cultura". Se han publicado varias colecciones de sus versos como *La aguja en el pajar* (1980) y *Hallar el modo* (1989). Su cuento "Qualcuno deve piangere", incluido en el volumen *A labbra nude* (Feltrinelli, Milano, 1995, pp. 11.25), ha ganado el Premio Edmundo Valadés en 1993 en México, y el Premio Casa de Las Americas en 1995 en Cuba. "Pregúntaselo a Dios" pertenece a la

colección *Alguien tiene que llorar* (Colcultura – Casa de Las Américas, Bogotá – La Habana 1995, pp. 61-69). De acuerdo con la scritora, el título ha sido cambiado por el del bolero de Miguel Companioni, “Mujer perjura”, del cual retoma los versos iniciales.

Margherita Cannavacciuolo.

Luis Díaz-Obarrio, *Cartas a Madrid*, Buenos Aires, Leviatán, 2004, pp. 230.

Luis Díaz-Obarrio è lo pseudonimo dietro il quale si nasconde una collaborazione tra due autori: Silvia Di Segni, psichiatra e Guillermo Obiols (1950-2002), filosofo. La collaborazione scientifico-artistica della coppia – reale e letteraria – che aveva già prodotto un saggio nel 1993 dal titolo *Adolescencia, posmodernidad y escuela secundaria*, si inserisce nella tradizione inaugurata da Borges, Bioy Casares e Silvina Ocampo. *Cartas a Madrid* convoca altresì la tradizione del romanzo epistolare francese poiché il testo si presenta come un insieme di lettere, indirizzate a Luis tra il settembre del 1988 e il settembre dell'anno successivo. Le quindici missive di Emilio e le tredici di Lucía, insieme alla lettera di Luis all'editore che chiude il volume, raccontano la vita di alcuni argentini nati tra la fine degli anni '40 e l'inizio degli anni '50, quelli “de la época de los discos de 33 y el Winco” (p. 84) che si definiscono anche attraverso i luoghi nei quali vivono i tre protagonisti: Luis a Madrid, Lucía a Bruxelles ed Emilio a Buenos Aires. Tuttavia, la mancanza delle risposte di Luis, desunte da quanto raccontano gli amici, produce uno squilibrio nella comunicazione che, da un lato, lo mette a fuoco come protagonista *in absentia* e, dall'altro, lo rende l'interlocutore invisibile (inaudibile) che tronca lo scambio epistolare (cfr. Jean Rousset, *Le lecteur intime*, Paris, Librairie José Corti, 1986, p. 84). La vita dei tre amici si definisce mediante le scelte operate alla fine degli anni '70: mentre Emilio rimane inchiodato a Buenos Aires, Luis e Lucía scelgono l'esilio.

Nella lettera all'editore, l'autore – il destinatario delle missive – afferma che il manoscritto: “no es una pieza literaria, aunque pueda tener algún valor en este sentido, pero [...] tiene [...] cierto mérito testimonial. ¿Qué testimonia? Una época dura, muy dura de mi país de origen a través de la visión que de ella tuvieron dos argentinos” (p. 226). Le preoccupazioni della vita quotidiana dei due mittenti s'intersecano con le conseguenze di un passato recente cui entrambi guardano con tragica nostalgia, poiché risultato di scelte individuali e collettive che riguardano un'intera generazione. Sui protagonisti, espliciti e occulti, grava il peso del ‘Proceso’, la dittatura argentina che, tra il 1976 e il 1983, getta nel panico la popolazione a causa della tragica traiettoria fatta di sparizioni, torture e morte. La generazione dei protagonisti, quarantenni alla fine degli anni '80, è quella che attraversa il passaggio dall'adolescenza all'età adulta confrontandosi con un clima socio-politico dei più inquietanti. A partire dalla metà degli anni '60, infatti, l'Argentina precipita in una spirale di violenza repressiva che sfocia nelle torture e nelle ‘sparizioni’, dalle quali questa generazione ne esce decimata e dispersa nell'esilio internazionale. Nei sopravvissuti, tra i quali si inseriscono anche i due autori, persistono le tracce dell'enorme flusso migratorio che cambia il volto della società argentina tra la fine del XIX secolo e la prima metà del XX: come Obiols, Emilio è nipote di catalani, come Di Segni, Alicia è figlia di italiani, mentre Judith, amica dei protagonisti, è ebrea. Emblematico risulta il commento di Emilio nella lettera del 25 febbraio 1989, nella quale afferma: “Cuando pienso en todas las historias que nos pasaron o que conocemos de otros, siempre digo que si uno las escribiera harían una mala novela, es más, serían un pésimo teleteatro, se supone que a la gente no le pasan tantas cosas, quien las leyera o

viera diría que se inventó una buena parte, que se exagera. [...] Pensá en lo que le pasó a mi cuñado, el hermano de Alicia” (pp. 101-102). Durante il servizio militare Juan fu testimone di una sparizione di un soldato semplice all'interno della caserma. La storia a cui allude Emilio è di fatto l'argomento di un saggio-testimoniale di Guillermo Obiols, *La memoria del soldado. Campo de Mayo (1976-1977)*, in cui il filosofo racconta la sparizione di Ernesto Mario Parada, da lui denunciata dinanzi al Conadep (cfr. *Rassegna Iberistica* 79(2004), pp. 126-128).

Il profilo di Emilio scaturito dalle sue missive è quello di un uomo di classe media, rimasto in Argentina a caro prezzo: medico sfruttato e sottopagato, egli fatica a mandare avanti l'economia familiare in un paese in cui l'inflazione passa, in pochi mesi, dal 33 % al 200%, nel quale l'esercito insorge a piccoli gruppi (i *carapintadas*) e dove la popolazione affamata assalta e saccheggia i supermercati. Le lettere di Emilio affondano nella realtà quotidiana di un'Argentina in ginocchio dove chiunque recuperi la cittadinanza dei genitori o dei nonni intravede la possibilità di rifarsi una vita all'estero. Egli critica il degrado in cui versa il paese, come, ad esempio, la penosa situazione dell'istruzione, nella quale si moltiplicano i titoli e i diplomi richiesti, ma si assottigliano le possibilità di impiego per i neo laureati, dottorati, dotati di master o quant'altro assicurati l'ingresso, anche a 'stipendio zero', negli ingranaggi della società attiva (pp. 27-29). Oppure delle università in cui i programmi sono ridotti a fotocopie che gli studenti riciclano senza nemmeno più memorizzare il nome dell'autore o il titolo del saggio studiato (p. 119).

Diverso è il caso di Lucía, arrivata in Europa nel 1977 o 1978, prima a Parigi per un dottorato poi, dal 1980, a Bruxelles come ricercatrice presso l'Istituto di Alti Studi in Scienze Economiche. Essa si è lasciata alle spalle una famiglia devastata dalla violenza di Stato: la sorella Mariana è scomparsa, mentre la stessa Lucia e il padre di lei hanno subito un sequestro le cui conseguenze le impediscono di far ritorno in Argentina. Una ferita aperta la cui cicatrizzazione è impossibile, come indicano le sue stesse parole: “Querría borrar imágenes, que no hubiese pasado nada. Tantas veces me pregunté por qué me había pasado a mí, por qué a nosotros, por qué a Mariana. No lo puedo entender. Repaso detalles inútiles, recuerdo o trato de recordar aquellos días como si pudiera encontrar una clave capaz de explicarme por qué se nos destruyó la vida de ese modo” (p. 92). Lucía, perseguitata dall'idea del sequestro della sorella, continua a farsi domande: “La esperaron en la puerta de la casa que compartía con una amiga, sin ruido. La conocían muy bien, la pararon, le pidieron sin violencia que subiera a un auto y nunca más se supo de ella. ¿A dónde la llevaron? ¿Qué le hicieron? ¿Por qué la llevaron? Todas estas preguntas sin respuesta me torturan, nos torturan desde entonces. Mariana era frágil, si la maltrataron no sería difícil que sólo por eso terminaron con ella, aunque no hubiera sido esa la intención. ¿Creés que alguna vez voy a poder dejar de pensar en esto? Yo no. Ocupa siempre una parte de mi vida [...] Es un vacío que ocupa un lugar enorme, que a veces lo invade todo” (p. 129).

L'esilio trasforma la percezione spazio-temporale dell'esiliato e Lucía confessa che la sua memoria mutilata (p. 33): “se niega a actualizarse y apenas me descuido vuelvo a ver, cuadra por cuadra, todo lo que dejé como si nadie hubiera tocado nada” (p. 19). A causa delle minacce subite per la militanza universitaria, anche Luis è fuggito dall'Argentina, ma grazie alla corrispondenza con i due amici riesce a ricomporre il proprio e l'altrui destino. Nella lettera all'editore, Luis rivela di essersi dedicato a: “atar cabos sobre un tema que me preocupaba y que creo se aclara en estos textos. Cuando usted los lea comprenderá que un siniestro personaje, aquí nombrado como el Indio Maguna, fue el culpable de mi exilio y por lo menos de una desaparición además de la tortura de otras personas. Según surge de la correspondencia que he recibido, el Indio Maguna era un soplón que se desempeñaba en una agencia de seguridad sita en la calle Lavalle. [...]”

Probabilmente Mariana descubrió su doble personalidad y fue eso lo que le costó la vida” (p. 227).

Tuttavia, le lettere si interrompono con l'incontro a Madrid tra Emilio, Lucía e Luis. Quest'ultimo, però, sospende la narrazione avvertendo l'editore (e il lettore) che “lo que fue de ellos [...] en estos últimos años sería, en todo caso, material para otro libro” (p. 228). E se per Luis “la vida, a diferencia de las novelas y las series de televisión, tiene final abierto” (p. 228), il finale aperto del romanzo di Di Segni e Obilos indica che anche una testimonianza ‘fintamente-vera’, quando riguarda le vittime della dittatura argentina, continuerà a sanguinare fino a che esse non otterranno giustizia.

Federica Rocco

Il Fuoco dell'amicizia: Pablo Neruda nel ricordo degli amici italiani. El fuego de la amistad: Pablo Neruda en el recuerdo de los amigos italianos, Napoli, Arte Tipografica, 2005, pp. 174.

Il volume, offerto in 1500 esemplari, su carta sottile, dalla prestigiosa casa editrice “Arte Tipografica, nasce sotto gli auspici dell’Ambasciata del Cile in Italia, nella figura dell’allora ambasciatore e studioso José Goñi, di Patricia Rivadeneira e di Teresa Cirillo, e intende raccogliere i ricordi di amici italiani del poeta.

Arricchito da foto, riproduzioni di documenti, scritti autografi, il volume consegna, in italiano e in spagnolo, i ricordi di chi lo ha conosciuto in prima persona: amici provenienti da diversi ambienti culturali, che restituiscono ciascuno un frammento diverso, da un diverso punto di vista del personaggio e della persona Neruda. Così è per Pablo Luis Ávila, che ci fa partecipe del gustoso aneddoto relativo alla visita del grande poeta alla sua casa milanese di giovane assistente universitario, si tratta della testimonianza di Giuseppe Bellini, “el amigo burgués” di Neruda, che contribuì a diffonderne l’opera in Italia, con traduzioni e lezioni e che ne curò anche gli aspetti finanziari rispetto alle case editrici, e ancora Massimo Caprara, che ci parla dei suoi sei mesi con il poeta, Claretta Cerio, che ricorda principalmente l’esperienza di Neruda e Matilde a Capri, Ignazio Delogu, che sottolinea come Neruda appartenesse contemporaneamente al Vecchio e al Nuovo mondo, Gabriele Morelli, che si sofferma il suo soggiorno milanese, Giorgio Napolitano, che ricorda le testimonianze di solidarietà e di amicizia offerte dalla sinistra italiana in occasione del suo viaggio in Italia, degli anni 1951-52, quando egli risultò “indesiderato” per le autorità di polizia in Italia, e ancora, Stefania Piccinato Puccini, vedova di Dario Puccini, uno dei primi traduttori e critici dell’opera di Neruda in Italia, Bianca Tallone, che ha mantenuto l’attività tipografica della famiglia Tallone, già condotta da Alberto Tallone, lo stampatore di preziose edizioni di Neruda, ricordato anche nel contributo di Teresa Cirillo; Fulvia Trombadori, che con il marito, critico d’arte e militante del PCI, fu vicina a Neruda nella sua esperienza italiana, il pittore Giuseppe Zigaina e l’attrice Patricia Rivadeneira, addetta culturale all’Ambasciata del Cile a Roma. Introducono i contributi uno studio di Teresa Cirillo e una testimonianza di José Goñi, particolarmente importante, perché accenna a una visita italiana, si suppone in clandestinità, di Pablo Neruda, nel 1941, in piena Guerra Mondiale. Visita che getta luce sulle traduzioni italiane del poeta riscattate dall’oblio nel corso del Convegno “Storia politica e storia sociale come fonti creative: due centenari, Pablo Neruda e Alejo Carpentier” svoltosi

a Milano il 22 e il 23 novembre 2004, che anticipano di dieci anni la bibliografia italiana del poeta cileno.

Clara Camplani

Omaggio a Pablo Neruda, Introduzione di Alessandra Riccio, Napoli, La Città del Sole, 2005, pp. 121.

La cortesia dell'Editore mi ha permesso di prendere conoscenza di questa pubblicazione, omaggio al grande poeta cileno, in occasione delle recenti celebrazioni, ma come al margine di quelle ufficiali, con il pudore che conviene a chi di un personaggio lamenta si siano dimenticati aspetti rilevanti, confinati dal corso degli anni e degli eventi come al margine del resto dell'opera.

Tuttavia, così non è: il poeta civile, impegnato, che ha dato voce a tanta lirica, è ben lungi dall'essere dimenticato. Non si può scordare la sua partecipazione alle battaglie dell'uomo, e neppure quell'*España en el corazón*, che fu non solo introduzione prestigiosa a tutta la poesia impegnata dell'Europa in lotta contro fascismo e nazismo, ma partecipazione diretta alla tragedia che sconvolse la Spagna negli anni della guerra civile.

Bene ha fatto, perciò, la Riccio, nota studiosa delle lettere ispanoamericane, e in particolare cubane, a riunire nel volumetto, partendo dal citato poema *España en el corazón*, testi significativi dell'impegno nerudiano, ricchi di ardente poesia, quella che sempre accompagna in Neruda gli impulsi del cuore.

Il volumetto curato dalla Riccio è, inoltre, di grande utilità anche quale punto di riferimento bibliografico, sia per quanto attiene alle prime edizioni delle opere nerudiane che alle numerose traduzioni realizzate in Italia, consegnate con encomiabile esattezza, per cui anch'io sento di dovere un grazie alla non dimenticata collega e amica.

Giuseppe Bellini

Beatriz Barrera Parrilla, *Jaime Sabines: una poética entre el cuerpo y la palabra*, Sevilla, CSIC: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 2004, pp. 250.

Uno studio accurato e intelligente questo di Beatriz Barrera, dedicato a uno dei poeti di maggior interesse del Messico contemporaneo e del quale non molto si sapeva fino ad ora, in Italia, almeno a quanto mi consta.

Il libro della studiosa sivigliana fa luce sulla biografia di Sabines e ne illustra la traiettoria artistica, centrando la sua originalità al di fuori delle definizioni di parte, o imprecise, date da critici e poeti, tra i quali Octavio Paz, che lo ascrisse alla corrente dell'anti-poesia, avvicinandolo senza ragione, secondo la studiosa, a Parra e a Cardenal.

La Barrera pone giustificatamente in discussione questa artificiosa ascrizione e sottolinea del poeta l'indipendenza del suo essere, l'insofferenza di fronte alla cultura ufficiale, per intenderci quella dei salotti letterari, dando rilievo all'originalità della sua poesia, quale espressione di una sensibilità personale, originalissima, di fronte alle realtà della vita, ai grandi temi sempre presenti nell'espressione poetica: il corpo, l'amore, l'usura fisica, la malattia, la morte, il senso del tempo che fugge, il dissolvimento come destino umano, la precarietà del vivere e della parola.

Una lirica, quella di Jaime Sabines, che finisce per penetrare in modo permanente il lettore, muovendolo a riflessioni profonde e di segno quanto mai amaro. Nulla nella sua creazione artistica sollecita all'evasione, tutto è problema, manifestato in un linguaggio di estrema discorsività, non contornato da fronzoli inutili, come bene sottolinea la Barrera, alla quale va il merito di aver affrontato nel suo esame una personalità estremamente complessa, riuscendo a interpretarla validamente attraverso uno studio attento e documentato, realizzato con rigore critico, cui si unisce una notevole sensibilità.

L'argomento non è stato abbandonato dopo questo studio dalla studiosa. Nel 2005 è apparso infatti, sulla *Revistas de Crítica Literaria Latinoamericana* (n. 61) un ulteriore saggio dal titolo "Cyborgs inmortales y trogloditas enamorados: antropología de Jaime Sabines", saggio che ulteriormente illustra la poetica della carnalità rielaborata dal modello classico, sottolineando dell'essere umano la temporalità, l'imperfezione, la fragilità e al contempo il dominio della natura sull'educazione.

Giuseppe Bellini

Ernesto Cardenal, *Orazione per Marilyn Monroe*, Introduzione di Alessandra Riccio, Napoli, Marotta & Cafiero editori, 2006, pp. 61.

La *Oración por Marilyn Monroe* del escritor y poeta nicaragüense Ernesto Cardenal acaba de ser traducida al italiano y publicada por Marotta & Cafiero editori. Introduce el poema el prefacio de Alessandra Riccio, una de las más expertas conocedoras de la cultura y literatura cubanas, que ha dado a conocer a través de su labor de periodista y crítica literaria. Al presentar este poema de Cardenal, Alessandra Riccio manifiesta una vez más una atenta sensibilidad literaria y humana, abierta a la poesía en su totalidad, y capaz de destacar y valorar este poema comprometido utilizando palabras que juntan rigor científico y profundidad moral.

Ernesto Cardenal (Granada, 1925) es 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.

Cardenal, a este propósito, 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. 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 formal marca el apego definitivo de su poesía a la sencillez, a la llaneza, y al despojarse de lo accesorio. La *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* (1965) constituye una muestra.

Este largo poema se escribe en ocasión de la muerte de la actriz, encontrada desnuda en su cama, y con una mano colgando el teléfono. Se presenta como una larga oración que el poeta dirige a Dios, para que reciba en su Reino ya no a la diva de Hollywood, sino a la mujer víctima de su propio suceso. Lo que se pone de relieve, de hecho, es la humanidad de esta muchacha, su alma herida y deseosa de ser amada bajo la capa de fama y dinero que la envolvía como una prisión: no se trata de un

homenaje a la actriz de Hollywood, sino más bien de un canto de piedad por aquella empleada de una tienda que soñó ser una estrella de cine, pero que sólo consiguió vivir la realidad ilusoria del cine. A lo largo del poema, Cardenal insiste en el hecho de que toda la vida de la joven se había convertido en un set cinematográfico, donde lo más verdadero eran las cámaras, los reflectores y el maquillaje.

La depresión y muerte de la actriz ofrecen al poeta también la posibilidad de adelantar una crítica social. Lo que se subraya es la falsedad de la máquina cinematográfica que enreda a sus víctimas prometiendo felicidad, pero que después engaña y traiciona. Al mismo tiempo, le permite subrayar el malestar y la alienación de su tiempo, en el que la carne y el cuerpo resultan sólo objetos de consumo. Cardenal, de hecho, considera metafóricamente el cuerpo de Marilyn como el templo sagrado, convertido en una cueva de ladrones por los mercaderes de la *20th Century-Fox*, y le restituye la sacralidad originaria, al ser creación de Dios y templo del alma: aquel cuerpo desnudo y sin vida está hecho de la misma carne que acogió el Verbo.

El poema se cierra con una imagen muy llamativa. Al no saberse a quién la actriz iba a llamar, Cardenal ipotiza que fuera un número que no se puede encontrar en el Directorio de Los Angeles, y le pide a Dios que sea Él quien conteste a la mujer y responda a su llamada desesperada.

El estilo directo y el lenguaje sencillo de este poema no hace sino poner de relieve la piedad que el poeta siente por una víctima de su tiempo y, al mismo tiempo, la dureza de la denuncia social. Además, en esta edición los versos están acompañados por fotografías que immortalizan a la actriz en una actitud sonriente y seductora, lo que choca con el dramatismo del contenido poético y, a la vez, lo evidencian.

Resulta muy interesante y digna de nota la operación llevada a cabo por esta Editorial, pues al traducir y publicar este poema se mantiene un alto nivel científico y, al mismo tiempo, se da a conocer a los lectores italianos uno de los más destacados escritores y poetas de Nicaragua y América Latina.

Margherita Cannavacciuolo

Rocío Oviedo y Pérez de Tudela, *Entre las voces de la calle*, Madrid, Ediciones Gondo, 2005, pp. 102.

El poemario *Entre las voces de la calles* representa el último trabajo poético de la escritora y crítica española Rocío Oviedo y Pérez de Tudela, al cual, además, Giuseppe Bellini ha dedicado una sección del noticiario de la Universidad de Milán "Dal Mediterraneo agli oceani" (nº XX, Mayo 2006), a cargo de las Doctoras Clara Camplani y Patrizia Spinato Bruschi, y consultable en la página web <http://users.unimi.it/cnrmi/notiziario/notiziario20.php>.

Rocío Oviedo y Pérez de Tudela nace en Madrid en 1953. Desde muy temprano manifiesta un vivo interés por la literatura, que la lleva a estudiar Filología Hispánica en la Universidad Complutense, donde consigue el grado de doctor en 1981. Desde el año 1979 lleva a cabo su labor docente como profesora de Literatura Hispanoamericana, cuya titularidad obtiene en 1986. Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas y periódicos, y en 2004 ha defendido su tesis doctoral en Periodismo. Desde 2006 es catedrática en la Universidad Complutense.

La poesía es una pasión constante a lo largo de la vida de Rocío Oviedo, lo que la lleva a escribir poemas desde su primera juventud. Tiene a su primer crítico en

Gerardo Diego, quien en 1976 hace una selección de sus poesías, que aún hoy permanecen inéditas. Hasta la fecha, ha publicado tres libros de poemas: *Al encuentro* (1999), *Del amor y del amigo. Nostalgias* (2000), y *Desde la sombra incontable de los días* (2000), así como poesías sueltas en revistas como "Barbacola", "Rey Lagarto" y "Espejo de Paciencia". En la actualidad cuenta con otros tres poemarios inéditos: *Bajo horizonte de vanguardia*, *En el castillo*, y *Por el agua y la arena*.

El libro objeto de nuestro análisis se compone de cinco apartados constituidos por un número variable de poemas, pero todos dedicados a los diferentes tipos de "voces" que pueden caracterizar la vida de una persona.

La primera sección, "La voz de la experiencia", reúne imágenes que ponen al lector ante reflexiones sobre la dureza de la vida. Sentimientos como la nostalgia, el dolor, la fatiga del amor, y la melancolía se expresan de manera magistral en esos versos, y contribuyen a la desorientación y la sensación de vacío que percibe el yo poético. De manera particular, el poema "Nadie" resume ese conjunto de estados de ánimo: "A veces se quisiera ser nadie/ y guardarse en un cajón hasta mañana..." (p. 20)

La segunda, "La voz de los maestros", se abre con un poema dedicado a Giuseppe Bellini, que, lejos de ser un simple homenaje, expresa más bien el afecto y la admiración que la autora siente por el profesor milanés, tan importante en su formación académica y humana. Al estar dedicados los otros dos poemas a amigos y alumnos, se sugiere la actitud de humilde apertura de la escritora, que la lleva a considerar a cualquier persona como fuente posible de aprendizaje.

El amor derrotado es el objeto de "Voces de distancia", tercer grupo de poesías, donde parece aflorar un "tú" al que se dirige la voz poética, denunciando la pesadumbre de un amor presente pero lejano. El lector es testigo de la evolución de este sentimiento que llega a convertirse en un "amor de barro" frágil y desgarrado por la inexorabilidad del pasar del tiempo. El poema "Amor", con el que se cierra el apartado, expresa la desolación que vive el yo poético por el fracaso de su sentimiento: "No se puede dar amor; / Cuando amor se ha ido, / Derrota, / Ausencia, / Dolor..." (p. 63)

El contenido de la cuarta sección "Voces perdidas. Elegías", es la muerte y la consecuente pérdida del mundo personal de los afectos. La soledad, la amargura y la ausencia no se comunican en estos versos de manera explícita, sino más bien a través de imágenes muy bien logradas de la vida diaria: los objetos son correlativos objetivos, que absorben y reflejan el estado de ánimo del poeta. La presencia de los objetos determina y subraya la ausencia de sus poseedores, hablan de ellos y del tiempo pasado que ya no volverá, como se lee en "Tristeza", donde los trajes colgados en el armario se vuelven signos de una pérdida: "ropa colgada en los armarios,/ vacíos los trajes, ausentes..." (p. 90).

"Las voces de la guerra" constituye el último apartado, y pone ante los ojos del lector imágenes chocantes de "niños desgarrados, tejidos de huesos" en un "mundo deformado, maltejido, / abierto en la pólvora de los fusiles", como ejemplifica la primera poesía, "La guerra". En el último poema, "La guerra de los días", se nota una evolución en la actitud del yo poético. Ante el dolor y la desolación que cubre el mundo, se dirige a un *Tú* más grande y abre una rendija de esperanza, cerrando la composición y el poemario con una invocación casi religiosa: "Si Tú me dieras la sonrisa de la aurora, / si Tú me echas a volar sobre tus alas..." (p. 102).

La experiencia de lo cotidiano brinda la materia poética de todas estas composiciones: vida y poesía se funden en estas páginas, es más, lo que se percibe es que la vida diaria es la poética misma de la autora. *Entre las voces de las calles* brinda un ejemplo del tratamiento personal que la autora le dedica a la escritura poética: la

vivencia diaria se convierte en escritura personal. Al mismo tiempo, como señala José Carlos Rovira en el prólogo al volumen, es evidente que la poesía representa una forma de supervivencia en un mundo de caídas, pérdidas y dolores. La palabra poética es la brújula que nos devuelve “un sentido que nos guía”.

Margherita Cannavacciuolo

* * *

Fernando Pessoa, *Il caso Vargas*, cura e traduzione di Simone Celani, Roma, Il Filo, 2006, pp. 142.

Ora che l'opera di Fernando Pessoa è di pubblico dominio e la pubblicazione degli inediti conservati presso la Biblioteca Nazionale di Lisbona non compete solo agli eredi e legatari dell'autore si è aperta una nuova fase nella loro divulgazione a cui possono contribuire, senza limitazioni di sorta, tutti coloro che si dedicano allo studio delle 27.000 carte raccolte nel Fondo, come è il caso di S. Celani, curatore di un volume sul "testo narrativo incompleto quantitativamente più rappresentativo all'interno del Fondo Pessoa". L'edizione è il risultato di un rigoroso spoglio degli originali conservati, nella loro quasi totalità, in due delle buste contrassegnate come 'Fragmentos de contos', ed offre in prima mondiale, anche se in traduzione italiana, un importantissimo contributo per la conoscenza della narrativa poliziesca di Pessoa. Non è certo possibile nel breve spazio di questa recensione valutare l'accuratezza del lavoro filologico, che implicherebbe un minuzioso raffronto con gli originali, né soffermarsi sui problemi specifici dell'edizione di inediti pessoani o sulle questioni filologiche che tale operazione implica, di cui si occupano con acume J. Pizarro e J. Dionísio nel volume *A arca de pessoa* (Imprensa de Ciências Sociais, Lisboa, 2007). Mi limiterò, qui, a delle osservazioni puntuali su quanto l'autore scrive nell'introduzione, suddivisa in tre brevi e agili capitoletti: *Fernando Pessoa e la prosa narrativa*; *Fernando Pessoa e le "detective stories"*; *La serie "Quaresma decifrador"*. Alla fine del primo si afferma categoricamente che gli studi sulla "prosa de ficção" sono 'scarsi e di norma brevi', e si rinvia il lettore, "per una rassegna di tali contributi e un inventario completo della prosa narrativa presente nel Fondo Pessoa", all'annunciato *Fernando Pessoa narratore*, in corso di pubblicazione. Credo fosse, però, doveroso e anche di estrema utilità per lusitanisti e lettori curiosi, menzionare almeno gli interventi specifici sui racconti polizieschi di E. Finazzi-Agrò (*O conto impossível de Fernando Pessoa*), di F. Hesse (*A ficção policial de Fernando Pessoa: uma interpretação*), o la prefazione di R. Mulinacci al volume *Novelle poliziesche*, edito da Passigli nel 1999. Nel secondo e terzo capitoletto si ricordano le ricerche e gli studi di Fernando Luso Soares, e forse si sarebbe potuta dare qualche informazione su questo critico il cui nome al lettore italiano deve dire poco o nulla, magari ricordando che fu ispettore della polizia giudiziaria e poi avvocato, e che negli anni 50 ha scritto due gialli, in cui è evidente l'influsso pessoano, oltre a un breve saggio dal titolo *A ficção policial depoimento e tese*. Il tributo prestato alle ricerche pionieristiche di Luso Soares è inequivocabile, ma si ha l'impressione che esso sia finalizzato piuttosto a mettere in evidenza il fatto che gli studiosi avrebbero in seguito trascurato completamente que-

sto aspetto dell'opera pessoana: "Luso Soares ha dunque avuto il merito di aver presentato per primo, in tutta la sua complessità, la produzione poliziesca di Pessoa [...] la sua opera rappresenta una base da cui partire e non certo un punto d'arrivo. Ciononostante, tutti i contributi critici successivi, come anche le edizioni e traduzioni, comprese quelle italiane, dei brani polizieschi si sono basati sul suo lavoro e sui frammenti da lui presentati, e per questo risentono in qualche modo della stessa parzialità". E a questo punto, in effetti, entra in scena l'autore, che, raccolto il testimone lasciato dall'unico predecessore, avanza nella foresta di inediti per far finalmente luce su questa area inesplorata della prosa pessoana. Ci informa subito che la passione per il poliziesco accompagna il poeta per tutta la vita, dagli anni di Durban sino alla morte, e che la sua produzione narrativa conosce diverse fasi "dalle prime *detectives tales* giovanili, fino ad arrivare al progetto della serie Quaresma decifrador". Poi, però, della fase giovanile, in lingua inglese, non si dice nulla, mentre bastava riassumere e magari integrare con nuovi elementi quanto già dato a conoscere nell'edizione di *The case of the Science Master* (in «Revista da Biblioteca Nacional», fixação do texto e prefácio de G. Miraglia, 1988), citata dall'autore, o nell'articolo *Um interesse muito forte pela literatura policial* (Supplemento celebrativo del centenario della nascita di Pessoa, in «Diário de Notícias», 12-VI, 1988). In questi testi, inoltre, si affronta una questione rilevante, ossia l'abbandono dell'inglese a favore del portoghese nella seconda fase di scrittura, questione questa che qualsiasi studio sull'argomento deve necessariamente prendere in considerazione, e di cui però non c'è traccia nell'introduzione di S. Celani. E certo sarebbe stato senz'altro interessante ricordare il detective dei racconti in inglese, l'ex-sergeant William Byng, e il semi-eteronimo a cui sono attribuiti, Horace James Faber, magari abbozzando comparazione con Quaresma. Infine, a testimonianza dell'importanza che Pessoa attribuisce al poliziesco, S. Celani riferisce i «numerosi frammenti appartenenti ad un *Essay on Detective Literature* e concludendone una breve, ma accurata, descrizione, afferma che '*L'Essay on Detective Literature*' è dunque un testo fondamentale per valutare la conoscenza che Pessoa aveva del genere, ed è un corredo essenziale per qualsiasi edizione o studio dedicato ai suoi racconti polizieschi'. E qui l'autore rinvia in nota a un'appendice ("Per un'edizione di tale saggio, cfr. L'appendice a Fernando Pessoa, *O Caso Vargas* ... in corso di pubblicazione", si tratta probabilmente di un refuso) che non è stata pubblicata, mentre avrebbe potuto almeno accennare al fatto che ampi stralci dell'*Essay on Detective Literature* sono già a disposizione di studiosi e lettori curiosi, in originale e traduzione, nella rivista «Delitti di carta» (Nuova serie, n° 2, maggio 2004, pp. 61-72), commentati da chi scrive questa recensione. Insomma, si ha l'impressione leggendo questa introduzione, e il discorso si potrebbe allargare ad altri lavori, indubbiamente meritevoli, dei pessoani più giovani, che nessuno, prima di loro, si sia occupato del Fondo. Difficile stabilire se si tratti di candida *docta ignorantia* oppure di una sorta di bloomiana *anxiety of influence* che porta a svalutare, mettere in ombra, se non addirittura occultare il lavoro dei ricercatori e studiosi che li hanno preceduti.

Gianluca Miraglia

Fernando Pessoa, *Il libro dell'inquietudine*, a cura di Piero Ceccucci, Roma, Newton Compton, 2006, pp. XXVIII-322.

Del grande scrittore portoghese il culto è ampiamente diffuso in Italia, non solo presso il mondo colto, ma presso il comune lettore. È comunque sempre da accogliere con particolare favore, ancora oggi, ogni nuova proposta editoriale che ne riguardi la fi-

gura e l'opera, in particolare un testo così ricco di riflessioni e di suggestioni, che confermano e ulteriormente consolidano la categoria intellettuale e umana dello scrittore.

Il Ceccucci, valente lusitanista, per anni docente presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Milano, vero fondatore quivi della cattedra di Letteratura portoghese e brasiliana, e ora all'Università di Firenze, pubblica questa sorta di "zibaldone", come lo definisce, per la prima volta in una versione del tutto inedita. Collabora per la traduzione Orietta Abbati, alla quale si deve pure la "Nota biobibliografica", estremamente puntuale e accurata, che correda lo studio introduttivo del Ceccucci, dal suggestivo titolo "L'acqua e la spugna. Per una poetica delle sensazioni".

Quella dello studioso è una visione nuova dell'autore, al quale il Ceccucci esattamente afferma che ci si accosta sempre con turbamento e sconcerto, ansia e angoscia, con inquietudine, perché "Immergersi nella lettura dei testi pessoani, significa abbandonare i sentieri certi e sicuri del conosciuto e dello sperimentato e inoltrarsi per cammini deserti e impervi

Basterebbe questa formulazione per rendere la dimensione di Pessoa e al contempo il positivo avvio del contatto del critico con l'autore. Un uomo, Pessoa, che ha il profondo e disilluso senso della vita umana, da lui intesa come un passaggio, una "locanda, dove – scrive – devo fermarmi fino all'arrivo della diligenza dell'abisso", senza sapere dove lo condurrà, incognita uguale per tutti, poiché "Per tutti noi scenderà la notte e arriverà la diligenza". Una certezza, per Pessoa, che elimina ogni preoccupazione di offrire alcuna utile lezione, proprio in questo dandola a noi che lo meditiamo.

Di questo libro che interpreta le nostre angosce, le vacillanti certezze, nella sostanza la precarietà di ogni raggiungimento, varrà la pena che ci occupiamo ulteriormente. Intanto è giusto dare atto al Ceccucci del valore e dell'interesse della sua impresa.

Giuseppe Bellini

* * *

Marta Mas, Albert Vilagrasa, Núria Bastons, Gemma Verdés, M. Helena Vergés, *Veus*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, S.A., 2006.

La metodologia de l'ensenyament de llengües ha anat canviant, evolucionant i aportant nous plantejaments i noves estratègies d'aprenentatge. Dins del que es manté com a enfocament comunicatiu, una de les aportacions més destacades en aquests anys ha estat l'organització de les unitats didàctiques a partir de tasques comunicatives, l'anomenat "enfocament per tasques". A partir dels postulats d'aquest enfocament i seguint les directrius que es proposen al *Marc Europeu Comú de Referència per a les llengües: aprendre, ensenyar, i avaluar* (MECR) del Consell d'Europa (Consell d'Europa (2001), *Marc Europeu Comú de Referència per a les llengües: aprendre, ensenyar i avaluar*, Ministeri d'Educació, Joventut i Esports del Govern d'Andorra, Departament de Cultura i Ensenyament de la Generalitat de Catalunya i Conselleria d'Educació i Cultura del Govern de les Illes Balears, per a l'edició impresa en català del 2003), s'ha elaborat el mètode d'aprenentatge del català com a llengua estrangera *Veus*.

Els coordinadors del mètode, Marta Mas i Albert Vilagrasa, i també autors (juntament amb Núria Bastons, M. Helena Vergés i Gemma Verdés, per al primer nivell) són professors d'Escoles Oficials d'Idiomes, centres públics, que depenen del Departament d'Educació de la Generalitat de Catalunya, destinats a l'aprenentatge de llengües per a persones adultes. El mètode *Veus* és el fruit de l'experiència consolidada en la feina a les aules de l'Escola Oficial d'Idiomes, on l'ensenyament de les llengües, i entre elles el català, es planteja com un procés gradual per aprendre a usar el català com a instrument de comunicació útil i eficaç en qualsevol situació de la vida quotidiana.

Els materials que conformen *Veus* són adequats tant per a alumnes adults, que estudien el català com a llengua segona als països de parla catalana – alumnat de les Escola Oficials d'Idiomes, del Consorci per a la Normalització Lingüística, dels Serveis Lingüístics de les Universitats (alumnes dels programes europeus d'intercanvi com l'Erasmus o el Sòcrates), etc. –, com per a aprenents de català com a llengua estrangera d'arreu del món – centres de l'Institut Ramon Llull, casals catalans, universitats estrangeres –, i també per a l'alumnat de secundària que tingui el català com a segona llengua amb un nivell de competència comunicativa insuficient per seguir el procés d'escolarització als països de parla catalana.

La programació del mètode *Veus* s'articula en tres nivells: *Veus 1*, *Veus 2* i *Veus 3* (en fase d'elaboració). *Veus 1* correspon a un nivell força superior al Nivell A1 (*Nivell inicial*), però una mica inferior al Nivell A2, *Veus 2* correspon a un nivell que podríem

anomenar Nivell A2+ (*Nivell bàsic*) i *Veus 3*, a un Nivell B1 (primer nivell de l'*Usuari independent*), que correspon al *Nivell Llindar*, segons les especificacions que dona el MECR.

Els materials de *Veus* per a cada nivell està compost per: *Llibre de l'alumne*, *Llibre d'exercicis i gramàtica d'ús*, *Llibre del professor* i dos CD.

El *Llibre de l'alumne* està dividit en sis unitats, amb una tasca final, que consisteix en la resolució d'una situació de comunicació que recull tots els objectius i continguts que s'han treballat durant la unitat, amb activitats, que possibiliten la resolució de la tasca final. Amb aquestes activitats els alumnes adquireixen uns coneixements que s'aniran sumant durant la unitat la qual cosa els permetrà portar a terme amb èxit la tasca final. En cada activitat, s'hi treballen de manera integrada totes les habilitats lingüístiques, i la gramàtica i el lèxic necessaris per a cada objectiu proposat.

El *Llibre d'exercici i gramàtica d'ús* conté: exercicis, solucions dels exercicis, gramàtica d'ús i transcripcions de tots els materials auditiu. Hi ha sis unitats corresponents a les sis unitats del *Llibre de l'alumne*. La tipologia dels exercicis és força diferent de les activitats del *Llibre de l'alumne*, perquè estan pensats per treballar la pràctica gradual dels aspectes lingüístics. La progressió dels elements lingüístics que s'hi treballen és paral·lela a la del *Llibre de l'alumne*. És important destacar que un dels objectius que s'han proposat els autors a l'hora d'elaborar els exercicis ha estat cobrir la majoria de dificultats que pugui tenir cada aprenent, ja que els alumnes tenen maneres i ritmes d'aprenentatge diferent. Per això *Veus* presenta un ventall molt ampli d'exercicis, que cada professor pot escollir segons el seu criteri.

El *Llibre del Professor* conté una introducció on s'explica la metodologia, l'estructura i el maneig de tots els materials que componen el mètode. A continuació s'especifica, unitat per unitat, l'objectiu, les observacions relacionades amb trets importants o conflictius (lingüístics o socioculturals), el desenvolupament o els passos a seguir i les solucions de cada activitat, i finalment es fan suggeriments d'activitats complementàries i s'adjunten materials addicionals. A cada activitat s'hi indiquen els exercicis del *Llibre d'exercicis i gramàtica d'ús* que els alumnes poden fer per practicar els continguts de l'activitat i els punts de la gramàtica que els professors poden utilitzar o als quals poden adreçar els alumnes.

El material auditiu que correspon al *Llibre de l'alumne* i al *Llibre dels exercicis* és extens, i ha estat creat expressament per cobrir un ventall ampli de situacions de comunicació. Per això hi ha textos en diferents registres que a vegades presenten una complexitat superior al nivell de comprensió auditiva dels alumnes. Aquesta complexitat, però, no és superior a la que els alumnes poden trobar-se fora de l'aula; de tota manera els alumnes sempre poden resoldre els exercicis ja que l'objectiu de l'activitat és assolible amb els coneixements que posseeixen en aquell moment. Cal destacar dos aspectes que fa que aquest mètode sigui innovador respecte d'altres mètodes, a més del que s'ha detallat fins ara. Per una banda, la inclusió d'exponents de funcions meta-lingüístiques com ara expressions, connectors... que es produeixen a l'aula per negociar, discutir, corregir... i que els alumnes necessiten per poder interactuar en la resolució d'activitats en parelles o en grup. Es tracta del llenguatge real que es produeix a l'aula, i que sovint és tan necessari com el que han de produir per resoldre les activitats. Per l'altra, el tractament de la gramàtica representa una gran novetat en l'aprenentatge del català, ja que es tracta d'una gramàtica d'ús seqüenciada per unitats que conté explicacions sobre la forma i l'ús comunicatiu real dels elements gramaticals necessaris, només, per resoldre cada activitat. És una eina molt clara per als aprenents de català i molt operativa per als professors, ja que s'hi troben explicacions que no ofereixen la majoria de gramàtiques.

El català, encara que considerada com a llengua minoritària, se situa entre les llengües de demografia mitjana. Jurídicament és oficial a Andorra i, amb el castellà, a tres comunitats autònomes espanyoles la qual cosa comporta una presència significativa a l'Administració pública i el seu ensenyament obligatori en el sistema educatiu. A més, amb els lectorats, el català està present a 93 universitats de 27 països amb més de 4.000 estudiants. Tant els professionals de l'ensenyament com totes les persones que aprenen o vulguin aprendre català disposen d'una eina que els facilitarà la tasca. S'ha de considerar molt valuosa l'aparició de mètodes com *Veus* per a l'aprenentatge d'aquesta llengua, ja que situa l'aprenentatge del català dins del context europeu, de manera similar al d'altres llengües de la Unió Europea. Fins i tot ens podríem atrevir a dir que passa al davant d'altres mètodes d'algunes llengües europees, ja que malauradament no se'n troben gaires amb aquestes característiques – seguint les noves tendències metodològiques i adoptant les directrius del MECR.

Marilisa Birello

Francesc Parcerias, *Dos dies mes de sud*, Barcelona, Quaderns Crema, 2006.
Eduard Sanahuja, *Compàs d'espera*, Alzira, 2006.

Francesc Parcerias (1944) i Eduard Sanahuja (1953) han publicat amb pocs mesos de diferència, respectivament, *Dos dies mes de sud* (abril de 2006) i *Compàs d'espera* (febrer de 2006). En aquest particular canon de la literatura catalana que està construint l'estimable revista electrònica *Lletra* (www.uoc.edu/lletra) el primer gaudeix d'una entrada; el segon (encara) no. Els separen també gairebé deu anys d'edat i, potser, l'adscripció a unes escoles que els professors de literatura solem construir malgrat, i de vegades, a desgrat dels autors. Deixem-ho estar. En qualsevol cas, els dos no són pas autors novells i han estat premiats diverses vegades; previsiblement, doncs, incidiran en el seu darrer llibre en temes ja presentats abans, sota noves perspectives, i procuraran també presentar-ne de nous. També fóra previsible que, entrat un en la seixantena i l'altre en la cinquantena, el pas del temps i la desaparició dels parents i fins dels amics es constituïssin en referents importants. Potser no ho és tant que, en ambdós, sigui un tema central la presència de la mort que els autors ens presenten, ja des del títol, ajornada en el primer cas, i expectant en el segon. Un altre aspecte en comú és que Parcerias va ser membre del jurat del Premi Poesia Vicent Andrés Estellés 2005, atorgat a *Compàs d'espera*; això, que en un món reduït com el de la literatura catalana només els seguidors de les teories conspiratòries trobaran sospitós, pot indicar alguna afinitat. Com per exemple que es tracta de dos llibres molt madurats, amb un rigorós treball lingüístic, no deixats anar a la improvisació. Poesia bona i, de vegades, excel·lent.

Parcerias presenta el seu volum en quatre capítols (per entendre'ns): “Rimbaud a Harar”, el primer, fa referència a l'estada del poeta francès a Abissínia. la darrera abans de morir, un dels episodis fonamentals en la mitologia sobre el bloqueig, voluntari o no, de l'escriptor. El segon, “Els oratoris”, desglossat en cinc parts, també pot tenir referències literàries, especialment a T. S. Eliot i a Carles Riba, autors de sengles poemes sobre l'Epifania, explícitament evocada en la primera part, “Els tres reis”, on l'aparent error tipogràfic (repetit a la Taula i a la pàgina 25 però no a la 34) podria referir a la distorsió a què Parcerias sotmet la tradició esmentada. El tercer capítol, “Platja de Portobello”, al·ludeix a algun episodi ocorregut en aquest remot lloc

d'Escòcia, i el quart, "Venus i Adonis", tot i l'obvi referència a l'amor del títol, reincideix en el tema central del llibre. Uso termes vagues perquè aquest és probablement el llibre més hermètic de Parcerisas, en el sentit que ho era Ferrater, és a dir, en què basa els poemes en experiències personals, difícilment discernibles i, per tant, d'una imprecisió de vegades exasperant; Ferrater sembla evocat també en algun poema concret ("Noia al metro") i això és curiós en Parcerisas, probablement el menys ferraterià de la seva generació. Els poemes, centrats la majoria en aquestes vivències individuals i, per tant, fàcilment aïllables del conjunt, queden però lligats amb unes constants (metàfores repetides, temes recurrents...) que donen unitat a cada part. En el primer capítol, la mort és evocada amb la imatge del pou vist com a cabdal que es gasta: "Un molí que xerrica ens puja / una aigua dolça del fons del pou" (15); "Llança la galleda i escolta / com s'omple i es fa feixuc / a la mà el pes ocult de l'aigua" (17); per contrast, la vitalitat és evocada amb imatges inesperades, com la foca: "i el musell de la foca que trenca la mar" (14), "el musell de la foca / que tampoc no és on ha de ser" (19). En el segon capítol, són les hecatombes del segle XX les que ens evoquen la mort: Auschwitz ("Oakwood al final de la línia / del tren, on es perden els rails / de l'infinit" (27), "una catifa / suau de pròtesis, or i ossos" (29)) o la guerra d'Espanya, recordada a "La batalla de l'Ebre", i la posterior repressió franquista ("S'agenollen davant la cova, o la sorra / de la platja, davant l'escamot d'execució" (34)), amb una imatge que sembla reprendre, en una lectura laica, el tema de T. S. Eliot a la *Terra gastada*: el misteri del naixement de Jesús en el món contemporani. Aquesta evocació de les execucions del camp de la Bóta es fon amb una imatge molt més antiga, la de la platja com a mort de les onades, evocada en el títol del tercer capítol i en diversos poemes: "On cal morir som tu i som jo" (84), "i la platja deserta de tot desig ens recorda / que ens érem així com ara ets tu" (95). El contrast vital el donen, en aquests darrers capítols, els nens que dormen ("Ara que dormen / m'agradaria ser jo l'or fos" (82)) o que juguen ("tots dos salteu damunt l'esquena / dels pullòvers grisos del cavall fort" (76) "Uns nens corren carrer avall / empaïtant una pilota groga que xiscla" (97)). Aquí i arreu del llibre, sempre present, l'atracció sexual permet prolongar aquestes "dies de setembre" abans que no arribi el nostre hivern.

Parcerisas reprèn també temes presents en obres anteriors. D'una banda, la formulació d'una poètica: les conseqüències impensades de les paraules ("La font" (41)); el treball pacient amb el llenguatge ("Vell professor" (81)); la feina del traductor ("El torn" (89)), o els fonaments trobats a la vida quotidiana, en un poema que tanca significativament el llibre ("Els balcons" (102)). Paral·lelament, el record d'una llengua perseguida ("Primera sang" (63)), i l'angúnia pel seu futur ("I aquí es parla de la llengua" (20)), fins arribar a una paròdia, potser involuntària, de la cançó protesta dels 70 ("El moment del prou" (44)). Les imatges vistes fins ara són eminentment urbanes (amb platja inclosa) però en el cicle titulat "Oratori del bosc dels castanyers", Parcerisas assaja el tema rural, poc usual en ell; en ser més descriptius i menys basats en anècdotes personals, resulten els poemes menys hermètics. En algun cas, com la glossa leopardiana de "L'infinit" (57) amb resultats brillants. També és inusual en ell un poema llarg com el que clou el segon capítol ("Primera sang" (63)), recreació, penso que també de ressons ferraterians, de records d'infància i d'imatges juvenils, no vistes però mil voltes narrades: és, al meu parer, el més original del llibre.

El títol del llibre de Sanahuja pot referir no només al ritme vital poc o molt accelerat que ens separa de la mort, sinó també a l'estri de mesurar, que redueix de vegades els sers humans a simples presències en l'espai ("no et pregunto pel llit que configura / el teu segment discret i horitzontal" (16)). El llibre té tres parts; els poemes de la primera, "Entrenament per no ser", reprenenen el tema de la mort com a son

etern, on el jo poètic s'adreça, de vegades amb ressons de Manrique, al pressumpte difunt per recordar-li la inutilitat del retorn a la vida i la irrellevància de la seva pèrdua ("perquè la llei del somni / és la llei més severa: / a tu desterrament; / a mi, supervivència." (19)). El poeta evoca el tractament de la mort provinent del classicisme ("quan els ulls que il·luminen els teus ulls / volen cobrar-te pels serveis / i has perdut la moneda" (17)), i moments puntuals de la llarga tradició posterior, de forma explícita (com els "àngels de la mort" de M. Torres) o implícita, com les referències sarcàstiques als vius, d'escola espriuana ("la mala bava dels qui estan desperts / i s'entesten / a posar el foc en ordre i a botonar la vida" (20)). Clou el cicle "Sala d'espera" (25), mostra de la perplexitat provocada per determinades formes de la sanitat pública, que recorda la mirada que Philip Larkin projecta sobre un hospital a "The Building" (*High Windows*, 1974).

La segona part, "Cementiri alternatiu", és un bestiarí on els animals, morts, s'adrecen als vius amb una mena d'epitafis inversos. Aquesta fórmula, que recorda els monòlegs dels morts del cementiri de *Spoon River Anthology*, permet, com en el cas de l'obra d'Edgar Lee Masters, una mirada compassiva amb els dèbils ("ser poc és també ser" (31)) i dura amb les debilitats ("Sóc un mort important. Sóc el més mort de tots" (37)). Els morts mostren el seu enginy sarcàstic amb fórmules sentencioses ("La carn fa figa; / el pinyol és etern" (51)), i amb referències literàries del tot irreverents ("Vida i colors són la mateixa cosa. / Sigui la mort, almenys, en blanc i negre!" (49)). Entre les bèsties, altres sers vegetals ("Oliva") o humans ("Home assenyat", "Nadó"...); a un d'ells va dirigit un epitafi que no sembla imaginat ("Anna"), sobtadament transcendent en aquest animalari i, en tot cas, antològic.

La tercera part conté referències al barroc castellà, presents en l'ambigüitat (fonètica) del títol del conjunt ("Epístola mural") i en els subtítols ("Amor més enllà de la mort" (67)); el contingut es concentra especialment en un dels seus aspectes, el de la sàtira política. El to és imprecatori, acompanyat de baixades de to que no sempre tenen la mateixa fortuna ("aprofiteu el vostre curt parèntesi, / el luxe de ser bèsties imperfectes / i no us mengeu el coco inútilment" (69)), però que li permeten jugar amb un humor que l'ajuda a controlar la transcendència vehement que sembla inevitable en aquest gènere. L'autor usa el poema llarg, gènere en el qual no sembla sentir-se tan còmode com en els esplèndids epigrames de la segona part, que reapareixen però aquí en les fórmules finals ("Sóc un zero a l'esquerra, però encara recordo / que el ceptre i la destal sempre cavalquen junts." <72>).

Lluís Quintana Trias

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

Riviste:

- Acta Poetica*, UNAM, 27-1° (2006).
Anales de Literatura Española, Universidad de Alicante, 19 (2007).
Anales de la Literatura Española Contemporánea, 32-1° (2007).
Anales de Literatura Hispanoamericana, Universidad Complutense de Madrid, 35 (2006).
Anuario de Estudios Americanos, C.S.I.C. Sevilla, 63-2° (2006).
Boletín de la Academia Argentina de Letras, tomo 69(2004), n. 2°271-272 e 273-274.
Boletín Editorial, El Colegio de México, 122 (2006).
Cadernos de Estudos Lingüísticos, Universidade Estadual de Campinas, 48, I (2006).
Criticón, Presses Universitaires Du Mirail, 96 (2006).
Cuadernos Hispanoamericanos, Agencia Española de Cooperación Internacional, 679 (2007).
Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica, Fundación Universitaria Española Seminario "Menéndez Pelayo", 31 (2006).
Dicenda, Universidad Complutense de Madrid, 24 (2006).
Estudios, ITAM, 78 (2006), 79 (2006).
Estudos Ibero-americanos, PUCRS, Edição especial, 2 (2006), 32-1° (2006), 32-2° (2006).
Explicación de Textos Literarios, California State University Sacramento, California, 33-I, 2004-2005.
Filología, Universidad de Buenos Aires, 33, I-III (2000-2001).
Fragmentos, Universidade Federal de Santa Catarina, 30 (2006), 31 (2006).
Incipit, SECRI, Buenos Aires, 25-26 (2005-2006).
Índice Histórico Español, Universitat de Barcelona, 119 (2005 [2006] e «Índice de autores y materias» del vol. 41 (2003).
Letras de Deusto, Universidad de Deusto, 112 (2006), 113 (2006).
Mester, University of California – Los Angeles, 35 (2006).
Quadrant, Université Paul-Valéry, Montpellier III, 23 (2006).
Remate de Males, UNICAMP, 25-II; 26-I.

Revista Complutense de Historia de América, Universidad Complutense de Madrid, 32 (2006).

Revista de Cultura – International Edition, Instituto Cultural do Governo da R.A.E. de Macau, 18 (2006), 19 (2006).

Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, C.S.I.C., Madrid, 61-II (2006).

Revista de Filología Románica, Universidad Complutense de Madrid, 23 (2006).

Revista de Llenguas y Literatures Catalana, Gallega y Vasca, UNED, 11 (2005).

Revista de Lexicografía, Universidade Da Coruña, 12 (2005-2006).

Revista Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 217 (2006).

Strumenti critici, 112 (2006), 113 (2007).

Testo a fronte, 34 (2006).

Libri:

- P. Artusi, *La ciencia en la cocina y el arte de comer bien*, Cesena, ARCI Solidarietà Cesenate, 2004, 654 pp.
- C. Baranda Leturio-A. Vian Herrero, *El personaje literario y su lengua en el siglo XVI*, Madrid, Universidad Complutense, 2006, 350 pp.
- L. Cernuda, *Poesia e letteratura. Saggi scelti*. Prefazione di Renata Londero, Milano, Edizioni Medusa, 2007, 157 pp.
- A. Di Giorgio (a cura di), *Bibliografia degli scritti di Giovanni Meo Zilio 1955-2005*, Napoli, La Città del Sole, 2006, 59 pp.
- A. Falcón Paradí, *La crueldad en el teatro de Matías Montes Huidobro*, Boulder, Society of Spanish and American-Spanish Studies, 2006, 226 pp.
- M. Fabbri (ed.), *Diálogo entre dos tunantes*. Introduzione, testo e traduzione a cura di M. Fabbri, Rimini, Panozzo Editore, 2002, 105 pp. «Centro di Studi sul Settecento Spagnolo» "Alma Mater Studiorum" Università di Bologna».
- M. Fabbri, *Spagna e America Latina 1977-1987. Elzeviri Corrispondenze Recensioni*, Rimini, Panozzo Editore, 2007, 242 pp.
- A. Gargano, *Con accordato canto. Studi sulla poesia tra Italia e Spagna nei secoli XV-XVII*, Napoli, Liguori Editore, 2005, 302 pp.
- R. Hernández, *El ayer perdido*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2007, 345 pp.
- R. Hernández, *Delirium*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2006, 252 pp.
- T. de Iriarte, *Tomás de Iriarte y el poema satírico. Recurso jurídico del zagal dorado (1784)*. Edición crítica, introducción y notas de M. Fabbri, Rimini, Panozzo Editore, 2000, 75 pp. «Centro di Studi sul Settecento Spagnolo. Università degli Studi di Bologna».
- R. Santiago-A. Valenciano-S. Iglesias (eds.), *Tradiciones discursivas. Edición de textos orales y escritos*, Madrid, Universidad Complutense, 2006, 302 pp.
- M. Scaramuzza Vidoni (a cura di), *Luoghi per il Don Chisciotte*, Milano, Cisalpino, 2006, 307 pp.

- D. Símini (a cura di), *Il diavolo predicatore nella città di Lucca*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2005, 83 pp.
- C. M. Trigueros, *Egilona*. Introduzione, edizione e note a cura di P. Garelli, Rimini, Panozzo Editore, 2005, 143 pp. «Centro di Studi sul Settecento Spagnolo Università degli Studi di Bologna».
- A. Zinato (ed.), *El "Canzoniere marciano" (Ms. stran. App. XXV, 268-VM1)*. Notas críticas y edición, A Coruña, Toxosoutos, 2005, 469 pp.

IBEROAMERICANA

**AMÉRICA LATINA
ESPAÑA - PORTUGAL**

**Ensayos sobre letras
historia y sociedad**

**Notas. Reseñas
iberoamericanas**

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

➤ IBEROAMERICANA aparece en forma trimestral e incluye cuatro secciones: **Artículos y ensayos** de crítica literaria y cultural, historia y ciencias sociales. Los **Dossiers** que en cada número se dedican a un tema específico. El **Foro de debate** con análisis de actualidad, comentarios, informes, entrevistas y ensayos. **Reseñas y Notas bibliográficas.** ➤ **ÚLTIMOS NÚMEROS: N° 26:** España y Alemania: aspectos clave de sus relaciones bilaterales en el siglo XX. **N° 27:** Después del Mundial = Antes del Mundial: el fútbol, la(s) historia(s) y sus construcciones identitarias en América Latina.

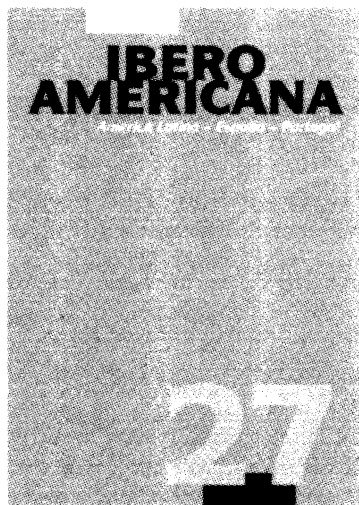
Suscripción anual (4 números):

€ 60 Instituciones y Bibliotecas,

€ 35 Particulares

Número individual

€ 16,80 (más gastos de envío)



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

NORME REDAZIONALI

per saggi e note

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

Esempi:

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

Ibi, pp. 56-57.

Ibidem.

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

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

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

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

Finito di stampare nel mese di novembre 2007
dalla Tipolitografia CSR
Via di Pietralata, 157 - 00158 Roma
Tel. 064182113 (r.a.) - Fax 064506671

RASSEGNA IBERISTICA

MARCELLA CICERI
A PROPOSITO DELLE «COPLAS DE YOSEF»

GRAZIELLA FANTINI
POESÍA Y FILOSOFÍA EN ANTONIO MACHADO Y JORGE SANTAYANA

SILVIA GOLDMAN
«JAIME GIL DE BIEDMA»: LA METÁFORA Y LA IDENTIDAD DESPLAZADA

MARILISA BIRELLO
LES ACITUTS DELS ALUMNES I EL SENTIT DE L'HUMOR A LES CLASSES D'ITALIÀ
LLENGUA ESTRANGERA EN UN CONTEXT CATALÀ

NOTE: F. Cossalter, *Immagini della guerra civile. Le fotografie di Agustí Centelles*; S. Regazzoni, *La Condesa de Merlín de Jacques Hébert, Bianca Pitzorno y María Caballero Wangüemert*; G. Bellini, "Las razones del corazón, la razón no las conoce"; C. Camplani, *Albertina Rosa Azócar: la studentessa della capitale nelle lettere di Neruda*; A. Gallo, 'Sampaguitas' nella Cordigliera Andina; M. G. Simões, A «Fiera del Libro di Torino» e a recepção literária do conto português em Itália.

RECENSIONI: L. Ruiz Gurillo, *Hechos pragmáticos del Español* (G. Jiménez Pascual); M. Vinagre Laranjeira, *El cambio de código en la conversación bilingüe: la alternancia de lenguas* (G. Jiménez Pascual); M. Morreale, *Escritos escogidos de lengua y literatura española* (M. Ciceri); A. Zinato, *El «Canzoniere Marciano»* (Ms. stran. app. XXV, 268-VM1). *Notas críticas y edición* (D. Ferro); M. Trambaioli (ed.), *Texto, código, contexto, recepción. Jornadas de estudio sobre el teatro de Lope de Vega (en memoria de Stefano Arata)* (P. Bellomi); P. Calderón de la Barca-J. Pérez de Montalbán-F. de Rojas Zorrilla, *Comedia famosa. El monstruo de la fortuna. La lavandera de Nápoles, Felipa de Catanea* (F. De Cesare); J. A. Pérez Bowie, *Realismo teatral y realismo cinematográfico. Las claves de un debate (España 1910-1936)* (L. Contadini); AA.VV., *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez: una vida para la poesía* (G. Bellini); C. Martín Gaité, *El libro de la fiebre* (E. Pittarello); J. Marsé, *Canciones de amor en Lolita's Club* (S. Ballarín); V. Molina Foix, *El abrecartas* (A. Mistrorigo).

A. Di Giorgio (a cura di), *Bibliografia degli scritti di Giovanni Meo Zilio* (G. Bellini); *Cultura Latinoamericana*, n. 6 e 7, 2004-2005 (G. Bellini); S. Tedeschi, *All'inseguimento dell'utopia. La letteratura ispanoamericana in Italia e la creazione del mito dell'America Latina* (A. Ortu); R. Navarro Gala, *La «Relación de antigüedades deste Reyno del Pirú». Gramática y discurso ideológico indígena* (G. Bellini); AA.VV., *Fiesta religiosa y teatralidad popular en México* (G. Bellini); AA.VV., *La obra literaria de M.M. Iurriaga* (C. Camplani); R. Blanco Fombona, *Viaggio alle fonti dell'Orinoco* (G. Bellini); AA.VV., *Santa, Santa nuestra* (G. Bellini); J. M. Camacho, *Magia y desencanto en la narrativa colombiana* (P. Spinato B.); AA.VV., *Penumbra. Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX* (G. Bellini); AA.VV., *Cuentos infieles* (M. Cannavacciuolo); L. Díaz-Obarrio, *Cartas a Madrid* (F. Rocco); AA.VV., *Il fuoco dell'amicizia: Pablo Neruda nel ricordo degli amici italiani* (C. Camplani); A. Riccio (a cura di), *Omaggio a Pablo Neruda* (G. Bellini); B. Barrera Parrilla, *Jaime Sabines: una poética entre el cuerpo y la palabra* (G. Bellini); E. Cardenal, *Orazione per Marilyn Monroe* (M. Cannavacciuolo); R. Oviedo y Pérez de Tudela, *Entre las voces de la calle* (M. Cannavacciuolo).

F. Pessoa, *Il caso Vargas* (G. Miraglia); F. Pessoa, *Il libro dell'inquietudine* (G. Bellini).

M. Mas-A. Vilagrassa-N. Bastons-G. Verdés-M. H. Vergés, *Veus* (M. Birello); F. Parcerias, *Dos dies mes de sud*; E. Sanahuja, *Compàs d'espera* (L. Quintana Trias).

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

BULZONI EDITORE

RASSEGNA IBERISTICA

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

Fondatore

FRANCO MEREGALLI

Comitato Direttivo

GIUSEPPE BELLINI
MARCELLA CICERI
ELIDE PITTARELLO
CARLOS ROMERO

Coordinatrice

DONATELLA FERRO

Comitato di Redazione

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

Segreteria di Redazione

Patrizio Rigobon, Patrizia Spinato Bruschi

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

La collaborazione è subordinata all'invito del Comitato Direttivo

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

ISBN 978-88-7870-263-9

Copyright © 2007 Bulzoni editore
Via dei Liburni, 14 – 00185 Roma
Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355