

RASSEGNA IBERISTICA

95

Aprile 2012

MARCOS SEIFERT

"Por irnos y no". Muerte y escritura en tres novelas de Antonio Di Benedetto... p. 3

GUADALUPE FERNÁNDEZ ARIZA

Los diseños especulares de «El Sueño del celta». Borges y Vargas Llosa..... p. 17

LUDOVICA PALADINI

La palabra de la memoria: «La pequeña historia de Chile» de Marco Antonio de La Parra..... p. 35

ERNESTO RODRIGUES

Polémica: um 'prato' nacional..... p. 49

MARIA JOÃO REYNAUD

José Tolentino Mendonça: o ofício incerto das palavras..... p. 61

ROBERTO VECCHI

América(s) latina(s) e americanismos: repensar as modernidades do sul em tempos de crise..... p. 69

NOTA: E. Sainz, *Consideraciones a propósito de «Los estudios sobre marcadores del discurso en español, hoy»*, p. 81.

RECENSIONI: Pero López de Ayala, *Crónica del Rey Don Juan Primero* (D. Ferro) p. 87; J. L. Martos (coord.), *Del impreso al manuscrito en los cancioneros* (M. Cicci) p. 88; R. Valdés-M. Morrás (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte X* (E. Maggi) p. 91; J. Lluch-Prats, *Galería de personajes de «El labirinto mágico»* (A. Piras) p. 95; C. Martín Gaité-J. Benet, *Correspondencia* (E. Pittarello) p. 96.

R. M. Grillo, *Escribir la Historia: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX* (M. Cannavacciuolo) p. 101; G. Bellini, *Idea de la mujer en la literatura hispanoamericana. De Colón al siglo XX* (M. Rabá) p. 103; J. Bergua-G. Fernández (coords.), *Literatura ispanoamericana del siglo XX. Literatura y ciudad* (M. Cannavacciuolo) p. 104; S. González Aktories-I. Artigas Albarcelli (eds.), *Entre artes entre actos: ecfrasis e intermedialidad* (M. Donat)

BULZONI EDITORE

p. 105; D. Blaustein, *Procedimientos mimético y antimiméticos en obras del “post-boom”* (P. Mildonian) p. 107; A. Pezzè-L. Tassi, *Cinema e letteratura in ambito iberico e iberoamericano* (G.J.Zarco) p. 111; A. Astutti-N. Domínguez (eds.), *Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange* (L. Paladini) p. 113; M. Canfield, *Sonriendo en el camino. Poesía reunida (2009-1969)* (C. García) p. 115; H. Abad Faciolince, *El amanecer de un marido* (P. Spinato Bruschi) p. 116; A. Taján, *Pez Espada* (Patrizia Spinato Bruschi) p. 118; A. L. Lusnich-P. Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)* (G. J. Zarco) p. 120; J. M. Silva Barandica, *Cetrería* (M. Bortignon) p. 122; J. Nespolo, *El pozo y las ruinas* (C. Maugeri) p. 124.

M. Calafate Ribeiro-R. Vecchi (org.), *Antología da memoria poética da guerra colonial* (M. G. Simões) p. 127.

MARCOS SEIFERT

“POR IRNOS Y NO”. MUERTE Y ESCRITURA EN TRES NOVELAS DE ANTONIO DI BENEDETTO

La presencia indiscutible de una obsesión surca la tríada de novelas de Antonio Di Benedetto publicadas entre 1956 y 1969¹: el problemático nudo de escritura y muerte. Adjektivamos, prontamente, así a esta articulación porque la misma novelística del autor mendocino la vuelve objeto de interrogación constante. Las preguntas recurrentes en su obra rebotan y se reconfiguran en una labor crítica como la que aquí proponemos. ¿Es posible escribir la experiencia límite de la muerte, aquello que no se puede conocer? ¿Qué características asume una escritura orientada hacia tal abismo? ¿Es la inminencia de la muerte un punto que confiere sentido a la escritura o más bien un vacío que introduce en la ambigüedad y en lo indefinible a todo intento de hablar sobre ella?

Diversas y hasta contradictorias pueden ser las formas de concebir a la muerte: como tentación, como liberación, como afirmación de la voluntad, como punto último de un proceso de degradación, etc. Modos de entender a la muerte desde la escritura, pero también características que asume lo escrito en su proximidad con este límite: la escritura como modo de perpetuarse más allá de la muerte, o una escritura que considera su propia desaparición y adquiere ciertos rasgos a partir de pensarse (reflexionar su sentido, sus posibilidades de significación) desde y/o hacia la muerte.

Debido a que la relación escritura-muerte puede adquirir varias inflexiones nuestro propósito inmediato consistirá en lograr un cierto ordenamiento o distinción entre ellas. En primer lugar, puede advertirse en los textos de Di Benedetto un trabajo de repliegue sobre sí de un lenguaje vinculado a la idea de la muerte. En segundo lugar, puede considerarse la problemática del sentido, su desplazamiento errático, la incertidumbre que atraviesa la escritura dibenedettiana y que puede asociarse con la muerte como instancia que quiebra o posibilita el sentido. En tercer lugar, la labor interrogativa en torno a la muerte y su vínculo con una tensión en la escritura dibenedettiana entre des-

¹ *Zama* (1956), *El silenciero* (1964), *Los suicidas* (1969).

pojamiento y trabajo minucioso con la lengua. En cuarto, la puesta en cuestión de la unidad del sujeto y su relación con la muerte propia y la de los otros. Es necesario aclarar que la diferenciación de estas inflexiones en las que decidimos organizar el abordaje de la cuestión no debe olvidar los cruces y roces que se establecen entre ellas, ya que, de ninguna manera, se trata de modos aislados de considerar la articulación escritura-muerte.

1. Repliegues, dilaciones, acercamientos

Michel Foucault en *De lenguaje y literatura* refiere el pasaje de la *Odisea* en el que Ulises, en tierra de los feacios, escucha en boca de otro su propia historia, el canto que condensa sus desdichas, como un relato de otro tiempo, una voz milenaria². Los mortales, prosigue Foucault, deben contar las adversidades que les disponen los dioses para que estas no tengan fin y se pueda postergar, mediante la palabra, el destino de muerte. A partir de este célebre ejemplo, el filósofo francés, sostiene que es la inminencia de la muerte lo que insta al lenguaje a volverse sobre sí. Es su cercanía lo que conduce al relato a contarse a sí mismo. La muerte, afirma Foucault, es el límite hacia el cual se dirige, pero también, contra el cual se alza la escritura. Como un repliegue sobre sí, como una cifra que condensa aspectos del relato, podemos leer, también, el pasaje que abre *Zama*. Allí el narrador se identifica con el cadáver de un mono flotando en las aguas del río. La confrontación con el despojo, la cercanía con el límite de la muerte (acontecimiento que una y otra vez se nombra e inserta en el relato, pero que ocurre fuera de todo tiempo y lugar) *abisma* al sujeto y a la narración. Juan José Saer, en el prólogo a la novela, describe a estos microrelatos que puntean el texto del mendocino como una “inmovilización continua de la narración”³. Condensaciones que remiten a la totalidad de la obra, estos pasajes se erigen contra la inminencia de la muerte e instalan las desdichas del protagonista en un plano que agrieta la continuidad narrativa. La condición desdichada de Diego de Zama se pliega en un plano trascendente que sobrepasa las circunstancias concretas.

No obstante, no puede reducirse el lenguaje de la novela de Di Benedetto sólo a un modo de postergación de la muerte. Es, también, un ir hacia ella. Una aproximación que, por momentos, se presenta como un abandono de sí mismo por parte del narrador (“Nada me importaría mi propia muerte, creí también, y me acometieron unas ganas fuertes de no ocuparme ya de cosa

² FOUCAULT, MICHEL. “El lenguaje al infinito”, en *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996.

³ SAER, JUAN JOSÉ. “Prólogo” en: DI BENEDETTO, ANTONIO, *El silenciero*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 1999. p.8

alguna”⁴) y que, en otros, es, más bien, una afirmación de la voluntad (“Pensé que no puede gozarse de la muerte, aunque sí de ir a la muerte como un acto querido, un acto de la voluntad, de mi voluntad”⁵). Se advierte en *Zama*, entonces, una tensión entre un dirigirse hacia la muerte a medida que avanza el relato, y al mismo tiempo, su suspensión a partir de pasajes que en su repliegue la detienen y contienen.

Esta tendencia autorreferencial no es ajena, tampoco, a *El silenciero*. Las reflexiones sobre la escritura (sus dificultades, sus dilaciones) son permanentes. El narrador dispuesto a escribir una novela, *El techo*, cuya realización posterga de manera reiterada, se la pasa, gran parte del relato, de pensión en pensión, asediado por los ruidos, sin lograr establecerse definitivamente en ningún lugar. Los límites entre la vida del narrador y las consideraciones sobre la novela que intenta escribir se tornan difusos (así como no logra escribir *El techo*, tampoco tiene un techo fijo). En las reflexiones sobre la producción de ficción, la proyección de personajes, tramas o situaciones, se confunden y superponen con los acontecimientos de la vida del silenciero. De estas reflexiones sobre la producción literaria me interesa destacar una en la que postula la escritura de un relato policial para nada convencional: “Mi novela tendría un crimen y varios sospechosos, pero yo mismo –el autor– ignoraría quién es el criminal. De este modo, el libro estaría en condiciones de prolongarse indefinidamente...”⁶. Un policial cuya solución es ajena al autor: la postulación de un modelo de relación entre el creador y su obra que se basa en el desconocimiento y la falta de control del autor respecto a su creación. Lo destaco porque en relación con esta idea de algo que se proyecta, pero de lo cual se desconocen las consecuencias, a mi entender, se anudan la escritura y la muerte en *El silenciero* en tanto que ambas aparecen como opciones proyectadas por el narrador. Tanto la escritura ficcional como la muerte propia, señala Blanchot, se sustraen a todo proyecto⁷. Los efectos y consecuencias de ambas pueden, en cierta medida, imaginarse o postularse, uno puede encaminarse hacia cada una a partir de determinados premisas y acciones, pero ese fin, o punto de realización, según Blanchot, poco tiene que ver con los medios que condujeron a alguien hasta ahí⁸.

La autorreferencialidad presente en *El silenciero* no responde, entonces, estrictamente, al modelo foucaultiano de un lenguaje que se repliega en sí

⁴ DI BENEDETTO, ANTONIO. *Zama*, Barcelona, La Biblioteca Argentina, 2000. p.43

⁵ DI BENEDETTO. *op. cit.* p.176

⁶ DI BENEDETTO, ANTONIO, *El silenciero*, Adriana Hidalgo, 2007 p.141

⁷ BLANCHOT, MAURICE, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992. p.97

⁸ En palabras de Blanchot: “Los dos [el artista y el suicida] tienden hacia un punto al que deben aproximarse con habilidad, *savoir faire*; trabajo, con las certezas del mundo, y sin embargo ese punto no tiene nada que ver con semejantes medios, no conoce el mundo, permanece extraño a toda realización, arruina constantemente toda acción deliberada”

mismo ante la inminencia de la muerte, sino, más bien, a un caso en que el relato se precipita a una muerte anhelada como promesa de un “silencio incorruptible”, y en el que las reflexiones sobre la escritura tratan sobre sus dificultades, sus penurias, su dilación indefinida.

2. El sentido y la muerte

Una extensa interrogación sobre el deseo de muerte: una investigación existencial, periodística y, por momentos, con rasgos de pesquisa policial constituye la novela *Los suicidas*. Una búsqueda de sentido en la que el narrador protagonista apela a diversas disciplinas (psicología, filosofía, sociología, religión) y que lo compromete e involucra íntimamente (su padre se suicidó a los 33 años y cuando se inicia el relato él está a mas o menos un mes de cumplir la misma edad). Estamos entonces, frente a una escritura, a los movimientos del lenguaje de un sujeto que interroga a la muerte como un límite que se presenta, al mismo tiempo, como algo imposible de asir, y como una certidumbre futura e inevitable. Construir una “serie” de notas sobre “el misterio de los que se matan”, como le exige su jefe al narrador periodista, consistiría en dar forma a una cadena narrativa que logre elaborar un sentido, una explicación, dar con un conjunto de causas que permitan racionalizar el deseo de muerte del suicida. La novela de Di Benedetto, entonces, plantea desde el inicio, como una suerte de desafío asumido, la cuestión de elaborar una narración que ordene aquello que es un caos enigmático, aquello que se muestra como algo inexplicable. Pero, cabe agregar que lo que empuja a la persecución de respuestas no es una confianza en poder dar sentido a una experiencia límite sino, más bien, la fascinación que ejerce el abismo insondable de la muerte. Una suerte de magnetismo que conduce a una interrogación que, en alguna medida, podríamos decir, sabe de antemano que no podrá ser satisfecha completamente.

En *Los suicidas* esta interpelación a la muerte, en lugar de ofrecer certezas, arroja al lenguaje que la asedia a un cuestionamiento de su propia capacidad de generar sentido. Marcela, la fotógrafa que acompaña al narrador en su investigación, afirma que “nacemos con la muerte adentro” y el protagonista la contradice: “nos espera afuera”. Luego de esta respuesta, el narrador reflexiona: “Ella dijo ‘adentro’, yo dije ‘afuera’. Me disgusta la ineficacia de mi réplica, con la que he agotado mi argumentación, a pesar de que quise expresar algo con sentido, un sentido que se me escapa”⁹. La muerte excava un vacío frente al cual el lenguaje encuentra su impotencia: deviene juego de palabras.

⁹ DI BENEDETTO, ANTONIO, *Los suicidas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982. p.22

Maurice Blanchot en “La literatura y el derecho a la muerte” explica que, en una primera instancia, la muerte es condición de sentido del lenguaje, ya que el funcionamiento de este último demuestra, cuando da cuenta de cualquier referente del mundo, que eso referido puede ser separado de sí mismo, “sustraído de su presencia y su existencia”¹⁰. En este primer momento, que Blanchot designa como el del “lenguaje común”, la no existencia de lo referido pasa a la palabra que restituye en el plano de la idea “toda la certidumbre que tenía en el plano de la existencia”. Pero hay otra instancia, la del lenguaje literario, que a diferencia del lenguaje común, asevera Blanchot, está hecho de inquietud, de contradicciones. Este lenguaje constituye la *búsqueda* de ese momento que la precede, la persecución de eso que muere para dar vida a la palabra. Tal búsqueda se sostiene, agrega el autor, en la materialidad del lenguaje, “en el hecho de que las palabras también son cosas”¹¹. Las consideraciones blanchotianas nos ofrecen un marco teórico para entender ciertas características del lenguaje de una novela como *Los suicidas*. Si, en el esfuerzo por interrogarse por la muerte, el sentido que evocan las palabras se vuelve inútil, la atención se vuelca hacia la materialidad signifiicante: “Sigo en el bar. Barr. Berr. Bier. Pido cerveza.”¹². O: “Sigue el viento, hace uuuh, se encañona entre los edificios, en la montaña se encañona en los cañones”¹³. Una escritura expuesta a la desestabilización de los sentidos se apoya, por momentos, en su propia materialidad¹⁴.

La muerte, también, como ya dijimos, puede constituir una certeza. Heidegger en *Ser y Tiempo* entiende que ésta estructura el ser (*dasein*) como ser-para-la-muerte. La existencia se constituye en estar vueltos hacia ese fin. Esa idea de la muerte como certeza única y constitutiva del existir no es ajena a las reflexiones del narrador de *Los suicidas*: “No poseo más que una certidumbre, la de que, en algún momento, moriré”¹⁵. E. Levinas, en cierta forma en discusión con el planteo de Heidegger, argumenta que la muerte, más que un horizonte seguro de la existencia, es el señalamiento de un no saber radical, es la fractura de toda posibilidad de significación. Levinas propone una

¹⁰ Blanchot señala que la palabra “es la advertencia de que, en este mismo momento, la muerte anda suelta por el mundo y que, entre yo que hablo y el ser al que interpelo ha surgido bruscamente: está entre nosotros como la distancia que nos separa, pero esta distancia es también lo que nos impide estar separados”. BLANCHOT, MAURICE. “La literatura y el derecho a la muerte”, en *De Kafka a Kafka*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1991. p.45 .

¹¹ BLANCHOT. *op. cit.* p.51

¹² DI BENEDETTO. *op. cit.* p.26

¹³ *Ibidem* p.122.

¹⁴ Lo mismo se puede observar en *El silenciero*: “qué trivialidades trillo. Odiosas odiscas de palabras, ¡oh dioses!”. DI BENEDETTO, ANTONIO, *El silenciero*, Adriana Hidalgo, 2007 p.147

¹⁵ DI BENEDETTO, ANTONIO, *Los suicidas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982. p.50

idea de muerte que no se conciba desde su relación con el ser (pretende eludir una definición ontológico-existencial): la entiende como un sinsentido que conduce a una incomodidad extrema, a la ruptura de toda certeza¹⁶. En consonancia con esto, en alguna medida, el despliegue enciclopédico de la novela de Di Benedetto en torno al tema del deseo de muerte, (inserto como intervenciones de Bibi: notas de “Fichero”), la constante y diversa interrogación sobre ese enigma, tiene como objeto revelar la insuficiencia, la impotencia de tales conocimientos y discursos. La pregunta por la muerte se transforma en *Los suicidas* en la conciencia de un vacío o incertidumbre que corroe todo saber.

Certidumbre de un horizonte de existencia, pero, también, vacío que desestabiliza toda certeza y pone en cuestión al lenguaje: la escritura dibenedettiana se instala en una oscilación, en un tránsito, un lugar intermedio, inestable, vacilante. Una imagen de *Los suicidas* en la que el narrador se encuentra frente al nicho de su padre¹⁷ ilustra esta posición intersticial:

El vidrio me refleja y se me ocurre que se ha salido del cuerpo mi imagen interior, que es igual a la exterior, y ha querido escurrirse dentro del nicho. Pero no está más allá del vidrio, se ha quedado en la superficie y ésta es una zona intermedia, entre adentro y afuera.

Estar y no estar allí, irse y no: es la misma zona intersticial e incómoda del sentido y la escritura: entre la exigencia de respuestas, (el intento de racionalización a través de metáforas, anécdotas, discursos de distintas disciplinas) y el sinsentido, el absurdo, el silencio. La interrogación de la escritura de Di Benedetto coincide con lo que para Barthes es “la verdad de la literatura”: “esa impotencia misma para responder a las preguntas que el mundo se hace sobre sus desgracias, y ese poder de formular preguntas reales, preguntas totales, cuya respuesta no se presuponga, de un modo o de otro, en la forma misma de la pregunta”¹⁸.

Sin dejar de mencionar que *Zama*, también, está atravesada enteramente por el problema de la búsqueda del sentido (Gustavo Lespada señala que en Diego de Zama se puede ver una “confrontación entre la demanda humana de claridad y el silencio irrazonable del mundo”¹⁹) me interesa destacar dos

¹⁶ Para un mayor desarrollo de la confrontación entre las posturas de Heidegger y Levinas ver: Fernández, Diego. “De otro modo que ser-(para-la-muerte)”, Cuadernos de Materiales. http://www.filosofia.net/materiales/articulos/a_7_deotro_fernandez.html

¹⁷ DI BENEDETTO. *op. cit.* p.119

¹⁸ BARTHES, ROLAND. “La literatura, hoy”, en *Ensayos críticos*, Buenos Aires, Planeta, 2003. p.219-220.

¹⁹ LESPADA, GUSTAVO “Diario de un condenado. Para una caracterización del personaje en *Zama* de Antonio Di Benedetto”, en “Dossier Homenaje a Antonio Di Benedetto”, *Zama*, n° 1,

pasajes de la novela en los que podemos leer la problemática mencionada. En el primero, un “incomprensible caso” es mandado, por el gobernador, a Zama, el asesor letrado: el caso de un preso frente al cual Zama puede hacer nada para que abandone su mudez. Pero sí Ventura Prieto, antagonista del narrador, que oficia, en este caso, de una suerte de intérprete o mediador. El preso, entonces, cuenta la historia de uno de sus sueños, que es, al mismo tiempo, el relato de su delito. Su declaración contiene algo que perturba a aquellos que lo oyen: un lapsus, un desajuste. El hombre cortó algo que le creció: “un águila de murciélago”. Anomalía que no tarda en corregir, pero que conduce a un reconocimiento: “Había advertido que las palabras no respondían enteramente a su pensamiento”²⁰. La microhistoria del preso, “tenaz fumador”, condensa, en pocas líneas, muerte, los misterios del sueño, y el desajuste entre lenguaje y pensamiento.

Zama se hunde reiteradas veces en reflexiones sobre su situación, sobre sí, sobre su pasado, en un intento de racionalizar su degradación. Pero, por momentos, sus esfuerzos por ordenar son superados por lo inexplicable, lo misterioso²¹, la pérdida irreparable. Diego de Zama concibe su propio pasado como algo que contiene una escritura perdida: “El pasado era un cuadernillo de notas que se me extravió”²². Incluso, cuando intenta ordenar la realidad, en la que se encuentra, a través de suposiciones, argumentos, y lógicas que sustenten una arquitectura racional, no puede evitar, como señala Julio Schwartzman, que la paradoja se infiltre en su reflexión²³: “Vicuña Porto era uno de los soldados de la legión puesta a la caza de Vicuña Porto”²⁴.

Esta expedición puesta a perseguir al bandido integra el otro pasaje que quiero destacar. Allí nos encontramos con una búsqueda absurda, una exploración paradójica cuyo sentido no se restaura después de que Vicuña Porto toma el mando de la legión que lo perseguía (y de la que, simultáneamente, formaba parte) y arroja a Parrilla, el capitán, al río. La posterior “fuga incierta” de los soldados que formaban la expedición, su incertidumbre de objetivo hace reflexionar a Zama sobre el derrotero de su propia vida, a la que contempla como entregada a una “bruta inercia”²⁵. Una indagación circular, que vuelve sobre sí misma es, también, la forma de la investigación del periodista

Instituto de literatura hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2008. p.163

²⁰ DI BENEDETTO, ANTONIO. *Zama*, Barcelona, La Biblioteca Argentina, 2000. p.20

²¹ Un enigma reiterado en la novela, recuerda Julio Schwartzman, es la pregunta por el misterioso niño rubio. Schwartzman, Julio, “Las razones de *Zama*”, en *Microcrítica*, Buenos Aires, Biblos, 1996. p.63

²² DI BENEDETTO. *op. cit.* p.112

²³ SCHWARTZMAN, JULIO, *op. cit.* p.65

²⁴ DI BENEDETTO. *op. cit.* p.155

²⁵ *Ibidem* p.175

narrador de *Los suicidas*, quien, después de explorar las historias de aquellos suicidas cuyos rostros estaban en las fotos que le fueron entregadas, para tratar de terminar el caso, vuelve a su jefe, su punto de partida, el que se las dio: “Ya termino. Sólo falta el testigo principal, es usted”²⁶. Escribir desde la impotencia de los medios de representación, exhibiendo la debilidad de las respuestas que ha proporcionado la cultura para tratar, figurar (u ocultar, o anestesiar) la muerte. Este gesto coincide con lo propuesto por Nelly Schnaith, quien en su libro “La muerte sin escena” aborda la problemática representacional de la muerte²⁷:

La forma ha de buscarse instalándose en el desamparo de esa impotencia y no amparándose en la eficacia de viejos patrones representativos que acreditaron justamente su poder configurando los cánones y valores de la conciencia occidental.

La obsesión ante el enigma, la desesperada búsqueda de sentido, el intento constante de interpretación de fotos, sueños, discursos: todo esto, una y otra vez, desde una escritura que interroga y al hacerlo se interroga a sí misma y entra, así, en una zona vacilante; suspendida en un espacio entre la pregunta y el asomo de las respuestas, traza ese tránsito, un movimiento vacilante, inseguro, sutil.

3. La escritura y el silencio

La austeridad verbal y sintáctica de las novelas de Di Benedetto puede leerse como producto de un pulsión de muerte que hace virar el lenguaje hacia su propia destrucción, la búsqueda de una ausencia que acompañaría la conciencia de saberse instrumento insuficiente, impotente para un sujeto que quiere reparar desde la narración su relación conflictiva la realidad. En este sentido, lee Julio Premat el laconismo y la elipsis de la escritura dibenedettiana: como “marcas estilísticas del desajuste entre el sujeto y el mundo ajeno”²⁸.

Con la pretensión de confrontar tal lectura con otra manera de abordar el despojamiento de las narraciones de Di Benedetto, recurrimos a los planteos que Susan Sontag expone en su texto “La estética del silencio”²⁹. Para Sontag, lo que revela un arte que trabaja con lo que ella llama “retórica del silencio”

²⁶ DI BENEDETTO, ANTONIO, *Los suicidas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

²⁷ SCHNAITH, NELLY. *La muerte sin escena*, Barcelona, Leviatán, 1997. p.54

²⁸ PREMAT, JULIO, “Lo breve, lo extraño, lo ajeno”, en: Di Benedetto, Antonio. *Cuentos completos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009. p.13

²⁹ SONTAG, SUSAN, “La estética del silencio”, en *Estilos radicales*, Madrid, Taurus, 1997.

es “la determinación de perseverar en su actividad” en las condiciones más tortuosas. ¿Qué hay, nos preguntamos, entonces, detrás de esta perseverancia? Según la autora, y este punto nos sirve para ofrecer una lectura diferente a la expuesta en el párrafo anterior, el empobrecimiento en el arte no es otra cosa que una “estrategia para mejorar la experiencia de éste”³⁰.

Esta “degradación” deliberada del lenguaje, señalada ya en 1969 por Roa Bastos en un texto publicado en *Los libros*³¹, no sería tanto la aceptación de una insuficiencia como el indicio de una ambición. Tal violencia del lenguaje contra sí mismo³² tiene que ver con un camino de depuración. El despojamiento constituye un modo en el que el lenguaje se quita de encima aquello que le es prescindible, aquello considera defectuoso y se queda con los elementos más precisos, más expresivos: el empobrecimiento de la escritura constituye una “purificación” que busca agudizar la atención estética³³.

Hay dos sobresalientes características de la escritura dibenedettiana que pueden ser consideradas, en apariencia, como contradictorias, pero que tienen, sostendremos aquí, un fondo común. En primer lugar, lo anteriormente mencionado: un lenguaje que, sobre todo en el plano sintáctico, se vuelve austero, reducido. En segundo, cierta confianza en el uso de dispositivos metafóricos y un trabajo minucioso de extrañamiento lexical y morfológico de la lengua. Hallazgos metafóricos y construcciones inusuales (“venir en derrota”, “muy desperejo de carácter”, “su cuerpo se pone prudente”, “me devolví al mate”) se reiteran en la prosa del autor y conducen a una desautomatización de la representación. Tanto Néspolo como Schwartzman caracterizan ciertos recursos con los que la escritura dibenedettiana propicia tal desfamiliarización. La primera advierte un peculiar uso de verbos transitivos de manera cuasirreflexa, (“se ganó al rancho”, “preocupé la mente”, “se sustrajo a la taberna”) lo que implica “transitivizar el sujeto hacia el que se han volcado”³⁴. Julio Schwartzman, por su parte, señala no sólo la recurrente exhumación de arcaísmos y localismos, sino también, el extrañamiento morfológico (“Tora”, la

³⁰ SONTAG. *op. cit.* p. 26.

³¹ ROA BASTOS, AUGUSTO. “Reportaje a la tentación de muerte”, en *Los libros*, n° 3, Buenos Aires, Galerna, 1969.

³² Sontag afirma que, en las manifestaciones artísticas que se encuadran en la “estética del silencio”, el arte organiza “un ataque contra el lenguaje mismo, mediante el lenguaje y sus sustitutos, en nombre del silencio paradigmático” Sontag. *op. cit.* p.41

³³ Julio Premat cita un reportaje en el que Di Benedetto declara una de las leyes más importantes de su escritura: “Economía de las palabras, no abundar en ellas y, por el contrario, elegir la que sea más precisa, la que más exprese. Esa es la ley”. (“La soledad como protección”, entrevista, en *Sin embargo*, n°10, Sevilla, julio-diciembre, 1998. p.5.). PREMAT. *op. cit.* p.13

³⁴ NÉSPOLO, JIMENA. *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004. p.336

criada negra de la segunda parte de *Zama*, el término “malaespada” para referirse a un mercenario en cuento “Felino de Indias”)³⁵.

El despojamiento del lenguaje y este trabajo verbal y lexical conducen, entonces, a lo mismo: una renovación de la lengua en la que por medio de la desautomatización de sus mecanismos logre potenciar la percepción estética. Los rasgos de la escritura de Di Benedetto evidencian una intensificación de la capacidad refiguradora del lenguaje.

Si en la parte anterior del presente trabajo afirmamos que, ante la muerte, la escritura se hundía en una desestabilización de los sentidos por medio de una interrogación radical, lo aseverado en esta parte pone el acento en un rasgo diferente de la escritura dibenedettiana: el trabajo con la lengua en vistas a convertirla en un instrumento potente y preciso de indagación y renovación sensorial. Ambas afirmaciones parecen excluirse. Por un lado, la desconfianza: la conciencia de una insuficiencia del lenguaje para asir un sentido sólido, estable; por el otro, la voluntad: el trabajo reconfigurador de la lengua para explotar su potencialidad expresiva. Marcelo Cohen advierte el choque que se produce entre estas tendencias en la obra del mendocino: una lucha entre “la desconfianza por las palabras—una cautela exasperada, casi un desaliento— y un cuidado tan peculiar por la enunciación”³⁶. Ambas surgen, agrega Cohen, de la pulsión de muerte.

4. Imágenes de muerte

Dos comienzos de enorme carga significativa. En uno, que ya mencionamos, Diego de Zama se identifica con el cadáver de un mono flotando en las aguas del río. Se homologa a un despojo, a lo que sería un “residuo” de la muerte. La afinidad que experimenta se concentra en la idea del cumplimiento diferido de un deseo: sólo después de muerto el mono pudo consumir esa “invitación al viaje”³⁷ que constituye el agua. El énfasis está puesto en lo paradójico de esta consumación del anhelo: su obtención *post mortem*, cuando lo que queda es sólo el cadáver de lo que fue. En el otro inicio, un ejercicio de interpretación: el jefe del narrador periodista le muestra tres fotografías de cadáveres y le pregunta que ve en ellas. A partir de la indagación de un

³⁵ SCHIVARTZMAN, JULIO, “Volverse mono. La lengua de Antonio Di Benedetto” en “Dossier Homenaje a Antonio Di Benedetto”, *Zama*, 1 (2008), Instituto de literatura hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

³⁶ COHEN, MARCELO, “El mediador” en “Dossier Homenaje a Antonio Di Benedetto”. *op. cit.* p.144-145.

³⁷ DI BENEDETTO, ANTONIO. *Zama*, Barcelona, La Biblioteca Argentina, 2000. p.15

*punctum*³⁸, la combinación de espanto en los ojos y una mueca de placer sombrío en la boca, se desencadena el relato en *Los suicidas*.

Un sujeto que se topa con aquello que está muerto: el encuentro (¿o deberíamos decir no-encuentro?) con *una presencia que es, al mismo tiempo, una ausencia*. Si bien en un caso, se trata de un encuentro frente a frente, y en el otro hay una mediación por las reproducciones fotográficas, cotejamos ambos pasajes porque nos interesa, precisamente, pensar la relación entre cadáver e imagen. Blanchot, en *El espacio literario*, señala que una cosa, inmediatamente que es captada como una imagen, se transforma en “lo inasible, lo inactual, lo impasible, no la misma cosa alejada, sino esta cosa como alejamiento, lo presente en su ausencia...”³⁹. A partir de ese planteo, considera que la extrañeza cadavérica (en la cual el despojo no es ni el ser viviente, ni otro, ni una realidad cualquiera) tiene ciertas correspondencias con la imagen. El cadáver, así como la imagen, (ambos: “lo presente en su ausencia”), remite a aquello que *se parece a sí mismo*. El problema es que su parecido envía a un ser que ya no existe, por eso, continúa Blanchot, el cadáver es “lo parecido por excelencia”, lo parecido puro. Algo cuya única relación con el mundo es el *aparecer*, pero que en su semejanza con lo que fue, y ya no es, es un aparecer detrás del cual no hay *nada*.

Un desdoblamiento, una copia, un parecerse a sí mismo, que se sostiene sobre el vacío de una ausencia. La idea de parecerse a sí mismo implica un doblez en la unidad: un problema de identidad. Zama, quien se identifica con un cadáver en las primeras líneas del texto, no es ajeno a este desdoblamiento interior. Ante la emoción del hijo del oficial Indalecio Zabaleta, Zama contempla su pasado: “Zama el corregidor”, como la imagen de lo que él fue, pero con la que guarda una relación de apariencia o identidad. Más allá del contraste entre la gloria pasada y la degradación presente (“Zama el menguado”), me interesa destacar la conflictiva relación entre el sujeto y su propia imagen o recuerdo como algo ajeno, pero con lo que, al mismo tiempo, sostiene cierta identidad: “Zama el corregidor desconocía con presunción al Zama asesor letrado, mientras éste se esforzaba por mostrar, más que un parentesco, cierta absoluta identidad que aducía”⁴⁰.

El sujeto de las novelas de Di Benedetto se encuentra con la muerte ajena y su contemplación activa una particular reflexión sobre la propia que lo lleva a una conciencia de la ajenidad en el interior de sí mismo. El periodista de *Los suicidas* afirma: “La muerte desde cierto punto de vista puede ser una irreali-

³⁸ Barthes sostiene que la fotografía constituye un núcleo generador de discursos interpretativos que emanan de la imagen misma. BARTHES, ROLAND. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1990.

³⁹ BLANCHOT, MAURICE, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992. p.244

⁴⁰ DI BENEDETTO. *op. cit.* p.22

dad. Para mi cuerpo muerto, la muerte no es real. Para los demás, los que están vivos, mi muerte es una realidad y mi cuerpo un residuo de mi muerte”⁴¹. La muerte, explica Blanchot, es algo exterior, ajeno (así como en el instante de dormir, en el de morir, no habremos de estar presentes), es “lo inasible, lo que no puedo alcanzar, no está ligada a *mí* por ningún tipo de relación”⁴². La impersonalidad de la muerte revela la ajenidad con nuestro propio ser.

La crisis de la unidad del yo puede cavilarse, también, desde un punto de partida lingüístico, como sucede en *El silenciero*. A partir de la expresión “estar conmigo”⁴³ la voz narradora reflexiona:

Aunque si estoy conmigo, estoy acompañado. Ya que si estoy conmigo no soy yo solo, somos dos. “Estar con” indica “alguien o algo junto a”, no el mismo. Si somos dos, constituimos uno y el otro ¿Cuál de ellos soy? Digo: yo y el que está conmigo. Luego, el que está conmigo es el otro. ¿O si digo “estar conmigo” supongo “un yo” y otro “un yo”?

A la fragmentación del sujeto se suma una proyección de la subjetividad a otros personajes: *alter egos*, dobles, recurrentes figuras especulares en los textos de Di Benedetto. Para tomar sólo un ejemplo, Besarión, amigo del silenciero, es un personaje misterioso que comparte más de una característica con el narrador. Las vicisitudes de la vida de Besarión funcionan como un espejo distorsionado, hasta en cierto punto paródico⁴⁴, de la del narrador. Besarión emprende un viaje por países europeos: la culminación de su búsqueda de “la señal” es el descubrimiento de que detrás del signo perseguido no hay nada: “—Ludwig Lücke le sirvió para encontrarla?—No. Nunca lo vi. Aprendí una cantidad de palabras alemanas: Lücke significa *vacío*”⁴⁵. Hacia el final de la novela, se comienza a desdibujar los límites de las subjetividades del narrador y Besarión: la escena del reconocimiento del cadáver (nuevamente nos encontramos con la confrontación con aquello que se parece a sí mismo) llega hasta el punto de poner en duda la existencia del amigo del silenciero: “como si Besarión —sea o no sea el que está aquí— fuera una hechura de mi imaginación”⁴⁶.

⁴¹ DI BENEDETTO, ANTONIO, *Los suicidas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982. p.65

⁴² BLANCHOT, *op. cit.* p. 95

⁴³ DI BENEDETTO, ANTONIO, *El silenciero*, Adriana Hidalgo, 2007. p.146

⁴⁴ Un texto que incluye su propia parodia, como un lenguaje otro que coexiste con el lenguaje de la obra nos remite a la primera parte de este trabajo, al vínculo con las consideraciones foucaultianas de “El lenguaje al infinito”.

⁴⁵ DI BENEDETTO, *op. cit.* p.145

⁴⁶ *Ibidem.* p.183

George Steiner se refiere, en uno de sus ensayos⁴⁷, a una disolución de los límites de la subjetividad frente a la experiencia de la muerte en una escena paradigmática para la cultura occidental: la muerte de Sócrates⁴⁸. Ante la célebre frase de Sócrates, “Critón, le debemos un gallo a Asclepio. Paga mi deuda y no lo descuides”, Steiner reflexiona:

Ese “debemos” sigue siendo tan enigmático como el *nous*, que no se repite ni se explica, de la primera frase de *Madame Bovary* de Flaubert. ¿Se identifica Sócrates con la humanidad para recordarnos que la muerte es la generalización más completa, que puede pensarse como erradicación de la primera persona del singular? En el momento de la muerte, cada cual se transforma en “nosotros”.

5. Escribir para no morir / Escribir para morir

En nuestro intento de “desatar” el nudo entre escritura y muerte que proponen las novelas de Di Benedetto hemos desplegado e identificado, fundamentalmente, cuatro hilos. La escritura dibenedettiana incurre, vimos en primer lugar, en repliegues sobre sí misma, dobleces, reflexiones sobre sus propias condiciones de posibilidad. Si bien, abordamos ese gesto desde la propuesta foucaultiana que permite interpretarlo como una operación dilatoria ante la proximidad de la muerte, advertimos que en las novelas de Di Benedetto el movimiento autorreferencial y reflexivo se desviaba, en cierta medida, de las postulaciones de Foucault (en *El silenciero*, por ejemplo las reflexiones sobre la imposibilidad de escritura se imbrican no tanto con un deseo de postergación de la muerte como con su anhelada búsqueda en tanto “silencio incorruptible”). Hemos señalado, en una segunda instancia, cómo una actitud interrogativa radical ante la muerte conlleva, en la escritura de Di Benedetto, la desestabilización de los sentidos, la incertidumbre. En tercer término, abordamos, también, cómo esta escritura, instalada en una zona de interrogación permanente, propone, a través de un trabajo de despojamiento y extrañamiento de sus elementos, una lengua reconfigurada, un instrumento que desautomatice e intensifique la percepción estética. Por último, y cuarto lugar, nos ocupamos del borramiento de los límites de la subjetividad de los narradores de estas ficciones ante la muerte y su despojo.

⁴⁷ STEINER, GEORGE, “Dos gallos” en *Pasión intacta. Ensayos 1978-1995*. Madrid, Ediciones Siruela, 1997. p.482

⁴⁸ Nuestra remisión al comentario de Steiner sobre la frase de Sócrates se vuelve aún más significativo en nuestra lectura de la novela en la medida en que la identificación del narrador con Sócrates es explícita. DI BENEDETTO. *op. cit.* p.186.

En pocas palabras: autorreferencialidad, desestabilización de los sentidos, extrañamiento y reconfiguración de la lengua, crisis de la subjetividad. Rasgos de tres novelas en las que la escritura de Di Benedetto se confronta con la muerte, por momentos, como ante un adversario feroz (*escribir para no morir*), y, por otros (*escribir para morir*), como ante un bien anhelado, un fin supremo.

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

- AA.VV. "Dossier Homenaje a Antonio Di Benedetto", *Zama*, 1 (2008), Instituto de literatura hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- BARTHES, ROLAND. "La literatura, hoy", en *Ensayos críticos*, Buenos Aires, Planeta, 2003.
- La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1990.
- BLANCHOT, MAURICE. "La literatura y el derecho a la muerte", en *De Kafka a Kafka*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992.
- DI BENEDETTO, ANTONIO, *El silenciero*, Adriana Hidalgo, 2007.
- Los suicidas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.
- Zama*, Barcelona, La Biblioteca Argentina, 2000.
- FERNÁNDEZ, DIEGO. "De otro modo que ser-(para-la-muerte)", *Cuadernos de Materiales*, en http://www.filosofia.net/materiales/articulos/a_7_deotro_fernandez.html
- FOUCAULT, MICHEL. *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996.
- NÉSPOLO, JIMENA. *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.
- PREMAT, JULIO, "Lo breve, lo extraño, lo ajeno", en: DI BENEDETTO, ANTONIO. *Cuentos completos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009.
- ROA BASTOS, AUGUSTO. "Reportaje a la tentación de muerte", en *Los libros*, n° 3, Buenos Aires, Galerna, 1969.
- SAER, JUAN JOSÉ. "Prólogo" en: DI BENEDETTO, ANTONIO, *El silenciero*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 1999.
- SCHNAITH, NELLY. *La muerte sin escena*, Barcelona, Leviatán, 1997.
- SCHVARTZMAN, JULIO, "Las razones de Zama", en *Microcrítica*, Buenos Aires, Biblos, 1996.
- SONTAG, SUSAN, "La estética del silencio", en *Estilos radicales*, Madrid, Taurus, 1997.
- STEINER, GEORGE. "Dos gallos", en *Pasión intacta. Ensayos 1978-1995*, Madrid, Ediciones Siruela, 1997.

GUADALUPE FERNÁNDEZ ARIZA

LOS DISEÑOS ESPECULARES DE *EL SUEÑO DEL CELTA*. BORGES Y VARGAS LLOSA

Desde mi primera lectura de la última novela de Mario Vargas Llosa me llamó la atención la gran deuda que el novelista peruano había contraído con Jorge Luis Borges, admiración manifiesta con motivo de la recepción del Premio Nobel (noviembre de 2010)¹. Podríamos adelantar que Vargas Llosa celebra singularmente a Borges en su última novela, ya en su diseño clave de duplicación especular del traidor y del héroe, ya en su motivo central del prisionero condenado a muerte, además de otras sutiles correspondencias.

El canon, que Borges estableciera en sus más conocidos relatos, fue el origen de la literaturizada biografía de Roger Casement, estructurada según las pautas de “La forma de la espada” y de “Tema del traidor y del héroe”. Recordemos estos motivos borgianos en las mencionadas narraciones, aunque se ha de considerar una cuestión previa, tal se advierte de forma reiterada que, como punto de partida aflora la pasión borgiana por las biografías, que habían de ser sintéticas para ceñirse a los límites de la brevedad del relato, pero no por ello el género sufrió menoscabo, sino que, al contrario, podríamos hablar de un modelo biográfico que se consolidó en los relatos de Borges y constituyó su andamiaje formal, a veces, incluso, aparecería como título. Borges creó una perfecta síntesis de las vidas de sus héroes para hacerles verosímiles, para dotarles de carácter, para hacer creíbles sus historias, adorna-

¹ Podemos añadir como motivo de admiración la entrevista que Vargas Llosa hace a Borges en una visita a la casa del escritor argentino. En esta se destacan la semblanza trazada por el visitante, las noticias sobre las circunstancias de esos momentos, ya Borges padecía la ceguera, y un recuerdo al novelista que Borges parece preferir, Conrad, también destacado por Vargas Llosa a propósito de las aficiones literarias de Borges. Finalmente la síntesis de una personalidad admirada cierra la crónica: “Adiós, Borges, escritor genial, viejo tramoso. Los escritores famosos envejecen mal, llenos de soberbia y achaques. Pero usted mantiene la forma y esas trampas sabias y espléndidas que nos tendía en sus cuentos nos las pone ahora hablando. Y seguimos cayendo en ellas con idéntica felicidad”. La entrevista fechada en Lima, 1981. Cf. VARGAS LLOSA, M. “Borges en su casa”, en *Borges: Cien años*, en *Proa*, Tercera Época, N° 42, Buenos Aires, 1999, pp. 17, 19.

das con profusión de datos que simulan historicidad. Y todo ello necesitó del caudal de la memoria, la facultad que Borges había reseñado en su lectura de San Agustín. Borges diría: “[...] A veces me da miedo la memoria./En sus cóncavas grutas y palacios/ (Dijo San Agustín) hay tantas cosas./El infierno y el cielo están en ella/[...]”². Para Borges, la memoria es un recurso inexcusable, puede ser un instrumento moldeable, puede provenir de la fuente oral o del documento escrito, pero siempre será ejercitada para llegar a provocar el asombro ante la revelación que trae entre sus terribles argucias. Puede ser incluso una hipérbole y una metáfora de la inconcebible memoria del universo, como en el ejemplo de “Funes el memorioso”; o un recurso que ofrece claves ocultas, tal se muestra en “El milagro secreto”, cuando el judío Hladick, encarcelado y condenado a muerte por los nazis, acaba su obra en el único documento a su alcance, secreto, de su memoria, justamente en el instante anterior a su fusilamiento. La memoria es siempre el tejido del discurso narrativo, lo que define la propia identidad, individual y colectiva, y hace posible el principio humanista de la vida de las letras y de las armas.

También encontramos esa exaltación de la memoria en *El sueño del celta*, narración que se articula en torno a los recuerdos de una vida a punto de concluir. Desde la celda de la lóbrega prisión, Roger Casement evoca su azarosa vida, sus viajes y sus anhelos, según el modelo ideado por Borges, ya que el personaje novelesco ha sido juzgado y condenado y espera su perdón o su castigo, hasta que, finalmente, conoce que su terrible destino será una muerte vil. En esta situación Casement sueña con una muerte honrosa y elogia la dignidad del peligro:

Hubiera preferido equivocarse. Y haber estado allí, con esos insensatos, el centenar de Voluntarios que en la madrugada del 24 de abril capturaron la Oficina de Correos de Sackville Street, o con los que intentaron tomar por asalto el Dublin Castle, o con los que quisieron volar con explosivos el magazine Fort, en Phoenix Park. Mil veces preferible morir como ellos, con las armas en la mano –una muerte heroica, noble, romántica–, antes que la indignidad del patíbulo, como los asesinos y los violadores.³

Las reflexiones de Roger Casement definen un tipo heroico que expresa el culto al héroe como guerrero y que debe mucho a los diseños de Borges⁴.

² Cf. BORGES, J.L., “El grabado”, en *Historia de la noche, Obras Completas ***, Buenos Aires, Emecé, 1989, p. 188.

³ VARGAS LLOSA, M. *El sueño del celta*, Madrid, Alfaguara, 2010, pp. 271, 272.

⁴ Tal vez, por el influjo de Carlyle, que bien definió sus tipos heroicos, Borges profesó gran admiración a estos personajes, al propio linaje del que destacaba a su abuelo, el héroe de Junín. Incluso entre sus personajes destaca la figura del guerrero. Pero se ha de señalar especialmente

Así, por ejemplo, un personaje como Juan Dahlmann, quien está a punto de morir de una septicemia y, sin embargo, un día pudo emprender un viaje a su estancia para convalecer. En este recorrido se sentía “[...] como si a un tiempo fuera dos hombres; el que avanzaba por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encerrado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres. [...] La soledad era perfecta y tal vez hostil, y Dahlmann pudo sospechar que viajaba al pasado y no sólo al Sur”⁵. Cuando el tren se detuvo y Dahlmann comió en un almacén, donde le retó el compadrito, fue auxiliado por el viejo gaucho, quien le tiró una daga, y salió a pelear para morir de forma noble en una pelea a cuchillo.

Este relato nos muestra el sueño de muerte heroica y la exaltación de la dignidad del peligro. La muerte que Juan Dahlmann sueña le redime de la muerte anodina del hospital. El personaje eligió otro tipo de muerte “[...] que era una liberación para él, una felicidad, una fiesta [...]”. Y ésta fue la muerte elegida por el bibliotecario argentino, que ponía a prueba su valor ante el peligro del desafío del superior enemigo.

Nos parece oportuno comparar el anhelo de muerte digna, luchando por una causa noble -que también, como en el personaje de Borges, marca una identidad-, de Roger Casement y el sueño de Juan Dahlmann, sin duda ambas figuras están ahormadas por un mismo patrón. Se diría que Borges proveyó el arquetipo. De igual forma que postuló la posible realidad de la utopía cuando el espía Yu Tsun decide ejecutar una acción memorable antes de morir y viaja hasta encontrar su destino revelado por el sinólogo Albert, al cual asesina para indicar con su nombre el lugar de la artillería aliada. Después, se entregaría a la muerte que llegaba de la mano del capitán Richard Madden, irlandés que luchaba a las órdenes de Inglaterra. Pero Borges figuró la alegoría de la duplicidad del propio tiempo, escindido en dos personificaciones: el revelador y el destructor. Por ello Madden es el perseguidor implacable del espía que aguarda su muerte. El espía amarillo, como Roger Casement, fue condenado a la horca. Y de la misma manera que Yu Tsun soñó una hazaña memorable, Casement imaginó que su utopía se realizaba:

Por imposible e irreal que hubiera sido el designio de los Voluntarios, el Iris Republican Brotherhood y el Ejército del Pueblo, debió ser hermoso y exaltante -sin duda todos los que estuvieron allí lloraron y sintieron

el origen del tema en el autor inglés Johnson: “la profesión de los soldados y de los marineros tiene la dignidad del peligro. Todo hombre se avergüenza de no haber estado en el mar o en una batalla. Esto coincide con la valentía que sentimos en el Doctor Johnson. Cf. BOSWELL, J., *Vida de Samuel Johnson, doctor en leyes*, Barcelona, Acantilado, 2007, p.1213.y BORGES, J.L. *Borges, Profesor*. Para este tema, el estudio aún inédito de F. García López, *Borges y la tradición de la literatura inglesa. La formación de un canon estético*. Tesis doctoral que he dirigido.

⁵ BORGES, J.L., “El Sur”, en *Ficciones, Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 527.

su corazón tronando- oír a Patrick Pearse leyendo el manifiesto que proclamaba la República. Aunque sólo por un brevísimo paréntesis de siete días, “el sueño del celta” se hizo realidad: Irlanda, emancipada del ocupante británico, fue una nación independiente.⁶

Desde la prisión de altos muros, el condenado a muerte ha podido vislumbrar la efímera aventura. No olvidemos que se ha expresado con la cifra del número siete, símbolo hermético asociado a la muerte y a lo caduco, como efluvio del planeta nefasto, pero asimismo patrocinador de las empresas sublimes⁷.

Estructurada sobre tres ámbitos, la biografía construida por Vargas Llosa y muy pendiente de los ecos de Borges –recordemos las vidas de Dahlmann y de Yu Tsun–, se va filtrando en una larga conversación que el prisionero sostiene con su guardián. Estrategia que nos recuerda la novela del autor *Conversación en La Catedral*, con una apología de la memoria de una época, el periodo de la dictadura de Manuel Odría, volcada en un diálogo de cuatro horas entre Santiago Zavala y el negro Ambrosio. Una larga conversación que une a dos tipos derrotados y, como su repetición, Casement y el *cheriff* se transforman en interlocutores que cuentan su fracaso. Todo ello caracterizaría *El sueño del celta* como una novela de Vargas Llosa, amante de las narraciones muy dramatizadas y de esos comienzos cercanos al cierre de la fábula, que eran característicos del autor en *Conversación en La Catedral* y, asimismo, aparece en otras obras como el ejemplo de *La fiesta del Chivo*, novela que ofrece, además, su estructura en tres secuencias alternadas, un ejercicio narrativo que refleja la predilección de Vargas Llosa por la biografía como modelo genérico y el fracaso de su propuesta de una utopía heroica. De igual forma que a Borges, a Vargas Llosa le interesa sobremanera la figura del héroe, un tipo reiterado que tiene diferentes rostros en las narraciones del novelista, y así era también la figura central en los relatos de Borges, tantas veces basados en episodios de la historia, pues Borges prefirió buscar esas conductas en la propia trama histórica para descorrer de nuevo el velo del olvido que cubre la memoria, ayudado por la inexorable tenacidad del tiempo. Este rescate fue un gesto proclive en la obra de Borges y dejó sus secuelas en las creaciones de Mario Vargas Llosa. No de otra manera podemos entender esa recuperación de un personaje tan poco recordado como Roger Casement, hecho que le

⁶ VARGAS LLOSA, M. *El sueño del celta*, op. cit., p. 272.

⁷ Me refiero a la vinculación del número siete a Saturno, el planeta ambiguo, el tiempo y la inspiración se acogen a su patrocinio. Esta recurrencia del siete, o sus múltiplos, será un álgebra permanente en la novela, cifras alternadas con su contraria, el cuatro, o sus múltiplos, asociados Júpiter, para sugerir esa medida literaria, asociada a la tradición hermética, que también Vargas Llosa ha tenido en cuenta. Para este tema, Cf. KLUBANSKY, R., PANOFKY, E., SAXL, F., *Saturno Y la melancolía*, Madrid, Alianza, 1991, p. 159.

permitiría al autor la libertad de modelarlo literariamente según las pautas borgianas de la duplicidad⁸.

El relato, antes referido, “Tema del traidor y del héroe” comienza con una cita de W. B. Yeats y “Bajo el notorio influjo de Chesterton (discurridor y exornador de elegantes misterios)”⁹. Borges crea un artificio retórico para interpretar de nuevo un episodio de la historia y a un personaje que lo había protagonizado. Precisamente, el marco de la anécdota es interesante, ya que se alude a que un descendiente del héroe libertador acomete una biografía de su antepasado. Ryan quiere rescatar a esta figura heroica según la tradición, “cuyo nombre ilustra los versos de Browning y de Hugo”, pero al acercarse a los documentos que guardan la historia del pasado va descubriendo, con técnica de detective, que el afamado Fergus Kilpatrick había sido un traidor, sin embargo, al ser descubierto, había aceptado la propia muerte para no perjudicar a la causa. Los hechos se inscriben en el contexto de la Independencia de Irlanda, aunque las reminiscencias de Shakespeare, de *Macbeth* y de *Julio César*, así como la idea del tiempo circular, recordada por el poeta, han iluminado la fábula borgiana, que emplea sus conocidas argucias y la traición será secreta. Este descubrimiento quedará guardado por su descubridor, quien dedicará su libro, como lo había pensado, a la fama del héroe.

En el otro relato con la misma temática, “La forma de la espada”, todo gira en torno a la revelación de una verdad guardada en la memoria, un secreto ominoso, que dejó su marca en una cicatriz en forma de media luna, narrado al visitante en una noche de tormenta. Borges será el interlocutor privilegiado que recibe aquella confesión en la que las figuras convocadas han invertido sus funciones: Vincent Moon era un tipo complejo, que suplantó a la figura del héroe y, finalmente, asumió su verdadera identidad de traidor. Este relato formulaba una teoría que Borges desarrollara en múltiples anécdotas, aquella según la cual

Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres. Por eso no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine al género humano; por eso no es injusto que la crucifixión de un solo judío baste para salvarlo. Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros,

⁸ Cuando estaba escribiendo la novela, personalmente me confesó que Roger Casement había sido completamente olvidado en el Congo, que pudo comprobarlo en su visita a este país y que quedó sorprendido por el descubrimiento.

⁹ La cita del comienzo: “So the Platonic year/ Whirls out new right an wrong,/Whirls in the old instead;/All men are dancers and their tread/Goes to the barbarous clangor of a gong”. De *The Tower*. Cf. BORGES, J.L., “Tema del traidor y del héroe”, en *Ficciones, Obras Completas*, op. cit., p. 496. Es significativo el hecho de que Borges halla recordado en su relato a autores muy comentados por él mismo, como Yeats y Chesterton, y que sean asimismo recordados por Vargas Llosa en *El sueño del celta*.

cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo el miserable Vincent Moon.¹⁰

Basándose en la idea del Pecado Original y en la idea de la Redención (Antiguo y Nuevo Testamento) y amparado por Schopenhauer, Borges elabora su idea del hombre genérico, de la especie o el arquetipo, de forma que el nombre, no es signo de individualidad, es sólo un mero artificio, como el espejo que duplicó al personaje e invirtió su identidad. A Borges le obsesionaba la doble posibilidad.

Pero es relevante, asimismo, la construcción utópica que alberga el relato, acotada en límites históricos, cuyo tema es la Independencia de Irlanda. Dicha utopía se enuncia con nítidos contornos:

Éramos republicanos, católicos; éramos, lo sospecho, románticos. Irlanda no sólo era para nosotros el porvenir utópico y el intolerable presente; era una amarga y cariñosa mitología, era las torres circulares y las ciénagas rojas, era el repudio de Parnell y las enormes epopeyas que cantan el robo de toros en otra encarnación fueron héroes y en otras peces y montañas... En un atardecer que no olvidaré, nos llegó un afiliado de Munster: un tal John Vincent Moon.¹¹

Vincent Moon, el personaje evocado por el narrador, recordemos, será la figura del héroe y del traidor. Y tanto el protagonista como aquella motivación, que guiaba el entusiasmo de los conspiradores para la liberación de Irlanda, tendrán su correlato en la compleja biografía de Roger Casement, cuyas vicisitudes darán lugar a la reiteración del modelo borgiano, aunque las divergencias serán notorias, pues el personaje de Borges es una invención, un tipo con nombre simbólico y raíces alegóricas, frente al personaje histórico de la novela de Vargas Llosa. No obstante, ambos escritores tomarán la Independencia de Irlanda como tema y la utopía moverá asimismo los pasos de Roger Casement:

Ahora te lo puedo decir y agradecértelo, amiga querida. Tú me enseñaste a amar el pasado y la cultura de Irlanda. Fuiste una maestra generosa que enriqueció mi vida.

[...] Desde que la conocí, admiraba y quería a la historiadora Alice Stopford Green, cuyos libros y estudios sobre el pasado histórico y las leyendas y mitos irlandeses y el gaélico, habían contribuido más que nada a darle a Casement ese “orgullo celta” del que se jactaba con tanta

¹⁰ BORGES, J.L. “La forma de la espada” en *Ficciones, Obras Completas*, op. cit., pp. 493-494.

¹¹ BORGES, J.L., “La forma de la espada”, en *Ficciones, Obras Completas*, op. cit., p. 492.

enjundia que, a veces, desataba las burlas de sus propios amigos nacionalistas.¹²

La iniciación del personaje y su despertar al sueño utópico es un episodio descrito con pormenor por el novelista y, hasta tal punto cobra relevancia este pasaje de la vida, que será recordado en un encuentro en la prisión, para recuperar una etapa esperanzada, contrapuesta a la miserable y trágica realidad. En esa época Casement tuvo la oportunidad de asistir a una tertulia de artistas de relevante valor en las letras, anécdota que descubre la intencionalidad de Vargas Llosa, que intenta poner de relieve la aportación destacada a la historia literaria de los grandes escritores irlandeses y su función de motivación justificadora para la evolución de Roger Casement:

Alice se convirtió en la tutora y guía intelectual de Roger, quien, vez que estaba en Londres, acudía semanalmente al salón de la escritora. A estas veladas asistían profesores, periodistas, poetas, pintores, músicos y políticos que, por lo general, eran críticos del imperialismo y del colonialismo y partidarios del Home Rule o Régimen de Autonomía para Irlanda, y hasta nacionalistas radicales que exigían la independencia total para Eire. En los salones elegantes y repletos de libros de la casa de Grosvenor Road, donde Alice conservaba la biblioteca de su difunto marido, el historiador John Richard Green, Roger conoció a W. B. Yeats, sir Arthur Conan Doyle, Bernard Shaw, G. K. Chesterton, John Galsworthy, Robert Cunningham Graham y muchos otros escritores de moda.¹³

Lo que Vargas Llosa pone en valor, en la gestación del hecho capital de la insurgencia, es la función de la cultura como caldo de cultivo del redescubrimiento de la identidad nacionalista. En tanto es localizada y exaltada por grandes intelectuales y escritores. Más adelante elogiará la poesía patriótica de Yeats:

Roger prefería a Yeats que a Shaw. Aquél sí era un patriota, había nutrido su poesía y su teatro con las viejas leyendas irlandesas y celtas, re-fundándolas, renovándolas, mostrando que estaban vivas y podían fecundar la literatura del presente.¹⁴

Y es relevante, además, la posición destacada que Joseph Conrad ocupa en la novela, justificada por sus relaciones con Roger Casement. Vargas Llosa aprovecha esta comunicación para entablar un dialogo con el marino polaco,

¹² VARGAS LLOSA, M., *El sueño del celta*, op. cit., pp. 69, 70.

¹³ VARGAS LLOSA, M., *El sueño del celta*, op. cit., p. 70.

¹⁴ VARGAS LLOSA, M., *El sueño del celta*, op. cit., p. 198.

que fue luego el gran escritor inglés. Vuelve sobre su biografía, sobre su retrato físico, su carácter, y añade anécdotas sólo conocidas por quien supuestamente lo trató y conoció en aquella pavorosa aventura en el Congo. Según Vargas Llosa, Conrad no conoció tan de cerca la realidad de la tragedia humana de la tremenda explotación colonial, pero se documentó en su estancia africana y uno de sus informantes de mayor eficacia fue el mismo Roger Casement. El recuerdo de aquella época llega al prisionero con el desengaño por la negación del amigo, aunque interpretamos que la anécdota es un pretexto para debatir el contenido de *El corazón de las tinieblas*, un alegato para enfrentar dos visiones sobre el problema del mal. En la novela de Conrad, Vargas Llosa ve un mundo infernal proyectado sobre la realidad colonial, un horror psicológico ante un infierno imaginado como emanación natural, como castigo sobrenatural. En contraposición, Vargas Llosa entiende el mal como inherente a la naturaleza humana, pues el hombre civilizado es capaz de ejercer la fuerza más negativa y llevar la violencia y la muerte a un entorno primitivo y natural. Por tanto, la visión absoluta y la visión relativa del mal se interpretan en las fábulas comunicadas de Conrad y de Vargas Llosa.

Esta filosofía sobre el mal determinaría el trazado del carácter de Roger Casement. Su trayectoria biográfica ha seguido aquella antítesis que Borges prefería para crear a sus héroes en el contexto histórico de la Independencia de Irlanda, el mismo marco que Vargas Llosa buscó para su personaje. Pero la biografía novelesca, frente al relato, tiene amplios límites y abarca la vida en su totalidad, desde el nacimiento hasta la muerte, aunque selectivamente se centra en tres etapas que constituyeron, para el escritor, los episodios más relevantes de la biografía.

La infancia del personaje está marcada por una iniciación familiar a la aventura, toda vez que el padre narraba sus historias que despertaban en el niño el deseo de evasión y de viajar a países lejanos, como reflejo del espíritu de época, donde el exotismo era un horizonte de idealidad. Así se va gestando el afán de conocer África, como mundo primitivo, surge el explorador y el personaje recordará:

No eran meras palabras. Creía profundamente en todo aquello, cuando, con veinte años de edad, llegó al continente negro. Las primeras fiebres palúdicas sólo se abatieron sobre él tiempo después. Acababa de concretarse el anhelo de su vida: formar parte de una expedición encabezada por el más famoso aventurero en suelo africano: Henry Morton Stanley. ¡Servir a las órdenes del explorador que en un legendario viaje de cerca de tres años entre 1874 y 1877 había cruzado el África del este al oeste, siguiendo el curso del río Congo desde sus cabeceras hasta su

desembocadura en el Atlántico! ¡Acompañar al héroe que encontró al desaparecido doctor Livingstone!¹⁵

África era para Casement un mundo desconocido y peligroso, un territorio cercano en el espacio y lejano en el tiempo, un mundo propicio a la aventura, lleno de peligros, un desafío para el visitante europeo. Y esta primera atracción iría decantándose hasta cristalizar en un arraigo doloroso, tanto físico (había sufrido tres ataques de malaria: 1884, 1887, 1902) como moral, tras el desengaño, que significara, para Casement, negar a la figura del colono como héroe civilizador, una utopía que mantuvo al personaje entusiasmado en la trama de la misma aventura colonial. De aquella retórica, con sus tres pilares como base del progreso, cristianismo, civilización y comercio, quedaba el testimonio de la violencia, la muerte y la explotación y, tras constatar el engaño, Roger Casement, bajo el manto del Imperio inglés, bajo el amparo de su identidad de súbdito inglés, será el encargado de realizar la denuncia de aquella tremenda destrucción:

El viaje del cónsul británico Roger Casement río Congo arriba, que comenzó el 5 de julio de 1903 y que cambiaría su vida, debió haberse iniciado un año antes. [...] Preparó el viaje con su meticulosidad acostumbrada y un entusiasmo que disimulaba ante los funcionarios belgas y los colonos y comerciantes de Boma. Ahora si podía argumentar ante sus jefes, con conocimiento de causa, que el Imperio, fiel a su tradición de justicia y *fair play*, debía liderar una campaña internacional que pusiera fin a esta ignominia.¹⁶

Un ataque de malaria retuvo al intrépido investigador un año completo en Boma, hasta que, finalmente, pudo realizar su proyecto informativo consultando a informantes en los poblados, reconociendo las señales de la tortura y el castigo, la desaparición de las poblaciones indígenas diezmadas por las exigencias de la propia codicia. Todo ello constituyó un recorrido por el Alto y Medio Congo, que Casement recordaría como “[...]su viaje al infierno de 1903”¹⁷. Pero de esta dramática travesía el cónsul extrajo los materiales para elaborar su *Informe sobre el Congo*, una crónica que le hizo famoso y que le propició su identidad heroica por su reconocida labor de defensa de los derechos humanos, desenmascarando el colonialismo inhumano bajo el dominio del rey belga Leopoldo II. Este documento creó una imagen controvertida del personaje, le granjeó enemigos y le acarreó grandes entusiastas de su labor.

¹⁵ VARGAS LLOSA, M., *El sueño del celta*, op. cit., p. 35.

¹⁶ VARGAS LLOSA, M., *El sueño del celta*, op. cit., pp. 34, 35.

¹⁷ VARGAS LLOSA, M., *El sueño del celta*, op. cit., p. 56.

Casement fue condecorado y nombrado caballero de su Majestad: “[...] el Gobierno de su Majestad había decidido distinguirlo con la condecoración Companion of St. Michael and St. George por sus excelentes servicios prestados en el Congo”¹⁸. Sin embargo aún le quedaban otras aventuras que le volverían a traer aquellas imágenes terribles de la mutilación y el abuso de los indígenas del Putumayo.

Mario Vargas Llosa dio relevancia a esta etapa de la vida de Roger Casement, pues era un ámbito cercano al propio escritor y algunos sucesos relatados fueron asimilados a otros episodios novelescos. Recordemos, por ejemplo, un pasaje clave de *La casa verde*¹⁹ en el que las niñas aguarunas son raptadas por las misioneras con la ayuda de los guardias y con la finalidad de ser educadas en la religión y las costumbres civilizadas, siendo así que estas niñas, una vez concluido su aprendizaje, servirán a los militares o se integrarán en los prostíbulos de las ciudades. Este recuerdo, siendo parte de la realidad, vuelve con la visita de Roger Casement a la Amazonía peruana como un rasgo identitario de comunicación literaria. Y nos sorprende asimismo la captación de la belleza del medio natural frente al horror de la violencia de la acción humana:

Con las lluvias y derrumbes, en pocos años no quedaría huella de esos campamentos donde la codicia y la crueldad humanas habían causado tantos sufrimientos, mutilaciones y muertes. La madera de las construcciones se iría pudriendo con las lluvias y las casas desplomando con sus maderas devoradas por las termitas. Toda clase de bichos harían madrigueras y refugios entre los escombros. En un futuro no muy lejano toda huella humana habría sido borrada por la selva.²⁰

Como muestra de la identificación del territorio, literaturizado tantas veces, se ofrece la tesis compartida del poder de la Naturaleza sobre la obra humana, en este ejemplo ese mundo natural ha sufrido la invasión del hombre civilizado; sus ruinas son el testimonio de la violencia del explotador. Frente a ella, la lluvia tiene una función purificadora, de restitución del orden que ha sido alterado.

Roger Casement, en su estancia amazónica y en la elaboración del *Informe sobre el Putumayo*, ha cubierto una nueva experiencia dolorosa, y se va preparando la definitiva mientras va madurando una nueva utopía de liberación.

¹⁸ VARGAS LLOSA, M., *El sueño del celta*, op. cit., p. 123.

¹⁹ VARGAS LLOSA, M., *La casa verde*, Barcelona Seix Barral, 1972, especialmente pp. 9 -22. Vargas Llosa había analizado su experiencia real cuando visitó la Amazonía y conoció los hechos directamente y dio noticia de ello en VARGAS LLOSA, M., *Historia secreta de una novela*, Barcelona, Tusquets, 1971.

²⁰ VARGAS LLOSA, M., *El sueño del celta*, op. cit., pp. 338, 339.

Dos visiones muy distintas marcan el cambio del personaje, su nuevo anclaje en otra patria, en tanto se aleja del mundo poderoso del Imperio, que tanto le amparó. Cuando vuelve a Inglaterra, Casement divisa un paisaje casi hostil:

Llegó a Londres un 1 de diciembre glacial. Apenas tuvo tiempo de echar una ojeada a esa ciudad lluviosa, fría y fantasmal, porque, una vez que dejó su equipaje en su departamento de Philbeach Gardens, en Earl's Court, y echó un vistazo a la correspondencia acumulada, debió correr al Foreign Office.²¹

Por el contrario, la reconciliación con el paisaje natal tendrá el esplendor del renacer a una nueva y amada realidad:

Sin embargo, el paisaje de Magherintemple, el gran caserón de piedras grises, rodeado de sicomoros resistentes a la sal y a los vientos, muchos de ellos ahogados por la hiedra, los álamos, olmos y durazneros dominando los prados donde remoloneaban las ovejas, y allende el mar, la visión de la isla de Rathlin y de la pequeña ciudad de Ballycastle con sus níveas casitas, lo conmovió hasta el tuétano.

El acercamiento a la propia identidad, al idioma, a las tradiciones antiguas, a los mitos, en suma, a la cultura de Irlanda, va creando un marco para la conversión de Roger Casement, de forma que la recuperación de su raíz identitaria lleva consigo la negación del antiguo suelo que le tributó honores y fama de héroe: “[...] Casement, exaltado, afirmó una noche: “Como irlandés que soy, odio al Imperio británico”²².

Pero surge una cuestión fundamental: ¿cómo definir la imagen de Roger Casement? La respuesta tiene matices importantes que trataré de abordar. Desde una perspectiva externa, es decir, la visión que Vargas Llosa comunica a través de la percepción de *sheriff* de la prisión, es la de un hombre que se ha integrado en la militancia activa de la insurgencia, que se ha aliado con la Alemania del Kaiser, enemiga de Inglaterra y conspira contra el Imperio, justamente para propiciar el éxito de la independencia de Irlanda. En el diálogo de Roger Casement con su carcelero queda de manifiesto esa faceta negativa del personaje:

—Usted me odia y no puede disimularlo— dijo Roger Casement. El *sheriff*, después de un momento de sorpresa, asintió, con una mueca que por un instante descompuso su cara abotargada.

²¹ VARGAS LLOSA, M. *El sueño del celta*, op. cit., p. 115.

²² VARGAS LLOSA, M. *El sueño del celta*, op. cit., p. 123.

-No tengo por qué disimularlo –murmuró–. Pero usted se equivoca. No le tengo odio. Lo desprecio. Los traidores sólo merecen eso. [...] –Usted lo tiene todo– rezongó a su espalda el *sberiff*–. Cargos diplomáticos. Condecoraciones. El rey lo hizo noble. Y fue a venderse a los alemanes. Vaya vileza. Vaya ingratitud.²³

Este doble rostro del antiguo héroe, que actúa como traidor, se verá agravado por la revelación de los *Diarios*, testimonio muy controvertido en su veracidad, ya que las informaciones sobre la homosexualidad de Casement, dadas a conocer, causaron gran escándalo en la mentalidad puritana de la sociedad inglesa y produjeron el efecto más negativo, lo que dio lugar a que el indulto le fuera denegado y hubiera de cumplir la condena de morir en la horca. Justamente, el novelista le acompañará hasta el momento exacto en que el verdugo comienza a cumplir su nefasta labor.

¿Pero cuál es el pronunciamiento de Vargas Llosa, cuál es su diferente versión de los hechos? Respecto de la acción por la que Casement fue arrestado, juzgado y encarcelado, el escritor mitiga su traición y, por la confesión de Casement, la única vía, él habría tratado de detener el levantamiento que tantas muertes causó. Pero esta versión pertenece a la intrahistoria, al propio testimonio, documento que sólo puede esgrimir el novelista. Respecto de las prácticas homosexuales, conocidas por los *Diarios negros*, que tanto ayudaron a la muerte de Casement, Vargas Llosa ha introducido un artificio que le es peculiar, que es aquél de combinar lo realizado y lo imaginado. Aquí entra una argucia del novelista que había alabado en Falubert, y que pondría en manos de don Rigoberto como ejercicio evasivo al dotarle de la posibilidad de soñar aventuras no realizadas²⁴.

Vargas Llosa admite sin prejuicios la homosexualidad de Roger Casement, pero le redime, a veces, de esta pasión incontrolada. Sobre la verdad o falsedad de las confesiones del diarista, el personaje novelesco nos brinda su versión más cercana a la del hombre imaginativo y soñador que a la del héroe irlandés. El novelista echa mano del artificio de la fantasmagoría del deseo, que busca conseguir su objeto a través de la fantasía erótica, es decir, pretende obtener un objetivo negado en la realidad:

Pero sólo sintió que comenzaba a estar bien de verdad, a ser el de antes, tres o cuatro días después de llegar a Luanda, un mediodía, sentado en una mesa del antiguo Café París, donde iba a comer algo luego de trabajar toda la mañana. Estaba echando una ojeada a un viejo diario de

²³ VARGAS LLOSA, M. *El sueño del celta*, op. cit., p. 125.

²⁴ Para este tema, FERNÁNDEZ ARIZA, G., *La morada del fantasma. Itinerarios artísticos de Mario Vargas Llosa*, Roma, Bulzoni, 2007.

Lisboa cuando advirtió, en la calle de enfrente, a varios nativos semidesnudos descargando una gran carreta llena de fardos de algún producto agrícola, acaso algodón. Uno de ellos, el más joven, era muy hermoso. [...] Roger sintió una oleada cálida y urgentes deseos de fotografiar al apuesto cargador. No le ocurría hacía meses. Un pensamiento lo animó: "Vuelvo aser yo mismo". En el pequeño diario, que llevaba siempre consigo, anotó: "Muy hermoso y enorme. Lo seguí y lo convencí. Nos besamos ocultos por los helechos gigantes de un descampado [...]".²⁵

Lo que el escritor nos comunica es la transcripción de lo escrito en el diario, el episodio no se describe de forma directa, como algo realizado, sino como algo sólo consignado en el papel, por tanto hay una cierta ambigüedad, pero hay una clara sugerencia de la irre realidad de lo narrado, ya que se localiza en el mediodía para introducir un significado clave si advertimos las connotaciones del momento indicado. Como sabemos, ésta es la hora del llamado demonio meridiano, pues es la hora de la siesta cuando el letargo acosaba a los monjes de los conventos y anacoretas, justo al "*homines religiosi* y los asalta cuando el sol culmina sobre el horizonte". Estos solitarios tenían visiones horribles, tentaciones, tal lo documentó el Bosco en sus pinturas de las tentaciones de San Antonio, o la novela del mismo tema de Flaubert. Pero, especialmente, se ha de considerar que este estado era propicio para el vuelo imaginario, para la creación fantástica y se asociaba al desequilibrio humoral del tipo melancólico²⁶. Todo ello determinó que Vargas Llosa eligiera ese momento del día para mostrar la cualidad fantástica de su episodio y con ello ayudaba a su personaje a salvar su imagen tan dañada por lo revelado en sus propios escritos, acudiendo al subterfugio del sueño imaginario, y considerando la dificultad de atribuir la autoría a Roger Casement de unos diarios aún secretos cuando se escribe la novela.

Aunque aún le queda al novelista una tarea importante, que es la de hacer verosímil las transformaciones de una personalidad heroica que quiere rescatar. Con este objetivo, seguirá muy de cerca este proceso cambiante del personaje y hallará su formato en otro modelo propuesto por Borges. Me refiero

²⁵ VARGAS LLOSA, M., *El sueño del celta*, op. cit., p. 113.

²⁶ Para este tema, véase AGAMBEN, G., *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia, Pre-textos, 2001, pp. 23-35. El autor incluye entre las características de la acedia, o personificación medieval del demonio meridiano, *la evagatio mentis*, la fuga del ánimo ante sí mismo y el inquieto discurrir de fantasía en fantasía, que se manifiesta en la *verbositas*, la monserga vanamente proliferante sobre sí mismo, en la *curiositas*, la insaciable sed de ver que se dispersa en posibilidades siempre nuevas, en la *instabilitas loci vel propositi* y en la *importunitas mentis*, la petulante incapacidad de fijar en un orden y un ritmo el propio pensamiento. La poesía moderna, el propio Valéry, en su *Cementerio marino*, recordará este momento del día como una bella estampa poética, un momento mágico.

claramente a una versión de la dualidad traidor/héroe, que Borges propone de forma elocuente en algunos relatos, tales como “Historia del guerrero y de la cautiva” y “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”. En el primero Borges recurre a un documento donde se halla la anécdota transmitida a lo largo del tiempo:

En la página 278 del libro *La poesía* (Bari, 1942), Croce, abreviando un texto latino del historiador Pablo el Diácono, narra la suerte y cita el epitafio de Droctulft; éstos me conmovieron singularmente, luego entendí por qué. Fue Droctulft un guerrero lombardo que en el asedio de Ravena abandonó a los suyos y murió defendiendo la ciudad que antes había atacado. Los ravenenses le dieron sepultura en un templo y compusieron un epitafio en el que manifestaron su gratitud.²⁷

Sobre el testimonio encontrado, Borges imagina cómo procedió el guerrero para que fuese posible su transformación. Busca un momento y una motivación para que el bárbaro personaje quedara deslumbrado por la civilización, representada por la magnífica ciudad:

Bruscamente lo ciega esa revelación, la Ciudad. Sabe que en ella será un perro, o un niño, y que no empezará siquiera a entenderla, pero sabe también que ella vale más que sus dioses y que la fe jurada y que todas las ciénagas de Alemania. Droctulft abandona a los suyos y pelea por Ravena.²⁸

Nos interesa de modo especial los comentarios de Borges para interpretar la conducta del recordado guerrero lombardo:

No fue un traidor (los traidores no suelen inspirar epitafios piadosos); fue un iluminado, un converso. Al cabo de unas cuantas generaciones, los longobardos que culparon al transfuga procedieron como él; se hicieron italianos, lombardos, y acaso alguno de su sangre-Aldíger- pudo engendrar a quienes engendraron al Alighieri...²⁹

A Borges le impresionó aquella anécdota de manera notoria y le inspira la siguiente reflexión:

²⁷ Cf. BORGES, J.L., “Historia del guerrero y de la cautiva”, en *El Aleph, Obras Completas*, op. cit., p. 557.

²⁸ Cf. BORGES, J.L., “Historia del guerrero y de la cautiva”, en *El Aleph, Obras Completas*, op. cit., p. 358.

²⁹ *Ibidem*.

Imaginemos, *sub specie aeternitatis*, a Droctulft, no al individuo Droctulft, que sin duda fue único e insondable (todos los individuos lo son), sino al tipogenérico que de él y de otros muchos como él ha hecho la tradición, que es obra del olvido y de la memoria.

Este pensamiento es necesario porque a Borges le permite hilar la siguiente historia, que sucedió “mil trescientos años” después. Esta leyenda de la cautiva, una mujer raptada que olvida sus raíces y se queda con los indios, la recibe el narrador de su abuela y es de signo contrario a la del guerrero:

La figura del bárbaro que abraza la causa de Ravena, la figura de la mujer europea que opta por el desierto, pueden parecer antagónicos. Sin embargo, a los dos los arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu más honrado que la razón, y los dos acataron ese ímpetu que no hubieran sabido justificar. Acaso las historias que he referido son una sola historia.³⁰

Lo que podemos intuir es que, en el relato, se utiliza el juego de la duplicación especular, el mismo artificio del relato precedente “Los teólogos”, en que se aplica al desdoblamiento con las figuras del ortodoxo y del hereje. Pero lo que advertimos de inmediato es que estas historias han servido de marco y de justificación para ejemplificar un episodio del *Martín Fierro*, un poema amado por Borges, y para reescribir, en forma de amplificatio, la vida de un héroe del poema. “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” es la fijación del episodio en que otro guerrero se cambia de bando:

Comprendió que las jinetas y el uniforme ya lo estorbaban. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él. Amanecía en la desaforada llanura; Cruz arrojó por tierra el quepís, gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra los soldados, junto al desertor Martín Fierro.³¹

Queda de manifiesto la pasión borgiana por el tema de la conversión al credo contrario, tantas veces reiterado y reclamado como ejemplo de conducta humana, traído desde los textos de épocas antiguas a los textos modernos que constituyen la propia identidad. Pero consideramos que todo ello es de singular importancia aplicado a la biografía de Roger Casement, pues nos vale como marco y modelo de la conducta que Mario Vargas Llosa destaca en su

³⁰ BORGES, J.L., “Historia del guerrero y de la cautiva”, en *El Aleph, Obras Completas*, op. cit., p. 560.

³¹ BORGES, J.L., “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, en *El Aleph, Obras Completas*, op. cit., p. 563.

personaje novelesco. Decíamos que, en apariencia, Roger Casement respondía al doble rango del héroe y del traidor, sin embargo, en la versión más subjetiva de la novela, el personaje sigue el modelo que Borges había establecido con variaciones diversas.

Así es como el prisionero, que va a ser ejecutado, se muestra con toda nitidez. Roger Casement, en la prisión, lee la *Imitación de Cristo*, de Tomas de Kempis, lo que funciona como un espejo en el que encuentra su propio rostro de víctima y redentor. Recuerda a la madre perdida en la infancia: “Cada vez que rezaba se acordaba de su madre, esa figura esbelta, vestida de blanco, con un sombrero de paja de alas anchas y una cinta azul que danzaba en el viento, caminando bajo los árboles”³². Y la imagen cristaliza como proyección de la propia locura, o del arrebató místico que lo invade, por su clara capacidad iconológica, con su empaque etéreo y su posición bajo los árboles. De forma que esta afección que padece el personaje se sugiere es la melancolía, ganada con tanto dolor y por el sentimiento de fracaso y de derrota. La madre aparece como una personificación del propio temperamento del alucinado recluso. Por ello se justifica plenamente la nueva identidad irlandesa y su enemistad al Imperio inglés.

Si la aérea Anne Jephson hubiera vivido no habría descubierto la triste y hermosa historia de Irlanda, aquella que nunca le enseñaron en Ballymena High School, esa historia que todavía se ocultaba a los niños y adolescentes de North Antrim. A ellos se les hacía creer que Irlanda era un país bárbaro sin pasado digno de memoria, ascendido a la civilización por el ocupante, educado y modernizado por el Imperio que lo despojó de su tradición, su lengua y su soberanía. Todo eso lo había aprendido en África, donde nunca habría pasado los mejores años de la juventud y la primera madurez, ni hubiera jamás llegado a sentir tanto orgullo por el país donde nació y tanta cólera por lo que había hecho con él Gran Bretaña, si su madre hubiera seguido viva.³³

La confirmación del cambio de Roger Casement se ofrece como una consecuencia de su orfandad para propiciar la idea clave de una privación, una pérdida³⁴, como causas de su trayectoria vital. Estas noticias, ofrecidas por la propia reflexión del personaje, nos comunican que, debido al vacío que deja

³² VARGAS LLOSA, M., *El sueño del celta*, op. cit., p. 134.

³³ VARGAS LLOSA, M., *El sueño del celta*, op. cit., pp. 135, 136.

³⁴ Se ha indicado con múltiples justificaciones que la pérdida de seres queridos eran causa de la melancolía. Se ha insistido en la prisión, en la pérdida de la libertad, como causas. Para este tema, BURTON, R., *Anatomía de la melancolía*, I, Asociación Española de Neuropsiquiatría, Madrid, 1997, pp. , 331, 332, 334.

la madre, el niño llegó a adquirir un temperamento melancólico³⁵, un perfil que podía aglutinar todas las facetas de una personalidad compleja: un aventurero, , un visionario, un soñador, un loco, un héroe, un traidor, una víctima, un redentor, un místico y, debemos concluir, un iluminado, un converso, a la manera de Borges, y, finalmente, un profeta, quien, como Moisés, no pudo pisar la Tierra Prometida. El epílogo de la novela trae una cita de Yeats [*"I say that Roger Casement/Did what he had to do./He died upon the gallows./But that is nothing new."*], el poeta irlandés que también comunicaba, como un vínculo esencial, los textos de Borges y la novela de Mario Vargas Llosa. Y una última conexión en el final de la fábula novelesca, que consigna el fracaso de la utopía del héroe. Según Borges:

En el pasado toda empresa era venturosa. Alguien robaba, al fin, las prohibidas manzanas de oro; alguien, al fin, merecía la conquista del Grial. Ahora toda empresa está condenada al fracaso. [...] Los héroes de James o de Kafka sólo pueden esperar la derrota. [...] No podemos creer en el cielo, pero sí en el infierno.³⁶

La premonición de Borges se cumplía cabalmente en la novela de Vargas Llosa: Roger Casement no consiguió su perdón y fue ajusticiado, el fracaso del héroe será la indagación más importante para el novelista, un tema ya ensayado en sus fábulas anteriores, pues al héroe de la novela moderna, como a Casement, le aguarda la derrota.

³⁵ Desde la Antigüedad "se descubrieron rasgos de la melancolía patológica en las grandes figuras de aquellos héroes malditos a quienes una deidad insultada había castigado con la locura: Heracles, Ajax, Belerofonte-, y a quienes Eurípides había representado en su mítica grandeza sobrehumana". Se consideró "una enfermedad de héroes". Así, asociada con los mitos, empezó a ser vista, como, en cierto grado heroica"; y "todos los hombres sobresalientes eran melancólicos". Cf. KLIBANSKY, R., PANOFSKY, E., SAXL, E., *Saturno y la melancolía*, op. cit., pp. 40, 41.

³⁶ BORGES, J.L., "Los cuatro ciclos", en *El oro de los tigres, Obras Completas*, op. cit., p. 1128.

LUDOVICA PALADINI

LA PALABRA DE LA MEMORIA:
LA PEQUEÑA HISTORIA DE CHILE
DE MARCO ANTONIO DE LA PARRA

El teatro chileno de los noventa

Los años noventa en Chile se caracterizan por la sucesión de una serie de gobiernos de la así llamada Concertación Nacional¹, que no realizan una verdadera ruptura con el pasado dictatorial, sino que instauran con él una evidente continuidad, que vincula la época pinochetista con el período de Transición. Detrás de esa democracia “limitada”², se esconde la voluntad de eclipsar los traumas del pasado en el nombre de la reconciliación y del consenso, bajo la firme convicción de que un exceso de memoria podría debilitar la consolidación de la todavía frágil democracia y a la vez volver a animar las antiguas luchas políticas.

En esos años, pues, la palabra ‘memoria’ pierde el sentido del pasado y sufre el vacío de una falta de contexto, al ser evocada como tema de fachada o procesada como información vacía y, a menudo, obligada a someter el recuerdo de las víctimas a una nueva ofensa: la de volver ese recuerdo insignificante, debilitado por la lengua de la certificación objetiva y jurídica, como la del informe político, por ejemplo³.

¹ La *Concertación de Partidos por la Democracia* se refiere a la coalición de partidos políticos de centro-izquierda que se forma para derrocar a Pinochet en el Plebiscito de 1988. Esta realineación del sistema tripartito tradicional resulta decisiva en la derrota del régimen. A la fecha, la Concertación ha producido dos presidentes demócrata-cristianos (Patricio Aylwin y Eduardo Frei) y dos socialistas (Ricardo Lagos y Michelle Bachelet). Desde enero de 2010, el nuevo presidente es Sebastián Piñera, de la coalición de centro-derecha.

² RUIZ, CARLOS, “Democracia, consenso y memoria: una reflexión sobre la experiencia chilena”, en RICHARD, NELLY (Ed.), *Políticas y estéticas de la memoria*, Santiago, Cuarto Propio, 2006, p.15.

³ A este propósito, véanse los dos documentos públicos clave en el proceso de rearticulación de la memoria nacional, el *Informe Rettig* (1991) y el *Informe Valech* (2004). Más allá de los postulados, implícitos en ambos documentos, hacia la reconciliación entre los chilenos y la reivindicación (aparente) de los derechos humanos de los miles de desaparecidos, muertos y tortura-

El Chile 'actual', según lo define el sociólogo chileno Tomás Moulián, se formaría, entonces, "en la matriz de una dictadura terrorista devenida dictadura constitucional"⁴, caracterizada por una voluntad de amnesia que exige olvidar los orígenes del país (el golpe, la dictadura, las muertes, las torturas, los desaparecidos) para mostrarle al mundo que el Chile de la Concertación consiguiera superar el pasado y estar a la altura de los modelos económicos neoliberales impuestos por el mundo civilizado y la globalización⁵. La evidencia, sin embargo, de que todos esos mecanismos de reconciliación son más bien un sueño utópico que una realidad nacional, está en la imposibilidad de mantener bajo silencio definitivo esa misma memoria 'silenciada', que irrumpe con insistencia en la conciencia nacional de los chilenos a través de múltiples estrategias políticas, económicas y culturales.

El discurso teatral de los noventa, que sufre la contradicción entre el desafío interior que deriva de esta atmósfera falsamente conciliadora y una libertad de expresión finalmente reconquistada después de diecisiete años de censura, se encarga de dar cuerpo y voz a ese olvido a través de una poética novedosa, que se dirige estéticamente hacia un cambio radical, en respuesta también a las nuevas líneas de investigación teatral que caracterizan la postmodernidad estética internacional. Después del teatro político de los años sesenta y setenta, pues, y de la representación de lo no dicho de los años ochenta, la dramaturgia ahora mete en escena la conciencia de una sociedad irremediabilmente fragmentada y la urgente necesidad de buscar su identidad perdida, sin la ilusión ingenua de poderla recuperar integralmente, má bien con la utópica esperanza de poder encontrar en la imaginación simbólica un espacio distinto, donde, tal vez, tratar de reconstruirla.

La nueva escena chilena, de hecho, evita todo tipo de mimesis costumbrista, informativa o documental, típica de los años de denuncia; busca, en cambio, explorar las zonas de conflicto y los intersticios, para reconstituir un saber crítico y rescatar la historia del desastre, privilegiando una relación oblicua con este tiempo y esta honda experiencia social y personal. No se trata, sin embargo, de adherir a la política del consenso de la Concertación, más bien de enfrentarla críticamente, revelando todas sus trampas e sumergiéndose "en las resonancias simbólicas presentes en el inconsciente personal y colectivo de la época"⁶. Si el objetivo del teatro durante la Dictadura Militar, pues, era hacer

dos bajo el régimen, ambos resultan, finalmente, dos textos desilusionantes, que confirman cómo la memoria oficial sólo ofrece y legitime su propia versión del pasado, sin juzgar realmente a los culpables (por encima, a Pinochet mismo), ni ofrecer informaciones fidedignas.

⁴ MOULIÁN, TOMÁS, *Chile actual: anatomía de un mito*, Santiago, Arcis LOM, 1998, p. 18.

⁵ *Ibi*, p. 34.

⁶ DE LA LUZ HURTADO, MARÍA, "Construcción de identidades en la dramatización de la realidad chilena", *Latin American Theatre Review*, 34/1, 2000, p. 59.

que la experiencia conocida por algunos, reducida a una información privada, fuera conocida ampliamente por la sociedad, ahora, que ya se han revelado todos los tabúes, la búsqueda estética se fija en lo desconocido, lo todavía cerrado y en las consecuencias de esas experiencias en las capas internas más profundas del yo, debido a la profunda conciencia del daño moral e institucional sufrido por la cultura nacional, a la vez que a las soluciones impuestas por la postmodernidad estética. Eso no significa que temáticas como la marginalidad económica y social –y sus consecuencias– desaparezcan; todo eso persiste, pero ya no como punto central de la trama, sino como contexto; prevalecen, en cambio, el amor, la traición, la manipulación afectiva, la identidad sexual, las preguntas de género y la violencia familiar.

Como apunta la crítica María de la Luz Hurtado, eso implica estéticamente el pasaje desde el uso de la metáfora – en el sentido de reemplazo de un término por otro que nombra lo mismo que el anterior de modo elusivo – al uso del símbolo – concebido como inmersión en lo misterioso, lo oscuro, susceptible de interpretaciones múltiples, no referenciales, ni codificables previamente⁷. Es decir, el teatro lleva a cabo una reelaboración (in)consciente del trauma dictatorial y sus consecuencias a través de estrategias estéticas novedosas que ya no miran a declamar (metafóricamente) la derrota, sino que intentan armar una reflexión crítica sobre las consecuencias de la derrota misma, lo cual implica apelarse a un lenguaje estético distinto (simbólico, precisamente), capaz de dar cabida de la crisis del sujeto, de la historia y de la memoria del país⁸.

Formalmente, el recurso al símbolo implica además el abandono de la argumentación de tipo aristotélico – caracterizada por un principio, un medio y un final claramente establecidos – y la elección de una dramaturgia que fragmenta el discurso, sustrae a los personajes una identidad socio-económica y una conducta fija, y cruza verticalmente el tiempo y el espacio, sin una causa ni un fin. Es así que aparecen textos caleidoscópicos, que mezclan géneros y juntan la palabra a la danza, la música y la gestualidad, en una multiplicidad de códigos que genera, por un lado, espectáculos de rica visualidad, que dan cabida de la heterogeneidad de la realidad y de sus sujetos, y por otro una discontinuidad en el discurso. Esto no significa que falte o desaparezca la estructura narrativa; es más, el texto dramático vuelve vigente y en primer plano –recuperando una presencia dejada de lado en los años 70 y 80 por las líneas

⁷ Cfr. DE LA LUZ HURTADO, MARÍA, “Chile: De las utopías a la autorreflexión en el teatro de los 90”, *Apuntes*, 111 (1996), pp. 13-30.

⁸ Cfr. AVELAR, IDELBER, *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago, Cuarto Propio 2000.

investigativas de la creación colectiva—⁹, sólo que ahora se suman otras múltiples experiencias sensoriales, emotivas e intelectuales, en un juego escénico e intertextual de intercambios activos de significados¹⁰.

A partir de la nostálgica conciencia del pasado ya no sólo ocultado ni siquiera simplemente silenciado, sino ausente, vacío y desarmado frente a tantas distorsiones, la dramaturgia de la Transición elabora una estética de profunda envergadura crítica, que desarrolla la autoprotección como arma de defensa contra la certeza de la traición, de la amenaza y del desamparo social, refugiándose a veces en la ironía, otras veces en el sarcasmo más cruel, otras tantas en la alegoría, en el símbolo y en sentimientos apocalípticos de fin del mundo. Estamos frente, pues, a un teatro que no oculta ni evade el enfrentamiento con la historia reciente; más bien propone una síntesis, que enfatiza otras maneras de recuperar la memoria —alejándose así de la tendencia al ‘blanqueamiento’ del pasado, típica de la época—¹¹, con el fin de poner en el centro de la reflexión la necesidad de vivir dentro de la violencia del silencio y de trascenderla.

(Des)memoria e identidad perdida: *La pequeña historia de Chile* de Marco Antonio de la Parra

En ese Chile amnésico que se tiene que pensar y reinventar continuamente, estalla en la escena dramática nacional la figura de Marco Antonio de la Parra (1952). Miembro de la Academia chilena de Bellas Artes desde 1997, De la Parra es psiquiatra de formación, además de narrador, ensayista, dramaturgo, profesor de talleres teatrales, crítico de televisión y hasta actor. Durante algunos años fue agregado cultural de la embajada chilena en Madrid (1991-1993), y actualmente dirige la carrera de Literatura en la Universidad “Finis Terrae” de Santiago de Chile. También coordina un programa de radio llamado “Puro cuento”, desde donde promueve la identidad nacional a través de relatos escritos por chilenos aficionados a la escritura. Autor plurigalardonado con más de setenta títulos traducidos a varios idiomas, que incluyen piezas teatrales, novelas, libros de relatos y ensayos, Marco Antonio De la Parra se puede considerar a pleno título uno de los más importantes autores en la historia del teatro chileno del siglo XX, con más de treinta años de producción teatral, y un recorrido de investigación estética profundamente ligado a la historia, la memoria y la identidad de la nación.

⁹ Cfr. LAGOS DE KASSAI, MARÍA SOLEDAD, “El teatro chileno de creación colectiva desde sus orígenes hasta fines de la década de los 80”, *Aisthesis*, 24 (1991), pp. 45-53.

¹⁰ Cfr. DE LA LUZ HURTADO, MARÍA, “Chile: De las utopías a la autorreflexión en el teatro de los 90”, *op. cit.*.

¹¹ Cfr. MOULIÁN, T., *Chile actual: anatomía de un mito*, op. cit..

Por lo que concierne específicamente el ámbito dramático, debido a la evidente polivalencia artística a la vez que a la pluralidad de géneros y temáticas desarrollada, la crítica suele dividir la producción del autor en torno a dos ejes fundamentales, uno cronológico y uno poético¹². Desde el punto de vista temporal, su teatro se dividiría en tres períodos: el teatro bajo dictadura¹³, un segundo período de obras de tránsito¹⁴ y un tercer período que lleva el marco de la postdictadura militar¹⁵. Por lo que concierne la perspectiva temática, en cambio, la producción del autor resultaría organizada alrededor de tres indagaciones sustanciales. El primer eje guarda relación con la revisión de la historia y de la identidad chilena, especialmente en su contexto moderno, con un examen puntual del imaginario nacional, sus relatos, sus mitos y su memoria; el segundo proyecto de investigación toma en consideración, en cambio, el incesante asedio a la subjetividad de la clase media chilena del siglo XX y principios del XXI, con una especial atención a las tensiones de esta clase, sus amores, sus odios, sus lealtades y sus traiciones; el tercer enfoque, finalmente, concierne la permanente apropiación y resemantización de los principales íconos culturales de Occidente¹⁶.

Pese a esa rígida clasificación, que presenta límites bien definidos y separaciones claramente marcadas, las tres temáticas, en realidad, acompañan al dramaturgo a lo largo de toda su vida artística; de ahí que para entender la poética global del autor haga falta mezclar y sobreponer los ejes, añadiendo espesor y complejidad crítica a las piezas mismas, a la vez que compartiendo una referencia puntual a un macrotema, el poder, con sus mecanismos y relaciones, en cuanto categoría y realidad fundamental para la convivencia e interacción humana. De ahí que una obra como *La pequeña historia de Chile* apele evidentemente al primer eje temático, por su apego a la memoria y la

¹² Cfr. ALBORNOZ FARIAS, ADOLFO, "Marco Antonio de la Parra, tres décadas de teatro, 1975–2006. Un comentario general a propósito de Chile y su clase media en los tránsitos dictadura/postdictadura, modernidad/posmodernidad", *Acta literaria*, 33, 2006, pp. 109–132.

¹³ *Ibidem*. El período inicia con la premiación en 1975 y el estreno en 1978 de *Matatangos, disparen sobre el zorzal*, y llega hasta finales de la década de los ochenta, contando con obras que han hecho la historia crítico-política del país (entre todas, *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* de 1978).

¹⁴ *Ibidem*. El período comienza con el final del gobierno militar y la publicación de *King Kong Palace o el exilio de Tarzán* y *Dostoiévski va a la playa* (ambas de 1999), y se prolonga hasta la mitad de los años noventa.

¹⁵ *Ibidem*. El período empieza en 1994 con la escritura de *Ofelia o la madre muerta* y *La pequeña historia de Chile*, y finaliza con los primeros años del siglo XXI, pasando por obras celeberrimas como *La puta madre* (1997), *Monogamia* (2000) y *Wittgenstein, el último filósofo* (2004), sólo para citar algunas.

¹⁶ *Ibidem*. Entre muchos ejemplos, destacan Marx y Freud, Tarzán y Mandrake, Neruda y Dostoiévski, Shakespeare y Cervantes, Pinochet y Bush, la tragedia griega, la guerra y los mass media.

identidad del país, a la vez que ofrece una profunda reflexión sobre la clase media nacional, en lo específico la categoría de los profesores, así como una lectura alternativa del pasado y del presente nacional a través de la apropiación de mitos y prejuicios modernos.

Más allá de estas primeras aproximaciones, *La pequeña historia de Chile* resulta primariamente la obra que más y mejor escudriña en la problemática de una memoria políticamente extraviada, que lucha (escénicamente) en contra del olvido de la historia y de la identidad nacional proporcionado por la política de Transición. Publicada en 1994¹⁷, en el marco del radical reordenamiento político nacional e internacional después de los años de Dictadura Militar, la obra, en efecto, da cuenta de un presente de dudosa democracia y tormentosa modernidad, que aparece cada vez más como una mala versión de lo realmente deseado y prometido, donde la nacionalidad y la identidad de los chilenos se van confundiendo y disgregando, en su dimensión pública y privada, y se ven desplazados y sustituidos por nuevos parámetros, permanentes y constituyentes de otro modo de ser, en los que nadie, sin embargo, logra reconocerse. De ahí que el autor arme una profunda reflexión crítica, a través de una escritura cruel y despiadada, que mete en escena los males y los límites de una sociedad ficticia y antidemocrática, a la que han robado todo; valores, ética, identidad, incluso su propia historia.

De la Parra comparte este escenario postdictatorial con otros autores, que década tras décadas han acompañado en –y con– sus obras el devenir nacional¹⁸. La mayoría de ellos, de una u otra forma, tratan de tematizar una época confusa, tensada por profundas transformaciones socio-culturales y radicalmente escéptica respecto a una posible fusión humanizadora entre los proyectos individuales y colectivos; es decir, entre los deseos de los singolos individuos y las exigencias nacionales. Por eso su práctica teatral se desliza del ámbito tradicional del arte en sentido estricto, y se aproxima más al campo de la producción cultural, desdibujando los límites definidos entre estética y política en favor de una actividad éticamente significativa, que desde la cultura interviene en la sociedad. Aunque no se trata ya de denuncia directa en contra del régimen dictatorial, la urgente necesidad de cambio y la desilusión en torno a la atmósfera política de la Transición conlleva un compromiso en la escena teatral de los noventa, que reinstala a los dramaturgos en la vida pú-

¹⁷ La obra se presentó por primera vez en la Muestra de Dramaturgia Nacional de 1996, bajo la dirección de Gustavo Meza y en formato de síntesis escénica. Ese mismo año fue llevada a escena en versión completa por el Teatro Nacional, dirigida por Raúl Osorio, con Sergio Aguirre, Rebeca Ghigliotto, Gaby Hernández, Alex Zisis y Pablo Macaya en el elenco.

¹⁸ Dramaturgos como Jorge Días y Juan Radrigán, y directores como Ramón Griffiero, Andrés Pérez y Alfredo Castro, para recordar algunos.

blica del país, recreando aquel vínculo que se había perdido entre discurso histórico y artístico. El mismo De la Parra afirma:

Nada es más claro que se ha cumplido un ciclo y que se entra en otro. El teatro de imagen, señero, totipotente, invasivo, herencia del auge de los medios de repetición audiovisuales y de cierta desazón ante la incertidumbre de todo discurso, había expulsado toda literatura del teatro, casi toda referencia a la palabra escrita y parecía deslizarse más cerca de la danza y de la música, de una experiencia más primaria que de la razón, la poesía y la consigna, donde tal vez anduvo demasiado tiempo liado. Los grandes espectáculos tuvieron su auge en Chile en los momentos de la transición democrática, cuando ya la denuncia no podía habitar la escena con la misma carga ni el mismo acento, cuando el futuro era imprevisible y más una sensación que un concepto... Signo de los tiempos, la situación hoy se revierte y la pregunta ética, sentada en el horizonte del fin de siglo... activa de nuevo la función de la palabra en la escena... (Aunque) la consolidación del director como pieza maestra de la nueva manera de entender la puesta en escena como creación en sí y no como mera interpretación, ha obligado al autor a ponerse a sí mismo en jaque y replantearse qué significa escribir... ¹⁹.

Frente a la dramaticidad desolada de fin de siglo, surge en los dramaturgos el desafío ético y poético de indagar en la estructura profunda de la memoria cultural y de la historia simbólica del país, a partir de la puesta en escena del “viejo tema de la identidad, que tanto nos duele” ²⁰, debido a las profundas huellas y heridas dejadas por los intensos procesos históricos, políticos, económicos, sociales y culturales experimentados por el país y el mundo durante las últimas décadas. Marco Antonio de la Parra, que manifiesta su propia visión de la historia en múltiples ocasiones a lo largo de su trayectoria artística, desde modalidades y ejes expresivos distintos ²¹, con la publicación de *La pequeña historia de Chile* se inserta a pleno título en la línea de investigación teatral arriba mencionada, exhibiendo un espacio dramático que se apropia de lo real, mostrando sus transformaciones, traumas y fracturas, y que a la vez lo metaforiza, a través de un juego sutil entre la realidad misma y la ficción literaria.

Según lo que afirma el autor, la idea de escribir *La pequeña historia de Chile* se remonta a los años ochenta, cuando en su poética estalla la idea de

¹⁹ DE LA PARRA, MARCO ANTONIO, “El retorno del texto”, *Apuntes*, 108, 1994, p. 94.

²⁰ DE LA PARRA, MARCO ANTONIO, “Asignatura pendiente”, *Apuntes*, 109, 1995, p. 8.

²¹ Además de la producción narrativa y dramática, véanse también los ensayos crítico del autor, en particular *La mala memoria: historia personal de Chile contemporáneo* (Santiago, Planeta Chilena, 1998), *El Cuerpo de Chile* (Santiago, Editorial Planeta, 2002) y *Carta abierta a Pinochet. Monólogo de la clase media chilena con su padre* (Planeta, Santiago, 1998), sólo para citar algunos.

“trabajar con personajes simbólicos como los profesores, representantes de una idea de país que se veía en retirada, amenazada, restringida por los cambios radicales vividos por el país en las últimas décadas”²². La pieza, de hecho, que consta de diecinueve micro-escenas ininterrumpidas y fragmentadas, se desarrolla en un viejo liceo chileno de provincia, repleto de viejos objeto casi inútiles, mapas inexistentes, banderas roídas por el tiempo y estudiantes desinteresados. En este espacio caracterizado por la acumulación y la incoherencia, debido tanto a los objetos que llenan ese espacio como a la situación caótica en la que se desenvuelven los personajes, hasta llegar a un absurdo que parece juego y parodia²³, estallan los protagonistas, “todos más espectros que seres de carne y hueso. Se diría recuerdos deformados por el maltrato del olvido”²⁴, “que en verdad son unos antiguos profesores de Historia, cuyo desplazamiento entorpecido los hace aparecer como mareados náufragos, vestidos con trajes sucios y de manos partidas por la tiza”²⁵.

La primera impresión que suscita la pieza es la urgente voluntad de mostrar con mayor profundidad un presente fracturado, registrado desde la extrañeza y la confusión, habitado por personajes desconcertados y oníricos, caracterizados por una presencia más fantasmal que física, y por una identidad personal fracasada, emblema de una historia nacional puesta en duda y en decadencia. La acotación inicial que abre el primer acto denota esa atmósfera oscura y simbólicamente decadente: “Un mar de pupitres ocupa todo el escenario, tal vez incluso el público está sentado en pupitres. Ventanas estrechas, poca luz. Pizarras negras, antiguas. Retrato de algún Padre de la Patria, ajado, torcido, mal colgado. Paredes de madera o muros trizados. Colores de liceo fiscal de provincia” (284).

Cabe apuntar, sin embargo, que pese a la ya mencionada fragmentación estructural del drama, a la situación casi anacrónica que se representa y a la pesadumbre de los conflictos existenciales de los personajes, que para De la Parra indican siempre una experiencia colectiva, los protagonistas tratan hasta el final de conjurar el peligro apremiante de olvidar el pasado de la nación y, por consiguiente, la propia identidad chilena, luchando día a día una batalla supuestamente perdida, porque tendida a un país que mira sólo al futuro. Aún sin alumnos para ejercer el oficio ni herramientas convencionales para

²² DE LA PARRA, M. A., “Asignatura pendiente”, *op. cit.*, p. 8.

²³ Cfr. FERRADA ALARCÓN, RICARDO, “*La pequeña historia de Chile*: la escenificación de la memoria en Marco Antonio de La Parra”, *Literatura y Lingüística*, 12, 2000.

²⁴ DE LA PARRA, MARCO ANTONIO, *La pequeña historia de Chile*, en *El arte del peligro*, Santiago, Ediciones Fronteras Sur, 2007, p. 284. De aquí en adelante, todas las citas harán referencia a esta edición, por lo tanto se indicarán sólo las páginas en el interior del texto.

²⁵ FERRADA ALARCÓN R., “*La pequeña historia de Chile*: la escenificación de la memoria en Marco Antonio de La Parra”, *ob. cit.*, p. 5.

educar, los cuatro profesores y el Rector ²⁶ mantienen hasta el final un increíble dignidad, que los convierte en abnegados guardianes de la memoria histórica de la Nación de lo que un tiempo era el templo de la educación y la cultura –el Liceo–, y ahora resulta una especie de purgatorio delirante más cercano al lucro que a la búsqueda de la calidad de la enseñanza.

La fractura de la memoria y la decadencia de los valores se establecen desde las primeras líneas del drama, en relación con la problemática de cómo la identidad de hoy se rinde sumisamente a los medios de comunicación de masa, típicos de la globalización de fin de siglo. El profesor Sanhueza, el más desafiante y colérico de los personajes, para quien el liceo no puede hacerle frente a la comercialización y a los medios de comunicación que atraen a la juventud, entabla un diálogo con el Rector, quien, en cambio, se opone a esta visión de la realidad, quedándose anclado a viejos esteretipos. Los dos, baluartes de una generación que ya no existe, al enfrentarse con los jóvenes habitantes del mundo global, subrayan una incompatibilidad entre lo viejo y lo nuevo que ninguna de las dos partes sabe cómo enfrentar ni resolver. De dicha confrontación, la educación escolar impartida en el país sale obsoleta, rasgada y carcomida por los años; es más, los profesores han perdido de credibilidad, y el pasado histórico, como ya nadie lo enseña, se va perdiendo en el olvido, porque ya no sirve, poniendo las bases para un presente sin historia²⁷.

La dramaticidad central de la obra queda establecida en la escena siguiente: las clases de Historia no se pueden iniciar porque se ha perdido el mapa de Chile; se han olvidado de la canción nacional, e incluso los personajes (aunque imaginarios) dudan de su propia existencia y conjeturan que esa y otras pérdidas se deben a que son almas castigadas:

MUÑOZ: La historia de Chile se ha perdido...

RECTOR: Esto es intolerable...

LOUREIRO: No hay mapa...

MUÑOZ: No hay liceo...

LOUREIRO: No hay nada que decir...

RECTOR: ¡Pasen lista! (289)

La atmósfera de pesadez que grava sobre la escena se acentúa en la medida en que el Rector compara el pasado, cuando gracias a la educación se fundaba la República, y el presente, donde vigila el silencio y “todo se desvanece en el aire” (294). Esta fugacidad efímera, representación metafórica del consumo como invasor de la sociedad, se filtra en toda la obra de forma di-

²⁶ Los personajes, en lo específico, son: el Rector, el profesor Sanhueza, la profesora Loureiro, la profesora Muñoz y el profesor Fredes.

²⁷ Cfr. HERNÁNDEZ, PAOLA, “Des/Memoria histórica y performance de la identidad en *La pequeña historia de Chile*”, *Latin American Theatre Review*, 40/1, 2006, pp. 5-19.

recta y negativa. Los profesores, aquellos ‘nadies’ de salarios bajos que sobreviven en la mediocridad, los que no pueden ingresar en el nuevo mundo económico neoliberal –el de los préstamos, de los ‘malls’²⁸, de las compras obsesivas y exasperadas–, quedan anclados en el tiempo, como la misma historia que quieren contar, y por eso terminan encerrados en ese liceo de provincia, metáfora del pasado que quieren preservar pero que evidentemente ya no concuerda con el nuevo lema fugaz de consumo, al que ellos no pertenecen debido a su pobreza económica. La crítica a la política de la Transición democrática se dirige, entonces, también a los métodos obsoletos ideados para incrementar credibilidad y apoyo al sistema neoliberal del país. La incapacidad de enseñar a generaciones futuras la historia nacional, sustituida por una memoria del olvido y del consentimiento, es una de las formas de fomentar ese sistema de gobierno, que a través de la fluidez de imágenes, la rapidez de compras y el derroche personal logra distraer a los individuos de la posibilidad de recrear una memoria histórica que rompería el artificioso equilibrio desarrollado por el poder²⁹.

El ápice del climax se establece por la llegada de Fredes, un nuevo profesor de historia, ex alumno del Rector, lleno de admiración para él y para la enseñanza. La forma idealizada en que Fredes se plantea el pasado contrasta evidentemente con la realidad y con la la visión de crisis de los otros personajes, en la que cuestionan su existencia y, más globalmente, la condición del país. La dramaticidad de ese antítesis se acumula a la atmósfera de desconcierto y angustia, una suerte de sensación de fin de la historia que llega a su cumbre con la pérdida del mapa nacional, *leitmotiv* recurrente en toda la pieza:

VOCES: ¡Mapa! ¡Mapa! ¡Mapa! ¡Mapa! ¿Mapa? ... ¿Mapa?... ¿Mapa? ... No hay mapa ... No hay mapa ... No hay mapa ... No hay mapa ... ¡No hay mapa! ¡No hay mapa! ¡No hay mapa!
 RECTOR: ¿Cómo no va a haber mapa?
 LOUREIRO: No hay mapa. (287)

La pérdida del mapa -juntos a la desaparición progresiva a lo largo de la pieza de otros tantos símbolos nacionales, como la bandera, el himno nacional, la campana, la pizarra, las tizas- denota evidentemente la pérdida de la memoria y de la historia misma del país, incluso para los protagonistas. Al tratar de resolver la cuestión dibujando el mapa en la pizarra, los profesores, de hecho, se dan cuenta que la memoria ha desvanecido, que el mapa se ha borrado de su mente, como si toda su chilenidad estuviera a punto de disol-

²⁸ Se denominan así a los típicos centros comerciales santiaguinos, edificios enormes y alientantes, repletos de tiendas, restaurantes y actividades recreativas.

²⁹ Cfr. HERNÁNDEZ, P., “Des/Memoria histórica y performance de la identidad en *La pequeña historia de Chile*”, ob. cit.

verse. Al final, todos juntos, logran cumplir su deber, pero la visión que tiene del país resulta fría, esquemática, impartida por el poder, sin fantasía ni emoción: ya no es la visión que hace tiempo la escuela transmitía a sus escolares, ya no hay orgullo, ni pasión, sólo nociones sin sentimientos:

SANHUEZA: Pronto no habrá tampoco bandera ... ni mapa ... Solamente un mundo, una ciudad enorme habitada por gente preocupada de sí misma ... Es una invasión lenta ... Los países serán como meros municipios ...

RECTOR: ¿Eso es lo que enseña en clases?

SANHUEZA: Todo se está llenando de esos lugares que no existen, sin tiempo, sin historia. Desaparece toda señal de identidad. No hay país, no hay geografía, la historia se ha convertido en noticieros de televisión... (307).

A partir de este momento, la obra apela al uso de recursos oníricos y simbólicos de manera más articulada. La muerte repentina del Rector –quien, sin embargo, no desaparece de la escena ni de la situación dialógica del drama, sino que continúa actuando como una suerte de presencia fantasmal- lleva la situación al ápice del caos. Fredes, presionado por sus colegas, decide salvar la situación, encargándose de hablar en los actos cívicos. A través de un juego escénico, la salida del personaje se transforma en una alegoría de la creación de la Nación, a través de la improvisación de un matrimonio entre el Estado (el señor Fredes) y la Educación (la señora Loureiro):

MUÑOZ: ¿Sr. Estado, acepta a la Educación como gestora de la nacionalidad y creadora de la conciencia de la Patria, el futuro del país y la riqueza de la sabiduría y el conocimiento como trampolín de progreso?

FREDES: Sí, acepto.

MUÑOZ: ¿Y usted, Sra. Educación, acepta al Estado como sabia y desinteresada guía de sus principios, sin renunciar jamás a un interés que abarque a toda la sociedad completa, justa e integrada?

LOUREIRO: Sí, acepto.

Entra Sanhueza

SANHUEZA: Los uno en matrimonio y creo la Nación de Chile, firmen aquí, por favor". (313)

La unión, evidentemente, no puede durar, como señala con su acostumbrado pesimismo el profesor Sanhueza, "pues aquí viene la mano invisible del mercado" (314) para deshacer el vínculo y formar otro, esta vez entre el mismo Mercado y la Educación:

SANHUEZA: Los destruiré a ambos por caros e ineficientes. No gastaré un peso más en ustedes. Los haré pedazos...

FREDES: Me defenderé con rectitud y nobleza...

SANHUEZA: Los corromperé con mejores sueldos. (314)

Además de proporcionar una perspectiva nueva para entender el transcurso de la historia nacional, el sutil juego dramático llega a hacer hincapié en la situación efectiva que personajes y audiencia comparten, desilucionando totalmente las expectativas de cambio a través de un deslice sutil entre realidad y ficción. Este efecto ficcional bien se puede sintetizar en una fractura de la memoria y el recuerdo. La obra, de hecho, muestra la historia como una brecha (imaginaria) que oscila entre una realidad que se creyó posible y su fracaso posterior; una historia marcada por la muerte, y el éxito fugaz y aparente. Una “mala memoria” (321), como la define el profesor Sanhueza en la escena final de la Cueva, que explicaría porqué la mención de personajes ejemplares de la historia del país, héroes nacionales o emblemáticos presidentes de Chile, incluso Salvador Allende, provoque sorpresa, silencio o confusión en los alumnos, a los que aparecen sobrepasados por nuevos contextos. Arrancados de la memoria histórica de lo cotidiano, esos profesores que hablan de la gran Historia emergen como fantasmales sobrevivientes del desastre provocado por el avance de una modernidad que en Chile (y Latinoamérica), implica una imposición violenta.

La falta de hegemonía nacional, de orgullo patriótico y de memoria histórica lleva consigo un humor negro y la necesidad de un cambio radical para el país. Los gritos desmesurados del profesor Sanhueza, que en un largo monólogo en las páginas finales de la pieza apunta que “tal vez el problema sea nuestra historia [...] tal vez deberíamos resistir de otra forma, inventar ... otra” (322), deberían leerse como una forma de enfrentar la desilusión histórica y a la vez una manera de parodiar la desmemoria del Chile postdictatorial. La batalla encabezada por el profesor no es nada más que la mirada desde afuera hacia un país que se enfrenta al dilema de una nueva identidad, de una lucha constante entre la memoria histórica y el desdén de la sociedad de la educación y la cultura como artificio requerido³⁰. Lo que queda de esa lucha, al final, es sólo una ‘performance de identidad’, así como la define Nelly Richard; es decir, una forma de crear apariencias e ilusiones sin que la historia cargue con un pasado que no cuadra la perspectiva del hoy contemporáneo³¹.

Pese a las desilusiones y a la falta evidente de estudiantes que los oigan, alusión directa a la sociedad neoliberal en su totalidad, los profesores siguen relatando la historia, aún sin materiales, sin libros, ni mapas, ni siquiera bandera. Es más, la solución a la desmemoria del país se encuentra en la memoria misma; ya no hace falta reinventarla, sino ‘hacerla’, con el único instrumento de siempre: el lenguaje. Si Chile ha desaparecido, como afirma la profesora Loureiro, “con palabras vamos a inventar un país nuevo” (327). La historia,

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Cfr. RICHARD, NELLY, *Residuos y metáforas*, Santiago, Cuarto Propio, 2001, p. 19.

entonces, se construirá a partir del lenguaje y sobre las cenizas de la carencia de materiales que acompaña la obra desde el principio, como si el vacío cultural pudiera devenir de alguna forma la primera semilla para la sembra de la nueva conciencia nacional:

RECTOR: ¿Queda tiza?

MUÑOZ: No, pero no nos hace falta.

SANHUEZA: No hay mapa.

RECTOR: No hace falta.

MUÑOZ: No hay bandera.

SANHUEZA: Tampoco es necesaria.

FREDES: ¿Qué hago?

RECTOR: Haga memoria (327).

Palabras de cierre

La pequeña historia de Chile parece terminar con un dramático llamado a la palabra, arca ancestral de la memoria y tal vez última posibilidad de rescate de la historia y la identidad. Pero este es el deseo, y ocurre simbólicamente sólo en la ficción del texto y de la escena. En la realidad, la esperanza revela su trampa, el silencio sobreviene, y la pieza se concluye en la oscuridad.

La pieza muestra, en suma, como la sociedad chilena trata de asumir críticamente su propia inconsistencia, sin lograr resolver el problema, a través de una reflexión ética y estética que busca el pasado histórico no sólo como base de su esencia, más bien como herramienta necesaria para construir un presente coherente y completo, sin lapsos de amnesia ni falta de ningún tipo. Emblema de esta inconsistencia resultan los profesores –y la fragilidad y desvaloración del rol de formadores de cultura que representan–, obligados a vivir en un mundo donde la memoria no existe y lo único importante es el presente inmediato; un mundo producto de violentos traumas colectivos, en el que mandan ahora más que nunca el mercado, la globalización y una identidad descentrada de su origen, sus símbolos y sus mitos:

En ese imposible, en ese gesto inaudito de la memoria viva, es decir, del repensamiento, se mueve el Chile de fin de siglo. A través de la aparatosa fanfarria de las contramemorias, de las defensas maníacas y de los dispositivos y discursos caducos que sobreviven ora por inercia ora por desesperación, aprendemos a dudar de nosotros mismos³² [...] La ciudad es feliz mientras no se entera de nada, le dice, no deben saber que el mundo está amenazado. Una maquinita prodigiosa lava totalmente, con un destello de flash, todo registro en la memoria, instalando

³² DE LA PARRA, MARCO ANTONIO, *La mala memoria: historia personal de Chile contemporáneo*, ob. cit., p. 250.

recuerdos nuevos y limpios. La felicidad es, sin atenuantes, el olvido organizado [...] Diversión, la memoria como un mal rato, la historia como una ficción de matinal. La amnesia se parece a la dicha [...] La melancolía, renegada por la taquilla y por el gran público, se convierte en la celda última del espíritu. Miramos hacia atrás y nos duele todo. Miramos hacia adelante y casi no nos podemos mover. Y es cuando con más razón hay que mirar³³.

A la vez que conciencia de la (des)memoria, de la negación del pasado y de los efímeros tentativos de cambio que la sociedad chilena tendría que actuar, la materia subyacente *La pequeña historia de Chile* proporciona, en conclusión, una imagen de discontinuidad irónica y nostálgica, que permite confirmar la apreciación de un mundo que se experimenta fragmentado, pero que intenta recomponerse –tal vez inútilmente– en una imagen totalizadora; el registro, en suma, de una imposibilidad frente a la modernidad global, que todo invade y todo cambia, contra la que lucha la compleja realidad socio-cultural chilena de los noventa.

³³ *Ibi.*, pp. 258-59.

ERNESTO RODRIGUES

POLÉMICA: UM 'PRATO' NACIONAL

Entre as espécies opinativas, em jornalismo, temos o artigo de análise e de opinião; o artigo de fundo, tão entediante e marcadamente político em Oitocentos, antecessor do editorial, com o qual pode ir a par; o comentário (em princípio, graficamente solto da notícia) do articulista ou editor da página, mas, também, de colaboradores regulares ou episódicos, desde que respeitem o estatuto editorial da folha. Conforme a mancha gráfica se reduz e ganha em densidade, pessoalização, *charge* e ironia (desaconselha-se humor), teremos o apontamento, o bilhete, o eco. No colunismo, mais voltado para personalidades de fora da redacção, é mister referir o que desagua em crítica e crónica, com nascimento muito próximo nas suas origens periodísticas, enquanto devedoras do folhetim. Uma e outra variam quanto à matéria (desportiva, taumáquica, bibliográfica, teatral, etc.) e sua formulação. Quanto à crítica, e na particularidade literária, falaríamos em mera impressão ou juízo de valor, em nota ou nótula, recensão, ensaio, dissertação, tese, tratado, sistema. Há uma importância crescente nesta hierarquização, já colhendo em revista literária e até universitária a partir da recensão; o ensaio também chega a ocupar as efémeras páginas de periódicos; jamais os últimos. Opinião é, ainda, citar parecer alheio (outras publicações, seleccionar frases), inserir o correio do leitor – que integra o impositivo direito de resposta, quando este não exige local que o justifica –, o qual correio vem conquistando redactor da casa (independente da direcção e administração) ou convidado, que obriga a mesma publicação à autocritica, esclarece notícia, edita erratas, delimita responsabilidades: trata-se do *ombudsman* ou provedor dos leitores, ouvintes, telespectadores. Ficou para o fim modalidade forte na tradição literária, e verdadeiro 'prato' nacional: a polémica.

Separação de campos, e marca de poder, evoca regularmente as origens pátrias. A épica medieval portuguesa faz ecoar diálogos cortantes entre D. Afonso Henriques e representantes da mãe, D. Teresa, detida, e posta a ferros, na batalha de São Mamede (1128), ou entre o Fundador e delegados

do Papa¹. Nas tenções, cantigas dialogadas da lírica medieval, os afrontamentos mais vivos são os de escárnio e maldizer. É a má-língua em obra – lamentável traço em quem falece nobreza de carácter, não raro associado à inveja –, que fecunda também os *Livros de Linbagens*, sermões satíricos e paródicos, certas obras doutrinárias trecentistas².

A dinastia de Avis e um século de luta contra os oceanos varreram o sal dos ditos cortesãos. O libelo de um João Roiz de Castelo Branco contra as mulheres não sofre contradita, no mesmo espaço – *Cancioneiro Geral* (1516) – em que a temática amorosa será debatida a várias vozes no longuíssimo poema “O cuidar e suspirar”. Uma Corte morna dedica-se a assunto tão candente como saber o que, no amor, mais nos deve prender: cuidar ou suspirar? É o primeiro grande embate, mau grado doce... Margarida Vieira Mendes deu edição autónoma dos fólios 1-15 da *editio princeps* do cancionero resendiado³, atribuindo à «composição colectiva mais extensa da compilação» a data de 1483. Este «longo processo judiciário em redondilhas» (pp. 9-10), qual «fachada arquitectónica ou então como abertura musical e, seguramente, emblema evocativo do requinte da corte de D. João II nos começos do seu reinado» (p. 10), é aqui dividido em Primeira parte (vv. 1-2353) e Segunda parte (vv. 2354-3172): a disputa, sobre saber «qual era maior tormento / e dava mor sentimento» (vv. 2416-2417), faz intervir dez poetas e duas gerações, vencendo, por último, o *cuidar*. A editora literária mostra-nos, entretanto, em Introdução (pp. 7-51), “O cuidar e sospirar na formação da poesia portuguesa renascentista”. Realça a importância da bem mais curta segunda parte, pelas novidades que introduz na nossa lírica – «o primeiro inferno de amores, o gosto novelesco e a simbologia amorosa régia de que se revestiu D. João II» (p. 19) –, analisa o conjunto no cruzamento de géneros (judicial e epidíctico) e formas poéticas medievais emergentes – «o das perguntas ou preguntas, derivado da tensó provençal e tenção galego-portuguesa, que não incluía julgamento, o da disputatio poética ou partimen medieval, e o do antigo joc partit ou conflito com uma alternativa sobre um problema de cortesia amorosa e com apelo ao julgamento» (pp. 21-22) – e demora-se nos recursos retóricos: citação, formas de raciocínio, invenções e imagens, agudeza. Conhecedora das estratégias barrocas, Margarida Vieira Mendes antecipa em quase du-

¹ Ver SARAIVA, A. J., *A Épica Medieval Portuguesa*, Lisboa, Biblioteca Breve / Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

² Cf. MARTINS, M., *A Sátira na Literatura Medieval Portuguesa (Séculos XIII e XIV)*, Lisboa, Biblioteca Breve / Instituto de Cultura Portuguesa, 1977. Já se debruçara sobre a *Corte Imperial* em ANSELMO, A., dir., *As Grandes Polémicas Portuguesas*, I, Lisboa, Editorial Verbo, 1964, pp. 27-49.

³ *O Cuidar e Sospirar [1483]*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1997. Apoiou-se no Cod. 110A – com registo, em rodapé, das variantes adiaforas do Cod. 112A, exemplares variantes da Biblioteca Nacional.

zentos anos o conceptismo, segundo B. Gracián (1646). Na linhagem do amor cortês, não se discute, agora, nem a origem dessa patologia, nem a sua natureza: o debate «só quer saber de efeitos ou sintomas e da medida ou grau deles» (p. 40), pelo que os cuidados (de frequência vocabular quantiosa desde o cancionero medieval) venceriam sempre os suspiros.

Sucede a guerra à astrologia, de Gil Vicente a frei António de Beja e ao cientismo português nascente. Mas, daquele a Camões, outras guerras se pressentem: aqui, Sá de Miranda defendendo a importada «medida nova»; além, António Ferreira em prol de língua, que inúmeros maltratavam. Neste ponto, a toadilha euforizante dos gramáticos, em Quinhentos (Fernão de Oliveira, João de Barros, Pêro de Magalhães de Gândavo, Duarte Nunes de Leão; nas *Regras...*, de Gândavo, edição de 1590, polemizam o luso Petrónio e o castelhão Falêncio sobre qual a melhor língua, se o português ou o castelhano), já disfórica, nas primeiras décadas de Seiscentos (com mais ideólogos nacionalistas que linguistas), semelha guerrilha persistente ao castelhano – em poesia e no sermonário –, associado à derivação gongórica⁴. Pedra-de-toque de inúmeros desencontros com espanhóis era o característico ditongo *ão*, que desajuda, ainda hoje, estrangeiros que falam português. Na regra 1.^a, “Para usar de til”, das *Regras geraes, breves e comprehensivas da melhor orthographia, com que se podem evitar erros no escrever da Lingua Latina e Portugueseza, para se ajuntar á Prosódia* (Lisboa, 1666), o Padre Bento Pereira enquadra a contenda:

Nem me atrevo a condenar o vulgar modo de escrever *ão*, usado de muytos; mas sou de parecer que usemos de *am*. [...] Se usarmos de *am* nos assemelharemos aos Latinos, os quays assim nos nomes como nos verbos poem *am*: *musam, legebam*, e na particula *nam*, que significa *porque*. E que delles tomâmos as palavras, he bem que tomemos o escrevellas [...]. E nesta forma semelhantes aos Latinos melhor responderemos à ordinaria objecçam que poem os Castelhanos à nossa lingua, tachando-a de grosseyra, dâdonos em rosto cada dia com os nossos *ão*, *ão*, que elles adelgaçam, pondo *n* em lugar de *m*, para acabarem assim mays suave e agudamente em *an*, porque nós dizemos *amam*, elles dizem *aman*.

Respondemos logo que nisso nos ficamos parecendo mays aos Latinos do que elles se parecem; porque se os Latinos acabavão frequentemente os seus vocabulos de toda a sorte em *am* [...], nós assim queremos

⁴ Ver VIEIRA, A., *Sermam [sermão] da Sexagésima (Sermoens [...], primeyra parte*, Lisboa, 1679, cols. 42-43: «Este desuenturado estylo, que hoje se vsa, os que o querem honrar, chamaõlhe culto; os que o condemnão, chamaõlhe escuro, mas ainda lhe fazem muyta hora [honra]. O estylo culto não he escuro, he negro, & negro boçal, & muyto cerrado. He possiuel que somos Portuguezes, & hauemos de ouir hum prégador em Portuguez, & não hauemos de entender o que diz?»

acabar, para ficarmos mays semelhantes a Latinos, particularmente Romanos, do que aos Castelhanos.
[...] Confessamos que os Castelhanos nesta parte sam mays delgados e sotiys no seu fallar, mas nós assim no obrar como no fallar somos mays fortes e graves do que elles.

O panfletarismo da Restauração veio dar um fôlego interminável a confronto que passava da língua à política do Estado⁵, nessa virulência que só retorna na folhetinagem anti-ibérica de 60 e 70 do século XIX. *Arte de Furtar* não só deu azo a interminável polémica sobre a respectiva autoria desde a *princeps* setecentista, como, na sua qualidade de libelo, responde taco a taco aos provocadores de Madrid após Dezembro de 1640. Notem-se alguns capítulos de fundo jurisprudencial (XLVII, XLVIII), mormente o mais longo capítulo XVI, no espírito da literatura político-polémica, quando Espanha reivindicava autoridade sobre Portugal. Ao «Manifesto do direito» castelhano responde o autor, que, como bom juiz, atende às duas partes; as «Razoens, que ElRey D. Filippe allega contra a Senhora Dona Catharina» justificam «Reposta» com outras XIX razões, seguindo-se «Manifesto do direito da senhora Dona Catharina ao Reyno de Portugal contra D. Filippe», a cujas XIII razões respondem XIV de Filipe, logo rebatidas por quem sabe manejar as Ordenações (nunca ditas *filipinas*).

Se individualizarmos contendores nacionais conhecidos, poucos saberão do embate, que chegou à excomunhão, de Tomé Pinheiro da Veiga com o colector Castracani, enviado papal, nos anos 30 de Seiscentos; refira-se, entretanto, António de Sousa de Macedo e o seu *Mercúrio Português*, entre 1663 e 1665 com notícias regular e sarcasticamente desmentidas nas cartas de António Vieira: «Eu lhe sofrera o estilo – diz o Jesuíta –, com que Deus nos desse muitas ocasiões de escrever vitórias⁶.» O que há de singular é que a polémica se desenrola, já, por via da Imprensa nascente – a qual propiciará outra guerrilha sem fim, qual seja a de esclarecer as origens do jornalismo em Portugal (1626, via *Relação Universal...* de Manuel Severim de Faria? 1641, via *Gazeta...* de Manuel de Galhegos?) –, com que se constitui uma atitude e público modernos, que ajuíza desta nova forma de duelos verbais.

Após a arte da conversação em *Corte na Aldeia* (1619) e em *Hospital das Letras* (1657) – este, pois, indevidamente no volume I de *As Grandes Polémicas Portuguesas*, a tal ponto a cordialidade se afasta de outros intuitos –, a

⁵ «Mentalidade polemista» analisada em DELGADO, I., *Escritores Políticos de Seiscentos*, Lisboa, Biblioteca Breve / Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1986.

⁶ Carta CXVI, de 22-VIII-1665, em VIEIRA, A., *Cartas*, ed. de J. L. de Azevedo, tomo II, Coimbra, 1925-1927 = Lisboa, 1997, p. 221. Ver RODRIGUES, E., *Cartas vieirianas à luz do Mercúrio Português*, in ALMEIDA, I., ROCHETA, M. I., AMADO, T., org., *Estudos para Maria Idalina Rodrigues, Maria Lucília Pires, Maria Vitalina Leal de Matos*, Lisboa, Departamento de Literaturas Românicas / Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2007, pp. 245-251.

história literária assinala a recepção ao *Verdadeiro Método de Estudar* (1746), de Luís António Verney, como a primeira grande escaramuça colectiva – mas, se não se viu, ao tempo, a sua parca originalidade, temeu-se o efeito nefasto das propostas iluministas. Outros estrangeirados podíamos citar e vários poetas desbocados. Logo em 1747, de resto, a chamada «Questão do *Cid*» transfere a tónica verneiana no ensino para o gosto teatral: enquanto o 2.º Marquês de Valença escreve “Crítica” a defender o teatro espanhol (entre flores, furor, êxtase), manuscrito não assinado de Alexandre de Gusmão prefere a verosimilhança do classicismo francês.

As escaramuças entre pombalismo e antipombalismo na poesia já foram estudadas⁷. Resumindo: entre 6 de Agosto de 1750 e 4 de Março de 1777, a arte de governação do Marquês é, também, a arte de propaganda em causa própria, ofuscando – ou jogando com – a figura do rei. Juiz em causa própria, Sebastião José não olha a meios para acrescentar à corte de beneficiados. Entrevemos, nesse propósito, o discurso apologético saído da Arcádia Lusitana; louva-se a acção dramaturgica de Manuel de Figueiredo; salienta-se a fidelidade de José Basílio da Gama, filtrando um crescente antijesuitismo em *O Uruguay* (1769). Com este, encerravam duas décadas de polémica contra os inicianos, já definitivamente ganha com José de Seabra da Silva, na *Dedução Cronológica e Analítica* (1767-1768), e o geral do discurso oficialista. Sucede, na demissão, a vaga satírica anti-Marquês, liderada pelo soneto. É, já em tempo de D. Maria I, a análise corrosiva da obra ministerial por grupos à reconquista de posições. Num terceiro quadro, chegam ao retiro pombalino vozes apaziguadoras, com o que se relança imagem ainda não de todo pacífica no imaginário português. Embora o testemunho histórico sobreleve a apreciação literária, não deixou J. J. Carvalhão Santos de iluminar os mecanismos da criação literária epocal, convocando exemplares onde se respondem desregramento cívico e versos de maldizer.

Com o acesso da Imprensa aos púlpitos do saber, aos rés-do-chão da fantasia através do folhetim e à prosa familiar, deu-se um não mais acabar de chicotadas e ajustes de contas, que tantas vezes desaguaram em instrutivas bengaladas ou em duelos com feridos e mortos.

A batina não estorvava às tempestades de ódio miguelista em José Agostinho de Macedo ou frei Fortunato de São Boaventura: aquele é dito, mesmo, «o patriarca do gazetismo político nacional, [...] o fundador do jornal de combate português, o nacionalizador do panfleto»⁸, com tiragens de quatro mil exemplares e títulos de guerra contra os *malhados* ou liberais; Garrett, arrasa-

⁷ Ver SANTOS, J. J. CARVALHÃO, *Literatura e Política – Pombalismo e Antipombalismo*, Coimbra, Minerva, 1991.

⁸ CARVALHO (Tinop), P. de, *Lisboa d'Outros Tempos* [1899], II, Lisboa, Fenda Edições, 1991, pp. 84-85.

dor no exílio, lá se foi esquivando ao truculento freire. Mas, n' *O Portuguez Constitucional Regenerado* (Lisboa, 19-IX-1821; suplemento, 13-II-1822; 11-III-1822), vem “Declaração [...]” e resposta aos ataques de José Agostinho de Macedo e companhia vertidos na *Gazeta Universal*, a propósito de *O Retrato de Vénus*⁹. Também Francisco Solano Constâncio deve ser citado entre os bons argumentadores na transição para o século XIX. Na lista dos 109 jornais que recenseámos em 15 anos (1807-1821)¹⁰, não poucos se digladiam gozosamente. Prenunciando a separação do Brasil, *O Campeão Português...* (Londres, 1819), de José Liberato Freire de Carvalho, denunciara a guerrilha dos próximos do rei: ataca o ministro Vilanova Portugal, chamando-lhe *ex-Portugal*. É proibido de circular no Reino por aviso régio de 15-XI-1819.

Alexandre Herculano, que sustentou a denúncia do milagre de Ourique (1139), no opúsculo *Eu e o Clero* (1850), dirigido ao Cardeal Patriarca de Lisboa – tal a fúria irrazoável que o clero destilava contra a recusa do *milagre* argumentada na *História de Portugal* –, iria viver outras, da propriedade literária – contra Garrett – ao debate com António Pedro Lopes de Mendonça sobre a introdução do comboio (1853). O padre Manuel Trindade, que introduz Herculano no II volume (1967) de *As Grandes Polémicas Portuguesas*, nem cita os argumentos conservadores do Mestre contra Lopes de Mendonça, que escreve n' *A Revolução de Setembro* de Abril e Maio. Sem assinar, reagindo à ameaça do caminho-de-ferro, é muito bem interpretado por António José Saraiva em *Herculano Desconhecido*¹¹; a parte de Mendonça seria coligida por Maria Filomena Mónica em *A Europa e Nós: Uma Polémica de 1853. A. Herculano contra A. P. Lopes de Mendonça*¹². Não se percebeu a contradição, senão recuo, do mesmo Herculano, que, em 15-VII-1837, no n.º 11 d' *O Panorama*, pp. 86-87, defendia os “caminhos de ferro”, ou, porque não assinado, deixava que alguém o fizesse no seu periódico...

A Questão Coimbrã de 1865-1866 [que, de algum modo, obscureceu *A Polémica sobre o Casamento Civil (1865-1867)*¹³ – de que Herculano, aliás, foi participante] e o encerramento das Conferências do Casino (Junho de 1871) animam o jornalismo (sobretudo, a verrina de Eça n' *As Farpas*, caderninhos que tantas guerras alimentaram, contra António Enes, brasileiros ressentidos e

⁹ Ver SALGADO, M. A., *A Polémica sobre O Retrato de Vénus*, Lisboa, INCM, 1983. (Talvez pudesse inserir outras d' *O Portuguez Constitucional Regenerado* contra “A detestavel *Gazeta de Lisboa*”.)

¹⁰ *A Corte Luso-Brasileira no Jornalismo Português (1807-1821)*, Lisboa, Edição Ernesto Rodrigues, 2008.

¹¹ 2.ª ed., Mem Martins, Publicações Europa-América, 1971.

¹² Lisboa, Instituto de Ciências Sociais / Quetzal, 1996.

¹³ Este itálico evoca título de RODRIGUES, S., Lisboa, 1987.

outros) e excitam o Parlamento¹⁴, onde o discipulato castiliano de manga-de-alpaca se retorce. Impor-se-ia falar, nesta circunstância, no problema da vernaculidade em tradução (A. F. de Castilho *versus* D. João de Azevedo, 1842); relevar fúria bem patente no anti-ibérico *D. Jaime* (1862) – em que os principais contrários são Ramalho Ortigão, no *Jornal do Porto*, e João de Deus, n' *O Bejense*; voltar ao descorado *Poema da Mocidade* (1865); sumariar a questão tradutológica do *Fausto* (1872-1873). Fiquem estes lembretes, ao menos.

Disputa mais que secular deu-se entre elmanistas e filintistas (entre a morte de Filinto Elísio, em 1819, e a de João Penha, em 1919). No *Portuguez Constitucional Regenerado* (19-IX-1821), Garrett declara a sua guerra:

É de esperar que passem de moda os versos de – ranctrampram – e que o mechanismo da metrificacão e de rythmo se accomode á ideia, que exprime, deixando o monotono dos versos de estalo. O ultimo verso d'esta Ode [ao dia 24 de Agosto de 1820 no Porto, saudando, desde o título, “A Liberdade”, que termina: *E as ferrolhadas portas, / Que o sacrário das leis da natureza / Árduas téqui fechavam, / Tu nos abres em par – homens já somos!*] não parecerá bom, nem certo aos senhores *Elmanistas*; mas nem por isso o emendo. Quiz apropriar o languido do rythmo ao melancholico da ideia. Quem não gostar que não leia.

Pato Moniz, redactor amigo de Bocage, protesta (vol. 2, 24-IX-1821); Garrett irá exprimir, no *Bosquejo da História da Poesia e Língua Portuguesa*, introdução ao *Parnaso Lusitano ou Poesias Selectas dos autores portuguezes antigos e modernos* (Paris, 1826-27, 5 vols.; 6.º vol. em 1834), o seu desgosto pela mania da tradução e consequente redução da literatura nacional «a monotonos sonetos, a trovinha d'amores, a inspidas enfiadas»: «Tam baixo nos pozeram os admiradores e imitadores de Bocage, a quem justamente a critica stigmatizou com o nome de – *elmanistas*, – e de – *elmanismo* – sua affectada escola. N'elles se mostraram exagerados os defeitos todos do entusiasta Elmano, sem nenhum dos grandes dotes, das brilhantes qualidades do poeta Bocage.»

Assim, ao analisar a tragédia *Nova Castro* (1803), de João Baptista Gomes, sinaliza o desvario elmanista: «[...] derrama-se por madrigaes quando a austeridade de Melpomene pedia concisão, força e naturalidade; perde-se em declamações, extravasa em logares communs, inverte a dicção com antitheses, [...]» Esta faceta encenatória reúne vida e verso quando, na notícia que precede a *Lírica de João Mínimo* (Londres, 1829), «o energúmeno espírito do vate Elmano» lhe pede, ainda, um rodapé: «O vate *Elmano* é mui diferente coisa do poeta Bocage. O excentrico, inintelligivel, escatapafurdico (*sic*) Elmano dos cafês e

¹⁴ Balanço em FRANÇA, J.-A., *As “Conferências do Casino” no Parlamento*, Lisboa, Livros Horizonte, 1973.

dos outeiros não pôde ser o mesmo que o nobre poeta Bocage, o tradutor do Ovídio, o autor de *Leandro e Hero*, de *Tristão* e de tanta coisa boa e bella.»

Deixemos as variantes paródicas¹⁵; as arremetidas de José de Sousa Bandeira (mais conhecido por Brás Tisana), de Urbano Loureiro, Silva Pinto, Eduardo de Barros Lobo (= Beldemónio), Eça, Fialho de Almeida e *Os Gatos*, Guerra Junqueiro, entre tantos oitocentistas¹⁶; mas, enquanto outros discorrem sobre as mais úteis polémicas mantidas por filhos ainda do século XIX, como António Sérgio (com Teixeira Pascoaes, por causa da Saudade; e Carlos Malheiro Dias, etc.) – no que isso também significará de cisão no século XX intelectual –, não fecharemos aquele período sem lembrar a volumosa produção de humor desopilante da bília camiliana, *boémia do espírito* durante quatro décadas inigualável, mesmo quando injusta. Editámos «farpas inéditas» contra Camilo, que Alexandre Cabral não recolheu¹⁷. Mas, aqui, haveria lugar a um acrescento: devíamos também falar em auto-polémica, tantas vezes Camilo se atacou a si mesmo, escondido em pseudónimos.

Circunscritas cronologicamente duas grandes frentes de embates, quais foram as tidas por clássicas – ou seja, entre as letras e as armas (fundidas num Camões) e entre antigos e modernos, desta podendo dizer-se recorrente –, julgamos que as polémicas mais duradouras foram (1) a sustentada entre sónicos e etimologistas, no domínio da ortografia, questão já levantada por Fernão de Oliveira, na *Gramática da Linguagem Portuguesa* (1536), que o *método repentino* de Castilho só acicatou, e persiste ainda hoje; (2) entre sebastianistas e seus detractores, de José Agostinho de Macedo a A. Sérgio; (3) as eternas zangas no ensino, desde Pombal, com os pedagogos de cabeça perdida; enfim, (4) a interminável questão dos painéis quatrocentistas de Nuno Gonçalves, cuja narrativa e identificação de personagens alimenta historiadores de arte. Não se feche o século XIX sem lembrar uma estirpe nascente de fundibulários de jornal, que poderíamos representar em António Rodrigues Sampaio, João Chagas, Brito Camacho e no infausto Alves Correia (1861-1900).

Na relação literatura-música, deixemos lembrete de desaguisado entre Raul Leal e o maestro António Arroyo: aquele panfletou, em *A Appassionata de Beethoven e Vianna da Motta* (1909), contra a interpretação por este dada, de que nasceu polémica com António Arroyo, na revista *Arte Musical*. Raul

¹⁵ Cf. FERRIRA LIMA, H. de C., *As Paródias na Literatura Portuguesa*, Lisboa, Solução Editora, 1930.

¹⁶ Alguns desses textos estão em RODRIGUES, E., *Crónica Jornalística. Século XIX*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2004. Assinalamos, porém, FREITAS, S., “Dreyfus”, pp. 279-282, anteriormente no *Diário de Notícias* de 25-IX-1899, como exemplo de polémica de origem externa que não entusiasmasse a inteligência nacional.

¹⁷ Ver *As Farpas Modernas / Crónica Mensal da Política, das Letras e dos Costumes*, Porto, dois números em Março e Abril de 1880, por Gério Vaz. Ainda, RODRIGUES, E., *Farpas inéditas contra Camilo*, in AA. VV., *Camilo. Leituras Críticas*. Porto, Edições Caixotim, 2003, pp. 43-55.

Leal abriria outra frente com *Sodoma Divinizada* (1923), a que respondeu o futuro dignitário salazarista Pedro Teotónio Pereira, pela Juventude Católica de Lisboa; Fernando Pessoa manifestou-se – em *A Propósito de Manifesto de Estudantes* –, defendendo o amigo Leal como «lustre da nossa raça».

Outras, no século XX, convocam futuristas obscuros, Aquilino Ribeiro e A. A. Gonçalves Rodrigues por causa do Cavaleiro de Oliveira, José Régio e Álvaro Cunhal, o Surrealismo contra João Gaspar Simões, Mário Dionísio em ruptura com o PCP nas páginas da *Vértice* (1952), Ferreira de Castro, Alves Redol, José Rodrigues Miguéis *vs.* Castelo Branco Chaves, Jorge de Sena, João Pedro de Andrade e Adolfo Casais Monteiro, David Mourão-Ferreira e João Palma-Ferreira, Alexandre Pinheiro Torres e Vergílio Ferreira (que, aliás, na *Conta-Corrente*, bate impiedosamente em Miguel Torga e António Lobo Antunes, entre muitos), já a duelar-se, também, com Eduardo Prado Coelho, que, por seu lado, acumula não poucas batalhas. A par deste, modernamente, temos Vasco Pulido Valente, José Pacheco Pereira, Eugénio Lisboa. De dois que não se largam tratámos em *Mágico Folhetim. Literatura e Jornalismo em Portugal*¹⁸, a saber, Alfredo Barroso e Vasco Graça Moura, que se acirraram em folhetins do *Diário de Notícias* no Verão de 1993.

Um dos segmentos mais fecundos seria, todavia, acompanhar o tão educado e humanamente acessível Eduardo Lourenço desde *Heterodoxia* (1949): nas cambiantes marxistas, de que se foi afastando, e, com ele, a maioria intelectual; nos títulos provocatórios; nas imagologias, ora contestando balanços de alma nacional de Jorge Dias, ora contestado nas suas *psicanálises míticas* por Maria de Lourdes Belchior¹⁹. O seu drama projectou-o ao tentar compreender, em *Destroços. O Gibão de Mestre Gil e Outros Ensaios* (2004), António José Saraiva frente ao marxismo, de que resultaram, não dois Saraivas, mas dois *momentos* em busca da Verdade.

A diligência de A. J. Saraiva explica-se pela mudança das circunstâncias, que outros se recusam a ver. As suas análises olham à situação presente. Em carta de 22 de Junho de 1964²⁰, esclarece a sua posição face a movimento literário que lhe trouxe não poucas agruras:

Na sua origem, o neo-realismo correspondia a um movimento forte de pensar. Era um coração que batia ao ritmo do mundo. Era um vento sadio que varria miasmas. Era a consciência adequada de uma mesma situação. Receio, todavia, que, hoje, se tenha tornado uma capelinha, destinada a justificar a mediocridade de umas tantas pessoas, a manter carreiras e posições.

¹⁸ Lisboa, Editorial Notícias, 1998.

¹⁹ Ver BELCHIOR, M. de L., *Portugal: o labirinto da saudade*, in *Revista de História Económica e Social* (Lisboa), 4, Jul.-Dez. 1979, pp. 1-14;

²⁰ Dirigida a Luísa Dacosta. Nesta data [Agosto de 2011], entregamos a Gradiva Publicações, por nós transcrito e fixado, o texto da correspondência de A. J. Saraiva dirigida a L. Dacosta.

A verdade verdade [sic] é que aquilo a que se chamou neo-realismo não corresponde já à situação actual. Por mais incómodo que isso nos pareça, a nossa época é de revisão geral de conceitos básicos. Não estamos em 1940. Nessa época, não havia Cuba, nem Argélia, nem kruschovismo, nem maoísmo; não se sabia ainda que o capitalismo industrial é capaz de evitar as crises e a pauperização; não se sabia que o problema da desalienação não coincide com o da satisfação das necessidades básicas e com o do progresso. Sobretudo, não se tinha tornado clara a diversidade de situações em que já se encontram as classes trabalhadoras: os operários aburguesados dos países adiantados; os camponeses e operários famintos dos países atrasados; os operários e camponeses dos países socialistas avançados, que querem conservar e aumentar as suas regalias e vantagens; etc. O mundo diversificou-se, e, hoje, tem várias inovações que batem a ritmos diferentes. A que ritmo bate o coração português? Sabíamos-lo em 1940; não o sabemos hoje. Tudo tem de ser repensado. E, por isso, talvez o dever mais urgente do intelectual português seja o de pensar seriamente a nova realidade, pensar asceticamente, sem concessões de oportunidade, sem considerações que não sejam a do próprio vigor do pensamento. A época é de transformação e desintegração, e, por isso, também de consciencialização de uma situação nova.

«Pensar asceticamente» é o que falta à saúde da polémica, fulanizada, insossa ou tremendista, quando não inútil. A de 1865-1866 mexeu com os bonzos da capital, embora poucos leiam, hoje, as dezenas de folhetos que nela germi-naram. Em cada Primeiro de Dezembro, os púlpitos nacionais celebravam a Restauração de 1640, e muitos sermões editados em Oitocentos, enquanto manifestos anticastelhanos, são a provocação inerme, desejem-se embora *polémicos*. Falta estudá-los, e verificar se fizeram, episodicamente, faísca...

Em artigo “Sobre as polémicas na cultura portuguesa”²¹, procurava A. J. Saraiva compreender «o porquê desta tendência tão marcada e constante, sobretudo atendendo a que o português não é agressivo nem inteiriço no seu comportamento habitual e tem repugnância – em situações normais – em matar uma simples formiga». Acrescentando:

Podíamos imaginar que ele se compensa, pelo uso imoderado da língua, da falta de combatividade de que dá provas na vida prática. A nossa forma de guerra civil são as guerras do Alecrim e da Manjerona. O que poderia considerar-se como sintoma de um elevado nível de civilização – se é que a civilização se compadece com insultos e impróprios verbais.

²¹ *Vida Mundial* (Lisboa), 2-VII-1971. Citamos de *Crónicas* / António José Saraiva, Lisboa, Quidnovi, 2004, pp. 405-406.

Ora, «entre duas tendências muito acusadas» – o lirismo e o sarcasmo –, faltam à nossa literatura humorismo e ironia, «que supõem o domínio da inteligência. Camões, por vezes, Tomé Pinheiro da Veiga, Nicolau Tolentino, Eça de Queirós e Fernando Pessoa contam-se entre as excepções.» Não basta ser inteligente para se ter ironia. Outra hipótese é, em terra de poetas, filhos do instante ou momentâneo, disfarçar na polémica «a incapacidade para um trabalho contínuo de grande fôlego, que exige uma certa distanciação em relação à actualidade efemeral». O século XV, no seu projecto ultramarino colectivamente respondido sob um sábio poder central, confirmaria essa hipótese. A *dissipação* perturba a existência – e a bolsa – do bom lusíada.

Etimologicamente grego, significando arte da guerra, o substantivo ‘polémica’ circula, entre nós, desde 1846. O *Diccionario dos Synonymos da Lingua Portuguesa*, por J.-I. Roquette (Paris, 1848, pp. 123-125), não a regista, se bem que distinga entre ‘belicoso’, ‘guerreiro’, ‘militar’, ‘marcial’. Interessa-nos, aqui, o primeiro vocábulo, associado à «tuba canora e belicosa» que o Épico pede logo na estância 5. A 7.^a edição do *Diccionario da Lingua Portuguesa*, por Antonio de Moraes Silva (Lisboa, 1878; II, p. 470), ainda submete o nome (por ser feminino?) ao adjectivo ‘polémico’ (desde 1789), definindo aquela como «controversia, certamen: *v. g.* uma – litteraria.» Ao tempo, o sentido de ‘polemista’ – como «Gazeteiro que faz polemicas»²² – já podia ser considerado restritivo, mas não escondia que o essencial destas guerras se passava, e passa, nos meios de comunicação de massas. O deleite do público é um condimento a não esquecer. Dar-se em espectáculo não melhora a qualidade da refeição – ou da vida.

Ei-los, pois, que andam por aí, de vergasta em punho, para qualquer emergência. Já ninguém vai ao pêlo de Alfredo Pimenta, como fez Aquilino Ribeiro²³, à imitação do seu Mestre de Ceide. Perdeu-se em tratamento médico o que se ganhou em limpeza de unhas e ódios agora à temperatura ambiente, de que a razão de uns e outros sai reforçada. Aproveita pouco a nação cada vez mais irritável? Ganha, ao menos, o memorialismo.

²² FREIRE, F. de C., *Novo Diccionario Francez-Portuguez*, Paris, 1879, p. 997, s. v., ‘Polémiste’.

²³ Ver RODRIGUES, E., *Aquilino Ribeiro. Um escritor de pulso*, in *Expresso – Actual* (Lisboa), 24-V-2003.



MARIA JOÃO REYNAUD

JOSÉ TOLENTINO MENDONÇA:
O OFÍCIO INCERTO DAS PALAVRAS

Padre, teólogo e poeta, José Tolentino Mendonça nasceu em 1965, na Ilha da Madeira (Machico), lugar de primeira aprendizagem do «ofício incerto das palavras» e da cartografia insular do silêncio. Autor de uma obra multipolar, dela se destacam trabalhos de natureza académica, como é o caso da sua tese de doutoramento em Teologia Bíblica, *A Construção de Jesus*¹, ou ensaios interpelantes e inovadores como *As Estratégias do Desejo*², ou o recém-editado *Pai-Nosso que Estais na Terra*³. Registe-se ainda a fixação do texto da *Bíblia Ilustrada*, segundo a tradução de João Ferreira Annes d'Almeida, que igualmente prefacia; ou a antologia intitulada *A Oração dos Homens*⁴, feita em colaboração com Armando Silva Carvalho. No campo do ensaísmo literário, há que registar os excelentes prefácios a obras de Ruy Belo, Teixeira de Pascoaes e Cristina Campo, estimulantes exercícios de aproximação crítica que são por isso mesmo guias imprescindíveis de leitura. A sua primeira incursão na escrita dramática teve como resultado o texto *Perdoar Helena*⁵, uma Diótima que quebra o seu «círculo interior» para procurar no amor o caminho da verdade.

Mas, na vertente erudita deste mestre de muitos ofícios, a tradução tem ocupado um espaço relevante. Esse modo privilegiado de transmitir a 'tradição' que Tolentino Mendonça cultiva, uma vez que o 'tradutor' (*traductor*) é também aquele que 'entrega' a outros o saber (*traditor*), fica patente nas suas traduções de *Cântico dos Cânticos* e de *Nova Bíblia dos Capuchinhos*. Ou nas

¹ MENDONÇA, JOSÉ TOLENTINO, *A Construção de Jesus – Uma Leitura Narrativa de LC 7, 36-50*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004. Prémio de Ensaio do PEN Clube / 2004.

² ID., *As Estratégias do Desejo – Corpo e Identidade: um discurso bíblico* [1994], 2. edição acrescida, Lisboa, Cotovia, 2003.

³ ID., *Pai-Nosso que Estais na Terra*, Paulinas Editora, 2011.

⁴ *A Oração dos Homens – uma antologia das tradições espirituais*, Apresentação, selecção e tradução Armando Silva Carvalho, José Tolentino Mendonça, Lisboa, assírio & Alvim, 2006.

⁵ ID., *Perdoar Helena*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2005.

belas traduções literárias de textos de Hildegard von Bingen (*Flor Brilhante*) e da poesia de Cristina Campo (*O Passo do Adeus*).

No prólogo do *Evangelho segundo São João* pode ler-se: «No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, / e o Verbo era Deus». As línguas litúrgicas, estranhas umas às outras, puderam acolher e comunicar o Mistério que pairava acima delas – o Mistério da origem, apagado da memória colectiva, mas de que há vestígios nas línguas naturais e na sinalética do universo. Segundo Walter Benjamin, o fundamento da ‘palavra’ reside na língua divina que infinitamente a transcende e preexiste à língua mais arcaica. Essa «língua pura» (*reine Sprache*), que presidiu à aurora espiritual do homem, paira «como um eco messiânico» acima da multiplicidade das línguas (*La tache du traducteur*⁶). Língua adâmica – ou “língua dos nomes” – é ela que confere, segundo Benjamin, «o fundamento místico» à tarefa da tradução.

Mas esse fundamento poderá também ser encontrado na liturgia do Pentecostes, que celebra a descida do Espírito Santo sobre os Apóstolos, sob a forma de línguas de fogo, para lhes conferir o dom da sabedoria e o poder de divulgar a mensagem divina na diversidade de idiomas que até aí desconheciam. Esta narrativa bíblica coloca-nos perante uma metáfora primordial da abertura ao Outro, aceite e reconhecido na sua radical estranheza, convocado para a partilha do que, no limite, é da ordem do indizível. O acto de «traduzir» não só nega a «heterogeneidade radical»⁷ das línguas, como implica uma experiência de *relição* que tem um lastro sagrado⁸. Próximo desta perspectiva, Paul Ricoeur considera que a tradução não é apenas um trabalho «intelectual, teórico ou prático», mas uma forma de concretizar a «hospitalité langagière»⁹. Ou seja: «uma questão ética», na medida em que permite ampliar o espaço de compreensibilidade dialógica no âmbito de um novo humanismo.

Escreve Georg Steiner, em *Après Babel*, que «comprendre c’est traduire», o que significa que cada língua representa um modo singular de ver o mundo, sendo na diversidade das línguas que a sua realidade heteróclita se torna compreensível. Através da tradução, o mundo reorganiza-se e reunifica-se criativamente. A tradução é uma experiência de *face a face*, vivida nos limites de cada língua; uma experiência de abertura ao Outro que é fundamento de liberdade e de responsabilidade.

É a esta luz que podemos ler o prefácio de Tolentino Mendonça a *Os Imperdoáveis* e considerar a importância destas afirmações: «a experiência poética e a religiosa inscrevem-se no território comum da linguagem»; «tanto nu-

⁶ Apud RICOEUR, PAUL, p. 18.

⁷ *Ibi*, p. 26.

⁸ *Ibi*: «L’écart entre une présumée langue parfaite, universelle, et les langues qu’on dit naturelles, au sens de non artificielles, est insurmontable», pp. 43 e 44.

⁹ RICOEUR, PAUL, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004, pp. 42-43.

ma como noutra se busca aquilo que (Cristina) Campo chamava ‘o sabor máximo de cada palavra’¹⁰. O acto de traduzir é uma experiência poética de segundo grau determinada pela procura dessa espécie de ‘sabor’. Em José Tolentino Mendonça, o percurso do tradutor está intimamente ligado ao do poeta, porque ambos respondem a uma idêntica vocação de escuta do sagrado: «o Sagrado faz dom da palavra (*Wort*) e vem ele próprio nessa palavra»¹¹, afirma Heidegger num comentário a um poema de Hölderlin. Se a poesia nem sempre atinge a altura do sagrado, nem por isso deixa de ser o caminho solitário para a verdade oculta que o aprendiz de alquimista que é o poeta persegue, enfrentando o fogo devastador que a encobre com uma «vassoura de giestas»: «Não devias empurrar fogo tão solitário / sob os umbrais de uma morada / nos carreiros que vão dar aos montes / sairás ainda em súplica / quando os incêndios ignorarem a ameaça / da tua vassoura de giestas // a sombra uma vez avulsa / não retorna a mesma // não despertes o que não podes calar» (“Os Incêndios”, *Longe não Sabia*)¹².

Apresentar a poesia de Tolentino Mendonça em apenas algumas páginas não poderá ser muito mais do que enumerar os títulos dos livros publicados. Faço questão de o fazer, porque eles desenham um percurso de leitura não isento de obstáculos entre a obscuridade e uma claridade difícil: *Os Dias Contados*, 1990 (posfácio de João Miguel Fernandes Jorge); *Longe não Sabia*, 1997; *A que Distância Deixaste o Coração*, 1998; *Baldios*, 1999; *De Igual para Igual*, 2001 (posfácio de Eugénio de Andrade); *A Estrada Branca*, 2005; *Tábuas de Pedra*, incluído em *A Noite Abre os Meus Olhos* [poesia reunida], 2006, são os títulos dos livros editados ao longo de década e meia de uma escrita que o poeta define, na sua mais recente “arte poética”, como «um exercício de dissidência» – porque, ao invés de perseguir a pureza ideal da linguagem, o poema «abraça precisamente aquela impureza que o mundo repudia» (“O Poema”, *Estrada Branca*)¹³.

A poesia de Tolentino Mendonça aspira a uma verdade não truncada, que só é alcançável através da «forma de apostasia» que é o poema¹⁴. A negação da fronteira entre o ‘puro’ e o ‘impuro’ é a condição de regeneração da própria palavra poética, que enraíza na substância do mundo – a terra – e não está ao abrigo das suas convulsões fracturantes.

¹⁰ Cf. CAMPO, CRISTINA, *Os Imperdoáveis*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2005, p. 12 e p. 182.

¹¹ HEIDEGGER, M., *Approches de Hölderlin, Comme un jour de fête*, trad. M. Deguy et F. Fedier, Paris, Gallimard, pp. 96-98.

¹² MENDONÇA, JOSÉ TOLENTINO, *A Noite Abre Meus Olhos* [poesia reunida]. Posfácio [de] Silvina Rodrigues Lopes, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006, p. 41.

¹³ *Ibi*, p. 202.

¹⁴ *Ibidem*.

Há duas maneiras contrárias (mas que às vezes se equilibram) de um poeta ver o mundo: uma com a razão, outra com o coração. Na poesia de José Tolentino Mendonça, o coração sobrepõe-se à razão, porque a poesia nasce de um silêncio contemplativo que exige uma forma particular de escuta («Escutai com o ouvido do vosso coração», diz um conhecido salmo). O coração não é só metáfora do conhecimento intuitivo, mas também do próprio acto criador. Na constância da sua pulsação, que se comunica ao poema, está inscrito o ritmo do universo e a memória abissal da sua miraculosa origem. O coração é o signo vital de um modo intenso de «estar no mundo» que o poema expressa e perpetua. A visão deslumbrada da paisagem da infância e dos primeiros afectos, a que o poeta permanece fiel – a mãe, o pai, os irmãos, os amigos – marca muitos dos seus poemas: «Lembro-me da música dos lugares a oeste / dos planos para esse reino amado / que pretendemos tanto tomar de assalto / antes dos brados do fogo» (“Do que me lembro”, *Longe não Sabia*)¹⁵. O paraíso perdido da infância constitui, na sua obra, uma imagem *princeps*, a partir da qual se estrutura uma visão do mundo marcada pela insularidade, bem como um idioma poético muito próprio. No primeiro poema do primeiro livro, intitulado “A Infância de Herberto Helder”, pode ler-se: «No princípio era a ilha / embora se diga / o Espírito de Deus / abraçava as águas» (*Os Dias Contados*)¹⁶. A Ilha precede o Verbo, mas é na secreta irradiação deste que se forja o idioma poético que a irá revelar. É no rasto desse Verbo, num tempo em que «ainda era possível / encontrar Deus / pelos baldios»¹⁷, que se abre o caminho para uma poesia onde a espiritualidade se cruza com uma delicada sensualidade. O poema comparece como o elo subterrâneo que une a Ilha microsférica à infinitude do Cosmos.

No posfácio a *De Igual para Igual*, Eugénio de Andrade refere-se ao encontro inesperado com a poesia de Tolentino através de um único poema. O título premonitório que dá ao seu texto – “Tão perto do coração” –, simultaneamente literal e metafórico, exprime o essencial desta poesia, onde a alegria e o deslumbramento convivem com a compaixão e um pressentimento de tragédia. Sublinho ainda outro ponto: a atenção dolorosa que merece ao poeta a realidade de um mundo onde a carência e a brutalidade se contrapõem à beleza das cidades (avultando na sua obra, entre outras, a Roma da latinidade e a de Pier Paolo Pasolini), com os seus lugares de culto e as suas obras de arte. A arte é, para Tolentino Mendonça, uma das formas de manifestação do espírito, constituindo uma reserva de beleza capaz de salvar o mundo, ou de, pelo menos, se contrapor à corrente dessacralizante que o percorre. O diálogo que a sua poesia entretence com ela atinge momentos al-

¹⁵ *Ibi*, p. 61.

¹⁶ *Ibi*, p. 11

¹⁷ *Ibidem*.

tos, como acontece neste poema: «A cabeça quase em pudor reclinada / sobre o desalento / de um inverno distante, / os cabelos na incerta / direcção dos ombros, / o pescoço igual a um fragmento de coluna / (é sempre tão longo caminho um fragmento), / as mãos incólumes tornam / misterioso o fogo» («Apontamento no Museu de Nápoles»)¹⁸.

A propósito desta poesia, Eduardo Prado Coelho fala de uma «elaborada e calculada destotalização do poema». A renúncia ao poema como forma fechada não é, em si mesma, uma novidade: trata-se de uma opção que marca reiteradamente algumas poéticas contemporâneas. O que nos surpreende nesta poesia, atravessada por insistentes referências culturais que fazem parte da imensa logosfera cuja matriz é a Bíblia, é que ela recuse todo o tipo de retórica ou erudição, para se deixar penetrar por uma oralidade expressiva que é (des)organizadora do discurso. Este aproxima-se da linguagem do quotidiano, levando às últimas consequências um estilo paratático, que a ausência de pontuação (à maneira de Sophia de Mello Breyner Andresen ou Gastão Cruz) ainda mais acentua. A anacolúta pode reforçar esse efeito de deslaçamento, aspecto que mereceria algum comentário mais técnico. Creio que isso também se deve a um gosto pelo fragmento ou pelo versículo sálmico. Pensar e escrever de forma fragmentária é enfrentar a nossa finitude e a nossa imperfeição; é medirmo-nos a cada passo com o infinito para assumir a precária condição de seres viatórios, em busca da grande Unidade. Se a «descontinuidade discursiva», já notada por Eugénio de Andrade, poderá traduzir, ocasionalmente, o sentimento de perda de unidade do 'eu' num mundo dilacerado, o ritmo («o impulso rítmico [que] mantém a estabilidade dos versos»¹⁹), restaura a continuidade misteriosa que lhe está subjacente.

A escrita fragmentária sinaliza a perda da Totalidade, a nostalgia da perfeição, mas não deixa de intuir o Todo, sendo no coração deste paradoxo que se opera a síntese regeneradora do saber e da ignorância. Nos poemas de Tolentino Mendonça, os versos (livres e quase sempre sem pontuação) e as estrofes comportam-se como fragmentos de um Poema Universal que os excede: em cada um deles, há o vislumbre de uma verdade absoluta que contudo nos está vedada.

Num tempo em que a poesia já não é a mestra da humanidade, e em que o poeta já não é *profeta* (como na época dos grandes românticos), talvez lhe assista ainda o direito de dizer, em verso ou em prosa, o seu amor pelas coisas terrenas – a pedra, a árvore, o vento, o rio, o fogo. É esse amor intenso, capaz de abrir as portas sagradas do cosmos, que funda um imaginário místico onde a alma do universo e o espírito de Deus se confundem. Assim o fize-

¹⁸ *Ibi*, p. 168.

¹⁹ V. ANDRADE, EUGÉNIO DE, «Tão Perto do Coração», in *De Igual para Igual*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp.53-61.

ram San Francesco di Assisi (*Canticum Fratris Solis vel Laudes Creaturarum*), Santa Teresa de Jesús (*Las Moradas*) ou San Juan de la Cruz (*Cântico Espiritual*), todos eles escrevendo poemas de amor – e, ao mesmo tempo, desse *algo mais* a que Jorge Guillén chamou «lo inefable místico»²⁰. Disto mesmo (nos) fala o belíssimo poema que dá título ao volume *A Noite Abre Meus Olhos*, em que José Tolentino Mendonça reuniu a poesia publicada anteriormente (e em que se repercute *la noche oscura* de San Juan de la Cruz): «Caminhei sempre para ti sobre o mar encrespado / na constelação onde os tremoçozeiros estendem / rondas de aço e charcos / no seu extremo azulado [...] // o amor é uma noite a que se chega só» (“A noite abre meus olhos”)²¹.

É nesta mesma linha que, na nossa literatura, se destacam poetas como Frei Agostinho da Cruz, Soror Violante do Céu, Teixeira de Pascoaes. E, mais recentemente, Daniel Faria, tão cedo desaparecido. O misticismo lírico reune o que o racionalismo teológico separou, ao traçar uma absurda fronteira entre o corpo e a alma, entre a substância e a forma, entre o mundo da matéria e o mundo do espírito – e, deste modo, desapropriando o cristianismo da dimensão mais autêntica da sua mensagem. A poesia de José Tolentino Mendonça procura resgatá-la, transformando a realidade avassaladora do mundo na matéria espiritual do poema.

No seu livro mais recente, *O Viajante sem Sono* (2009)²², vemos delinear-se um programa poético que reitera o jogo com a obscuridade, pelo poder desestabilizador da língua, sem que a poesia deixe de ir ao encontro «do nosso desejo por uma habitação mais poética da terra», como escreve Jean-Claude Pinson²³. Daí que, no poema que marca o início desta *viagem-vigília*, o poeta possa dizer que «Deus não aparece no poema / apenas escutamos a sua voz de cinza», vinda de uma interioridade recôndita que se oculta no coração do homem (*Tu autem eras interior intimo meo et superior summo meo!*, escreve Santo Agostinho nas *Confissões*, III, 6, 11), concluindo-o com esta advertência: «Só há um modo verdadeiro de rezar: / estende o teu corpo ao longo do barco / que desce silencioso o canal / e deixa que as folhas mortas dos bosques / te cubram»²⁴.

O segundo poema, “Grafito”, que parece contrariar o sentido da epígrafe de E. Levinas, é uma espécie de receita não isenta de ironia sobre “o que deve conter um poema”, evocando de algum modo a celebrada frase de Lautréamont: «La poésie doit être faite par tous. Non par un». O poema torna-se um

²⁰ GUILLÉN, JORGE, *Lenguaje y Poesía*, Madrid, Alianza Editorial, S. A., 1969.

²¹ MENDONÇA, JOSÉ TOLENTINO, *op. cit.* [2006], p. 181.

²² Ibidem, *O Viajante sem Sono*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2009.

²³ PINSON, JEAN-CLAUDE, *Para que serve a poesia hoje?*, Tradução de José Domingos Almeida, Deriva Editores, 2011, p. 27.

²⁴ *O Viajante sem Sono*, «Para ler aos Novíços», p. 11.

território sem fronteiras, onde se anulam as diferenças, os antagonismos, as hierarquias, as distâncias. Só assim «Pode conter Le matin, Le midi, Le soir / audácias típicas de um visionário / uma guerra civil / um disco dos Smiths / correntes marítimas em vez de literárias»²⁵. Nenhuma razão, além da poética, poderá justificar a ordem interna do poema. Este é um espaço de liberdade ilimitada, anti-canónico, em que a experiência temporal do sujeito enunciador continuamente se reconfigura.

Em *Jacob e o Anjo*, o universo bíblico cruza-se com o universo poético regiano, marcado por um antagonismo trágico. O poema é o cenário de uma luta ritual e sem tréguas, onde a consciência da dualidade do ser se sublima numa poderosa imagem residualmente barroca: «Tu porém inacessível / ardes entre a dupla folha / de ouro»²⁶.

Tolentino Mendonça retoma neste livro o diálogo com as artes (“Esculturas de José Pedro Croft”; “Lourdes Castro, Rua da Olaria”); com os lugares amados (Sintra, de Maria Gabriela Llansol; Arrábida, de Frei Agostinho da Cruz; Trieste, entre outros); com a cultura helénica, com os quatro elementos, com os seres da comunidade natural a que pertence o homem. Cada poema atravessa um «corredor de penumbra»²⁷, até à clareira de luz que devolve o poeta à ignorância da origem: «Donde viemos nós? Como chegámos a esta luz / [...] à ordem aleatória do tempo?» (“Trieste”)²⁸.

O ofício do poeta é captar os sinais profusos da «vida perpétua» e conduzi-los ao lugar transitório onde germina o canto poético:

«[...] Nos sinos, nos guizos, nas harpas / procuramos sem nenhuma restrição / o fogo e o gelo / a iluminação de um ramo dourado // Há um instante em que as nossas vozes / se fundem e destacam / reluzentes sobre a vida perpétua // Atravessamos a noite com uma vontade irreprimível / de cantar»²⁹.

Esse canto, que uma «paciência quase animal» transforma em poema, tem a sua origem mais remota no «mundo mineral», dele emergindo para uma luz que se revela «numa vastidão única / onde o olhar se perde» (“Poema”³⁰).

Com estas considerações ficam esboçadas algumas linhas de leitura da poesia de José Tolentino Mendonça. Só que, como aponta o título do antepenúltimo livro publicado, a sua escrita é uma *estrada branca*, com múltiplos desvios e atalhos por desvendar – caminhos de leitura que os olhos dos leitores irão abrir.

²⁵ *Ibi*, p. 13.

²⁶ *Ibi*, p. 17.

²⁷ *Ibi*, p. 26.

²⁸ *Ibi*, p. 19.

²⁹ *Ibi*, p. 48.

³⁰ *Ibi*, p. 50.

ROBERTO VECCHI

AMÉRICA(S) LATINA(S) E AMERICANISMOS: REPENSAR AS MODERNIDADES DO SUL EM TEMPOS DE CRISE

1. América(s) Latina(s) no Atlântico Sul?

Recentemente, por ocasião de uma brilhante e muito discutida tese de doutorado¹, tive a oportunidade de reapreciar, de modo combinado, pensamentos fundadores de uma América latina cultural e literária, plurilinguística e multicultural, assim como foi utopicamente articulada e discutida por dois grandes mestres como Antonio Candido e Angel Rama, numa época que parece já bastante desfocada e longínqua. O que resta hoje, depois de dois séculos ou quase de independência política, daquele edifício ideal que surgiu numa das épocas mais foscas do subcontinente? Tudo se reduziu já em ruínas ou, fora das retóricas continentais, faz algum sentido falar ainda de uma América Latina reconfigurada e viva? Uma convicção ainda forte é que o subcontinente se encontraria, ainda, em busca da sua identidade. Mas, acrescentando uma outra interrogação, faz ainda sentido pensar em identidades hoje, em pleno desmoronamento de um outro edifício, o estado-nação, e fora dos essencialismos com que a ideia de identidade corre sempre o risco de se combinar? A definição um pouco atemporal, de uma busca em curso de uma identidade que ainda não se constituiu e que expõe algo que desde sempre discutimos e que é pensar se a América Latina possui uma ontologia própria e sobretudo possível, marca no mínimo uma dialética complexa. Cronicamente inviável, se diria pensando no título de um importante filme brasileiro de Sérgio Bianchi. Lembro aqui um livro que promoveu na década de 80 uma leitura histórico-ontológica do assim chamado “boom editorial” da literatura “latino-americana”

¹ MARTINEZ SIMÓN, JOSÉ MARIA, *La formación de una cultura: historia y literatura en Brasil*, Tesis doctoral, Universitat de València, 2011, pp.406. O presente artigo surge a partir de um seminário dedicado ao “sul” como conceito, ministrado no ano acadêmico 2010-11 aos alunos de estudos portugueses e brasileiros do Doutorado de Iberística na Universidade de Bolonha. Apesar de essenciais, quero dedicar estas notas à memória de Giorgio Baratta, filósofo gramsciano e conhecedor do Brasil, que largamente as originou e alimentou.

que evidenciava o mecanismo oximórico que marcou a formação histórica, na época da colonização, do sub-continente (para aproveitar mais uma definição, desta vez, de ordem geográfica): a destruição como princípio de unidade a partir dos projetos coloniais promovidos pela Conquista/colonização².

Esta figura me parece interessante porque sublinha uma dualidade que desde os primórdios marca as narrativas associadas à figura da América Latina, se poderia dizer os dois gumes, a dupla vertente de um processo que só aparentemente se define como linear mas que na verdade implica sempre uma dimensão de signo contrário. O que se comemora criticamente no entanto é a outra ruptura que ocorre com a segunda modernidade que é a da formação dos estados nações a partir de processos heterogêneos, é suficiente lembrar, nesse sentido, o caso que me é mais conhecido que é o do Brasil que passa de colônia a império confirmando uma certa exceção antinormativa própria da pós-colonização deste País.

Onde essa ruptura formativa se reflete na figura da América Latina? A reinscrição da modernidade nesse caso ocorre, acho eu, através de uma fratura constitutiva que separa, distingue a colonialidade da colonização. O fim do colonialismo político não implicou o fim das relações desiguais da dominação colonial e aqui lembro Boaventura de Sousa Santos ou Anibal Quijano, de acordo com os quais, na definição de uma “epistemologia do sul” que decorre da análise do caso latino-americano, o colonialismo continuou sob a forma da colonialidade de poder e de saber. Ou, melhor, se poderia dizer que o colonialismo político se esgota e a colonialidade que o constitui continua e se reproduz³.

Não entro aqui no debate, a meu ver significativo, sobre a modernidade e a colonialidade como dois lados incidíveis, mas articulados em uma relação invisível da narrativa da modernidade. O que me parece importante pensar assumindo a figura da América Latina hoje é a sua complexidade como significante político. Não só, portanto, um incontornável conceito geográfico, ou um conceito histórico marcado ao mesmo tempo, oximoricamente, pela unidade e pela diferença⁴, mas uma América Latina que é um projeto inconcluso, o performativo de um nome próprio irrealizado ou em curso, sobretudo aquilo que Slavoj Žižek aponta como um significante que rearticula fantasmaticamente, no nome próprio, um passado traumático⁵. Sobre a América Latina,

² Cfr. CAMPRA, ROSALBA, *América Latina. L'identità e la maschera*, Roma, Editori Riuniti, 1982, pp. 15-20.

³ SANTOS, BOAVENTURA DE SOUSA E MENESES, MARIA PAULA, *Epistemologias do Sul*, Coimbra, Almedina, 2009, p.12.

⁴ Como recentemente observou ZANATTA LORIS, *Storia dell'America Latina contemporanea*, Bari-Roma, Laterza, 2010, pp.3-5.

⁵ ŽIŽEK, SLAVOJ, *The Sublime Object of Ideology*, London-New York, Verso, 1989, pp. 108-109.

de fato, a dimensão histórica não é, a meu ver, suficiente para dar conta de processos mais complexos.

É sempre preciso inscrever o nome próprio fantasmático de América Latina no mitologema do mesmo. Porque em muitos casos a consistência histórica desse espaço se perdeu na fragmentação das narrativas divergentes, a mitologia de uma América Latina ou de algumas partes dela (penso por exemplo no mito da Revolução cubana ou do foquismo, que se percebe em “Soy loco por ti América”, cantada no portunhol dos tropicalistas brasileiros, na época da repressão pela ditadura militar em finais da década de 60). A densidade de uma comunidade mais imaginada do que historicamente presente, ao mesmo tempo carregada de uma aura desajustada, de uma obra identitária só ideológica ou positivamente existente, exige tecnologias próprias para interpretar suas múltiplas contraditórias narrativas.

Em simultâneo, o tempo da figura da América Latina hoje é radicalmente outro, embora haja permanência de passados fantasmáticos que ainda interferem sobre ela como nome próprio. O que emerge é um movimento que mais uma vez ocorre na reconfiguração da América Latina como um espaço não acabado ou estável. Há geografias em movimento, com deslocamentos e rearticulações que estão mudando drasticamente a própria idéia, o próprio significado e a própria configuração latinoamericana. E é dessa conjuntura de que se fala nesses meses em contraponto com as comemorações do Bicentenário da Independência questionando sobretudo um aspecto: quais são as novas geografias que emergem, que resemantizam o nome próprio, América Latina, e reformulam o conceito histórico do mesmo?

O meu ponto de observação é geográfica e historicamente situado e é o Brasil. Por isso diria que um dos produtos do movimento que o Brasil realizou nos últimos anos, em correspondência com os dois mandatos do presidente Lula (2003-2010), foi uma distinção não só de aparência mas de substância entre América Latina e América do Sul, em prol desta segunda. Em termos não culturais, mas geopolíticos (embora esta reconfiguração geopolítica certamente venha a ter uma ampla incidência nos processos culturais em fase de definição) outro mapa se definiu a partir dessa “opção sul-americana”. O “não” ao ALCA por parte do Brasil, combinado com a perspectiva de uma associação que, ultrapassando as dificuldades internas do próprio Mercosul, coadunasse os países da América do Sul e não só, mas atraísse para o sul outros Países como México e Cuba criou as condições para inaugurar uma comunidade mais ampla, a Comunidade Sul-Americana de Nações, proposta pelo Brasil e mais tarde red denominada União das Nações Sul-Americanas (UNASUL). Apesar dos limites de integração, o projeto se caracteriza de modo notável, porque representa a maior reserva energética do planeta, possui um terço das reservas de água do mundo, um potencial mercado de 350 milhões

de habitantes, apesar dos limites de integração e desigualdades sociais entre e no interior dos países membros ou observadores. Um potencial que põe a questão do futuro “sul” em relação às geografias globais.

Outra reformulação geográfica significativa é sempre virada para uma procura do “sul” mas externa à própria figura da América Latina. Essa nova cartografia territorial projeta um tema fundamental e obsessivo como o da formação fora do perímetro do próprio subcontinente. Refiro-me ao espaço criado pelo “patrimônio de sofrimento”⁶ dos milhões de escravos que foram levados da África para a América latina pelo tráfico negreiro. O Atlântico Sul é em suma uma declinação própria, do que Paul Gilroy chama de “Black Atlantic”, o nome desterritorializado, múltiplo e antinacional do trauma catastrófico do “middle passage”, como espaço de consciência da modernidade européia, que constitui o reconhecimento e a afirmação de uma contra-cultura de modernidade, onde o escravo emerge como figura central⁷.

As consequências críticas desta reconfiguração de um oceano que é história (para parafrasear um poema famoso de Derek Walcott, *The sea is history* ⁸) são consistentes: por um lado a formação das culturas nacionais em países latino-americanos ocorre em larga parte fora do espaço nacional (pense-se no caso do Brasil que começaria, modernamente, em África⁹) mas também uma concepção da modernidade que revisita o trauma da travessia negra e o recoloca como uma das temporalidades formativas de comunidades de sentimento e de interpretação¹⁰.

Do ponto de vista geopolítico, repensar o Atlântico Sul a partir destas tensões significa reencontrar as memórias traumáticas que a ele se associam para a construção de novas relações não só culturais mas que decorrem de um amplo esforço de valorização cultural. Refiro-me aqui por exemplo à idéia de “dívida histórica” do Brasil com África, sancionada pelo Governo Lula, que é uma ampla operação de teor cultural mas com enormes repercussões também no plano político e da cooperação econômica. É a dimensão antropológica de uma geopolítica com uma forte dimensão culturalista do Atlântico Negro.

O desafio teórico mas também geopolítico de um pensamento que reconfigura o Atlântico Sul pode, deste ponto de vista, recolocar o papel de uma

⁶ Sobre o conceito de Abi Warburg de *Gedächtnis als Leidenschaft*, ou seja, de “patrimônio de sofrimento”, ver ASSMANN, ALHIDA, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, il Mulino, 2002, p. 411.

⁷ GILROY, PAUL, *The Black Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza*, Roma, Meltemi, 2003, pp. 51-52.

⁸ WALCOTT, D., *The Sea Is History* in *Collected Poems: 1948-1984*, New York, Farrar, Straus, & Giroux, 1986 pp.364-366.

⁹ Cfr. ALENCASTRO, LUIZ FELIPE DE, *O trato dos viventes. Formação do Brasil no Atlântico Sul*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000, p.353.

¹⁰ GILROY, P., *op.cit.*, pp. 99-100.

Europa cuja modernidade se fez em múltiplos casos fora dela: pense-se por exemplo nos 4,5 milhões de Italianos que migraram para o Atlântico sul (o Brasil e Argentina), de 1861 a 1985 dos quais 3,5 milhões não regressaram, que proporciona um denominador comum com outras diásporas que marcaram aquele espaço.

Os novos mapas de uma América Latina instável e perenemente em busca da sua “identidade” que ao mesmo tempo possa dar conta da diversidade inesgotável que a constitui, solicitam novos desafios. Resgatar a dimensão histórico cultural, as memórias dilaceradas ou até freqüentemente recalçadas, das Américas latinas, pode ser uma tarefa “em comum” que restabelece fatural e historicamente a conexão etimológica mas também conceptual que une comunidade e patrimônio (pelo afixo “munus” que remete para o pensamento de Roberto Esposito sobre a *communitas*¹¹), dentro de novas constelações pós-coloniais e pós-nacionais que se forjaram através de modernidades externas e assimétricas. Um desafio, em suma, que continua.

2. Americanismo, ícones e pensamentos da modernização a partir do sul

Na(s) história(s) da América latina, o “americanismo”, apesar da questão nominalista crucial que supõe, ocupa um espaço reduzido, talvez pela identificação que institui com a industrialização do norte do continente e portanto com um outro passo em relação à modernização que ocorre no sul. É verdade que no americanismo - e é um pouco o que vou tentar desenvolver aqui a partir do ponto de vista do “americanismo” enquadrado do ângulo de um país sul americano que é o Brasil - está sempre implícita uma idéia ou uma topografia do “sul”.

Na idéia de americanismo o que está em jogo, de fato, é uma reflexão sobre as relações complexas entre a modernização e as modernidades (plurais e diferenciadas) que a modernização implica mas com as quais nunca coincide em pleno. O americanismo portanto provoca uma interpretação predominantemente qualitativa dos processos de modernização. Processos que se caracterizam também e sobretudo pela sua projeção no campo cultural, além das evidentes conexões com o plano da realidade material e histórica.

As imagens surpreendentes e agudas do americanismo são o centro de um caderno de Antonio Gramsci, o caderno especial 22 de 1934, intitulado “Americanismo e fordismo”¹² que reúne reflexões de várias épocas e que oferece

¹¹ Entre as numerosas contribuições do autor neste campo, veja-se ESPOSITO, ROBERTO, *Communitas. Origine e destino della comunità*, Torino, Einaudi, 1998, pp. IX-XIII.

¹² GRAMSCI, ANTONIO, *Americanismo e fordismo*, a cura di Franco De Felice, Torino, Einaudi, 1978.

um extraordinário ponto de partida para pensar o americanismo. Apesar da detenção, Gramsci elabora uma visão extremamente original –sobretudo se comparada com as limitações da análise de Lenin da fase imperialista do capitalismo e do seu apodrecimento inelutável, ou até mesmo com as posições da III Internacional sobre a sociedade e o desenvolvimento nos EUA¹³- de acordo com a qual a industrialização no norte América possui uma enorme força transformadora que torna essa modernização a única que não conserva restos sociais e culturais dos modos de produção anteriores.

O que Gramsci desenvolve é uma visão do sistema americano-fordista que possuiria uma “racionalização” (este é o conceito chave do pensamento gramsciano sobre o assunto) original e heterogênea, mas também coerente, de técnicas de produção (o taylorismo) e de controle social (por exemplo na vida cultural e de relação com o tema sutil das transformações dos modelos de comportamento sexual) tão específica que configura uma tipologia inédita da centralidade operária, como evidenciou o filósofo que provavelmente aprofundou mais esta vertente teórica do Caderno gramsciano, Giorgio Baratta¹⁴. De fato, Gramsci anota, em uma passagem comparativa entre América e Europa:

L'americanismo nella sua forma più compiuta, domanda una condizione preliminare: “la razionalizzazione della popolazione”, cioè che non esistano classi numerose senza una funzione nel mondo della produzione, cioè classi assolutamente parassitarie. La “tradizione” europea è proprio invece caratterizzata dall'esistenza di queste classi, create da questi elementi sociali: l'amministrazione statale, il clero e gli intellettuali, la proprietà terriera, il commercio¹⁵.

Na prisão, na perspectiva da “claustrosfia”¹⁶, Gramsci reelabora a experiência das lutas operárias e da reorganização do trabalho nas grandes fábricas, nos tempos de *L'Ordine Nuovo* (1919-1920). Aliás, se pode pensar que a dimensão industrial particulariza o polo importante do binômio operários e camponeses, decisivo na elaboração de algumas considerações sobre a “question meridionale”. Justamente neste movimento crítico, o americanismo se inscreve como um eixo essencial do pensamento de Gramsci cujo valor aumenta se combinado com os outros conceitos a que remete. A elaboração do Caderno especial 22 (especial, porque transcreve e reelabora anotações anteriores, da primeira fase e portanto representa um estado mais avançado dos

¹³ PINZANI, C., *Americanismo e fordismo*, in AA.VV. *Gramsci Le sue idee nel nostro tempo*, Roma, L'Unità, 1987, p.67.

¹⁴ BARATTA, G., *Gramsci e i subalterni*, in Sergio Adamo (a cura di) *Culture planetarie. Prospettive e limiti della teoria e della critica culturale*, Roma, Meltemi, 2007, p.90.

¹⁵ GRAMSCI, A., *op.cit.*, p.14.

¹⁶ Cfr VECCHI, R., *Alegorias claustrosóficas: o pensamento confinado, a exceção e a história literária*, in *Rassegna Iberistica*, 91, 2010, pp.43-52.

Cadernos) é, do ponto de vista filológico, praticamente contemporânea da fase de preparação dos cadernos mistos 25 e 27 dedicados, o primeiro *Ai margini della storia (storia dei gruppi sociali subalterni)*, ao conceito chave do subalterno e o segundo *Osservazioni sul folcore* à complexidade das questões culturais como reflexo efetivo da vida do povo, que se coloca de certo modo em seqüência com o tema da subalternidade. Giorgio Baratta, nesta linha, observa que desde seus primeiros palpites o tema do americanismo surge já em combinação com o tema das classes sociais subalternas que na perspectiva do filósofo representa uma categoria intersubjetiva, ou seja, marcada por uma relação e que se opõe ao termo “hegemônico” e “dominante”¹⁷. Ao mesmo tempo, o tema do americanismo se combina com uma outra questão chave do pensamento de Gramsci, tornando-se aliás a ocasião para desenvolver este tema que já está presente desde o primeiro Caderno: o sul, na sua estreita relação com o americanismo.

Já em 1929, no Caderno 1, Gramsci, na seção *Americanismo*, escreve sobre o assim chamado *Mistero di Napoli* ao retomar uma imagem de Goethe que se perguntava porque uma cidade industriosa e ativa como Nápoles não era porém produtiva e voltada para satisfazer as necessidades das classes produtivas. Destruindo o mito do *lazzaronismo* orgânico meridional apontava para a presença da classe parasitária dos proprietários terrieiros e de suas cortes que consumia a riqueza acumulada sem investi-la¹⁸. A relação que Gramsci enxerga no “Mistério” é a que permite interpretar relações de forças, não só entre a cidade meridional e o seu contexto, mas também estendendo a análise a outras cidades (Palermo, Roma etc.) mas sobretudo na definição da “questão meridional”, o projeto de envergadura (truncado e deixado incompleto), *Alcuni temi della questione meridionale* (publicado em 1930 mas que remonta a 1926, reelaborando aliás artigos escritos anteriormente). Na leitura que deste texto fará Edward Said em *Culture and Imperialism* se define, na relação entre Nápoles e Turim, o norte e o sul, o que o crítico palestino chama do “fator Gobbetti”¹⁹, ou seja, a possibilidade de estabelecer um eixo entre o proletariado do norte e os camponeses do sul, como faces de uma mesma “questão”.

A extrapolação do “fator Gobbetti” permitirá a Said considerar que há uma articulação comum entre o desenvolvimento da literatura comparada e a afirmação da geografia imperial²⁰, criando a possibilidade de reinterpretar o “ar-

¹⁷ Cfr. BARATTA, G., *op.cit.*, pp. 86-89.

¹⁸ GRAMSCI, A., *Quaderno 1 (XVI) 1929-1930 Primo Quaderno*, in (1991) *Quaderni del carcere*, edizione critica a cura di Valentino Gerratana, Roma, Editori Riuniti, 1991, v.I, pp.70-71

¹⁹ SAID, EDWARD W., *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Roma, Gamberetti, 1998, p.75.

²⁰ *Ibidem*.

quivo” da cultura ocidental a partir da dimensão espacial de Gramsci com base na metáfora musical “contrapontística” do arquivo intersectando a história metropolitana com as histórias alternativas. O sul assim configurado se aproxima muito de outra categoria crucial do pensamento de Gramsci. Antes de tudo é preciso dizer que o “Mistério de Nápoles” surge no meio de uma reflexão sobre o americanismo. Americanismo e fordismo são as duas chaves com que Gramsci lê a modernização. São responsáveis pela construção do que chama o “operário-massa” (fordismo/homem massa americanismo) que sintetiza fatores do ponto de vista industrial muito modernos e do ponto de vista cultural marcados pela passividade e pela marginalização. Este homem novo, que coloca sérios problemas de ordem cultural, produzido como é por uma nova divisão do trabalho e pelas contradições de gênero, raça, cultura e etnicidade, se insere em uma estratificação da classe operária que torna bastante difícil a agregação e a unificação sindical e política²¹. Desse ponto de vista, a afirmação de um operariado fordista complicaria a construção chave da aliança entre camponeses e operários.

No americanismo então, se inscreve uma ampla visão política e cultural que surge a partir de uma crítica da modernização e de uma apreciação das modernidades diferenciadas por ela determinada. Assim se compreende a relação constitutiva que surge entre o americanismo, a subalternidade e o sul, como lados distintos de um mesmo prisma. E coloca outras questões: a racionalização americanista que impacto determinaria nos círculos mais excêntricos da sua ação? Como o contexto anômico da periferia, enquanto lugar de outras modernidades, reage perante a imposição de uma ordem “externa” que corresponde a um outro modelo de industrialização do norte?

O lugar de onde tento discutir essas questões é o Brasil enquanto “grande estado periférico”²², numa fase aguda de modernização quando na década de trinta ocorre a afirmação do modelo de substituição das importações por via nacionalista-autoritária (como será em particular a partir do Estado Novo de Getúlio Vargas de 1937). Podemos porém observar que o pensamento americanista tem raízes profundas no Brasil: pensemos, por exemplo, no debate sobre o pan-americanismo e a América latina que ocorre na virada do século e que opõe intelectuais como Manoel Bonfim, José Veríssimo, Oliveira Lima e Eduardo Prado, cépticos quanto à possibilidade de um discurso efetivamente pan-americano e outros como Joaquim Nabuco, Euclides da Cunha, Araripe Jr. ou a *Revista Americana* (1909-1919) que promovem pelo contrário os valores do universalismo americano. É preciso considerar que é nos anos que coincidem com o envolvimento brasileiro ao lado das forças aliadas na Se-

²¹ BARAITA G., *op.cit.*, p.90.

²² GUIMARÃES SAMUEL PINHEIRO, *Quinhentos anos de periferia*, 5ªed., Rio de Janeiro, Contraponto, 2007, pp.19-20.

gunda guerra mundial contra nazismo e fascismo (quando o perfil do Estado Novo apresentava consistentes analogias por exemplo com o fascismo italiano) que se criam as condições que tornam o americanismo um ícone da modernização brasileira pós-bélica. Neste contexto, de fato, ocorre a substancial deslocação ou reorientação do País da esfera de influência europeia para aquela norte americana, com uma ruptura significativa de modelos culturais e de consumo²³, próximos dos traços da modernidade descrita por Gramsci no *Americanismo*. O Brasil a partir de 1945, de certo modo se americaniza ou muda a partir de uma atitude mimética a sua relação com o horizonte da representação do americanismo das décadas anteriores.

Talvez uma historia da América latina se possa pensar a partir dos ícones que o americanismo encontra ou reformula no decurso do século XX. O que emergiria seria uma espécie de história em negativo (fotográfico) da modernização, a partir do lado mais sombrio, o do sul.

Um instrumento sofisticado de percepção e revisão do americanismo na década de 30, é certamente, um dos ensaios interpretativos essenciais da modernização meridional da América. Trata-se de *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda (1936) que é ao mesmo tempo um texto de explicação do Brasil para estrangeiros (a *Teoria da América* concebida em Berlim²⁴) e um ensaio até morfologicamente capaz de emular (pelas divisões e o jogo metafórico que o compõem) o processo de formação do Brasil.

Em Sérgio Buarque, a condição americana é também o modo pelo qual detectar caracteres comuns da formação americana (portanto, implicando de certo modo um americanismo, literal e não conceptualmente, constitutivo que produz um sentimento pan-americanista), mas ao mesmo tempo estrutura também uma leitura da modernização do norte. O sentido de americanismo portanto se desloca assumindo uma outra forma.

A tese de fundo do livro de Sérgio é que a Europa, o sul da Europa (a península ibérica) em particular Portugal enquanto país colonizador, é responsável pela permanência da desordem dentro do processo de modernização nacional, tendo sido problemáticos em particular os inícios, as raízes daninhas, as formas primárias com que a colonização se desenvolveu. Isso aca-

²³ Cfr. VECCHI, R., "O Brasil não é para principiantes". Modernidade e modernizações na cultura brasileira do século XX (breve manual para o pronto uso), in *Estudos do Século XX*, Coimbra, 9, 2009, pp.89-90.

²⁴ Trata-se de uma primeira versão sintética, em artigo, do que virá a ser o volume *Raízes do Brasil*, publicado em 1936 depois do regresso da estadia em Berlim. O artigo, que inicialmente se devia chamar *Teoria da América* virá a luz, na Revista *Espelho* de março de 1935, como o título *Corpo e alma do Brasil*. O artigo, que constitui o embrião da interpretação seminal de Sérgio Buarque sobre a formação do País, foi republicado na *Revista do Brasil*, 3, 6, 1987, pp.32-42. Cfr. sobre o assunto também CANDIDO, A., *Sérgio em Berlim e depois*, in *Vários escritos*, 3ª ed., São Paulo, Duas Cidades, 1995, pp.327-330.

bou por se projetar também, como uma dobra, no espaço da nação, portanto além da colônia. Assim, no capítulo final e político da obra, “Nossa Revolução”, o americanismo se define de maneira substancialmente analítica. Não coincide inteiramente com o enorme campo magnético do americanismo gramsciano, mas institui com ele laços significativos. Poderíamos dizer que as analogias decorrem de uma substituição fundamental: no lugar da fábrica como motor da industrialização, Sérgio coloca um outro *nómos* moderno, ou seja, a cidade. Mas a transformação que se prefigura é igualmente inexorável:

Ainda testemunhamos presentemente (...), as ressonâncias últimas do lento cataclismo, cujo sentido parece ser o do aniquilamento das raízes ibéricas de nossa cultura para a inauguração de um estilo novo, que crismamos talvez ilusoriamente de americano, porque seus traços se acentuam com maior rapidez no nosso hemisfério. No Brasil, e não só no Brasil, iberismo e agrarismo confundem-se (...) No dia em que o mundo rural se achou desagregado e começou a ceder rapidamente à invasão impiedosa ao mundo das cidades, entrou também a decair, para um e para o outro, todo o ciclo das influências ultramarinas específicas de que foram portadores os portugueses²⁵.

A modernização portanto dos legados coloniais, que se concentrariam sobretudo na permanência de vínculos personalistas e das suas projeções políticas no espaço público, que decorre da secular experiência da escravatura, fazem emergir permanências ibéricas e lusitanas que se deveriam às «insuficiências do americanismo». E mostrando a diferente natureza do conceito, dependente da expansão da fronteira européia para o ocidente, na condição da modernidade brasileira, «o americano ainda é interiormente inexistente»²⁶.

Há portanto uma alusão a uma racionalização em curso como dimensão americana que decorreria da prevalência da cidade sobre o campo, da inversão do jogo de forças que até agora fez das cidades, como se observa em outro trecho, uma expansão da senzala ou do engenho. O modelo americano desta modernidade parece menos explícito do que em Gramsci mas subsiste como uma sombra, um fantasma ou uma fantasia, que se projetam sobre o presente inquieto da década de 30, à beira do colapso estado-novista.

Ao mesmo tempo, a inscrição da formação nacional dentro de um movimento internacional, exhibe um “contraponto”, uma articulação próxima daquela do “fator Gobetti” na Itália, que implica sempre uma relação intersubjetiva. Cidade e campo, como “Meridione” e Norte na Itália, se estreitam intimamente, de modo combinado, o que mostra uma consciência da modernidade que, sobretudo na reflexão econômica marxista do começo da década de 70,

²⁵ HOLANDA, SÉRGIO BUARQUE DE, *Raízes do Brasil*, 18ªed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1986, p. 127.

²⁶ *Ibidem*.

permitirá superar o dualismo funcionalista dos “dois Brasil”, encontrando, na sua combinação e não na sua alternância, o eixo de construção da modernidade excludente brasileira. O “Mistério de Nápoles” gramsciano pode assim contribuir para explicar também o mistério do atraso brasileiro.

Não se trata só de tomar consciência que a dialética clássica entre ordem e desordem sobreviveu aos projetos modernizadores da República Velha mas, do ponto de vista interpretativo, Sérgio Buarque evidencia uma relação menos visível que explica porque a desordem é em conexão com o funcionamento da ordem. Se poderia supor que o caso do Brasil, nesta conjuntura histórica, é particularmente ilustrativo porque coloca em evidência não tanto o esquema de poder que inspira Gramsci e se delimita dentro do perímetro de um estado nacional complexo - ao mesmo tempo centro e periferia - como a Itália das primeiras décadas do século, mas o Brasil expõe um jogo de forças da mesma complexidade, evidenciando como os dois polos em jogo, a Europa das origens e a América na perspectiva, se encontram problemáticamente em confronto, delimitando a condição de um sul, subalterno e americano.

O ícone mais forte que surge deste reconhecimento de uma transição da dimensão personalista das relações tradicionais para a construção moderna do espaço público é certamente, na obra de Sérgio, a figura do “homem cordial”, epônimo no capítulo central do livro, símbolo das leis não escritas e familiares da Antígona e emblema máximo da moral da Casa-grande, pautando as relações da sociabilidade brasileira como se ocorressem na dimensão fechada, econômica, privada e privativa.

No debate que seguiu à publicação da obra, em uma carta que foi incorporada a partir da reedição do ensaio no próprio corpo do livro, o americanismo, entendido como a modernidade urbana, é novamente apontado como a causa da superação do homem cordial, porque «na incorporação de áreas cada vez mais extensas à esfera da influência metropolitana, o homem cordial se acha fadado provavelmente a desaparecer, onde ainda não desapareceu de todo»²⁷ que testemunha a partilha entre Sérgio Buarque e Gramsci de uma visão não negativa da modernização, sempre que sobre ela se possa determinar - em contraponto, da consciência «nacional-internacional-popular»²⁸ - uma “hegemonia” alternativa aos valores do americanismo fordista. Sérgio Buarque, como Gramsci, capta também, no desfecho da sua obra, um movimento profundo e sutil, quando nas vinte linhas finais que funcionam como um *explicit* sentencioso e denso do ensaio, recorre a uma articulada metaforologia musical para configurar a modernização em ato: uma opção não só estilística

²⁷ *Ibi*, p.146.

²⁸ BARATTA, GIORGIO, *Le rose e i quaderni. Il pensiero dialogico di Antonio Gramsci*, Roma, Carocci, 2003, p.158.

mas conceptual de tipo gramsciano, se poderia dizer, pensando no conjunto de metáforas musicais aproveitadas por Gramsci (“leit-motiv”, “ritmo”, “orquestrico” etc.):

Querer ignorar esse mundo será renunciar ao nosso próprio *ritmo espontâneo*, à lei do fluxo e do refluxo, por um compasso mecânico e uma *harmonia falsa*. Já temos visto que o Estado, criatura espiritual, opõe-se à ordem natural e a transcende. Mas também é verdade que essa oposição deve resolver-se em um *contraponto* para que o quadro social seja coerente consigo²⁹.

A metáforologia musical permite reenquadrar um Brasil americano mas que reclama uma modernidade própria, que reflita sobre a composição da ordem pela desordem que não é só um resquício arcaico mas é uma parte de uma outra modernidade. Se poderá chamar modernidade periférica ou modernidade arcaica ou modernidade excludente, para visitar algumas das categorias sociológicas que vigorarão ao longo do século XX. Mas a modernização - aqui identificada com o avanço das cidades mas que se associa ao impulso para a industrialização - recoloca no centro da cena, e não à margem, a necessidade de pensar, do ponto de vista da periferia, o americanismo do norte que pela sua imagem proporciona a ferramenta crítica com que analisar a modernização do sul.

Deste ponto de vista, Gramsci e Sérgio Buarque colocam seu pensamento em um espaço próximo depreendendo o emaranhado das relações que pelos poderes produzem modernidades do sul e do norte e como as combinações entre as duas recortam as condições efetivas, históricas, de subalternidade e de dominação. A imagem da modernidade americana, o americanismo portanto, possibilita a reconstrução de outras imagens, de outras Américas.

É talvez por isso que uma reflexão transnacional americana, das muitas Américas, sobre o americanismo, possa proporcionar um remapeamento de modernidades excêntricas e próprias. E talvez possibilite também a narração de história(s) da(s) América(s) Latina(s) subtraídas ao silêncio - como ensina a lição de Gramsci no que diz respeito à subalternidade, a quem se encontra à margem da história - que de outro modo seria impossível pensar, portanto também mostrar na sua força efetivamente emancipatória. Deslindando o “Mistero di Napoli”. Que é um pouco, também, o mistério das América(s) Latina(s).

²⁹ HOLANDA, S.B.DE., *op.cit.*, p.142 (grifos meus). Desenvolvi uma análise da metáforologia musical em *Raízes do Brasil* no ensaio *Contrapontos à brasileira. Raízes do Brasil e o jogo das metáforas*, in Pedro Meira Monteiro e João Kennedy Eugênio (orgs.) *Sérgio Buarque de Holanda: Perspectivas*, São Paulo-Rio de Janeiro, Editora da UNICAMP-Editora da UERJ, 2008, pp.363-384.

NOTE

EUGENIA SAINZ

CONSIDERACIONES A PROPÓSITO DE *LOS ESTUDIOS SOBRE MARCADORES DEL DISCURSO EN ESPAÑOL, HOY*¹

Anunciado, esperado, intuido, buscado, rastreado; punto de referencia obligado – sorprendente pero cierto– incluso antes de que saliera publicado. Hoy, a solo un año de su publicación, quien escribe puede afirmar sin temor a error (de ahí el placer y el deber de estas notas) que las expectativas no eran ni mucho menos excesivas. La antología de artículos coordinada por Loureda Lamas y Acín Villa ha conquistado las bibliotecas universitarias. Puede ser considerado un texto clásico en los estudios sobre marcación discursiva, lectura necesaria y, además, placentera, para quien desee conocer el estado actual de la investigación.

De hecho, es precisamente la intensidad del fenómeno y el elevadísimo nivel de producción alcanzado en apenas treinta años lo que explica la oportunidad, el acierto y la incuestionable utilidad de un volumen panorámico como el que presentamos. *Los estudios sobre marcadores del discurso en español, hoy* ofrece al lector un meditado balance de lo ya hecho, de cómo se ha hecho y de lo que queda por hacer (“problemas nuevos y viejas cuestiones”, como dicen los coordinadores); un esmerado estado de la cuestión que contempla el pasado con vocación crítica e integradora y que se proyecta hacia el futuro para señalar la ruta o, mejor dicho, las rutas.

El volumen se compone de una introducción y de doce capítulos, todos ellos con abundante bibliografía final. Aun cuando no se distinguen secciones, los capítulos pueden agruparse temáticamente en tres grandes apartados. Los seis primeros abordan la descripción de los marcadores en cuanto clase funcional de palabras con características propias desde el punto de vista prosódico, morfológico, sintáctico y semántico. Son los capítulos de Antonio Hidalgo Navarro (“Los marcadores del discurso y su signifiante: en torno a la interfaz marcadores-prosodia en español”), de María Antonia Martín Zorraquino (“Los marcadores del discurso y su morfología”), de Carmen Llamas Saíz (“Los marcadores del discurso y su sintaxis”), de Silvia Murillo Ornat (“Los marcadores del discurso y su semántica”), de José Portolés (“Los marcadores del discurso y la estructura informativa”) y, por último, de Antonio Briz y Salvador Pons Bordería (“Unidades, marcadores discursivos y posición”).

Los cuatro capítulos siguientes, del séptimo al décimo, estudian los marcadores a la luz del complejo fenómeno de la variación, cuestión todavía poco estudiada que, de

¹ OSCAR LOUREDA LAMAS Y ESPERANZA ACÍN VILLA (COORDS.), *Los estudios sobre marcadores del discurso en español, hoy*, Madrid, Arco/Libros, 2010, pp. 746.

hecho, se perfila como uno de los grandes temas de investigación para el futuro inmediato. Noemí Domínguez García se ocupa de la variación textual (“Los marcadores discursivos y los tipos textuales”); Araceli López Serena y Margarita Borreguero Zuloaga estudian los marcadores desde el punto de vista de la variación escrito / hablado (“Los marcadores del discurso y la variación lengua hablada vs. lengua escrita”); Pedro Carbonero Cano y Juana Santana Marrero se detienen en la variación diatópica y diafásica (“Marcadores del discurso, variación dialectal y variación social”); finalmente, Lola Pons Rodríguez dedica su capítulo a la variación diacrónica (“Los marcadores del discurso en la historia del español”).

En el último apartado (capítulos undécimo y duodécimo) se aborda el estudio de los marcadores desde el punto de vista aplicativo, es decir, lexicográfico y didáctico (E/LE). Son los capítulos de Ramón González Ruiz (“Los marcadores del discurso y su tratamiento lexicográfico”) y de Catalina Fuentes Rodríguez (“Los marcadores del discurso y la lingüística aplicada”).

Resulta muy difícil hacer justicia en tan pocas páginas a todos los autores y al esfuerzo realizado por cada uno de ellos. Aun así, intentaremos detenernos brevemente en cada uno de los capítulos para que el lector pueda hacerse una idea de la densidad y de la relevancia de un contenido que nosotros sólo esbozamos.

En el preámbulo (“Cuestiones candentes en torno a los marcadores del discurso en español”) Loureda Lamas y Acín Villa ofrecen las claves teóricas y metodológicas para comprender tanto la evolución de la investigación como la selección y secuenciación de los temas a los que da cabida el volumen colectivo. La introducción es en sí misma un breve estado de la cuestión que se detiene en tres aspectos principales con el fin de ubicar adecuadamente al lector en el momento actual: en primer lugar, la historia de los estudios sobre marcación discursiva: cronología y modelos metodológicos; en segundo lugar, las viejas cuestiones todavía no resueltas: el problema de la elección de un nombre único y referencialmente preciso para la clase (más restrictivo como el de *marcador* o más abarcador como el de *partícula*), el de la delimitación externa del paradigma (problema íntimamente relacionado con el de la ambigüedad terminológica en la denominación de la clase) y el de la identificación de clases internas; por último, con un giro autorreferencial al propio volumen y a los distintos capítulos, los logros alcanzados y las perspectivas que se abren en cada uno de los ámbitos acotados por la investigación.

En el capítulo primero se analizan los marcadores desde el punto de vista prosódico y se ponen las bases teóricas y metodológicas para un novedosa línea de investigación: el estudio sistemático de las relaciones entre prosodia y función o, mejor dicho, entre variación prosódica (acento, duración y entonación, fundamentalmente) y pluralidad o variación funcional. Se parte del presupuesto –intuido en un primer momento y finalmente confirmado con la incorporación del análisis instrumental al análisis de marcadores concretos como *bueno*– de que la característica flexibilidad tonal y melódica de los marcadores, susceptibles de actualizarse prosódicamente bajo formas distintas, ha de entenderse y debe ser estudiada como marca o señal de función. Desde este punto de vista, el fenómeno de la polifuncionalidad de los marcadores y, por ende, de la pluralidad de sentidos (conectivos, de estructuración, formulativos, pero también interactivos y modales) no puede entenderse sin tener en cuenta la incidencia del entorno prosódico.

Los capítulos segundo y tercero están dedicados al estudio de los marcadores desde el punto de vista morfosintáctico. Particularmente denso (ochenta y ocho páginas) es el capítulo de Martín Zorraquino sobre la morfología de los marcadores discursivos. Dos

son las cuestiones tratadas: por un lado, la estructura morfológica interna de las unidades (generalmente locuciones que tienen como base sintagmas preposicionales o adverbiales) que se han lexicalizado y gramaticalizado como marcadores; por otro, la identificación y descripción gramatical de todas las clases de palabras que podrían formar parte del paradigma; cuestión esta última delicada en cuanto que presupone y obliga a una toma de posición con respecto al controvertido problema de los límites externos de una categoría que no es, al fin y al cabo, gramatical, sino semántico-funcional. La autora no soslaya el problema sino que opta por alejarse de los puntos de vista más restrictivos y argumenta (como Loureda Lamas y Azín Villa en la introducción) a favor de un idea amplia y abierta de paradigma en la que el concepto de marcador viene a identificarse con el más amplio de partícula discursiva. Para ello, se mantienen las características clásicas de invariabilidad y de no vericondicionalidad pero se aceptan no sólo las partículas de significado propiamente procedimental, especializadas en la restricción de las implicaturas (como podría hacer un adverbio conjuntivo como *por tanto*), sino también las partículas invariables de significado conceptual y no vericondicional que introducen comentarios parentéticos y periféricos relacionados con la enunciación o con la modalidad. Entrarían, pues, en la clase los adverbios y locuciones adverbiales disjuntos enunciativos (como *francamente*) y los adverbios y locuciones adverbiales disjuntos de actitud o de modalidad (*afortunadamente, por lo visto...*). Entrarían también como marcadores, aunque no sean unidades parentéticas, los adverbios y locuciones adverbiales adjuntos enfocantes o adverbios de foco (*incluso, justamente, sobre todo...*).

En el capítulo tercero, Carmen Llamas Saíz describe los marcadores desde el punto de vista sintáctico: características sintácticas compartidas en general por toda la clase y por cada una de las distintas clases de marcadores. Como señala la autora, todavía no son claras, sin embargo, –tema interesante para futuros estudios– las relaciones entre la posición, la movilidad sintáctica del marcador y la estructura informativa del texto.

Silvia Murillo vuelve en el capítulo cuarto sobre la cuestión del tipo de significado de los marcadores discursivos. Dos son los objetivos que guían el razonamiento: en primer lugar, definir con la mayor precisión posible el concepto de significado procedimental en relación con los conceptos de significado conceptual y de significado vericondicional; en segundo lugar, explicar al lector los motivos que llevaron a Portolés (1998) y a Martín Zorraquino y Portolés (1999) a integrar la teoría de la relevancia con los postulados de la teoría de la argumentación para poder dar cuenta del significado y funcionamiento discursivo de los ciento setenta marcadores analizados.

En el capítulo quinto José Portolés nos introduce en un tema “realmente novedoso”, como comentan con acierto los coordinadores en la introducción. Describe las principales instrucciones procedimentales que tienen relación con la estructura informativa del discurso y presenta y ejemplifica de manera muy clara y didáctica conceptos teóricos de altísimo potencial explicativo para el análisis semántico, como los de tópico y comentario, variación y repetición tópicas, foco con alternativa, par focal y escala. Un tema el de la estructura informativa que, para el que quiera seguir la senda marcada por Portolés, puede dar mucho de sí.

Con el sexto capítulo Briz y Pons Bordería se cierra la serie dedicada a las características de la categoría. De nuevo, un tema difícil, poco estudiado y, sin embargo, de gran interés, al que los autores, partiendo del sistema de unidades creado por el grupo Val.Ís.Co, se enfrentan con seguridad y rigor: el modo en que la posición discursiva (inicial, interior o final) que ocupa el marcador incide en la función o funciones que puede realizar y en las posibilidades combinatorias que puede llegar a aceptar. Un tema también que no puede ser descuidado en los futuros análisis contrastivos.

El séptimo capítulo de Noemí Domínguez García nos introduce en la serie dedicada a la relación entre marcadores discursivos y variación. Tomando como punto de referencia la clasificación textual de Adam (1992), la autora analiza la presencia y distribución de los marcadores discursivos en los distintos tipos de texto: narrativo, descriptivo, expositivo-explicativo, argumentativo y conversacional.

El capítulo séptimo, de la mano de Araceli López Serena y Margarita Borreguero Zuloaga, nos traslada, en cambio, al eje de la variación oral/escrito, entendida, no tanto como mera variación medial sino como variación concepcional determinada, en última instancia, por los parámetros de inmediatez y distancia comunicativa. El objetivo es ambicioso: dar cuenta de las diferencias que se observan tanto en el inventario como en el funcionamiento de los marcadores discursivos cuando se observan a la luz contrastiva de la variación oral/escrito. Para ello, optan con gran acierto por un enfoque funcional (contextualizado a su vez en el marco teórico propuesto por la lingüística de las variedades alemana) que les permite enmarcar la descripción y la ejemplificación en tres grandes macrofunciones (interaccional, metadiscursiva y cognitiva), subdivisibles a su vez en subfunciones.

Por su parte, Pedro Carbonero y Juana Santana se ocupan de los marcadores en relación con la variación social y espacial. Aun siendo todavía escasos los trabajos, el lector interesado podrá encontrar en el capítulo una interesante visión de conjunto y hacerse una idea clara de lo que ha sido hasta ahora el devenir de la investigación: títulos principales y líneas de investigación. Un ámbito que es esperable que se desarrolle en el futuro inmediato.

Lola Pons cierra la sección dedicada a la variación con su ambicioso e interesante capítulo sobre los marcadores en la historia del español. La exposición es clara y la lectura, muy amena. Tras una breve repaso por la tradición historiográfica en los estudios sobre marcadores discursivos (desde los bordones de Juan de Valdés y las notas de Gregorio Garcés hasta hoy), la autora centra su atención en el fenómeno de la génesis o nacimiento de los marcadores discursivos, en las posibles vías de análisis y en las teorías que mejor sustentan o garantizan su interpretación y explicación: por un lado, la teoría de la gramaticalización para dar cuenta de los marcadores que son el resultado de procesos de cambio semántico surgidos preferentemente en la interacción dialogada (es el caso, por ejemplo, de *por lo visto*); por otro, la lingüística variacional de raíz coseriana para explicar la incorporación en el idioma de marcadores discursivos con sentidos discursivos ya plenamente desarrollados como resultado de procesos de elaboración idiomática en los que se recurre al calco o al préstamo de otras lenguas (es el caso, por ejemplo, de *esto es*, calco directo del latín) para satisfacer las necesidades de una tradición discursiva nueva. Si en el primer caso las formas se difunden de abajo hacia arriba, desde la inmediatez dialogada a la distancia comunicativa, en el segundo caso el sentido es el inverso: desde las variedades discursivas más elaboradas (como puede ser la lengua derecho) a la interacción conversacional. El capítulo sigue con una propuesta de periodización que tiene en cuenta los cambios observables en el repertorio de los marcadores discursivos utilizados en las distintas épocas y termina con un balance de lo hecho y de lo que queda por hacer por lo que se refiere al estudio del origen y difusión de marcadores concretos.

Con el capítulo undécimo entramos en la última sección dedicada a los marcadores desde el punto de vista aplicativo. Como señala Ramón González Ruiz, la definición lexicográfica de los marcadores discursivos plantea múltiples problemas por tratarse de piezas lingüísticas carentes de significado denotativo, capaces de asumir sentidos muy distintos a veces sólo identificables a partir de rasgos prosódicos o posicio-

nales y difíciles de categorizar, de clasificar y de describir mediante un metalenguaje sencillo. Con todo, las dificultades no han sido obstáculo suficiente para impedir los importantes avances realizados en la dos últimas décadas por la metalexicografía del español en relación con la representación lexicográfica de los marcadores discursivos.

Tras reflexionar sobre el tipo de definición o de explicación que mejor se adecua a la naturaleza semántica y funcional de los marcadores discursivos, el autor pasa revista al tratamiento que han recibido en los diccionarios generales monolingües: el *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia, el *Diccionario de uso del español* de María Moliner y el *Diccionario del español actual* de Manuel Seco y colaboradores. La última parte está dedicada a la presentación y descripción de cinco proyectos de diccionarios monolingües específicamente dirigidos a los marcadores del discurso, ya publicados o en fase de proyectación: el *Diccionario de partículas* de Luis Santos (2003); el *Diccionario de partículas discursivas del español (DPDE)*, realizado por un grupo de investigadores bajo la coordinación de Antonio Briz y cuyos resultados parciales son ya accesibles en formato digital (<http://www.dpde.es>); el *Diccionario de colocaciones y marcadores del español (DICME)*, en fase de realización por un equipo de investigadores de la Universidad de la Coruña dirigido por Margarita Alonso Ramos y Nancy Vázquez Veiga; el *Diccionario de conectores y operadores del español*, proyecto nacido en la Universidad de Sevilla bajo la coordinación de Catalina Fuentes y cuya primera parte ha aparecido en 2009; y, por último, el *Diccionario de partículas modales*, dirigido desde la universidad de Zaragoza por María Antonia Martín Zorraquino. Interesantes y muy útiles son también las consideraciones que hace el autor sobre el tratamiento de los marcadores discursivos en los diccionarios bilingües.

El volumen colectivo termina con el capítulo de Catalina Fuentes sobre marcadores discursivos y lingüística aplicada. La exposición se organiza en dos partes claramente diferenciadas, retrospectiva la primera, prospectiva la segunda. En primer lugar, la autora pasa revista a los principales trabajos que se han planteado el estudio de los marcadores con fines aplicativos con vistas sobre todo a la didáctica del español como lengua extranjera, a la enseñanza de la composición de textos a hablantes nativos o al contraste de lenguas. En la segunda parte, la autora ofrece algunas indicaciones interesantes sobre metodología y posibles ámbitos de aplicación: didáctica de lenguas, sociología, oratoria, administración, psicología y clínica, la lengua de signos, el contraste entre lenguas, la adquisición lingüística y los medios de comunicación. De nuevo, sugerencias interesantes para nuevos estudios.

Con el duodécimo capítulo hemos cerrado un volumen que recoge una historia de apenas treinta años de estudio pero de tal intensidad que da vértigo el salto. El reto de contarla y, sobre todo, de contarla bien no era para nada fácil, al contrario, pero los autores lo han superado con creces. Cada uno de los capítulos de la antología es una invitación al lector para que conozca, recuerde o revise lo ya hecho y para que imagine lo que podría llegar a hacerse. *Los estudios sobre marcadores del discurso en español*, hoy es un atento, profundo, exhaustivo y generoso estado de la cuestión, pero proyectado con decisión y con bases teóricas firmes hacia el futuro. Y es precisamente esta vocación de continuidad, esta proyectualidad palpable en cada uno de los capítulos la mejor señal de que el árbol de la investigación seguirá dando buenos frutos. Loureda Lamas, Acín Villa y todos los autores que han colaborado en el proyecto nos han dejado un hoy fecundo y con ganas de mañana. Y el lector, desde la otra orilla, lo nota, les felicita y se lo agradece.

RECENSIONI

PERO LÓPEZ DE AYALA, *Crónica del Rey Don Juan Primero*. Edición crítica, estudio preliminar y notas de Jorge Norberto Ferro, Buenos Aires, SECRT, 2009, XXX+402 pp.

Questa bella edizione è concepita come una continuazione del progetto iniziato dal compianto maestro Germán Orduna, promotore di numerose e fondamentali imprese culturali come il SECRT e la rivista *Incipit*, progetto che aveva come obiettivo l'edizione critica delle *Crónicas* di Pero López de Ayala pubblicate in passato in modo insoddisfacente nella sia pur gloriosa BAE. L'edizione della *Crónica del Rey Don Juan Primero* curata da Jorge N. Ferro, uno dei più conosciuti discepoli di Orduna, non tradisce la tradizione di serietà e autorevolezza del SECRT.

Nella *Serie Ediciones Críticas* nel 1994 era uscita a cura di Germán Orduna la *Crónica del Rey Don Pedro y del Rey Don Enrique su hermano, hijos del Rey Don Alfonso Onceno*, primo risultato del progetto del SECRT, di cui avevo pubblicato un'ammirata recensione (*Rassegna Iberistica*, 53, 1995, pp. 45-48) sottolineando soprattutto l'attenzione filologica prestata al testo storico, in passato considerato solo come documento, testimonianza di avvenimenti senza interesse letterario e filologico. A questa edizione fa riferimento per criteri e metodologia J. N. Ferro che già aveva presentato nell'articolo *Apuntes para una tentativa de edición crítica de la Crónica de Juan I del Canciller Ayala* (*Incipit*, 23, 2003, pp. 79-89) «un breve esbozo de la propuesta» risultato di dubbi e considerazioni elaborati con chiarezza e onestà intellettuale in precedenti scritti e conclusi in questa edizione.

Nell'essenziale e allo stesso tempo documentata ed esaustiva presentazione della *Crónica de Juan I* il curatore ne evidenzia gli aspetti anche elaborando opinioni di precedenti critici come, per esempio, il giudizio di Franco Meregalli (*La vida política del Canciller Ayala*, Varese-Milano, 1955) sull'importanza politica dello scritto del cronista testimone oculare, da una posizione privilegiata e a volte addirittura decisionale, degli avvenimenti del tempo. Ne sottolinea in particolare «la fuerte impronta doctrinal y didáctica que permanece a lo largo del texto, y que le confiere un fuerte tono reflexivo» (p. XIV).

Dal punto di vista testuale la *Crónica de Juan I* presenta alcuni cambiamenti rispetto alle due precedenti (di don Pedro e don Enrique): la redazione è unica venendo meno così il dualismo *Abreviada/Vulgar* e presenta limiti temporali precisi, un inizio (1379) e una fine (1390) ben chiari, elementi determinanti anche nella scelta dei mss. da parte del curatore che ribadisce l'intento di presentare «el texto limitado al relato cronístico propiamente dicho, concebido en una serie iniciada por los dos primeros reinados realizada por Orduna y que estima concluirse con la *Crónica de Enrique III*

que cerrará el corpus» (p. XXIV). Il testo edito è il risultato del confronto di sei manoscritti. Con esemplare onestà intellettuale il curatore prospetta la pluralità dei testimoni, anche quando nello stemma risultano molto vicini tra loro, per offrire al lettore la possibilità di scegliere una soluzione, una lettura diversa dalla proposta.

Come ho detto precedentemente, nell'adozione di criteri metodologici e filologici Jorge N. Ferro rimanda alle linee tracciate da Orduna in saggi e nella già citata edizione della *Crónica del Rey Don Pedro y del Rey Don Enrique*, introducendo i dovuti cambiamenti imposti dalla storia del testo, soprattutto per ciò che riguarda la scelta dei mss., e alcuni cambi formali nell'intento di semplificare visivamente il testo e facilitare la lettura: nelle note a piè di pagina vengono raccolte le varianti testuali, alla fine del capitolo le note critiche «en la esperanza de que se acerque al texto algún lector todavía poco familiarizado» (p. XXI). Anche per la lingua e la grafia vengono seguiti i criteri di fedeltà al ms., con minime necessarie regolarizzazioni, dettati dal maestro il cui pensiero viene ripreso anche nell'uso dell'interpunzione, determinante nell'interpretazione semantico-culturale; legato al fatto che «el discurso narrativo muchas veces lograba su estructura primigenia en la lectura en voz alta» determinante è «instrumentar la formulación oral como recurso imprescindible de interpretación de un texto medieval» (p. XXIII).

Il testo latino della *declaración de Salamanca* in cui il re don Juan manifesta la sua ubbidienza al papa avignonese Clemente VII durante lo scisma, chiude questa edizione scientificamente rigorosissima nell'onestà della ricerca che arricchisce l'interesse e la dignità delle cronache in passato stampate con troppo supponente disprezzo per la ricerca filologica.

Donatella Ferro

JOSEP LLUÍS MARTOS (coordinador y editor), *Del impreso al manuscrito en los cancioneros*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011, pp. 212.

La serie di studi inclusi in questo volume fanno parte del progetto *Del impreso al manuscrito: hacia un canon de transmisión del cancionero medieval*, finanziato dal Ministerio de Ciencia e Innovación, del quale si occupa un gruppo di studiosi spagnoli e catalani che si prefiggono di studiare e catalogare l'apporto della stampa (canzonieri soprattutto individuali e *pliegos sueltos*) nei canzonieri del tardo medioevo, per stabilirne, da un lato la filiazione genealogica, in vista di arrivare ad un testo critico, dall'altro di documentare episodi della storia del libro. Gli studi presentati riguardano in gran parte canzonieri individuali (con una particolare attenzione a quello di Ausiàs March) ma anche canzonieri collettivi nella cui compilazione confluiscono manoscritti, e, in buona parte «impresos volanderos de conservación precaria y difusión fácil» (introduzione del curatore, p.10), sia ad opera del compilatore, che, occasionalmente, del copista. Questo fenomeno compare poi, in misura eclatante in copie manoscritte del XIX secolo, in cui addirittura il compilatore-copista imita i caratteri a stampa del suo (dei suoi) modello-i. In questa raccolta di studi si inizia, perciò, a tracciare «las líneas generales de un canon de transmisión textual de la poesía de cancionero». Ma scorriamo ora i contenuti dei singoli saggi.

Lo stesso coordinatore inaugura la serie di studi con: *La copia completa y la restauración parcial: los cancioneros impresos de Ausiàs March en los manuscritos* (p. 13).

L'opera del grande poeta valenzano si conserva in tredici ricopiazioni quasi totalmente monografiche ad oggi conservate (molti, pare, i testimoni perduti) oltre a composizioni raccolte in altri canzonieri antologici; di questi tredici, otto sono manoscritti e cinque a stampa, tra quattro e cinquecento; nei testimoni più tardi la corrispondenza con l'originale si va però allentando: interventi di copisti e di lettori si alternano a lezioni singolari che potrebbero provenire da manoscritti più antichi perduti; assistiamo anche a tentativi di ricostruzione filologica attraverso la collazione di più testimoni, che cercano «la verdadera scriptio» del poeta. Così anche le edizioni a stampa del XVI secolo illustrano «tal promiscuidad de referentes». Josep Lluís Martos prosegue con un ampio, minuzioso e dettagliato studio dei *cancioneros completos* di Ausiàs March, di cui ci fornisce, sì, le sigle, ma tiene assolutamente segreti estremi e collocazione dei testimoni. Emerge da questo studio ad esempio, che anche il più antico e autorevole canzoniere (di cui ci è dato conoscere solo la sigla II) «no es copia de un antígrafo completo, sino de materiales diversos» («eclecticismo de tradiciones»); addirittura pare che l'originale autografo fosse presente nel *taller* dello stampatore dell'esemplare D; queste notizie ho estratto da un lungo percorso di Martos attraverso studi ed edizioni moderne. Durante il XVI secolo pare esservi stato un concetto di restaurazione del canzoniere di March secondo i criteri umanistici a partire dai migliori canzonieri al tempo noti. Martos giunge così a una sorta di classifica dei canzonieri a oggi noti (attraverso alcune riproduzioni fotostatiche e le loro didascalie giungiamo finalmente a conoscere dove si trovano alcuni esemplari), per concludere: «En definitiva, la facilidad para encontrar un cancionero impreso se ha impuesto en muchos casos como fuente para el cotejo y restauración del cancionero de Ausiàs March, muchas veces intoxicando la tradición predominante de un testimonio. [...] En cualquier caso, queda mucho por hacer para delimitar las relaciones entre los testimonios de March, que priman siempre los manuscritos y condenan la traición filológica de los impresores».

Vorrei collegarmi ora al più breve saggio di Maria Mercè López Casas, *De los impresos al cancionero E de Ausiàs March* (p.171): che oltre ad occuparsi dello stesso poeta, torna anche sulla stessa abitudine di «restaurar cancioneros» sulla base di *pliegos sueltos*: «la difusión en pliegos sueltos era, por otra parte, una forma habitual de difusión de poesía medieval»; così dovette avvenire anche per la poesia di March, e le prove si trovano anche nel canzoniere E qui studiato. Il canzoniere, ms. 3695 della BN di Madrid fu eseguito nel 1546 da Jeroni Figueres, su incarico di Lluís Carròs de Vilaragut (la studiosa che ne offre una minuziosa descrizione). Lo stesso Carròs, dopo aver delineato quella che si può dire la prima bibliografia del poeta, dichiara la sua intenzione di offrire la «verdadera scriptio», il testo originale, e per questo di esser ricorso a «manuscritos antiguos» risalenti all'epoca dell'autore e di averli *cotejados* tra loro e con due edizioni effettuate nel 1543 e nel 1545 a Barcellona, individuando e correggendo errori e colmando lacune di versi e strofe e omissioni di intere poesie. Lo studio di López Casas ci dice per prima cosa che l'ordine delle composizioni contenute nel canzoniere è diverso da quello degli altri testimoni in quanto le poesie si trovano in ordine alfabetico, ma con molte anomalie che fanno individuare come fonte alcuni *pliegos sueltos*; si segnalano inoltre numerose correzioni, spesso per congettura, posteriori al momento della copia, che a volte lasciano intravedere la lezione 'originale' non completamente cancellata, e che coincide con quella di altri testimoni; dall'esame di alcune di queste correzioni emerge che molte (addirittura interi versi) non sono che congetture; si trovano addirittura intere strofe prive di alcuna corrispondenza. Molte sono, come la studiosa conclude le relazioni tra stampe e manoscritti che sarà necessario studiare approfonditamente anche per ogni singola poesia del canzoniere di Ausiàs March.

Sempre di *piegos sueltos* si occupa Manuel Moreno, e in particolare di quelli confluiti nel *Cancionero Capítular de la Colombina* (p.47), sottolineando la contemporaneità di stampe e manoscritti e di conseguenza la legittimità di parlare di influenza della stampa sul manoscritto. Più avanti vengono esaminati i rapporti tra il *Cancionero Colombino* e l'*Egerton 939* (da me a suo tempo studiati da tutt'altra prospettiva), ma soprattutto i loro rapporti con la stampa, per cui il processo sarebbe dalla stampa al manoscritto piuttosto che il contrario. Segue uno studio molto dettagliato, in particolare su alcune composizioni comuni ai due canzonieri rappresentate anche in numerose stampe coeve. Moreno conclude formulando un'interessante ipotesi 'politica': la datazione di molti canzonieri nelle due ultime decadi del XVI secolo coinciderebbe con la necessità di consolidare la monarchia e la politica dei Re Cattolici.

Lo stesso Manuel Moreno si occupa anche de *La imprenta en el cancionero manuscrito de Rennert (LB1)* (p. 113): il canzoniere manoscritto in questione, oltre ad essere una sorta di collettore in cui confluiscono numerosi *piegos sueltos* a stampa, sarebbe a sua volta preparatorio di un canzoniere a stampa, questo verrebbe segnalato addirittura dalla composizione della pagina ad indicare una futura disposizione tipografica; *Rennert* inoltre sarebbe posteriore alla seconda edizione (1514) del *Cancionero General*: in entrambi (come nell'edizione del 1511) trova posto un nutrito numero di composizioni di poeti contemporanei, soltanto rappresentati in questi canzonieri, che, peraltro, non sembrano appartenere alla stessa tradizione. Vengono poi dettagliatamente studiati i *piegos sueltos* conservati che confluiscono in LB1, alcuni di questi copiati dal *Cancionero General* (principalmente dall'edizione del 1514): in definitiva LB1, è un «canzoniere moderno» non più dedicato ai nobili utenti dei canzonieri manoscritti del XV secolo, ma a una nuova borghesia colta cui si rivolge anche Hernando del Castillo, ma nel confronto LB1 appare assai più selettivo, e sembra voler offrire un compendio della miglior poesia dei decenni a cavallo dei due secoli.

Assai diverso è l'approccio filologico ai testimoni di María Jesús Díez Garretas in "*El cancionero ML1, copia manuscrita de un impreso: las Coplas de vita Christi de fray Inigo de Mendoza* (p. 73): il manoscritto, citato con la sigla stabilita da Dutton, è il *Cancionero de Mendoza* (datato c.1498), che trasmette, assieme a undici canzonieri collettivi del XV secolo e dodici edizioni a stampa (la *princeps* a Zamora nel 1484) l'opera del consigliere di Isabel. Di questa prima edizione si pensava che il canzoniere manoscritto fosse copia, ma anche di una stampa di Zaragoza del 1495. Le relazioni tra il manoscritto e le stampe a questo anteriori vengono studiate in due tempi: il un primo tempo viene confrontato il manoscritto con l'edizione del 1495, considerata sua fonte, in un secondo tempo vengono studiate le relazioni genealogiche tra il manoscritto e sei stampe tra il 1482 e il 1495. L'approccio filologico è di tipo più tradizionale, in quanto vengono prese in considerazione alcune lezioni varianti e tracciati stemmi parziali che confluiranno poi in uno stemma generale: da qui la studiosa deduce che ML1 deriva dall'edizione di Zaragoza del 1495 (ML1 contiene anche molti errori e lacune singolari) e che a sua volta l'edizione 1495 deriva, in un complesso albero genealogico, dalle altre stampe precedenti e ne contiene errori o varianti; il manoscritto non sarebbe comunque da privilegiare sulle stampe e, nel complesso, la tradizione (che dovette essere assai più folta) presenta rapporti non (ancora) chiari.

Per finire l'interessante articolo di Carmen Parrilla: *Dos copias decimonónica de cancionero y el Cancionero General (1511) De la Biblioteca Universitaria de Santiago. Expurgos y restauración* (p. 187), la studiosa esamina in primo luogo gli effetti della censura inquisitoriale sull'esemplare del *Cancionero general* di Hernando del Castillo, giunto nella Biblioteca Xeral di Santiago de Compostela con il legato di Jacobo de

Parga y Puga (1774-1850), interessante personaggio politico e uomo di ampia cultura che si situa «en el reformismo ilustrado del siglo XVIII que habría de dar sus frutos en la centuria siguiente [...] e che fu partecipe di] aquella actividad bibliófila y romántica que caracteriza el coleccionismo del siglo XIX». L'esemplare studiato presenta numerose testimonianze «de los efectos de la censura inquisitorial exercida directa o indirectamente sobre obras literarias»: oltre all'eliminazione di alcuni fogli che furono strappati, composizioni intere o gruppi di versi vengono coperti con inchiostro da stampa, certamente da lettori in vena di «ortodoxia religiosa» o di «decencia moral»; fortunatamente l'inchiostro censorio nel tempo è sbiadito e questo permette a Carmen Parrilla di riconoscere ed elencare minuziosamente autori ed opere censurate. Nel ms. 613 della stessa biblioteca si trovano due fascicoli manoscritti che contengono testi poetici che corrispondono alle lacune del *Cancionero General*, la grafia copia anche i caratteri gotici usati nelle stampe cinquecentesche spagnole, il modello sembra essere l'edizione di Amberes del 1557. La presenza di questi materiali fa pensare ad un piano della stessa Biblioteca (la carta impiegata colloca questa operazione dopo il 1850) per riparare i guasti che la censura aveva inflitto a questa copia del *Cancionero General*.

Josep Lluís Martos conclude, segnalando gli obiettivi raggiunti e alcuni spunti per il futuro lavoro dei ricercatori di questo vasto progetto.

Marcella Ciceri

Comedias de Lope de Vega. Parte X, coordinación de Ramón Valdés y María Morrás, Lleida, Editorial Milenio, 2010 (3 vol.).

Con la pubblicazione della *Parte X* delle commedie del Fénix, il gruppo Prolope aggiunge un altro tassello fondamentale alla conoscenza dell'universo drammatico dell'autore, qui colto in un periodo particolarmente fecondo della sua traiettoria artistica e commerciale. Come ricostruisce l'esautiva introduzione (pp. 9-66), poi ulteriormente precisata e arricchita dai commenti ai singoli testi, la lavorazione della *Décima parte* prende avvio nel 1617 (in parallelo con quella della *Novena*, che la precederà già in quell'anno e che, come è noto, è la prima a essere promossa e supervisionata dall'autore). Dopo una fase preparatoria presumibilmente molto rapida, tra settembre e ottobre del 1617 (cfr. p. 1224), la silloge riceve le approvazioni e la *suma del privilegio* in novembre, mentre la *tasa* è datata ai primi di gennaio dell'anno successivo. Le commedie date alle stampe, di cui indico tra parentesi gli editori, sono le seguenti: *El galán de la Membrilla* (Luis Sánchez Laílla), *La venganza venturosa* (Eric Calderwood), *Don Lope de Cardona* (Eugenia Fosalba), *La humildad y la soberbia* (Miguel Zugasti), *El amante agradecido* (Omar Sanz e María Dolores Gómez Martínez), *Los guanches de Tenerife* (José Miguel Martínez Torrejón), *La octava maravilla* (María Nogués e Ramón Valdés, con prologo del secondo), *El sembrar en buena tierra* (María Morrás e Xavier Tubau), *El blasón de los Chaves de Villalba* (José Javier Rodríguez Rodríguez), *Juan de Dios y Antón Martín* (Giuseppe Mazzocchi, con note linguistiche di José Enrique López Martínez), *La burgalesa de Lerma* (Roberta Alvitì) e infine *El poder vencido y amor premiado* (Jorge Checa).

Con le parti IX e X Lope dà inizio a un'intensa attività editoriale che verrà ostacolata negli anni a seguire solo dal lungo divieto di pubblicazione di libri di intrattenimento nel regno di Castiglia (1625-1635). Valdés e Morrás sottolineano come, oltre che alla

non scontata volontà di controllo sulla qualità dei testi, l'impegno personale del Fénix risponda a un complesso disegno di autopromozione, che nel caso specifico della *Décima parte* comprende campagne più o meno esplicite per fini mirati (come l'ottenimento dei favori del Duca di Lerma o della carica di cronista reale, a lungo ambita dal Fénix; cfr. in particolare le pp. 25, 489, 503 e 581), insieme alla difesa del proprio status dagli attacchi degli avversari cultisti e alla generale ricerca del consenso presso i letterati della Corte. Rivendicazioni sempre marcate da quella spregiudicata consapevolezza che è caratteristica quintessenziale di Lope; basta leggere la chiusa del prologo al lettore: «¿Parécete que he cumplido con lo que prometí? Pues si te he lisonjeado, lee estas comedias o déjalas, que no importa, pues ya me dieron el provecho que tú piensas que me quitas» (p. 71). L'acribia degli editori di Prolope, oltre che nella rigorosa fissazione dei testi critici, si cimenta proprio nello sviscerare le caratteristiche della raccolta come prodotto (organico o discontinuo che sia) di una progettualità autoriale; il lavoro collettivo degli studiosi va così ad arricchire un proficuo filone di studi sulle *partes de comedias* che negli ultimi anni ha già visto impegnati diversi ricercatori dell'*équipe* (mi limito qui a ricordare i lavori di Luigi Giuliani e Florence d'Artois e il congresso madrileno del 2009 *Las comedias en sus partes: ¿coherencia o coincidencia?*).

In questo senso, dopo aver trattato le intenzioni lopiane più o meno contingenti cui ho fatto riferimento sopra, Valdés e Morrás cercano di ricostruire un possibile filo conduttore che accomuni le dodici opere della *Décima parte*, databili tra il 1599 (*El blasón de los Chaves de Villalba*) e il 1616 (*El sembrar en buena tierra*), ossia la «prima maturità» del Fénix (p. 22). Consapevoli della loro estrema varietà contenutistica, i curatori osservano, richiamandosi a una definizione di Joan Oleza, come buona parte delle *pièces* si collochi in una inquieta dimensione «fronteriz[a]», che, pur escludendo la tragedia pura, tende a una spiccata commistione di generi: palatino, urbano, agiografico, genealogico, storico, ecc. (p. 23). Frequente è poi l'uso di fonti cronachistiche, puntualmente individuate e analizzate nei singoli studi introduttivi e apparati di note, oltre che in alcune preziose appendici documentarie (si vedano quelle al *Blasón de los Chaves* e a *Juan de Dios y Antón Martín*; ma ogni edizione è, da questo punto di vista, encomiabile).

In particolare, l'esame dell'ibridazione dei generi porta a risultati di notevole interesse. Nella sua introduzione alla *Venganza venturosa*, ad esempio, Calderwood individua nel *corpus* di Lope un ristretto ciclo di *comedias de secretario*, che comprende altri due titoli con caratteristiche affini (*El perro del hortelano* e *Servir a señor discreto*) e «ocup[a] un espacio genérico liminar entre las comedias de capa y espada y las comedias palatinas» (p. 240). L'editore circoscrive la creazione del ciclo al biennio 1612-1613 (in cui Lope è impegnato come segretario ufficioso del Duca di Sessa) e commenta, sviluppando osservazioni di Amezcua e Lafaye, che la figura del segretario, «sinécdoque de una clase social que aspira a relacionarse con la nobleza» (p. 240), diviene anche una proiezione ideale, in buona misura sovrapponibile a quella del letterato creatore.

Anche nel caso dell'*Amante agradecido* lo sperimentalismo del Fénix impedisce di fatto una classificazione netta. Partendo dalla tassonomia elaborata da Arellano, Sanz e Gómez Martínez riscontrano come la presenza di caratteristiche canoniche della commedia urbana (ambientazione contemporanea in città tratteggiate con precisione, amanti spregiudicati, relazioni spesso mercenarie) venga poi smentita da un triplice matrimonio finale (pp. 633-639).

Le premesse dell'introduzione sulle linee di forza della *Décima parte* (eclettismo dei generi, strategie di autopromozione) trovano poi una conferma esemplare nel prologo di Valdés alla *Octava maravilla*, commedia che, nelle parole di Oleza, fonde «lo novelesco, lo historical, lo palatino, la crónica de sucesos, la comedia y el drama» (cit. a p. 897), in funzione di un'esaltazione propagandistica della Monarchia spagnola. Lo studio introduttivo (pp. 893-905) sottolinea in particolare come vicende quasi favolose si intersechino in realtà a pressanti questioni storiche, come l'espulsione dei *moriscos*, imminente o già decretata quando Lope compone l'opera.

Passando a considerare gli aspetti più strettamente ecdotici della *Parte*, non si può che rimarcare ancora una volta il rigore che contraddistingue le edizioni di Prolope. Collazionando le edizioni a stampa (*A* = Madrid, Viuda de Alonso Martín e Juan de la Cuesta, 1618; *B* = Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1618; *C* = Madrid, Diego Flamenca, 1621), si dimostra con solide argomentazioni come *B* e *C* derivino in modo indipendente dalla *princeps*. Di quest'ultima viene studiato anche, dal punto di vista bibliologico, il lavoro di coedizione di due tipografi, Viuda de Alonso Martín e Juan de la Cuesta, e si documenta che con ogni probabilità il Duca di Sessa fornì alcuni suoi servitori per accelerare i processi di stampa del volume; segni inequivocabili, entrambi, dei frenetici ritmi di produzione che interessavano il prodotto lopiano.

Per ogni commedia viene poi ricostruita la tradizione specifica, riportando negli apparati le varianti dei testimoni ritenuti significativi (includendo quindi, come da tradizione di Prolope, anche le edizioni accademiche moderne di Menéndez Pelayo, Cotarelo, ecc.) ed esaminando scrupolosamente anche i codici *descripti*. Di particolare rilevanza, nel caso della *Décima parte*, è una serie di copie conservate alla Biblioteca Palatina di Parma. Vergati dalla stessa mano, questi manoscritti trasmettono tutti i titoli della raccolta, ma dipendono da edizioni diverse e presentano, oltre alla variantistica consueta (errori, adiafore, correzioni congetturali), la tendenza a tagliare un numero consistente di versi, secondo criteri non del tutto trasparenti (si vedano, in particolare, le osservazioni di Rodríguez, pp. 1214-1215, e Mazzocchi, pp. 1380-1381).

Se l'analisi della tradizione successiva alle stampe offre diversi spunti per ricostruire le modalità di circolazione dei testi, la presenza di alcuni manoscritti autografi, o apografi di qualità, permette ovviamente di raggiungere conclusioni ancora più importanti sulle complesse relazioni tra originali ed edizioni. Tra i casi presenti nella *Décima parte* (*El galán de la Membrilla*, *El sembrar en buena tierra*, *La burgalesa de Lerma*, *El blasón de los Chaves de Villalba*), l'ultimo è particolarmente singolare. La collazione della *princeps* e di un manoscritto tardo-settecentesco (realizzato da Miguel Sanz de Pliegos, archivista del Duca di Sessa) porta a individuare nella trasmissione due rami distinti (uno di stampe con manoscritti *descripti*, e uno esclusivamente manoscritto) derivanti però da un apografo comune. La caratteristica più evidente dei testi è la sistematica censura, dovuta al mutato clima politico (trattato di Vervins, 1598), dei riferimenti negativi alla Francia e ai francesi, nemici di un tempo; riferimenti che vengono sostituiti con improbabili accuse all'Albania, e che peraltro sono qui sanati dallo sforzo del curatore, con un centinaio di interventi, seppur congetturali, di perizia ed equilibrio ammirevoli. Ebbene, una delle ipotesi di Rodríguez è che Lope, pressato dalle esigenze commerciali, abbia consegnato agli editori della *princeps* un autografo (forse recuperato grazie al Duca di Sessa), senza però correggere e restaurare la versione originale della commedia; anche considerando un diverso scenario, ugualmente plausibile (l'autore che accetta di mantenere, *a posteriori*, le censure altrui su dialoghi ormai 'scomodi'), resta significativa l'indagine sulle condizioni non sempre ideali dei testi che Lope stesso diede alle stampe.

Per finire, la *Parte décima* continua il tradizionale standard qualitativo di Prolope quanto a fissazione e annotazione delle opere (esaustiva e allo stesso tempo ragionevolmente contenuta); le singole edizioni, ma ancor più il loro insieme armonicamente coordinato, diventano così un punto di riferimento fondamentale per gli studi futuri (per citare solo un esempio, si consideri l'attenzione riservata agli aspetti metrici, che spesso amplia la casistica del classico studio di Poesse), e contribuiscono alla formazione di quel monumentale repertorio critico che indubbiamente sarà il lascito più importante del progetto Prolope. Rimarcata l'eccellenza dei risultati, mi permetto di avanzare alcune osservazioni sulle note:

- *La venganza venturosa*, v. 216, p. 258 («moza he vista pelinegra», che mi sembra un refuso della *princeps*): non comprendo il riferimento alla «conjugación del tiempo compuesto con participio concordante con el sujeto en femenino», considerato che, tra l'altro, parla un personaggio maschile, l'abricio;

- *ibidem*, vv. 1414-1415, p. 297 («porque el fin hace prudente / al más loco y más airado»): più che l'idea dell'uguaglianza degli uomini di fronte alla morte, mi sembra che in questi versi echeggi la credenza secondo la quale i folli riacquisterebbero il senno prima di spirare, presente anche ai vv. 3004-3008 del *Poder vencido y amor premiado* e lì debitamente commentata;

- *Don Lope de Cardona*, v. 66, p. 385: non credo che l'etimo di *gallardete* si possa ricondurre a gallo;

- *El sembrar en buena tierra*, vv. 261-264, pp. 1081-1082: il Toson d'Oro cui si allude, come peraltro esplicita il v. 264, è la variante con la pelle di ariete, e non di agnello; la citazione della *Dama boba* menzionata in nota funziona in modo opposto proprio perché fa riferimento a un vello di *cordero*;

- trascrizione del portoghese nella *Octava maravilla*, pp. 1016-1017: condivido la normalizzazione ai vv. 2640-2641 («ollar» > «olhar», «olleis» > «olheis»), ma l'avrei estesa anche al v. 2625 (a testo, «milliores»); non mi è chiaro, invece, cosa s'intenda quando si parla di «naõ», «saõ», «hein», «quein» (*sic*) come forme attuali del portoghese;

- *Juan de Dios y Antón Martín*, vv. 473-475, p. 1402: «Si antes del sol de Carlos sale el Alba, / y con los rayos de su luz la miras, / ¿qué importa, si es veneno, hacerle salva?». Il bisticcio è spiegato solo in parte (*salva* = 'assaggio del cibo di un nobile, per sincerarsi che non sia avvelenato'); gli altri significati non sono 'fuga' (anche se il contesto parla della ritirata di un esercito) ma 'spari per salutare una grande personalità' e 'canto degli uccelli all'alba' (cfr. i vv. 475-487 della *Vida es sueño*, che sviluppino un *calembour* simile).

Un'ultima osservazione relativa alla metrica. Nell'edizione dei *Guanches de Tenerife*, p. 820, l'editore riscontra, all'interno di un *romance* in *a-e*, una «anómala falta de rima» al verso 906 («la hija, la infanta Dácil»), arrivando a ipotizzare un'oscillazione nel nome («Dácel»). Si tratta in realtà della licenza che Baehr denomina «asonante simulada o equivalente» (*Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1970, p. 70), non infrequente nei *romances*, tanto da ritornare al v. 1000 della stessa commedia (che non viene però commentato). L'equivoco si presenta anche negli apparati del *Sembrar en buena tierra* (p. 1068) e della *Burgalesa de Lerma* (p. 1526).

Eugenio Maggi

JAVIER LLUCH-PRATS, *Galería de personajes de «El laberinto mágico»*, Segorbe, Fundación Max Aub (Hablo como hombre), 2010, pp. 464.

Según refiere Max Aub en su novela *Campo de los almendros*: «Un laberinto lo es porque, al fin y al cabo, alguien sale de él, por lo que sea, de la manera que sea. Si no saliese nadie, ¿quién iba a saber de su existencia?». Así, valga apuntar esta cita para resaltar cómo Javier Lluch, en su *Galería de personajes de «El laberinto mágico»*, encuentra la salida del dédalo en cuyas paredes se halla la confusa retahíla de personajes que pueblan los textos del ciclo narrativo aubiano denominado *El laberinto mágico*. En esa salida del camino laberíntico, Lluch le concede al lector la oportunidad de poner orden entre los personajes aubianos, pero también destaca de este modo la humanidad que se halla en las páginas de Max Aub: en el caos del laberinto, Lluch nos guía mediante su *Galería* al sistematizar la presencia de cuantos seres humanizan los textos.

Este libro, para el cual Lluch recibió una beca *Hablo como Hombre* de la Fundación Max Aub, está dirigido sustancialmente «a los investigadores y a cuantos lectores deseen acercarse a este extraordinario corpus literario» (p.15). Por lo tanto, el objetivo de la investigación va más allá de la simple recopilación enciclopédica; al poner su trabajo al servicio de los investigadores, el autor «en que sea la base de futuras contribuciones en torno al estudio del personaje aubiano» (p. 15), que, por cierto, es uno de los temas menos explotados por la crítica. Servirá también, apunta el autor, para futuros editores críticos al facilitar no poco la tarea filológica, notablemente por lo que se refiere a la anotación interpretativa e intertextual, dado que en cada ficha particular viene indicada desde la ubicación del personaje a la relación que mantiene con otros.

A la *Galería*, presentada a modo de diccionario, Lluch antepone un extenso estudio introductorio sobre el personaje en Max Aub, dando vida a uno de los más completos estudios sobre este argumento, e incluso recuerda la existencia de este tipo de aproximación recopilatoria en torno a la obra de autores como Lope, Calderón, Galdós o Valle-Inclán. En dicho estudio el personaje se convierte en un instrumento crítico que le da al autor la posibilidad de disertar sobre el realismo y la historicidad del *Laberinto*: «Los textos del *Laberinto* son creaciones de signo marcadamente realista que constituyen una clave esencial para la elaboración de la historia total, por dar vida a personajes portadores de los estigmas de un tiempo» (p. 61); sobre el intento testimonial de Max Aub, ya que los hombres de sus novelas son «testimonio de decisivos episodios del mundo en que nacieron y expresión de la mentalidad de ese mundo» (p. 61); sobre los procesos creativos de Max Aub a la hora de dar forma a sus personajes, puesto que cada uno de ellos se basa sobre todo en la observación directa y el testimonio de Aub y sus amigos, a los que les solicitaba recuerdos, como muestra el caso del historiador Tuñón de Lara. De este último, por ejemplo, Lluch transcribe unas epístolas en las que le cuenta al escritor recuerdos de Alicante en 1939, que Aub incorpora en *Campo de los almendros*. El propio Tuñón será trasunto de uno de los personajes laberínticos.

El personaje es también un artefacto filológico: en esta *Galería*, Lluch amplía el corpus de los relatos y las novelas del *Laberinto* con las novelas *La calle de Valverde* y *Las buenas intenciones*, el poemario *El diario de Djelfa* y el drama *Morir por cerrar los ojos*. Esta necesidad de aumentar el corpus nace del hecho de que muchos de los personajes del ciclo narrativo los encontramos también en esos textos, junto a informaciones históricas y a lugares a los que Aub se refiere en el *Laberinto* (pp. 44-45). Al dar cuenta de los personajes, Lluch demuestra, desde otro punto de vista respecto al

tradicional, cómo los textos de Aub componen una magna obra, el *Laberinto*, subdividida en novelas, cuentos, dramas y poemas, que abarca la historia de España desde los albores de la Segunda República hasta el exilio, y cuyo clímax se sitúa en la Guerra Civil. Lluch corrobora todo esto a través de cuantos documentos manejó en la Fundación Max Aub: cuadernos, apuntes, proyectos de novelas y fichas de personajes mediante las cuales entró en el laboratorio creativo aubiano.

El autor cataloga con rigor científico los miles de personajes de Max Aub. La primera distinción notable tiene que ver con la relación entre los personajes y la realidad, por lo cual se hallan históricos, deformados o ficticios. Los primeros son «sujetos enunciados en la ficción narrativa que tienen un referente real» (p. 73), como por ejemplo el propio Max Aub, los políticos Juan Negrín y Palmiro Togliatti o la escritora María Teresa León. Los personajes deformados son los que no tienen un referente real, pero al mismo tiempo son un trasunto o una deformación de un ser real o de un tipo concreto (p. 76). Finalmente, los personajes ficticios, los más numerosos, son los que «se imponen al lector y aparecen en primer plano sobre las figuras históricas» (p. 78): estos forman el núcleo de un personaje colectivo cuyos trazos analiza el autor, un núcleo que constituye un relevante logro crítico en este estudio. La segunda distinción se refiere al papel de cada personaje en los textos: principal, secundario o mencionado (p. 107); esta categorización es quizás la más problemática porque el mismo personaje puede ser principal en una novela, secundario en otra y mencionado en una tercera. El ejemplo del protagonista de *Campo cerrado*, Rafael López Serrador (p. 107), es emblemático en este sentido, mas también de la dimensión colectiva de los textos y de su humanidad. Tal subdivisión de los personajes aubianos lleva al autor a precisar que «la categorización siguiente –reducida al mínimo– responde a una gradación jerárquica del personaje, teniendo en cuenta dos aspectos: la aparición de cuantos participan activamente en la acción y presentan su voz en el ámbito del discurso, y la de aquellos que son mencionados, citados, aludidos a modo de figurantes en el desarrollo de la acción, como elementos constitutivos de la ficha de otros» (p. 108). Esta parte del estudio introductorio es quizás la más interesante para el futuro desarrollo de otros trabajos porque pone las bases para analizar la intertextualidad entre las novelas y los relatos del *Laberinto*, así como da la pauta para relacionar el estudio del personaje con otros ámbitos críticos como el discurso sobre la memoria histórica.

Finalmente, antes de entrar en la *Galería* en sí, Lluch ofrece al lector las oportunas claves para descifrar las entradas: las siglas, el método de clasificación y un recuento de la recopilación (pp. 121-125), dando una idea de la dimensión de este trabajo en el que ordena más de cinco mil entradas y permite, como ya he destacado, encontrar una salida al laberinto humano que anima los textos de *El laberinto mágico* de Max Aub.

Alessio Piras

CARMEN MARTÍN GAITE-JUAN BENET, *Correspondencia*, Edición de José Teruel, Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2011, pp. 237.

Es con emoción como los lectores de Carmen Martín Gaité y Juan Benet abrimos esta *Correspondencia*. Desde un pasado remoto surge inesperado el simulacro de su voz, ese decir epistolar que participa del habla y de la escritura, esa alternancia de huellas de quienes vuelven al mundo tras haberlo abandonado hace años: un ejemplo

de arqueología biográfica teñida de nostalgia. Saber lo que se dijeron por carta una autora que hizo del diálogo el núcleo antidogmático de su obra y un autor que se amurallaba ostentosamente en un nihilismo cáustico, es todo un acontecimiento. Se lo debemos a José Teruel, quien ha cuidado la bella edición anotada de sesenta y siete cartas inéditas de estos escritores. La había anunciado en un artículo del monográfico de "Ínsula" (769-770 enero-febrero 2011) dedicado a Carmen Martín Gaité, que él mismo había coordinado. Con leves retoques ese artículo se ha convertido en la introducción a las cartas que Carmen Martín Gaité y Juan Benet se escribieron durante algo más de dos décadas, entre 1964 y 1986, y que guardaron en las casas respectivas sin demasiado orden. Hay noticia de otras cartas que no están y en esta desaparición tiene uno la tentación de ver un guiño a la literatura de ambos. Es un epistolario que nace incompleto al igual que nacieron incompletas las ficciones respectivas, por distantes que sean las poéticas que las guiaban. Tanto las historias de Carmen Martín Gaité como las de Juan Benet están urdidas con digresiones y huecos, les faltan cierres y hasta comienzos teleológicamente orientados, porque los dos partían de la pobreza del conocimiento humano, los dos contaban con la intervención del azar y sus consecuencias, aunque ella prefiriera llamarlo "sorpresa" para no apagar la esperanza y él lo tildara de "ruina" para encajar sus reveses. Es como si ahora lo real de sus cartas y lo ficticio de sus narraciones pusieran en marcha una *mise en abîme* novedosa que vuelve a interrogar el papel del autor, un viviente enzarzado entre la existencia y la escritura que es tan arduo reducir a una función social conocible: la que se adscribe a una pragmática relación de causa y efecto, a la manera de Sainte-Beuve, o bien la que se astilla en desencarnadas instancias del discurso, a la manera de Foucault. No había llegado aún el tiempo de la autoficción, con su exhibidos injertos de autenticidad y fantasía. Bajo este punto de vista estas cartas muestran la elección inversa, puesto que con pudor y disciplina cierran el paso a cualquier desahogo íntimo, a la mención de la cotidianidad. De aquel ámbito no airean secretos, ni siquiera anécdotas. Agudamente José Teruel nos previene al respecto, diciendo que se trata de "una información de primera mano sobre la relación de ambos autores con su obra, ya que este epistolario es fundamentalmente literario." (p. 11). Carmen Martín Gaité y Juan Benet silencian aquí lo que debió de parecerles impracticable, la confidencia de alegrías y penas particulares, siendo implícito el pacto de que una manera no trivial de contar la vida es trascenderla, pasar la experiencia al terreno del arte y compartirla allí donde no hay manera de averiguar si corre algo de verdad entre las imágenes y las cosas. Abstractas imágenes verbales antes que nada, pero también imágenes no metafóricas, de las que se podían ver, en color o en blanco y negro: los dos autores dibujaban y hacían collages, Benet ensayó hasta la pintura.

Convertirse en figuras para barajar la tentativa de conocer sin el respaldo de la metafísica, hundido ya para siempre el optimismo experimental de las vanguardias. Estas cartas, que empezaron a cruzarse en medio de una irreversible bancarrota de valores, deparan tesoros acerca de un momento crucial para la estética de la segunda mitad del siglo XX, la que cuaja en España a raíz de dos catástrofes, la guerra civil con el legado de la dictadura y la segunda guerra mundial que desemboca en el duopolio estadounidense y soviético. Puesto que la mayoría de las cartas se concentra en los primeros tres años, conviene retroceder al corazón de los sesenta, prescindir del lugar que fueron ocupando ambos escritores en el panteón de las letras, ella encumbrada – a su pesar – en la literatura de género que le dio una gran popularidad y él adalid – en apariencia complacido – de una literatura de élite o minorías, tan prestigiosa como ardua. Pongamos mente en la fecha inaugural del epistolario, guiados de la mano de

José Teruel que nos alerta sobre la peculiaridad de esta *Correspondencia*: un título acertado, real y simbólico a la vez, para textos que se implican sin ajustarse del todo a la reciprocidad, sin que apenas haya réplicas a los asuntos en que cada autor bucea y que pone en conocimiento del otro a distancia. Es una simetría oculta la que mantienen estos dos corresponsales proclives al ensimismamiento. Si cogen la pluma para confrontarse, velan su urgencia con el brío polémico que les asegura tarde o temprano una contestación fértil porque será diferida, desligada de las coyunturas del día a día que rara vez tienen acceso a estos papeles.

Sin embargo, lo real aquí salta literalmente a la vista en otro testimonio, en la foto en blanco y negro de la sobrecubierta del libro, desde donde nos miran en primer plano un hombre y una mujer que rozan los cuarenta. Están al aire libre, es de día, llevan gruesos jerseys ambos: Juan Benet, de frente, está diciendo algo en actitud sosegada; Carmen Martín Gaité, en escorzo, acaba de darse la vuelta, el busto levemente inclinado y el rostro dulcísimo con el amago de una sonrisa. Ni una señal de esa ironía solapada o burla tutelar con que se defenderían siempre ante los fotógrafos cuando les llegaría la fama: ella más melancólica de lo que daba a ver, él graciosísimo detrás de la careta displicente. Es una instantánea luminosa no solo por los rayos de sol que marcan los volúmenes de sendas figuras. Desprende armonía. No cabe duda de que están compartiendo un átomo de plenitud los dos sujetos fotografiados y quien los sorprendió con una cámara: Nuria Jordana, la primera mujer de Juan Benet, que moriría en circunstancias trágicas años después. Por los créditos, sabemos que fue ella el blanco de aquellas miradas cariñosas y ella quien las correspondió y fijó en esta foto, hecha en Zarzalejo, el lugar donde los Benet compraron ese año su casa de campo. Era mayo de 1966. ¿Rondaría por allí también Rafael Sánchez Ferlosio? Sólo un mes antes había muerto accidentalmente el mentor de Juan Benet, su hermano Paco.

Al sentido de esta foto coopera también lo que no se ve, al igual que al sentido de estas cartas contribuye lo que no se explicita. Faltaba año y medio para que se publicara *Volverás a Región*, la novela que Juan Benet tuvo que redactar varias veces por no encontrar editor. Hasta la fecha había dado a la imprenta la pieza teatral *Max* y los cuatro cuentos de *Nunca llegarás a nada* costeándose la edición, mientras que Carmen Martín Gaité había publicado *El balneario* más de diez años antes y a seguir las novelas *Entre visillos* y *Ritmo lento*. Cuando empiezan a escribirse es ella quien toma la iniciativa, por lo menos en el caudal de estas cartas. En las dos primeras, del 16 de julio y 16 de setiembre de 1964, la que se firma Carmiña se dirige a su interlocutor con un “Querido Juan Benet”, índice de un trato respetuoso que se no se había convertido aún en intimidad. Pero pronto ella se firmaría Calila o con la simple inicial de su nombre. En la primera carta le pide a Juan Benet el manuscrito de los *Ensayos de incertidumbre*, título inicial de *La inspiración y el estilo*, que se publicaría en 1966, el año de aquella foto. En la segunda carta, leído el texto, la escritora no sólo afirma compartir la misma inseguridad de su interlocutor a la hora de ponerse a escribir, sino que lo anima a seguir en la dirección emprendida: una muestra de esa agudeza crítica con la que se estaba poniendo a prueba ella misma al enhebrar la historia de Macanaz, donde conjugaría la solidez de los datos con la levedad de la argumentación, siempre placentera, es decir abocada a la literatura. ¿Qué hacer con el pasado? ¿Desde qué perspectiva convertirlo en memoria? ¿Y con qué género de discurso? Las cartas que se despliegan en torno al viejo y siempre actual enfrentamiento entre historiografía y ficción son en sí mismas un tratado que, injertando la poética en la epistemología, revelan cómo ambos iban forjando su propio estilo en el ensayo y la novela. «Me pides luz. Y yo ¿qué clase de luz te puedo dar? Te podré dar luz Carmiña, y en la misma medida

y con la misma reciprocidad que tú a mí, en cuanto nos vayamos a cenar para hablar del amor propio y de la cantiga portuguesa», le dice él a ella aligerando el desasosiego (12 de julio de 1965). Y desde su predilecta y aborrecida soledad, ella le ruega a él: «El saber que estás por ahí, en tus cosas, y que a lo mejor, de vez en cuando, echas de menos sobre la horrible bandeja de la entrada mi sobre abultado lleno de disquisiciones impersonales, me hace sonreír y me anima» (14 [¿de marzo a julio de 1968?]).

Lo que media en esos tres años no continuará, la palpitante comunicación de los sesenta va decayendo a medida que las respectivas carreras literarias se afianzan y divergen. Sobre todo él no contesta. Pero, como muestra la penúltima carta conservada, ella sigue lanzándole sus retos limpios, hechos de ternura y hostigamiento: «Me gusta muchísimo ver tu letra. Jamás he sido amiga de halagar tus bajos instintos, pero me veo precisada a decirte que tu caligrafía es la única emanación de tu ser que no ha sufrido deterioro alguno y hace concebir esperanzas acerca de tu restablecimiento espiritual. Deberías dar tus obras siempre escritas a mano. Tal vez ganaran en estilo y transparencia» (20 de noviembre de 1985). Junto a un dibujo de ella y una acuarela de él, en esta *Correspondencia* se reproducen telegramas, la portada de *Una meditación* que lleva la dedicatoria “A Calila, con el cariño que no cesa” y postales con la letra de ambos. Grande y abombada la de ella. Pequeña y distinguida la de él. Desandemos pues la metamorfosis mecánica que la difunde hoy en estas páginas impresas. Esa huella o emanación manuscrita conjura fantasmas, pide otras correspondencias con sus autores. Las póstumas e imaginarias, las nuestras.

Elide Pittarello

* * *

ROSA MARÍA GRILLO, *Escribir la Historia: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX*, Universidad de Alicante, 2010, pp. 350.

El volumen *Escribir la Historia: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX* de Rosa María Grillo acaba de ser publicado dentro de la colección «Cuadernos de América sin nombre» de la Universidad de Alicante, introducido por un prólogo de Beatriz Aracil Varón.

El libro es el resultado de un trabajo complejo y largo, y constituye un estudio interesante y abarcador acerca de la evolución que el género de la novela histórica hispanoamericana sufrió a lo largo de los siglos XIX y XX. Dentro del amplio panorama crítico acerca de la relación entre Historia y ficción en Latinoamérica, la originalidad del presente volumen reside en plantear el análisis de la narrativa histórica latinoamericana, desde sus comienzos hasta la actualidad, a partir de su condición problemática. La autora contribuye, de este modo, a desentrañar los problemas que rodean este género literario en el ámbito latinoamericano.

La visión de conjunto que se articula en el volumen se compone de tres bloques temáticos. En el primero, la autora establece las premisas teóricas, planteando una reflexión acerca de la compleja relación que se entabla entre historia y literatura en América Latina. Grillo ilustra la evolución que la novela histórica sufre en el continente a lo largo de los siglos XIX y XX, proponiendo dicha transformación no como discontinuidad sino más bien como un proceso narrativo caracterizado por la presencia de elementos recurrentes.

Tras haber adelantado algunas consideraciones acerca de la novela histórica como género, la autora reflexiona sobre los conceptos claves de Modernidad, Posmodernidad y Poscolonialismo, con la finalidad de describir los cambios hermenéuticos e ideológicos que a mediados del siglo XX se producen entre la “novela histórica” moderna y la “nueva novela histórica” posmoderna. Al mismo tiempo, la reflexión incluye también la crisis del concepto de objetividad que la misma práctica historiográfica sufrió con el derrumbe de los sistemas monolíticos modernos y la entrada en la época poscolonial, que paralelamente conlleva la afirmación del hasta entonces “objeto dominado” como sujeto productor de nuevos discursos históricos.

Sigue un cuidadoso análisis de la relación que se entabla entre textos referenciales y textos ficcionales ya desde el período colonial; dicho análisis describe y desentraña también los rasgos de la novela histórica y de la nueva novela histórica latinoamericana, tomando en consideración en ambos casos un amplio *corpus* de textos. No queda

excluido del estudio el papel protagónico de la mujer como voz cabal en el desarrollo de la ficcionalización de la historia.

El segundo apartado está dedicado al tema del Descubrimiento, que se convierte en tópico fundamental en el ámbito rioplatense debido a las necesidades de creación del modelo de nación. El capítulo se abre con una reflexión sobre la figura de Cristóbal Colón, a la que sigue un análisis de las novelas que, a partir de *El arpa y la sombra* (1979), se dedican a la re-elaboración crítica de los *Diarios* del Almirante. Entre ellas, la autora señala *Vigilia del Almirante* (1992) de Augusto Roa Bastos como suma y modelo de re-escritura, en cuanto palimpsesto construido por un entramado de voces y documentos que se integran o se desmienten.

Como contrapunto, se presentan las novelas que se dedican, en cambio, a personajes considerados marginales por la historiografía tradicional, como el náutico Francisco del Puerto, protagonista entre otras de la novela de Juan José Saer *El entenado* (1983), el bufón Maluco, cuya voz paródica caracteriza la homónima novela de Napoleón Baccino Ponce de León (1989), y Lucía Miranda, mujer blanca cautiva mencionada en las crónicas del Río de la Plata que luego se recupera como figura mítica en la escritura femenina, desde Rosa Guerra hasta las producciones recientes de María Rosa Lojo. El apartado incluye, además, un lúcido examen de la presencia de ciudades utópicas en la narrativa histórica, como lugares míticos que metaforizan el anhelo de contrucción nacional en el Río de la Plata.

En la tercera y última sección, la crítica aborda la presencia del tema de la Conquista en la narrativa histórica latinoamericana, que resulta un eje central en Mesoamérica, donde la presencia indígena fue más significativa. Abre el apartado, el análisis de la relación entre Xicotencatl y Hernán Cortés a partir de obras del siglo XIX para llegar a la novela anónima *Xicotencatl* (1826), presentada como ejemplo de la creciente autonomía de las letras hispanoamericanas frente a las españolas, a la vez que como trastocamiento del discurso historiográfico oficial y temprana afirmación de una actitud poscolonial.

El segundo epígrafe está dedicado a la figura controvertida de la Malinche, que resulta la única mujer que adquiere un papel de primer plano en las crónicas de la Conquista de México, convirtiéndose luego en uno de los personajes históricos más novelados. La autora analiza la presencia de Doña Marina en las novelas históricas a través de un recorrido desde la ya citada *Xicotencatl* hasta las re-escrituras de marcada huella feminista realizadas en las últimas décadas; y dedica, además, una reflexión al tema del malinchismo como ejemplo de revisionismo historiográfico, que guarda su máxima expresión en *El laberinto de la soledad* (1950 y 1959).

Cierra el capítulo la mención de otras dos voces marginales, que adquieren cierto protagonismo en la nueva novela histórica; se trata de Jerónimo de Aguilar y del náutico Gonzalo Guerrero. La autora, sin embargo, destaca la presencia más contundente del segundo personaje, subrayando las diferentes perspectivas que las dos novelas adquieren al abordar el tema del naufragio y su posible localización en la dicotomía civilización/barbarie.

La investigación de Rosa Maria Grillo resulta sumamente significativa en cuanto se configura como un exhaustivo análisis que abarca de dos siglos de narrativa histórica, tratando una temática aún hoy en día controvertida no como simple dato, sino en cuanto problema que conlleva cuestiones cabales para Latinoamérica, como la cuestión de la identidad y la búsqueda de una voz histórica y una expresión cultural propias.

Margheria Cannavacciuolo

GIUSEPPE BELLINI, *Idea de la mujer en la literatura ispanoamericana. De Colón al siglo XX*, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 207.

Da diversi decenni la critica scientifica, sempre in cerca di prospettive e punti di vista nuovi, è apparsa orientata a reinterpretare la storia della letteratura, passandola al vaglio della metodologia elaborata nell'ambito dei cosiddetti 'studi di genere'. Tali orientamenti rappresentano senza dubbio un fatto culturale di estrema rilevanza nella storia della critica letteraria, nel secolo passato come in quello attuale. Con il suo *Idea de la mujer*, Giuseppe Bellini riesce pienamente nell'arduo compito di rappresentare la donna nella letteratura ispano-americana, allo stesso tempo, come soggetto e come oggetto del fatto letterario.

Il volume – agile e di piacevole lettura, ma scientificamente rigoroso come di consueto – propone una selezione di autori tra i più significativi del Nuovo mondo ispanico, in modo da restituire magistralmente l'immagine, per così dire, letteraria, della donna. Donna che appare di volta in volta il nudo (sia fisicamente che metaforicamente) e talora dissolto e lussurioso oggetto della concupiscenza dei *conquistadores* nei racconti delle scoperte e della conquista, o l'espressione più immediata dell'amore sentimentale nei primi 'romanzi' della colonia; un trascurabile comprimario nelle cronache di guerra, come *El Carnero* di Juan Rodríguez Freyle; la concubina selvaggia e dissoluta, avversaria inesaurita di ogni tensione morale e fonte della rovina dei costumi coloniali nei versi di Mateo Rosas de Oquendo e di Juan del Valle y Caviedes; la donna della variopinta galleria di personaggi tratteggiati da Ricardo Palma, o la creatura divina del Padre della Patria Andrés Bello, pervasa di afflitti vitalistici, che la morte spegne quasi sempre in un triste epilogo.

Il capitolo, ricchissimo di riferimenti, sul Novecento, si districa autorevolmente in un pelago sconfinato di voci, esordendo con la donna del decadentismo americano, crepuscolare, "otoñal", e al tempo stesso fonte di una quasi dannunziana seduzione, nella *Rosa de la tarde* di Vargas Vila, quando non vera e propria messaggera di amore e morte nei versi di Octavio Paz. L'ampio ventaglio di spazi di produzione letteraria presi in considerazione dal volume non traslascia specifici riferimenti al romanzo contemporaneo, al teatro sociale e storico del XX secolo, mentre, all'interno della produzione lirica, un posto di particolare evidenza è riservato alla poesia *negrista*.

Quanto detto farebbe già di per sé del volume un imprescindibile apporto alla disciplina, ma *Idea de la mujer* va ancora oltre e supera il pur fondamentale intento critico-scientifico restituendo, attraverso il dato letterario, epoca per epoca, l'attitudine della – o meglio delle – società ispano-americane nei confronti del ruolo della donna, nello spazio interno del 'focolare', come in quello pubblico dei salotti culturali, nell'intimità del sentimento romantico, così come nella dimensione civica della critica alla società del denaro, che anima i romanzi di Alberto Blest Gana. Proprio questa attitudine è la lente di ingrandimento, il minimo comune denominatore in grado di descrivere un mondo in continua evoluzione, in costante rapporto di scambio culturale con il vecchio mondo (basti pensare all'influenza delle opere di Byron, del romanticismo italiano e del vasto movimento del Decadentismo europeo sul 'femminile' letterario ispano-americano); un mondo animato dalle suggestioni e dai sincretismi che sono il prodotto della coesistenza, nelle diverse culture 'nazionali', di voci molteplici e differenti.

Gli studiosi che vorranno, in futuro, raccogliere tali spunti, troveranno in quest'opera un importante punto di riferimento, così come i cultori di tematiche più specifi-

che: tra queste, ricordiamo l'opera di Sor Juana Inés de la Cruz, assai ricorrente negli studi di Giuseppe Bellini, che le dedica qui un illuminante capitolo.

Michele Rabà

JORGE BERGUA-GUADALUPE FERNÁNDEZ (coords.), *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX. Literatura y Ciudad*, Málaga, Universidad de Málaga, 2011, pp. 209.

El volumen *Literatura Hispanoamericana del Siglo XX. Literatura y Ciudad* acaba de editarse a cargo de Jorge Bergua y Guadalupe Fernández, y es el resultado de una serie de conferencias que tuvieron lugar en la Universidad de Málaga en 2007 dentro del Curso de Literatura Hispanoamericana, encuentro que se cerró con la presencia de Mario Vargas Llosa como *Doctor Honoris Causa*.

Los contributos recogidos se articulan alrededor del tema de la ciudad y de su relación con la literatura hispanoamericana, y constituyen un homenaje al escritor peruano cuya trayectoria literaria se presenta como una guía de la ciudad de Lima, culminando en una apoteosis de la narrativa urbana.

Como explican los Coordinadores en la presentación, los diez trabajos reunidos configuran una doble cronología: la Antigüedad, como origen y marco de conformación de un lugar fundamental en la política, la sociedad y las artes; y la Modernidad, período durante el cual la ciudad adquiere un papel esencial en la definición y la estructura de las comunidades humanas, a la vez que se convierte en objeto de contemplación.

El volumen se abre con el ensayo de María de los Ángeles Durán López que introduce el tema presentando algunas consideraciones generales sobre la evolución del papel y de las funciones de la ciudad en la Grecia clásica. La autora destaca que el término griego polis denota tanto la ciudad como el Estado, lo que implica la visión de la ciudad como el polo alrededor del cual elaborar una teoría política. Esto conlleva la participación de todos los ciudadanos en la vida social, a la vez que anhela la unión de todas las polis. En la misma línea, Carlos García Gual toma en consideración dos ciudades ejemplares del helenismo, Atenas y Alejandría, adelantando un cuidadoso análisis de sus múltiples diferencias que tiene como finalidad subrayar lo que aportó la realización histórica de la polis helénica en dos momentos y escenarios distintos.

El trabajo de Aurelio Pérez Jiménez, en cambio, ahonda en la relación de dependencia entre la conformación de las ciudades grecorromanas y los elementos astrales, destacando el momento de la fundación como el más importante en la conformación de dicha dependencia.

José Miguel Morales Folguera centra su estudio sobre la ciudad de San Salvador de Bahía, tomando como objeto particular de estudio los azulejos presentes en el claustro del convento de San Francisco. El crítico analiza la mitología que se construye alrededor de este conjunto cerámico, así como su simbología y la filosofía del neoestoicismo que ahí se vehicula.

El cambio de rumbo se da con el trabajo de Guadalupe Fernández Ariza, quien introduce la reflexión sobre la ciudad moderna al ocuparse del motivo de la ciudad abandonada en *Casas muertas* de Miguel Otero Silva. La autora destaca la relación dialéctica que se articula en la novela entre destrucción presente de la ciudad y prosperidad pasada.

En la misma línea, Teodosio Fernández analiza el papel protagónico que la ciudad de Buenos Aires tiene en la obra de Jorge Luis Borges, trazando un exhaustivo recorrido a lo largo de los diferentes rasgos que la capital argentina adquiere; de manantial de recuerdos de infancia a lugar no ajeno a las inquietudes metafísicas, a escenario donde construir sus ficciones.

La constante presencia de la ciudad en la narrativa de Julio Ramón Ribeyro es el objeto de investigación de Begoña Souviron López, quien detecta un trayecto que va de Lima a París en la producción narrativa del autor brasileño, además de subrayar la representación del urbe como un estado del alma, un espacio moral más que físico.

Carmen Ruiz Barrionuevo, en cambio, recorre la literatura hispanoamericana desde la conquista hasta el siglo XX, y, en concreto, hasta *La región más transparente* de Carlos Fuentes, estudiando la presencia de la ciudad mexicana como motivo constante que articula una visión mitizada de México.

El trabajo de Patrick Collard ahonda en el sentimiento de empatía que Mario Vargas Llosa tuvo por la ciudad de París, así como en la relación dialéctica que se articula en sus novelas entre la visión utópica e idealizada de la capital francesa, retratada como escenario de realización de un porvenir feliz, y la visión pesimista de Perú, concebido como un país sin horizonte de futuro.

Cierra el volume el trabajo de Carmen de la Mora, que se centra en la variación que la imagen de la ciudad sufre en dos novelas de Roberto Bolaño; en *Nocturno de Chile* se muestra el contraste entre la ciudad de Santiago antes de la dictadura y durante el régimen de Pinochet, mientras que en *Los detectives salvajes* se recrea la ciudad de México a través de los ojos del grupo de artistas “infrarrealistas” rebeldes e iconoclastas que se impusieron en los años setenta.

Literatura Hispanoamericana del Siglo XX. Literatura y Ciudad constituye una aportación significativa a los estudios sobre la relación constante que desde su nacimiento las letras hispanoamericanas entretejen con el espacio urbano, en cuanto ofrece un abanico de posibilidades y acercamientos críticos diferentes acerca del análisis de la ciudad como lugar de creación literaria a la vez que como objeto de ficcionalización.

Margherita Cannavacciuolo

SUSANA GONZÁLEZ AKTORIÉS-IRENE ARTIGAS ALBARELLI (editoras), *Entre artes entre actos: ecfrasis e intermedialidad*, México, UNAM, 2011, pp. 316.

Acaba de publicarse en México un interesantísimo aporte a los estudios teóricos y aplicados de literatura comparada, abarcando profundizaciones enriquecedoras también en el ámbito de la literatura hispanoamericana. Se trata de una publicación llevada a cabo por la Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.

La literatura hispanoamericana luce en el ámbito de los estudios comparados por ofrecer numerosísimas obras que plantean un diálogo entre las artes, lo que la literatura comparada estudia de manera específica. La antología, resultado de cursos impartidos en la Facultad desembocados en un coloquio en abril 2008, es un aporte fundamental a la crítica literaria. El enfoque específico sobre ecfrasis e intermedialidad por un lado ofrece un planteamiento teórico que permite aclarar la funcionalidad de los

recursos estilísticos mencionados, por otro propone una herramienta para poner en práctica la teoría desarrollada.

La “Introducción”, realizada por las editoras Susan González Aktories e Irene Artigas Albarelli, demuestra cómo el estudio se ha enfocado en la ecfrasis, desde el rescate de una terminología antigua hasta las plurales aplicaciones a los estudios presentados, puesto que los enfoques son varios y diferentes. Las editoras dejan espacio a preguntas teóricas en la búsqueda abierta de nuevas propuestas, sin la mínima pretensión de ofrecer soluciones unívocas. Lo que ellas más destacan es la aplicación de la teoría a la praxis, ambas fundamentadas en los principios estéticos de la semejanza, la metáfora y la analogía, así como en el desarrollo de modelos de análisis. El estudio, sólido y amplio, está organizado en las secciones presentadas sintéticamente en la introducción, con una finalidad divulgadora.

La sección “en teoría” presenta el texto teórico de Valerie Robillard traducido al español bajo el título “En busca de la ecfrasis: (un acercamiento intertextual)” por tratar de crear marcos conceptuales aptos para estudiar la relación entre las artes. La autora crea modelos fuertemente estructurados que si bien pueden resultar muy teóricos son útiles para la aplicación al análisis crítico de las obras y permiten destacar lo que la ecfrasis reactiva en la lectura de una obra literaria intermedial. Por su parte, el estudio de Siglind Bruhn, también traducido bajo el título “Reflexiones sobre ecfrasis musical”, enfoca la novedosa análisis intermedial entre literatura y música. Aquí se destaca cómo la obra literaria que está a la base de la música permite un entendimiento mucho más profundo de la misma. Crear un criterio de análisis apto es fundamental, rescatando el sentido griego antiguo de la ecfrasis, relacionado con la *enargeia*, dejando atrás la mera acepción de la representación verbal de una obra de arte plástica en la literatura. El aporte resulta muy útil al esbozar un recurso interpretativo equivalente en el ámbito de la música.

Se abren después las diferentes secciones que ejemplifican y expanden los marcos teóricos presentados, junto con otros enfoques investigados en la pluralidad.

En “de la poesía a la imagen: caminos de ida y vuelta” tres estudiosas tratan la relación entre texto literario y arte visual. Si María Andrea Giovine enfoca su acercamiento a la iconotextualidad en la poesía resaltando la fusión entre texto y plástica, Irene Artigas Albarelli investiga cómo la ecfrasis puede ser el recurso para rescatar el pasado en la memoria de la poesía de Rafael Alberti, con una apertura hacia la esperanza mediante la pintura. Sin embargo, Hilda Leticia Domínguez Márquez resalta la interacción entre texto literario, pintura y música en la creación de figuras femeninas estereotipadas en el siglo XIX, con particular atención puesta sobre el recurso retórico de la analogía.

Sigue la sección “Del cuerpo al lienzo a la pantalla”, centrado en la narrativa. Coral Velázquez Alvarado propone un estudio intertextual entre un poema de Gautier y un cuento del mexicano modernista Couto, para destacar también la intermedialidad desarrollada por ambos autores, con la pintura y la música, en la representación de la imagen femenina. Con atención al cuerpo humano, Manuel Stephens se enfoca en un relato de Enrique Serna para ejemplificar cómo la ecfrasis logra interpretar un objeto artístico, en este caso en el proceso identitario del protagonista. Ariadna Molinari Tato resalta la construcción ecfrástica de los personajes en *Paradiso* de José Lezama Lima en una representación alegórica y arquetípica relacionada con la plástica y la poesía. Novedoso el aporte de Arturo Vallejo Novoa sobre la ecfrasis en el cine, más allá de la mera función descriptiva, con un estudio sobre Carlos Noriega Hope y Juan Bustillo Oro.

Sigue la sección titulada “Escenarios de la ecfrasis: del teatro al performance a la canción”, expresiones artísticas que presentan otros discursos ecfrásticos. Magdalena Okhuysen Casal se enfoca en el teatro clásico con *Medea* de Eurípides, para señalar cómo la ecfrasis opera a nivel estructural en la obra. Por su parte, Patricia Vega resalta la parodia en las escenificaciones musicales de Astrid Hadad, artista mexicana contemporánea. También Gabriel Hernández Merino se enfoca en la música contemporánea analizando una canción del grupo Queen como discurso heterosemiótico.

El apartado sucesivo lleva el título “Evocaciones musicales en el texto literario”. María Meztli Ávila Sánchez analiza las imágenes sonoras creadas por medio de la ecfrasis en una poesía de Jorge E. Eielson, con referencia al jazz de Charlie Parker. Sin embargo, Marcela Reyna destaca los elementos biográficos y del bolero del músico Daniel Santos en una novela de Luis Rafael Sánchez, resaltando la cultura latinoamericana de la obra. Emma Paola Aguirre analiza la presencia de la música popular en un relato de José Donoso, mediante una ecfrasis alusiva que pone de relieve los estereotipos de la fimenineidad en la cultura latinoamericana. Por su parte, María Ángeles Zapata Castilla hace un estudio comparativo entre las novelas de Thomas Bernhard y Margo Glantz, destacando los elementos musicales presentes en ambas.

En la sección final, titulada “Ecos literarios e imágenes sonoras”, Jorge Arturo Cuevas Cid analiza la ecfrasis musical en la construcción del icono de William Burroughs en la música del dueto Matmos. Sigue el estudio de Roberto Kolb y Susana González Aktories quienes analizan la representación ecfrástica en el poema y en las obras igualmente intituladas “Sensemayá” de Nicolás Guillén y el compositor mexicano Silvestre Revueltas, con base en relaciones mutuas, así como en referentes culturales específicos que median la expresión literaria.

El resultado de todo este aporte sobre la ecfrasis y la intermedialidad es la posibilidad de llevar a cabo nuevas lecturas de los textos literarios, abiertas a la relación entre medios artísticos, con estudios críticos útiles para la comunidad de los lectores. En el caso peculiar de la literatura hispanoamericana, las propuestas de esta antología arrojan luz a aspectos culturales salientes, resaltando la aguda expresión artística en los diferentes medios que dialogan unos con otros, sin barreras.

Mara Donat

DANIEL BLAUSTEIN, *Procedimientos miméticos y antimiméticos en obras del “post-boom”*, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, 2011, pp. 185. (TKKL/TCCL 53)

Il titolo non fa giustizia del saggio di Blaustein che vive di una complessità e di una finezza critica che va molto al di là dell'assunto dicotomico che annuncia e delle fonti teoriche a cui si appella. La difficoltà pratica che accompagna l'uso di definizioni come quelle di *boom* e *post-boom* è d'ordine teorico, cronologico e relazionale dato che vi sono opere cronologicamente coeve ai grandi capolavori del boom che per le loro caratteristiche si situano già nel post-boom, così come è evidente che tanto la letteratura del boom che quella del post-boom interpretano in modo originale le istanze della postmodernità.

Se è vero, infatti, che il moderno si definisce grazie alla legittimazione strutturale che ogni scienza trova nei propri processi matadiscorsivi e in particolare in una certa

grande metanarrativa che presiede alla dialettica dello spirito come all'ermeneutica del senso, all'emancipazione del soggetto razionale e agente come alla creazione della ricchezza, ed il postmoderno invece è caratterizzato dall'incredulità nei confronti di tali processi metanarrativi (Lyotard), boom e post-boom si situano senza alcun dubbio su questo secondo versante e fanno uso di linguaggi che hanno da tempo superato l'opposizione mimetico-antimimetico, almeno nelle sue definizioni più usuali.

Il primo capitolo – ampia sintesi critica della discussione intorno alle nozioni di mimesi e antimimesi tra strutturalismo francese e post-strutturalismo nordamericano – tenta una sistemazione degli innumerevoli problemi che sorgeranno in corso d'opera, allorché non solo certi procedimenti dovranno esseri messi alla prova della esperienza del post-boom (capitolo secondo), ma se ne dovranno verificare le specifiche modalità in alcune opere-campione di Severo Sarduy, Hernán Rivera Letelier, Manuel Puig (terzo capitolo).

Inevitabile il confronto con la lettura storico-filosofica, spesso “parziale”, che è stata data della nozione di mimesi, a partire dalla complessa lettura di Derrida (*La dissémination*), attraverso diversi gradi di semplificazione, parcellizzazione e non sempre giustificata sintesi di categorie appartenenti a estetiche molto distanti (ne è fulgido esempio l'affermazione lapidaria quanto inesatta di Spairosou “for both Aristotle and Plato fine art is not ‘creation’, but ‘imitation’, not ‘true knowledge’ but simulation thereof”). Queste interpretazioni seconde non solo ignorano il dettato della filosofia antica, mai verificata nella sua completezza (si omette la nozione platonica della poesia come “divina mania” che la apparenta all'*eros* e salda l'atto della creazione a quello della fruizione, aprendo indirettamente alla esperienza della catarsi aristotelica), ma estendono impropriamente i principi che riguardano la poesia alle arti figurative (netamente distinte dagli antichi), e, tradendo le stesse intenzioni di Derrida, enunciano teorie generali asseverative sorrette da una casistica spesso confusa e ingiustificata. In tal senso va dato merito a Blaustein di aver subito sottolineato che in Derrida (come già in Barthes) l'enfasi è posta sulla *scrittura* e sul *gioco* che essa inaugura all'interno di qualsivoglia processo mimetico del linguaggio, inseguendo all'infinito il movimento debordante della significazione. Ne consegue non tanto una opposizione tra mimetico e antimimetico, quanto piuttosto una nuova epoca che potremmo definire postmimetica e che moltiplica e raffina procedimenti tipici del mimetismo come la parodia, il pastiche, il collage. La scrittura smaschera i procedimenti grazie ai quali si produce l'*illusione mimetica* del discorso letterario, e i vari *effets du réel*, messi a nudo – smentiti o parodiati – funzionano come *effets de déréalisation*: dunque la mimesi stessa e tutti i procedimenti che la contraddistinguono è assunta a oggetto della rappresentazione linguistica, non solo attraverso i giochi speculari delle *mises en abyme* narrative che già il moderno, a partire da Gide, aveva esaltato, ma mettendo in scena i caratteri fittizi e artificiali del discorso letterario e delle sue costruzioni, in una parola facendo tremare i fondamenti della comunicazione linguistica e insieme del piacere prodotto dalla pluralità dei mondi possibili che essa è in grado di generare. La discorsività del testo, il suo farsi e disfarsi continuo, sono la materia su cui si esercita questa sfida. La lunga lista di procedimenti antimimetici prodotta alle pp. 33-36 nasce dalla collazione di diverse proposte – Derrida, Barthes, Todorov, Ricardou, Frank, Hassan, McHale, Solotorevsky, Eco – e più che una traccia d'analisi risulta luogo di verifiche per la letteratura ispanoamericana, a partire dalla grande opera di Borges che per prima azzera, insieme ai mondi possibili, anche i processi intertestuali e interdiscorsivi che ne reggono l'illusione referenziale, e fa sì che «ogni testo si dissolva in un altro come sabbia nella sabbia non lasciando altra traccia se non la sabbia stessa» (Alfonso de Toro).

Il secondo capitolo si apre polemicamente sulla domanda: *¿De qué hablamos cuando hablamos del "post-boom"?* Vi sono limiti cronologici oppure una metodologia d'analisi collaudata che ci permettano di identificare scrittori, o meglio opere ascrivibili al boom oppure al post-boom, o permangono comunque le incertezze già segnalate da Swanson e da Shaw? Blaustein non intende discutere la definizione in sé, certamente infelice per la suggestione cronologica insita nel termine *post-*. È chiaro che, tra la seconda metà degli anni sessanta e l'inizio degli anni settanta, in coincidenza col momento di massima esposizione del romanzo del boom con *Cien años de soledad* (1967) di García Márquez e *El obsceno pájaro de la noche* (1970) di Donoso, oppure un po' più tardi con *Terra nostra* di Fuentes e *Soñé que la nieve ardía* di Skármeta (1975), si chiude una stagione. Sono gli stessi scrittori a segnalare il cambio: nel 1967 Cabrera Infante riconosce la sua affinità con Sarduy e Puig piuttosto che con gli scrittori del boom. D'altro lato gli stessi grandi autori del romanzo del boom a partire soprattutto dagli anni ottanta producono opere di taglio nuovo che li avvicinano alla *nuova narrativa* dei "giovani", Skármeta, Giardinelli, Ferré, Valenzuela, Allende. L'ampiezza e la diversità della produzione del post-boom invita a non tracciare specificità troppo rigide e a parlare piuttosto di un *mainstream* caratterizzato da reazioni di segno diverso e contraddittorio: *reazioni di esacerbazione* che intensificano sino all'estremo il volto sperimentale e antimimetico del boom, oppure *reazioni di opposizione* che danno vita a una nuova mimesi che introduce registri colloquiali e gerghi paraletterari e muove verso la dissoluzione dell'autore, ma in simpatia e complicità con il lettore.

A definire un quadro ragionato delle differenze Blaustein propone un modello a tre livelli che concerne sia i presupposti ontologici e gnoseologici, sia le loro tematizzazioni, sia infine i procedimenti narrativi specifici.

Nei romanzi del post-boom viene meno la fede nei grandi miti di fondazione e nei loro racconti epici, la nostalgia per le visioni totalizzanti, la fiducia nella cultura in senso elitario e nel progresso dell'arte e della sperimentazione artistica come fattori utili al cambiamento sociale, ma anche il dubbio metodico sulle capacità referenziali del linguaggio e della scrittura letteraria. A mano a mano che gli strumenti di cui si serve il discorso letterario trovano rispondenza nei linguaggi quotidiani della cultura di massa, la crisi della verità si vorrebbe compensata da una maggior fiducia nei mezzi della rappresentazione. Ne consegue a livello tematico un ritorno ai temi dell'identità latino-americana, alla letteratura urbana e a preoccupazioni d'ordine politico e sociale, un'assunzione dei temi giovanili, della *fun-culture* (sesso droga) e dei linguaggi popolari del cinema e della televisione, ma anche lo sviluppo delle "verità" marginali delle donne, degli omosessuali, della letteratura testimoniale e del reportage, la rivendicazione del tema dell'amore e un'assunzione disinvolta dello humour che spezza i tabù. Arduo invece è stabilire differenze e continuità tra i procedimenti, perché di fronte alle sicure definizioni delle tecniche di scrittura del boom (rottura della linearità del racconto, frammentazione e pluralità delle focalizzazioni, tendenza alla riflessività e all'autocoscienza, scarso rispetto per il lettore), la letteratura del post-boom sembra voler comprendere tutto questo e insieme il suo contrario. Irrrealista, o iperrealista, antimimetica e sperimentale, con una forte deriva ludica che si esercita sulla parodia (colta), l'ironia e uno humour sofisticato, tesa a esaltare l'espressività poetica di contro all'indecidibilità e alla decentralizzazione del significato narrativo (come nel caso degli scrittori del neo-barocco cubano), può svilupparsi, in più di un filone, in senso diametralmente opposto: segnare il ritorno alla fiducia nella narrazione e nella capacità referenziale del linguaggio, riproporre il racconto lineare e tutti quei procedimenti di semplificazione richiesti da un pubblico giovane che aborre gli eccessi del linguaggio

letterario, farsi insomma minimalista pur conservando la sua espressività poetica e pur continuando a riservare uno spazio privilegiato alla parodia.

Se i due romanzi di Severo Sarduy presi in esame – *De donde son los cantantes* (DSC) del 1967 e *Cobra* del 1972 – sono un esempio lampante della *esacerbazione* dei processi della scrittura antimimetica, quelli di Hernán Rivera Letelier, *La Reina Isabel cantaba rancheras* (RIC) (1994) e *Himno del ángel parado en una pata* (HAP) (1996), potrebbero ascrivarsi, almeno al livello delle loro macrostrutture narrative a quel desiderio di più facile leggibilità e di maggior semplicità che è tipica di molta narrativa latinoamericana degli ultimi decenni. Ma difficilmente a nostro avviso possono dirsi portatori di stilemi mimetici, anzi dimostrano l'insufficienza di certe categorie d'analisi, troppo semplici, troppo generiche, dinanzi alla complessità del romanzo latinoamericano.

L'analisi di Blaustein va in tale senso al di là delle sue stesse conclusioni. Perché se è vero che in Sarduy la materialità del testo è continuamente smascherata da un movimento illimitato di frammentazione e di dissipazione del discorso narrativo, da una spinta proteica e metamorfica che fa sì che i personaggi si dissolvano nelle loro multiple nominazioni e l'azione nella parodia, nel pastiche e nel collage dei testi, delle citazioni e dei discorsi più disparati – e del resto è la teatralizzazione barocca, la carnevalesizzazione della parola, il vero soggetto del racconto –, le pagine dedicate all'analisi della scrittura di Rivera Letelier dimostrano che i medesimi procedimenti parodistici e “caricaturali” – nel senso più antico e classico del termine, quello dell'accumulazione, dell'*exageratio* rabelaisiana di oggetti descritti e insieme di procedimenti narrativi – possono non solo smascherare i discorsi più usuali, ma la realtà storica e ideologica che quei discorsi sostengono nella loro fittizia parzialità, rendendola dovutamente grottesca.

La differenza, sta a nostro avviso, nella maggiore semplicità con cui Rivera Letelier raggiunge il suo scopo. Questa “nueva sencillez” era già stata raggiunta da Manuel Puig. Giustamente i due romanzi di Puig, *La traición de Rita Hayworth* (TRH) (1968) e *Boquitas pintadas* (1969) sono, nonostante l'anteriorità cronologica, gli ultimi ad essere trattati. Perché hanno segnato il passaggio al post-boom ed a tutti gli assunti ideologici e alle tecniche sperimentali che lo caratterizzano; perché hanno ottenuto con trent'anni di anticipo quei risultati che oggi sembrano prioritari per la definizione della *nueva novela*. Nei romanzi di Puig non si traccia la vicenda di un personaggio, ma certo si può *dare atto* di un destino, come quello di Toto in *TRH*, attraverso la semplice trascrizione di discorsi che non appartengono in senso stretto né alla letteratura né alla paraletteratura, nascono da un bricolage che dissolve ogni voce autoriale, lasciano solo lievi tracce persino dei processi di riproduzione da cui derivano. Come sullo schermo cinematografico passano veloci, captati nell'attimo dall'apparato visivo dello spettatore attraverso il quale si prolunga il fascio luminoso della proiezione destinato a fermarsi sullo schermo. A fermarsi senza mai fissarsi.

Paola Mildonian

ANDREA PEZZÈ-LORIS TASSI, *Cinema e letteratura in ambito iberico e iberoamericano*, Salerno, Edizioni Arcoiris, 2010, p. 146.

El libro aquí reseñado recoge los textos de las ponencias presentadas el 16 de diciembre de 2009 en la *Università di Napoli L'Orientale*. El encuentro se organizó en homenaje al profesor Vito Galeota, quien promueve desde hace años el estudio de las relaciones entre cine y literatura en el ámbito ibérico e iberoamericano. Al evento participaron investigadores y doctorandos de los nueve ciclos de *Culture e Istituzioni dei Paesi di Lingue Iberiche in Èta Moderna e Contemporanea*.

Como fruto de lo expuesto durante el encuentro, en 2010 surge la publicación del libro *Cinema e letteratura in ambito iberico e iberoamericano*. En la introducción del presente volumen, los compiladores, Andrea Pezzè e Loris Tassi, resumen las diferentes instancias que abordan las problemáticas de la trasposición cine-literatura. Si bien cada uno de los estudios presentan importancia, por una cuestión de economía daremos especial atención a los artículos I, II, IV y VI.

En el primer artículo, “La sceneggiatura d'autore nella narrativa Ispanoamericana”, Alessandro Rocco, reflexiona respecto del guión cinematográfico. Postula que éste nuevo género debe ser considerado autónomo, y que si bien, en muchos casos, los guiones cinematográficos están escritos por autores literarios reconocidos, de alguna manera, se alejan de la novela, el cuento, la poesía, el ensayo o el teatro, convirtiéndose en películas escritas.

Alessandro Rocco acuña el término “film scritto” y considera que su función específica es narrativa y su valor debe ser reconocido como disciplina literaria.

Entre los artículos dedicados al cine latinoamericano, encontramos, en primer lugar “Da Cartas de mamá a *La cifra impar*: problematiche linguistiche nella trasposizione filmica” de Antonella De Laurentiis. Allí, desde un debate teórico se aborda la problemática de los géneros discursivos en relación con el cruce entre cine y literatura. Se toma como punto de partida el análisis de un caso concreto de trasposición cinematográfica que tiene como protagonistas a dos importantes representantes de la literatura y el cine argentinos de la década del 60. La película es *La cifra impar* (1962) de Manuel Antín, adaptación del cuento “Cartas de mamá” (1959) de Julio Cortázar.

De Laurentiis se hace eco de uno de los problemas que persisten en el estudio crítico del encuentro entre cine y literatura, y lo hace a través de términos que si bien pueden resultar “cotidianos” se demuestran como claramente opuestos, a saber: *fidelidad vs traición, adaptación vs versión libre, trasposición vs inspirado en*. En el caso específico de “Cartas de mamá” y *La cifra impar*, la autora considera que la película de Antín no es tan *fiel* al cuento de Cortázar, particularmente y en relación a la evolución de la trama. A partir de allí se propone el término “traición” y argumentando que si bien Antín conserva algunas características del género fantástico en el film, “la narración tiene un sentido más psicológico y existencial, al interno del cual los *fantasmas* no forman parte de la realidad”, sino que son figuras que aparecen en el inconsciente. Por su parte, el final resulta sumamente interesante en ambas obras. Como bien se sabe, los finales en los cuentos de Cortázar mantienen una tensión que provoca un pacto de lectura con el lector que no se terminará hasta finalizada la obra. En la adaptación de Antín, en cambio, el final que se propone es diferente ya que no se mantiene (en el espectador) esa tensión lograda en el cuento. Tal vez, como señala la autora, esto se deba a que en las trasposiciones fílmicas existe una serie de estrategias

debidas a los límites impuestos por el sistema cinematográfico respecto del sistema literario, como la narración en tiempos diferentes.

Giovanna Ferrara en "Pocaterra y el cine: Panchito Mandefuá y su cena con el niño Jesús", estudia los recursos narratológicos y estilísticos en general, insertándose perfectamente en la corriente crítica que se ha venido desarrollando en los ensayos precedentes. Se detiene, especialmente, en la distinción entre los términos: adaptación y trasposición. Propone, por una parte, la preferencia de Umberto Eco de utilizar el término adaptar y, por otro lado, la de Nicola Dusi, en la que llama la atención sobre "ir más allá" del texto de partida implícito, al que denomina trasposición.

El estudio se centra en el cuento de José Rafael Pocaterra, "De cómo Panchito Mandenfuá cenó con el niño Jesús" (1918) y su adaptación cinematográfica en *Panchito Mandenfuá* (1985), guión de Rodolfo Santana y dirección de Silvia Manrique. El relato de Pocaterra se desarrolla en un solo día, el 24 de diciembre, y narra la historia de un niño de la calle, Panchito, que es vendedor de billetes de lotería. Por su parte, el relato fílmico mantiene la estructura del cuento, es decir que, como señala Ferrara "con todo, el guión es fiel al texto literario" (p. 58) ya que la relación que se establece entre las páginas del libro y la duración de la película son similares. A pesar de ello, mientras en el cuento los personajes principales son dos: Panchito y Margarita, la niña a la que se le caen los dulces y él decide ayudar, gastando las pocas monedas que le quedan, para evitar que la regañen. En la película se añaden personajes para representar a través de los diálogos la vida de Panchito. Más adelante Ferrara sostiene que, si bien el guión es fiel al texto de origen, es necesario el agregado de episodios para ampliar las informaciones, ya que el cuento –con sus catorce páginas– no es suficiente para la elaboración de una película.

Serena Multani en "Narraciones fantásticas en el cine mexicano: los fantasmas de *Pedro Páramo*" examina con detenimiento no sólo la compleja relación entre escritura literaria y cinematográfica, sino más bien, la adaptación de una novela famosa *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, realizada por otro escritor famoso Carlos Fuentes. La película homónima, del director Carlos Velo, "estrenada en 1966 y adaptada fidedignamente a la novela con el intento de guardar el sentido original que le dio Juan Rulfo, cuya interpretación cuenta con una bibliografía muy extensa y variada" (p. 73). La historia –tanto en la novela como en el film– se desarrolla en una dimensión en la que los personajes-fantasmas parecen ser más reales que la realidad misma. La interacción entre el presente y el pasado, tal vez sea lo más interesante de la novela, pero también lo mejor logrado en su traducción cinematográfica, en la que se destaca "la multiplicidad y la fragmentación que conlleva la modernidad, objetivo común de los dos autores" (p. 77).

Cinema e letteratura in ambito iberico e iberoamericano no sólo da cuenta de la relación y las problemáticas de carácter narratológico entre el cine y la literatura, sino que propone diferentes puntos de partida para llegar a un análisis que trata de superar el abordaje clásico en el que la obra de origen es la que responde a los conceptos de "fidelidad" o "traición". En realidad, aquí se plantean otras cuestiones, en primer lugar es necesario precisar que el traspaso de una obra literaria a una audiovisual supone una transformación, ya que el soporte semiótico del que se vale es otro, por lo tanto en el desarrollo de la adaptación, en muchos casos, el guionista y el director deben modificar escenas, añadiendo o quitando personajes para mantener un cierto equilibrio en la obra de llegada. El espectador se encontrará, entonces, con una relectura de la obra de partida ya que se tomarán "elementos nuevos o dejados a un lado por el autor" (p. 58). En segundo lugar, la construcción de un nuevo texto que siga –o no–

con “fidelidad” la traducción intersemiótica de la transferencia de la obra de origen, conlleva a la clásica tripartición propuesta por Jakobson (1959) en la que el trasvase entre el texto de origen y el texto meta no se produce de una lengua a otra; sino entre un tipo de lenguaje y otro, es decir: el verbal y el audiovisual. De este modo, si el texto de partida es una obra literaria y el de llegada una obra cinematográfica se debe considerar que a partir de ese punto entran en juego no sólo las palabras (que como bien se sabe es discurso) sino también – y particularmente – las imágenes.

Gloria Julieta Zarco

ADRIANA ASTUTTI-NORA DOMINGUEZ (Eds.), *Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2010, pp. 256.

Con la publicación de *Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange*, Beatriz Viterbo Editora –sello creado en 1991 por Adriana Astutti, Sandra Contreras y Marcela Zanin, en Rosario, Argentina– se confirma una vez más como uno de los canales más significativos y especializados en la difusión de obras, ensayos críticos y estudios culturales dedicados a la literatura y la cultura argentinas y latinoamericanas. Los ensayos que se incluyen en este volumen ya fueron leídos el 3 de mayo del 2006 en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), durante el Homenaje realizado a la escritora en el centenario de su nacimiento, organizado por el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y por el Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literarias de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Al proponer la recopilación de esas intervenciones, pues, la Casa Editorial Beatriz Viterbo presenta frente al panorama internacional el primer texto crítico colectivo sobre Norah Lange, a la vez que continúa una tarea iniciada hace tiempo con la publicación en dos tomos de la *Obra Completa* de la autora, considerada hoy en día un clásico de las letras argentinas.

Los diez artículos de los que consta el volumen, todos escritos por otros tantos críticos de ilustre fama internacional, se organizan en torno a un eje fundamental: los conflictos presentes en los escritos de Lange entre los distintos modos del mirar –entendido como “un estado, no sólo una perspectiva, sino una condición del ser del yo, una forma de experiencia” (p.10)– y sus modos narrativos. Los ensayos, pues, elaboran una reflexión sobre estas tensiones con diferentes abordajes y diferentes soluciones, colocando, de hecho, los escritos de la autora en un espacio literario nuevo, capaz de enclavar espacios y dirimir conflictos, y de estimular a la vez novedosas posibilidades de interpretaciones críticas.

El artículo que abre el volumen cumple con un intento de rescate crítico de la autora; de hecho, el ensayo de Sylvia Molloy (escritora, ensayista y catedrática de literatura latinoamericana y comparada en la New York University), arma un discurso tendido a dismantlar los modos de lectura e interpretación de Norah Lange vigentes hasta el momento, tanto en relación a los prejuicios de géneros y a los clichés sobre lo femenino, como a los problemas de colocación poética de la autora, a veces fidedigna a los cánones, otras tantas, en cambio, experimentadora de rupturas y cambios altamente experimentales. Esta operación de relectura de Lange continúa en el ensayo de Delfina Muschietti (poeta, crítica, traductora y profesora en la Universidad de Buenos Aires), quien subraya como la escritura de la autora contribuya de manera fundamen-

tal en la tarea de desmitificación de los estereotipos culturales de la época, en particular los que veían en la languidez y la debilidad física las características de la verdadera feminidad.

Otros ensayos, por otra parte, meten en evidencia la presencia de afinidades estilísticas y temáticas entre Lange y otros autores contemporáneos. Es el caso de Celina Manzoni (profesora de literatura latinoamericana en la Universidad de Buenos Aires y Premio Ensayo Internacional 2000 Casa de las Américas, La Habana), quien mete en relación los textos de Lange con los de Macedonio Fernández, a partir de un análisis que enfoca en las biografías, las autobiografías y la utilización de los artificios de autofiguración, a la vez que constata la exhibición a contramano de una poética de la verdad, que implica la falta o la distorsión de lo históricamente ocurrido y, por ende, la desautorización del mismo género autobiográfico arriba mencionado.

La atención de los críticos se detiene, también, sobre otro aspecto fundamental de la poética Lange: la importancia de la mirada, el valor subjetivo de este recurso, el sentimiento de pérdida, fragmentación y melancolía que deriva de ese mirar, y, por ende, la concepción del tiempo, entendido no como nostalgia del pasado ni como promesa futura, sino como presente “donde la tinta se vuelca sobre el instante y la escritura apunta a un desplazamiento nuevo y otra dispersión” (p.14). En esta óptica resulta fundamental el ensayo de Liliana Ponce (estudiosa consagrada a la poesía, los estudios lingüísticos y a investigar sobre la escritura, el pensamiento y la religión de Oriente, en especial los referidos a Japón), quien subraya la importancia de lo visual en la narrativa de Lange, entendido como soporte de los relatos y a la vez filtro de distintas perspectivas de la observación (como ver, observar, espiar, por ejemplo), hallando, además, paralelos literarios y femeninos en esta búsqueda de experimentación en las obras de Gertrude Stein, Marguerite Duras o Natalie Sarraute.

Otras temáticas recurren la escritura de Lange, a menudo en diferentes versiones; en particular, el silencio, el cansancio y la presencia de los muertos como síntoma de una subjetividad moderna. Así, María Elena Legaz (profesora de literatura argentina en la Universidad Nacional de Córdoba y directora del proyecto de investigación “Tensiones estéticas y políticas en la literatura argentina. Debates ideológicos en los conflictos entre exclusión y utopías”), al examinar la última novela de la autora, *El cuarto de vidrio*, registra la presencia de un elemento temporal que inscribe la muerte y sus metáforas, y que luego se transforma en pérdida, en abandono, en vacío. Como señala Susana Scramim –profesora en la Universidad Federal de Santa Catarina, investigadora del Consejo Nacional de Investigación (CNPq) y del Núcleo de Estudos Literários e Culturais (NELIC/UFSC), y fundadora de la revista de poesía, crítica y traducción *Babel* (2000-2005)–, “hay, en Lange, una especie de agotamiento de la máquina vanguardista” (p.128), es decir una profanación de la vanguardia misma que provoca el cansancio de la forma y de la lengua y, por ende, un encierro o confinamiento de un cuerpo o una voz dentro del espacio familiar, modelado a un tiempo como espacio de la nación. Este proceso físico, simbólico y literario de derrota se encuentra también en el ensayo de Adriana Mancini (investigadora y docente de literatura argentina del siglo XX en la Universidad de Buenos Aires), quien sugiere cómo detrás de la compleja relación entre mirada, tiempo y escritura tal vez se escondan las etapas de las que ella denomina “Maneras de morir” (p.95). Como bien apunta la crítica, los textos de Lange proporcionan al lector una profunda reflexión cerca de la relación entre el espejo y la fotografía, es decir entre el presente efímero de la vida cotidiana y la memoria de un pasado, aparentemente fijado de manera inmutable, pero en realidad sujeto a la transformación del tiempo gracias a la ensoñación del observador que la mira. La novela de Lange,

pues, concluye Adriana Mancini, “da cuenta del tiempo, de su fugacidad, en definitiva de la estrecha e insostenible complicidad entre la vida y la muerte”; en suma, de lo que Borges ha llamado en su prólogo de *Luna de enfrente* como “Diálogos de vida y muerte” de “nuestro cotidiano vivir” (p. 97).

El volumen, finalmente, se cierra con una última reflexión ligada al tema de la mirada y la palabra, y proporcionada por Raúl Antelo (profesor en la Universidad Federal de Santa Catarina e investigador del CNPq y Guggenheim Fellow), quien advierte sobre la importancia de la voz y su carácter sinestético, a través de un análisis que mete en relación la poesía de Lange con la de otras escritoras contemporáneas como Amparo Mom, Maruja Mallo, Nidia Lamarque o Luisa Sofovich.

Al ofrecer un así exhaustivo panorama de voces tan especializadas y cualificadas, la publicación de *Promesas de tinta*, pues, contribuye de manera altamente significativa en el proceso de rescate de Norah Lange, extravagante dama de la vanguardia que supo quebrar y romper el canon que sofocaba a la mujer escritora de comienzos de siglo.

Ludovica Paladini

MARTHA CANFIELD, *Sonriendo en el camino. Poesía reunida (2009-1969)*, Montevideo, Librería Linardi y Risso, 2011, volumen a cargo de M. Russotto, pp. 245.

La presente antología ofrece una selección de cuarenta años de poesía de la estudiosa de literatura hispanoamericana Martha Canfield. Una de las peculiaridades del volumen es la presentación de los poemas con una cronología que se mueve hacia atrás, desde el más riguroso presente (con la inclusión de inéditos) hasta el más lejano pasado (los primeros intentos de acercamiento a la escritura), que encuentra su sentido si tenemos en cuenta que estamos hablando de una “reconstrucción de la memoria” que forzosamente tiene que nacer del hoy, en busca del ayer, entendido este último como fundamento basilar para comprender quién ha llegado a ser el yo poético durante ese largo viaje real y existencial de una vida transcurrida entre dos continentes, entre dos mundos, entre dos lenguas.

El volumen se abre con un apasionado estudio, titulado “La doncellez del alma. Memoria y ékfrasis en la poesía de Martha Canfield”, en el que Márgara Russotto, poetisa y profesora, amiga y gran conocedora de la obra de la uruguaya (suya es también otra selección de *Poemas (1970-1990)*, Caracas, Pequeña Venecia, 1997), desentraña las raíces, indaga en la razón de ser de la poética de Canfield, partiendo de un poema del peruano Jorge Eduardo Eielson. En la visión de Russotto, “La poesía de Martha Canfield [...] es levedad y claridad de aventura juvenil: es eterna doncellez del alma” (p. 16), de ahí que resalte la importancia de que la urgencia de escribir en la montevidéana haya nacido ligada al despertar al amor. Porque sin ninguna duda es ese el elemento cantado y revivido en gran parte de su producción lírica. Lo sigue corroborando la misma Márgara Russotto, al afirmar que existen “tres núcleos fundamentales que constituyen la singularidad de esta obra [...] el sujeto enajenado por el amor (tanto en el dolor como en las delicias), desde el punto de vista temático; la memoria como una suerte de raíz móvil y existencial transitando por diferentes espacios histórico-geográficos, desde el punto de vista de la transmutación de los contenidos biográficos; y la presencia viva

de la tradición clásica, cuyos temas y figuras son resemantizados ekfrásticamente y convertidos en iconos de su sistema poético, desde el punto de vista de las estrategias compositivas” (p. 16). El amor entonces como metafísica del deseo, como mezcla entre lo sagrado y lo profano, como aspiración espiritual encarnada en la pasión, amor erótico con ecos de amor divino. Y amor también hacia los otros, expresión de solidaridad y amistad, nostalgia y evocación de los seres amados, recobrados a través de la escritura. Un amor que se desplaza hacia los “lugares del alma”, donde destacan la ciudad natal, Montevideo, y la ciudad de adopción, Florencia. El profundo sentimiento de pertenencia hacia el país de origen se extiende a todo el continente americano (no en vano es profesora de literaturas hispanoamericanas y traductora de algunos de los más destacados poetas de aquellas latitudes); la apropiación de una segunda patria europea la lleva a abrazar, desde Florencia, la península italiana, a adueñarse de su lengua, como si fuese un destino grabado en sus genes.

Sonriendo en el camino, título cargado de significado para entender la visión del mundo de Martha Canfield, se cierra con una interesantísima entrevista (“Poesía y tradición”), que se convierte en un auténtico estudio, dividida en capítulos que abordan diversos argumentos, y que dice mucho no sólo sobre la obra de nuestra poetisa, sino también sobre los intereses compartidos con la antóloga: “La poesía política, intimista, de la “transparencia ganada”; “Fuentes, influencias y proyecciones de la amistad intelectual”; “Contextos intelectuales: el hispanismo en Italia”; “La intraducibilidad de lo social y la invención del ritmo. Problemas de traducción literaria”; “Biblioteca básica de la cultura hispanoamericana o cómo historiar la continentalidad de Hispanoamérica”; “Proyectos de investigación y planes de futuro”; “El legado heredado: el Centro Studi Jorge Eielson”.

En definitiva, nos encontramos ante un volumen imprescindible para quienes quieran acercarse al mundo poético de Martha Canfield. Sólo queda invitar desde estas páginas a la lectura concentrada y apasionada de una poesía que pretende ser reflejo y eco de una vida vivida desde y para el amor, que supera fronteras y abraza dos lenguas hermanas, que no esconde el lado menos tierno de la existencia humana, pero que, “guilleneanamente”, decide alumbrarse de la luz de la esperanza, para seguir “corriendo por el sendero florido querido soleado cantado”, hasta llegar “allá, al fin de este camino, más allá”, aromando el intenso perfume de una flor amarilla.

Coral García

HÉCTOR ABAD FACIOLINCE, *El amanecer de un marido*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 2011, pp. 221.

Una nuova avventura narrativa ci propone, sotto questo titolo, lo scrittore colombiano (Medellín, 1958) palesatosi al grande pubblico internazionale con il romanzo *El olvido que seremos*, del 2007. I racconti qui riuniti sono posteriori di un anno, ma giungono in Europa, dopo l'edizione di Planeta Colombiana, solo nel 2010.

El amanecer de un marido, fin dalla copertina, fa presumere un'indagine introspettiva maschile sull'esito, a distanza, delle relazioni coniugali. In realtà il ventaglio è molto più ampio di quello offerto dal racconto che dà il nome a tutta la raccolta e si apre all'amore filiale, a quello paterno, alla nostalgia, all'amor patrio; insomma, alle molteplici declinazioni del sentimento umano e con un paio di escursioni anche

nell'intimità femminile, che lo scrittore cerca, e in parte ottiene con successo, d'interpretare.

Molto seducente, ma non è l'unico, il racconto introduttivo, «Album», dedicato alla figura materna e al senso d'inadeguatezza, di colpa, che ogni figlio si porta dentro, soprattutto nel momento in cui la maturità apparentemente solleva dalla reciproca dipendenza fisica e psicologica. In realtà manca la percezione dell'importanza che i piccoli gesti e le sporadiche attenzioni possono rivestire per una persona anziana, fondamentalmente sola e affezionata ad una ritualità che ha il potere di prolungarne la vita.

Parzialmente autobiografico è anche il racconto «Juventud, divino tesoro», che prende le mosse dal celeberrimo verso di Rubén Darío per raccontare gli eccessi giovanili del protagonista e le ripercussioni tutt'altro che positive su un futuro, potenzialmente brillante ma ormai irrimediabilmente compromesso. Una lezione crudele per tutti i ragazzi che bruciano, in un momentaneo delirio di onnipotenza e d'immortalità, tutte le risorse che la vita offre loro.

Un altro uomo, involontariamente, assassino, si ripropone nel racconto «Memorial de agravios»: in realtà la voce narrante, dopo la cornice maschile, è offerta da una donna, che in una lunga lettera sciorina i motivi che le hanno reso ormai impossibile vivere. In un gioco di scatole cinesi, con appunti copiati negli appunti, si mettono a nudo intimità diverse, incolmabili differenze di genere che, ingenuamente, nel periodo dell'innamoramento, si credono superabili se non addirittura permanentemente superate. Se, per un verso, ogni lettore vi si trova in qualche modo rappresentato, per un altro riflette un *modus vivendi* ben localizzabile geograficamente: l'esagerata attenzione per la sfera sessuale, su cui sembra ruotare in modo univoco il rapporto di coppia, e la tolleranza per l'inclinazione *machista* all'harem, sono fortunatamente ancora mitigate, alle nostre latitudini, dalla persistenza di un'etica tradizionale di matrice cristiana non sempre manifesta ma ben radicata, che amplia la portata della vita di coppia e demanda alla donna una serie di prerogative che vanno ben oltre il momentaneo appagamento sessuale.

«En medio del camino de la vida» riconosce, attraverso un *io* narrante apparentemente femminile, la superiorità delle donne, a cui spetta la conduzione delle relazioni sentimentali. All'uomo viene attribuita una pigrizia di fondo, un bisogno di consuetudine che da un lato li spinge con il tempo a rifiutare il contatto con la persona amata, dall'altra impedisce loro di recidere il legame che li unisce, sebbene questo possa venire perpetuato all'infinito con infinite donne sempre diverse.

«El amanecer de un marido», che dà il titolo alla raccolta, traccia il profilo del marito/compagno che, a distanza di qualche anno, pur mantenendo vivo l'affetto per la consorte, smette di desiderarla. Abad isola ed analizza quel preciso momento della vita di coppia in cui il maschio ammette la propria incapacità di prolungare felicemente e con completezza una relazione sentimentale: e, giacché la prospettiva maschile è spesso intimamente legata alla sfera sessuale, in qualche modo si ammette la fine di un rapporto che avrebbe solamente la necessità di evolversi, di trasformarsi in qualcosa di più elevato.

Il protagonista de «La fiebre en Tólu» assiste, o crede di assistere, impotente, al tradimento da parte della propria moglie, superficialmente inebriata dal clima marino e vacanziero che la rende insensibile ai patimenti del marito. Di infatuazioni e amoreggiamenti ci parlano anche «Alguien oculta algo», «Mantis religiosa», «Balada del viejo pendejo», quest'ultima quanto mai attuale anche da noi soprattutto dall'avvento delle giovani badanti dall'est e dall'ovest. La fuga con cui si chiude è pure l'epilogo de «La Guaca», brillante favola contemporanea a lieto fine; e ugualmente a lieto fine ma con

un retrogusto drammatico è «La señorita Antioquia»: entrambi i racconti sono inoltre ben caratterizzati geograficamente. Quest'ultimo, per esempio, trae spunto dal culto molto sudamericano per i concorsi di bellezza, che s'interseca con gl'interessi prepotenti della malavita locale.

L'omosessuale protagonista de «El verbo divino» è in preda ad un delirio di onnipotenza per cui vorrebbe rovinare il futuro di chi tradisce le dichiarazioni e gli eccessi condivisi in gioventù; ma la volgare e meschina prosaicità della sua vita ha il sopravvento e lo distoglie dal proposito alquanto perverso.

In «Novena» le invocazioni dell'Avvento scandiscono i ricordi di un prigioniero della guerriglia colombiana: i riti del passato s'intrecciano con le mortificazioni del presente e la speranza di un futuro legato agli affetti familiari.

Chiudono il volume «El sosia», brillante rivisitazione di un tema classico della letteratura, dalla drammaturgia latina alla narrativa russa; «Volver», sulla nostalgia di un passato che non torna; e «Mientras tanto», testamento morale, dichiarazione d'intenti ma soprattutto denuncia di una realtà —quella colombiana— che poco spazio concede alla libertà di pensiero e di parola.

Peccato per la bonaria critica a Javier Marías, perché spesso la capacità di analisi introspettiva di Abad non è distante da quella del Maestro spagnolo da cui sembra voler prendere le distanze (*Ivi*, p. 63). A mio parere i meriti dei sedici racconti che compongono il libro stanno proprio nello studio intimo di personaggi e situazioni molto distanti tra loro; nel ritmo vivace della narrazione, sempre originale nelle sue declinazioni prospettiche; infine nella forte caratterizzazione geografica che, lontano dal costituire un limite, fa di Abad Faciolince una delle voci più lucide e rappresentative della nuova narrativa colombiana.

Patrizia Spinato Bruschi

ALFREDO TAJÁN, *Pez Espada*, La Coruña, Ediciones del viento, 2011, pp. 291.

Ho avuto il piacere di conoscere Alfredo Taján (Rosario, 1960) in occasione dei recenti corsi estivi dell'Università di Málaga, ospite anch'egli, come chi scrive, della squisita ispanoamericanista Guadalupe Fernández Ariza. In margine alle lezioni mattutine presso il Centro Cultural Hospital San Juan de Dios di Marbella, c'è stato spazio per socializzare, soprattutto con i colleghi letterati. Il *trait d'union* con l'opera qui segnalata sta nel *locus amoenus* che ci ha fatto da cornice. Il 2011 non è il 1962; Marbella non è Torremolinos; il «Fuerte» non è il «Pez Espada»; Alfredo non è Rodrigo: ma, *mutatis mutandis*, in qualche modo l'atmosfera del romanzo di Taján mi ha ricondotto al breve viaggio andaluso.

Sulla scia di Juan Goytisolo, Ángel Palomino, Fernando Sánchez Dragó, James Michener, lo scrittore argentino ripercorre in *Pez Espada* i fasti della costa del Sol. Per fugare i legittimi interrogativi, chiarirò per prima cosa che il titolo del libro è il nome originale di un famosissimo albergo, come a sua volta mi ha confermato l'autore, ancora esistente sulla spiaggia della Carihuela sebbene, con gli anni e con l'affermarsi del turismo di massa, molto decaduto rispetto ai primi fasti. Il «Pez Espada» è esplicitamente l'asse attorno a cui si articola il romanzo e che incombe, si insinua, aleggia, a seconda del momento, dalla prima all'ultima pagina: «Si en los años sesenta el Pez Espada representaba una vida glamurosa y de lujo, sus antiguas puertas no cesaban de girar hasta en la hora de la siesta, paso fugaz y delictivo hacia el placer, día y noche,

noche y día, los mechones empapados de sudor estival, no cesábamos de circular por las zonas comunes, [...] parásitos activos con agradable fraseología mundana, un murmullo demoledor que escondía cierto destello de locura, como nuestras piernas extendidas al borde de la piscina [...]: épica de terciopelo, pantalón de tubo y blusa de encaje; y en el presente, no, no es muerte, no, pero es un acto previo» (p. 37).

L'io narrante è Gustavo che, dopo mezzo secolo, ripercorre il tragitto da Madrid a Torremolinos per rievocare il passato e tentare di dissolverne i fantasmi. Attraverso il suo racconto «onnisciente» (p. 252) ci è dato di ricostruire una precisa epoca storica, una dimensione sociale, una geografia molto specifiche, che a loro volta costituiscono un interessante caleidoscopio per interpretare realtà molto più ampie e complesse.

Proveniente da una solida ed integerrima borghesia, l'aitante giovanotto, appena laureato, viene irretito da una sensuale procugina e proiettato in una dimensione sociale ben al di sopra delle sue possibilità familiari. Dopo il primo anno, però, la relazione inizia a perdere interesse, soprattutto da parte della capricciosa parente: il giovane, nonostante gli ammonimenti paterni, persevera nella frequentazione, fino a rendersi conto in prima persona del proprio ruolo ancillare, pleonastico.

Attorno a Gustavo e Rosa ruotano numerosi altri personaggi, che rappresentano, in scala ridotta, la Spagna dell'epoca: diplomatici, professionisti, medici, artisti, ma anche, seppur introdotti più superficialmente, poliziotti e uscieri. Attraverso di loro ci avviciniamo non solo alla selezionata mondanità dei primi anni Sessanta, ma soprattutto ad un fosco groviglio politico che preannuncia la decadenza del regime franchista.

Eroe del romanzo è senza dubbio Rodrigo, letterato colto, brillante, estroverso, raffinato e spiritoso, parziale proiezione dell'autore stesso. Emarginato dal sistema per le originali posizioni ideologiche, si abbandona al lusso e ai piaceri, riconosciuta anima dell'albergo e della selezionata comitiva di amici di cui fanno parte Rosa e Gustavo. All'improvviso, però, Rodrigo si lascia coinvolgere direttamente in un gioco politico che crede di dominare ma che, in realtà, finisce per annichilirlo, artisticamente ed umanamente: «La actividad política había transformado al poeta en otra persona, en sus horas álgidas no le reconocíamos, aunque procuraba dominarse y fingía ser el esteta de antes. La prestidigitación fallaba y entonces su estado de ánimo se derrumbaba. [...] Aún hoy no puedo asegurar con exactitud quién o quiénes transformaron a Rodrigo; la alquimia empleada fue tajante —con ese elixir pavoroso denominado ideología—, porque Rodrigo jamás comentó nada de sus compinches, como buen acólito guardó en un arcón sellado las tareas encomendadas» (p. 235).

Non voglio anticipare troppo riguardo alla trama per non sottrarre interesse alla lettura. In realtà l'intreccio è abbastanza lineare, e il romanzo è giocato soprattutto sulle considerazioni del protagonista che, a posteriori, basandosi su una memoria ferrea e sul fortunoso reperimento di una tesi di laurea illuminante, riesce a far luce su una serie di intrighi che gli erano a lungo parsi imperscrutabili.

Personalmente, oltre all'interessante ricostruzione di un'epoca prospetticamente troppo vicina per essere adeguatamente interpretata e restituita dalla storiografia ufficiale, ritengo che l'aspetto più interessante del romanzo consista nella brillante giustapposizione di immagini, ritratti, geografie, sensazioni, che evidentemente l'autore veicola dalla propria personale o familiare esperienza. Con il piglio sarcastico e ironico che lo contraddistingue anche nell'eloquio quotidiano, Taján ci offre, attraverso lo spaccato di un'età aurea per l'alta società internazionale, la sua personale filosofia di vita colta, brillante, graffiante, seducente e giocosa.

Patrizia Spinato Bruschi

ANA LAURA LUSNICH - PABLO PIEDRAS (editores), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires, Nueva Librería, 2011, p. 754.

La publicación de *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, está promovida por el *Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine* (CiyNE) y forma parte del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

El presente volumen es la segunda parte y última parte del proyecto, que tiene como inicio la publicación en 2007 de *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*, éste concentra sus estudios en el denominado “Primer período histórico-político del cine argentino”, mientras que el libro aquí reseñado aborda el “Segundo período histórico-político del cine argentino”.

El primer capítulo, además de presentar un panorama amplio de la producción audiovisual que comprende los últimos cuarenta años, teoriza en torno al cine político y social de la Argentina. Concentra su corpus en un arco temporal que se inicia en 1969 y llega a 2009, su estudio no aborda solamente las producciones histórico-políticas sino también las realizaciones ficcionales e intenta, además, dar cuenta de los dilemas que se presentan a la hora de precisar los orígenes del cine documental.

En el segundo capítulo, se instauran reflexiones acerca de los diferentes tipos de representaciones que se establecen a partir de los realizadores más emblemáticos de los años sesenta-setenta. Así también, se abordan los inicios de las corrientes cinematográficas más “comprometidas”, como los grupos líderes de las producciones independientes de la época, a saber: el *Cine Ojo*, el *Cine Under*, el *Cine Militante*, *Grupo Cine Liberación* y el *Cine de la Base*. A través de un minucioso análisis se establecen conexiones entre documentales como *Tire dié* (1959) de Fernando Birri -obra fundacional del cine documental argentino- y *La hora de los hornos* de Fernando “Pino” Solanas y Octavio Getino, quienes en 1969 presentan un documental de cuatro horas de duración que refleja las tensiones políticas y sociales vividas en la Argentina durante la década del 60. Postulando un nuevo modo de representación no sólo para el pueblo argentino, sino también para todos los pueblos de América Latina.

En “Las razones de Jorge Predolán”, siguiendo el desarrollo de las corrientes mencionadas arriba, el estudioso Marcos Adrián Pérez Lahí recorre la obra de Jorge Predolán -considerado uno de los principales referentes del cine etnográfico argentino- quien en sus obras documenta las llamadas “culturas moribundas” y alude al proceso de transculturación producido en las zonas rurales argentinas. Este documentalista fue uno de los primeros que propuso reducir las distancias y el racismo a través del conocimiento profundo de otros pueblos.

El último capítulo, “Modelos narrativos y espectaculares del cine político (1969-2009)”, condensa varios artículos que se ven enmarcados dentro de las denominadas “expresiones de la militancia y de la intervención política”, insertándose perfectamente en las estrategias utilizadas por los directores de cine político-documental de los años setenta. Inicia con el abordaje de la resistencia al discurso hegemónico y la formulación de perspectivas contraculturales. La contribución de María Casale, plantea un itinerario por las películas que abordan un momento concreto de la producción cinematográfica, en el que se intenta dar cuenta del pasado político argentino, toma como punto de partida las ficciones y los documentales histórico-políticos dando particular atención a la obra inaugural de ese período: *La República perdida* de Miguel Pérez.

(1984), este documental se desarrolla entre 1930 -primer golpe de estado- y 1976 -último golpe de estado-. Más tarde, en 1986, el mismo autor presenta *La República perdida II*, que abarca los siete años de la dictadura militar argentina conocida como Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983). Ambas películas fueron realizadas durante el período de recuperación de la democracia e intentan contribuir a la recuperación del pasado histórico-político argentino.

Abre el anexo, el análisis de la relación de los filmes que con el pasar del tiempo se convierten en “las películas paradigmáticas de la historia del cine nacional” (p. 546), y que a partir de 1984 y con el uso de diferentes estrategias narrativas, proponen la (re)construcción de la memoria individual y colectiva. Así, pues, películas como *La historia oficial* (Puenzo, 1984), *La noche de los lápices* (Olivera, 1986), *Un muro de silencio* (Stantic, 1992), *Garage Olimpo* (Bechis, 1999) y *Crónica de una fuga* (Caetano, 2006), examinan desde puntos de vista muy diferentes, el pasado reciente argentino.

Cierran el recorrido los períodos en los que las dictaduras militares gobiernan la Argentina –alternativamente– durante las décadas del sesenta, setenta y ochenta, momento en el que se gesta un modelo de representación alternativo, y como puntualiza Carlos Altamirano en relación al accionar del gobierno militar que “se distingue entre 1976 y 1983 las formas diferenciales de relación de los intelectuales en la vida pública” (p. 38).

Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009) es el fruto de una labor rigurosa y de un análisis sistemático en relación a la historia del cine histórico-político argentino; además, representa el trabajo más extenso editado en la Argentina hasta el día de hoy, interesándose no sólo por la permanencia, sino también por la circulación de la tendencia en las últimas cuatro décadas, en las que “sorprende la multiplicidad de variantes narrativas y espectaculares y la coexistencia de distintas alternativas en lo referido a la producción, circulación y exhibición de las películas” (p. 24), tal vez porque como señala Alberto Elena en el prólogo “el cine político y social vive momentos de radicalización, repliegue, resistencia y rearticulación” (p.18).

Resulta interesante, pues, el espacio dedicado al surgimiento -a mediados de la década del noventa- del Nuevo Cine Argentino, en el que autores como Pablo Trapero, Lucrecia Martel y Adrián Caetano entre otros, acuñan la noción de *márgen*, concepto que está presente en todo el cine latinoamericano, pero que en la Argentina de los noventa comienza a ser cada vez más recurrente en la elección de los nuevos directores y sus propuestas cinematográficas. La “posición *periférica* de la cinematografía argentina se inscribe en una marca de su origen” (p. 577) confrontándose, en este sentido, con una industria masiva y comercial. A ello sólo se añade que en tanto que la “marginalidad” es entendida como espacio de temas y personajes; la noción de “periferia” se establece a partir de la posición que ocupa el cine nacional a nivel internacional y como señala Sergio Wolf refiriéndose a la raíz del Nuevo Cine Argentino es “el tipo de diálogo que las películas establecen con la Argentina, con el cine, con el presente y con ellos mismos” (p. 581).

El presente volumen constituye, entonces, una indagación histórica del archivo y la memoria de la cultura argentina. El amplio abanico de trabajos sobre películas documentales y ficcionales en las que se plantean discursos sociales, representan historias particulares y colectivas, que a través de nuevos modos de representaciones recorren los caminos del cine etnográfico, los grupos militantes, el cine del exilio, el cine propagandístico, los filmes de alusión, alegoría, etc.; cada uno de ellos configura un modelo de las líneas expresivas que forman parte de los procesos de rearticulación de “para-

digmas conocidos”, que se valen de la producción del denominado cine de autor, tendencia que se mantiene a lo largo de las últimas cuatro décadas.

Gloria Julieta Zarco

JUAN MANUEL SILVA BARANDICA, *Cetrería*, Santiago de Chile, Piedra de Sol, 2011, pp. 50.

A veces, ideas interesantes se esconden en recipientes pequeños, con el riesgo de pasar desapercibidas. *Cetrería*, primer libro del joven poeta chileno Juan Manuel Silva Barandica, que en su parte impresa no alcanza las 50 páginas, tiene un formato que podría caber en el bolsillo y exhibe en su cubierta la grabación medieval de un cazador a caballo con su halcón, en negro sobre fondo blanco. Un sobrio monocromatismo que encierra el torbellino de los colores encendidos y casi psicodélicos del carnaval de Oruro, en Bolivia, junto con la compenetración entre depredador y presa, el sincretismo tallado en las formas de la virgen de Copakawana y la cadena alimenticia que aúna lombrices, vómito y cabezas humanas.

La obra se presenta como una suerte de recuento de las experiencias de viaje del sujeto poético en los países de la zona andina como Bolivia o Perú; sin embargo, su organización se estructura a través de retazos y fragmentos de imágenes oníricas más que a través de un orden narrativo y cronológico. Además, el territorio geográfico-cultural es vivido en su literal dimensión de tierra, de humus, por lo cual el viaje se puede leer también como rito de pasaje a través de los túneles de la materia, en un deseo de contaminación con las culturas matrices de la zona andina.

De hecho, la matriz retórica que subyace a la obra es el contacto y la tensión entre polos opuestos: un movimiento hacia lo alto – movimiento de deseo –, se combina con un movimiento hacia lo bajo – movimiento de anulación en la multiplicidad. En el intenso aunque reducido universo semiótico de la obra, esta estructura quísmica se explicita, por una parte, en la imagen del halcón –la agudeza mental, la búsqueda de la trascendencia– y, por la otra, en las secreciones corporales y la labor oscura de la descomposición, que sin embargo es poblada de vida.

El ave de la noble arte de la cetrería, el halcón, es representado como continuación natural del brazo del cazador, quien a través del impulso ascendente de su animal trata de alcanzar el desierto de la contemplación, el vacío y el silencio. En los versos de apertura de uno de los poemas que presentan esta figura –“No sabe por qué la H antecedió a las letras / que dibujarían el ave” (p. 9) – se puede leer la tradición borgiana que funciona como subtexto, como bien intuye Víctor Quezada, quien se encargó de la presentación crítica en ocasión del lanzamiento del libro en La Chascona (Fundación Neruda) en mayo de 2011. La referencia es al poema “El golem”, en el cual se sostiene la hipótesis de que si el nombre es el arquetipo de la cosa, la rosa está entonces en su nombre, y así todas las aguas del Nilo en la palabra Nilo. El sujeto poético de *Cetrería*, de forma similar, buscaría el ave en las letras de su nombre; sin embargo, se estrella con el residuo de la consonante muda “H”, escoria no restable, y se da cuenta de que, al escribir la palabra, “emerge la sangre del nombre / que comparten el amo y su ave” (p. 9). La materialidad orgánica, simbolizada en este poema por la presencia invisibilizada pero insistente de la “H” y por la sangre común entre el cazador y el halcón, se manifiesta por lo tanto como el camino a recorrer para alcanzar la revelación.

En otro poema el ave de cetrería se transforma, de hecho, en un más humilde cormorán que también “proyecta el brazo” del pescador, pero le devuelve la presa no entre las garras como el halcón sino escupiéndola de su garganta. Del mismo modo, para la conciencia poética, es “el vómito que devuelve el libro, la canción, la cita / a su amo” (p. 33); en otras palabras, el verbo siempre es mediado por la materia. Inversamente, la isotopía de la degradación orgánica a la que aluden varios poemas – vómito, trozos de carne y comida, basura – inevitablemente trae consigo la memoria de lo alto, “lombrices liban la cerveza divina / vomitan / cagan / acéfalas virutas de fuego / cantos que unen la tierra al sol” (p. 17).

El anillo de compenetración y derivación recíproca que así se forma entre las dos esferas, sin embargo, no se queda estrictamente en el plano del conocimiento, sino que se carga con los matices del poder y de la violencia, en línea con la lógica amosclavo que el carnaval andino subvierte. La cultura de los pueblos precolombinos, despreciada por la mirada del conquistador occidental, encuentra sus propias estrategias de sobrevivencia en el secreto – “Pero sólo el niño que baila durante el amanecer, la chola que tuesta el maíz, el anciano que vende fetos para practicar la ch’alla, solos con el odio que el docto castellano le ofrenda a su mudez, saben del Sol y en secreta amistad con la basura logran transformarse como santos o anfibios en aquello que aman” (p. 43) –, pero sobre todo en el sincretismo – los “zigzaguentes frisos del wilphala / burlados por castiza tradición” (p. 17) se transforman en una bandera, formato que es de origen europeo pero que sirvió para mantener en vida y propagar un símbolo étnico aimara. En este sentido, el arte de la cetrería deviene en una posible clave de interpretación de la realidad cultural de la zona andina, en tanto revela cómo hombre y ave, etnia usurpadora y etnia usurpada, necesitan el uno del otro, y terminan viviendo en simbiosis.

La evocación de la compenetración conflictual entre dos dimensiones diferentes, como, por ejemplo, son las culturas originarias y la cultura de los conquistadores, o la aspiración a lo espiritual y la atracción por la densidad de la materia, se ensancha y se problematiza a través de la inserción, por parte de la instancia poetizante, de alusiones y referencias a otras civilizaciones: los antiguos dioses egipcios, las ciudades de Mesopotamia, Allah y Brahma, los personajes bíblicos y las siete colinas de Roma, líneas de fuga que rizomáticamente (Deleuze) multiplican las entradas y salidas del territorio cultural que conforma el objeto del poemario. Sin embargo, parece que la simpatía de la mirada poética se encauza finalmente hacia aquellos seres o divinidades que aceptan y practican la sabiduría del ciclo vital, en la conciencia de que en la muerte está la vida: “Un cuerpo muerto – la tierra – / por gusanos enhebrados, su mortaja / danza las flores de sangre y agua” (p. 39).

La última parte de la obra, titulada “El guardián de la ceniza”, consiste en una sección en prosa poética en la que resuena una voz varonil y potente, la de un sujeto transformado por el viaje, que “torna la cabeza sin llanto | | para entrar a Santiago” (p. 47). Su dicción casi profética se diferencia claramente del fragmentarismo estilístico, dominado por el hipérbaton, que caracteriza los demás poemas.

El mundo de la obra, que desde la perspectiva sesgada del crítico occidental y urbano podría sugerir los paisajes alucinados y las formas híbridas y escatológicas de un Bosch o de un Brueghel, conforma un territorio cultural específico y universal a la vez que coincide finalmente con el terreno, con el humus horadado por el pasaje de las lombrices.

Martina Bortignon

JIMENA NÉSPOLO, *El pozo y las ruinas*, Barcelona, Los libros del lince, 2011, pp. 253.

El pozo y las ruinas plantea dos finales. Dividido en cuatro partes (“Ruinas”, “Diario”, “Raíz” y “Anexo documental”), propone al lector detenerse antes del “Anexo” y leer allí un final posible de la historia, o seguir leyendo los documentos que, a la manera de *Rayuela* y sus “Capítulos prescindibles”, funcionan como un impulso para volver a la historia y leerla desde otra perspectiva. Si tomamos en cuenta el primer final, el relato concluye con una reflexión sobre la vida y la fotografía: “Como la fotografía imposible de un sueño, vio su vida [...] Su vida, la vida entera contenida en una imagen... Entonces comprendió aquello que su cuerpo ya sabía hacía tiempo. La vida, después de todo, era eso: la fotografía de un teatro hecho de sueños y de sombras y él, como todos los hombres, era a veces títere y otras, titiritero”.

Podríamos pensar que entender lo que ya se sabe abre un espacio para una búsqueda *después de todo* más esperanzadora. Sin embargo, la comprensión del personaje principal, Segismundo Cabrera, encierra una paradoja: en el intento por fotografiar la vida, se encuentra la imagen de la muerte.

En la historia de Segismundo hay varios momentos clave en relación a la fotografía y la muerte vinculados a la cuestión ética. Cuando muere su madre adoptiva, el protagonista pide una fotografía del cadáver porque siente la necesidad de verlo para creer. A cambio recibe de Hugo, su padre adoptivo, también fotógrafo, toda una serie de imágenes del cuerpo. En su reacción se vislumbra el dolor ante lo obscuro de la muerte fijada para siempre en una imagen.

Igualmente horrible resulta la observación del sujeto fotografiado que no puede afirmarse como cuerpo muerto sino como ser desaparecido. Uno de los núcleos de la novela es el descubrimiento de la imagen de la madre biológica después de haber dado a luz en el Pozo de Souza, un centro clandestino de detención en Mendoza. El que toma la fotografía es nuevamente Hugo, quien además lo lleva a conocer el lugar y le muestra la celda donde había estado su madre. Se construye un recuerdo no vivido a través del conocimiento del espacio y de la imagen del cuerpo de la madre. Además del dolor, la cuestión ética se pone en juego a través del posicionamiento del cuerpo desaparecido como objeto. El momento en que se saca la fotografía es uno de los más íntimos que una mujer puede experimentar. La transformación de ese instante privado, cabalmente subjetivo, en una imagen fuera del cuerpo, objetivada y plausible de ser pública es lo que convierte a la acción en un problema para la ética. En palabras de Barthes, “la ‘vida privada’ no es más que esa zona del espacio, del tiempo, en la que no soy una imagen, un objeto. Es mi derecho político a ser un sujeto, lo que he de defender”. El tema político de la dictadura militar está tomado desde el punto en que se quiebra el derecho a ser sujeto a través de la fotografía y al mismo tiempo funciona como un testimonio de la destrucción de los derechos humanos.

Siguiendo a su padre adoptivo, Segismundo también tendrá su participación en fotografías que problematizan la muerte desde una perspectiva ética. En la cobertura del incendio de un local donde se desarrollaba un recital de rock, los rescatistas lo descubren sacando fotos y le gritan que deje la cámara y ayude a sacar a los que están adentro. Segismundo responde o recuerda “Yo, yo sacaba fotos, yo era, yo soy fotógrafo, saco fotos, no soy rescatista, mi trabajo es sacar fotos”. Finalmente le rompen la cámara y él ve morir a una chica que había rescatado a varias personas. En ese momento sólo piensa en la foto de portada que se está perdiendo. La fotografía como

trabajo impide ver a las personas como sujetos, como cuerpo –en este caso- muerto. El fotógrafo profesional sólo puede ver *fotos de portada*.

Volviendo a la cita del comienzo, se trata de ser a veces títere, a veces titiritero. Se puede ser víctima de una fotografía cuando el que la observa mira en el retratado un sujeto que la cámara está objetivando. Se puede también ser victimario en una fotografía, condensar en un clic una mirada siniestra que posiciona al retratado como un objeto falto de identidad.

Luego de la muerte de Gladys, su madre adoptiva, Segismundo recupera un diario de viajes perdido y comienza a leerlo. El diario y las fotos se complementan en una función testimonial, una huella que dice que se ha vivido. No aparece solamente lo pasado como recuerdo sino como presente que se recrea y se vuelve a sentir: “el paisaje se le hace, en ese instante, más que presente, palpable [...] lo trasladan nuevamente allí, trayendo a su realidad inmediata más que el recuerdo, las sensaciones vividas aquel día”. La imagen dispara el recuerdo, y el recuerdo vuelto presente construye una identidad y una historia.

A través del concepto de *construcción* ya no estamos hablando sólo de fotografía e imagen, podríamos hablar también de literatura y lenguaje. Los restos de discursos van gestando un collage de recuerdos que pueden ir hilando una historia que se manifiesta caóticamente: “Es curioso este desorden, piensa, es casi el mismo caos que existe en su memoria”. El recorrido de las imágenes que se va dando en la lectura de Segismundo aparece espejado en la escritura misma de la novela ya que se construye como la representación del caos de una memoria que puja por reconstituirse. Lo que se capta finalmente es la imagen de un pozo -de la muerte- a través de las ruinas -de lo que queda del recuerdo de esa muerte. La historia es posible gracias a la necesidad de reconstruir una identidad fragmentada y olvidada: “Para que la náusea no lo devorara, debía contarse a sí mismo otra vez su historia [...] para que ésta fuera también, junto al retrato de su madre, la excusa de un futuro”.

De esta manera, asistimos al relato de la nueva vida de Segismundo después de ese renacimiento que es reencontrarse con el pasado, no sólo mirar sino ver lo que pasó. La memoria de lo que estaba oculto sólo es posible cuando se recupera la identidad, cuando el que mira y es mirado, el sujeto y el objeto, pueden reunirse en un mismo cuerpo. Éste es el nuevo final para la novela: un autorretrato del protagonista. En el “Anexo documental”, segunda conclusión del libro, encontramos una fotografía de Segismundo con un lago de fondo que hace juego con el autorretrato que aparece en “Diario”: “Acabo de bañarme entre unas piedras y me he hecho un autorretrato, desnudo. Así se nace. Respiro la vida. Tengo mi cámara. Y mi desnudez”. El momento recuperado en la lectura del diario implica una reconstrucción de la propia identidad y le da otro cierre a la historia.

Jimena Néspolo construye en su ficción un mundo a partir de la fotografía, la representación, la literatura, el pozo y las ruinas como símbolos que puján hacia una resolución de lo vital. Un mundo que se crea como intento de sobrellevar la paradoja, la muerte y la tragedia, encontrando en el relato una forma posible que lo devuelve a la vida.

Cecilia Maugeri

* * *

Antologia da Memória Poética da Guerra Colonial, org. de Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi, Porto, Ed. Afrontamento, 2011, pp. 646.

Um projecto com as dimensões desta Antologia (178 poetas, sem contar com o conhecido “Cancioneiro do Niassa”, 646 pp.) e que nasceu no âmbito do projecto “Poesia da Guerra Colonial: ‘ontologia’ do eu estilhaçado”, cuja investigação decorreu no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, onde foi objecto de estudo nos últimos anos, teria que envolver uma ampla equipa com a orientação científica de dois organizadores, Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi. Tal projecto desenvolveu-se tendo em consideração quatro objectivos essenciais: recolha e análise crítica da poesia da guerra colonial; avaliação do impacto da guerra na poesia portuguesa contemporânea; organização de uma antologia da poesia sobre a guerra colonial; e contribuição para o debate e a memória pública da guerra, através de diversos colóquios, de que o último teve como tema “Os filhos da Guerra Colonial: pós-memória e representações” (14 e 15 de Junho de 2011). E, como afirmam os organizadores, a partir de três eixos: «(1) perceber a intersecção poética entre o individual e o colectivo nos aspectos vivenciais e traumáticos da Guerra Colonial; (2) reflectir sobre as relações entre poesia, memória e memória poética; (3) avaliar o impacto da poesia nas memórias públicas da Guerra Colonial e do fenómeno da memória da guerra na sociedade portuguesa e nas suas representações» (p.23).

Na transparente e documentada introdução à Antologia, os organizadores assumem por inteiro o “desafio científico” de seleccionar, a partir de uma floresta de textos poéticos, heterogêneos e que muitas vezes cumpriam uma função documental e pragmática, um corpus que obedecesse a um critério exigente saído de um debate crítico «sobre a poética, a memória, o esquecimento, as suas relações com a poesia e, em particular, a poética em tempo de guerra» (p.23). A memória, como se vê, constitui o núcleo dos critérios metodológicos, com a consciência de que, através da poesia, se pode construir uma memória poética de um facto histórico, o que pressupõe a hermenêutica da memória.

Tendo que seguir um critério de arrumação dos materiais, os organizadores conceberam uma divisão temática, distribuindo os poemas por blocos, os quais obedecem aos temas “Partidas e Regressos”, “Quotidianos”, “Morte”, “Guerra à guerra”, “O dever da guerra”, “Pensar a guerra”, “Memória da guerra”, “Cancioneiros”, “Cancioneiro Popular” e “Ainda”, secção esta que inclui dois belíssimos poemas, o primeiro de Fernando Assis Pacheco e o segundo de Manuel Alegre, extraído de *Nambuangongo*, *Meu Amor*:

Os Poemas da Guerra (2008), exemplo significativo do recurso à memória e onde o poeta constrói a gramática poética fundindo-a com outra gramática, a da guerra:

As nossas frases estão cheias de picadas/ de minas a explodir nos substantivos/
por dentro do silêncio há emboscadas/ não sabemos sequer se estamos vivos./
Os helicópteros passam nas imagens/ a meio de uma vírgula morre alguém/ e
os jipes destruídos estão nas margens/ do papel onde talvez para ninguém/ se
vão escrevendo estas mensagens (p. 550).

Não é difícil, portanto, perceber a importância e o alcance desta Antologia, que constitui um marco fundamental para se poder “ler” criticamente a guerra colonial a partir de textos poéticos provenientes de vários quadrantes e de acordo com a visão dos autores referenciados, o que mostra como aquele evento controverso e desamado tocou profundamente a poesia portuguesa contemporânea.

No seu não menos importante “posfácio”, os dois organizadores proporcionam ao leitor uma moldura crítica que só pode enriquecer a apreensão do texto na sua globalidade. E assim referem os momentos fundamentais: «Tempo um: Requiem por um império ou sombras da guerra entre nós – Poesia 61»; «Tempo dois: Requiem por um império ou a reinvenção retórica do império»; «Tempo três: Requiem pela guerra – Três vozes da Guerra Colonial»; «Tempo quatro: A dimensão performativa do canto na poesia da Guerra Colonial» (Adriano Correia de Oliveira, José Afonso, José Mário Branco, Luís Cília e outros).

Esta monumental Antologia, limiar de um corpo de dimensões mais vastas a confluir num arquivo digital aberto (Arquivo Electrónico da Memória Poética da Guerra Colonial), encontrou nos dois organizadores os interlocutores qualificados, considerando os estudos anteriores sobre o tema, objecto de várias publicações de âmbito internacional: *Uma História de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo* (Porto, Afrontamento, 2004) de Margarida Calafate Ribeiro; e *Excepção Atlântica. Pensar a Literatura da Guerra Colonial* (Porto, Afrontamento, 2010) de Roberto Vecchi, entre outras.

Esta é, pois, a antologia possível da memória poética de um acontecimento complexo e simultaneamente trágico (a guerra colonial que, entre 1961 e 1974, Portugal travou com as suas então colónias de Angola, Moçambique e Guiné-Bissau), num contexto em que ainda estão abertas feridas de carácter psicológico que atinge divergências ideológicas de autores directa ou indirectamente marcados pela guerra. A este respeito louve-se o sentido de equilíbrio dos organizadores, os quais, não renegando a própria posição perante um fenómeno que abalou a consciência dos portugueses, conseguiram cumprir o aspecto “científico” do projecto, traço distintivo deste trabalho gigantesco.

Manuel G. Simões

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

Riviste:

- Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 36-2° (2011), 36-3° (2011)
- Anuario de Estudios Americanos*, CSIC, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 68-1° (2011)
- Centroamericana*, 20 (2011)
- Bollettino del C.I.R.VI.*, 61 (2010), 62 (2010)
- Il Confronto letterario*, Università di Pavia, 54-2° (2010), 55-1° (2011)
- Cuadernos Hispanoamericanos*, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, 731 (2011), 732 (2011), 733 (2011), 734 (2011), 735 (2011), 736 (2011)
- Estudios*, ITAM, 96 (2011), 97 (2011)
- Estudos Ibero-Americanos*, PUCRS, 36-1° (2010), 36-2° (2010)
- Foreign Affairs Latinoamérica*, ITAM, 11-1° (2011)
- Katatay*, 7 (2009)
- Lengua y migración / Language and Migration*, Universidad de Alcalá de Henares, 2-2° (2°1°), 3-1° (2011)
- Letras de Deusto*, Universidad de Deusto, 129 (2010), 130 (2011)
- Letras de Hoje*, PUCRS, 45-2° (2010), 45-3° (2010), 45-4° (2010), 46-1° (2011)
- Quaderns*, Universitat Autònoma de Barcelona, 18 (2011)
- Revista de dialectología y tradiciones populares*, CSIC, 66-1° (2011)
- Revista de Lexicografía*, Universidade Da Coruña, 16 (2010)
- Revista Iberoamericana*, 235 (2011)
- Rivista di studi catalani*, 1 (2011)
- Strumenti critici*, 126 (2001)
- Testo a fronte*, IULM, 43 (2010)

Libri:

- BLAUNSTEIN, DANIEL, *Procedimientos miméticos y antimiméticos en obras del "post-boom"*, Hildesheim - Zürich - New York, Georg Olms Verlag, 2011, 185 pp.
- BOATO, SANDRO (a cura di), *In forma di parola. Poesia del Novecento euro-occidentale e americana*, «Poetare e Pensare», 2011, 2 voll.
- BRESCIA, PABLO, *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano. Arreola, Borges, Cortázar*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2011, 368 pp.

- CERVERA SALINAS, VICENTE, *Escalada y otros poemas*, Madrid, Editorial Verbum, 2011, 74 pp.
- FOFFANI, ENRIQUE (ed.), *Controversias de lo moderno. La secularización en la historia cultural latinoamericana*, Buenos Aires, Ediciones Katatay, 2010, 326 pp.
- LUQUE, ROCÍO, *España en la memoria de Elena Garro y Octavio Paz. Un diálogo lingüístico y literario*, Venezia, Studio LT2, 2011, 248 pp.
- MUÑOZ MUÑOZ, M. DE LAS NIEVES-GRACIA, JORDI, *Italia / Spagna cultura e ideologia dal 1939 alla transizione*, Roma, Bulzoni, 2011, 470 pp.
- PEDROLO, MANUEL DE, *Seconda origine*. Cura, traduzione e introduzione di Patrizio Rigobon, Roma, Atmosphere Libri, 2011, 161 pp.
- REINSTÄDLER, JANETT (ed.), *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamerica*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2011, pp.376
- Romancero. *Canti narrativi della Spagna Medievale*. Introduzione e note di G. Di Stefano, traduzione di E. Di Pastena, Venezia, Marsilio editori, 2011, 443 pp.
- SARLO, BEATRIZ, *La audacia y el cálculo. Kirchner 2003-2010*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2011, 236 pp.
- SENSIDONI, ELEONORA, *Una trenza literaria para contar el siglo XX en Argentina: Alfonsina Storni, Victoria Ocampo*, Griselda Gámbaro, 2011, 226 pp.
- SERAFIN, SILVANA, *Pensieri nomadi. La poesia di Maria Luisa Daniele Toffanin*. Con in appendice: *Da traghetto a traghetto per non morire* di Maria Luisa Daniele Toffanin, Venezia, LT2, 2001, 226 pp.
- SIMÕES, MANUEL G., *Tempo com Espectador. Ensaios de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Edições Colibri, 2011, 186 pp.
- SOPRANZI, MICHELA, *Julio Cortázar. Un escritor sistemático*, München, Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, 2011, 278 pp.

IBEROAMERICANA

AMÉRICA LATINA ESPAÑA - PORTUGAL

Ensayos sobre letras
historia y sociedad
Notas. Reseñas
iberoamericanas

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

➔ IBEROAMERICANA aparece en forma trimestral e incluye cuatro secciones: **Artículos y ensayos** de crítica literaria y cultural, historia y ciencias sociales. Los **Dossiers** que en cada número se dedican a un tema específico. El **Foro de debate** con análisis de actualidad, comentarios, informes, entrevistas y ensayos. **Reseñas y Notas bibliográficas.** ➔ **ÚLTIMOS NÚMEROS: Nº 40:** La prisión política en la Argentina, entre la historia y la memoria (1966-1983). **Nº 41:** Spaces of Insecurity. Security Governance in Latin America Revisited. **Nº 42:** Novas etnicidades no Brasil: Quilombolas e índios emergentes.

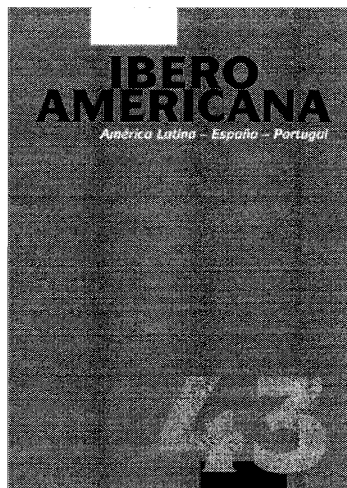
Suscripción anual (4 números):

€ 80 Instituciones y Bibliotecas,
€ 45 Particulares
€ 40 Estudiantes

Número individual

€ 20

(gastos de envío no incluidos)



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

NORME REDAZIONALI

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

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

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

Finito di stampare nel mese di maggio 2012
presso la Tipolitografia C.S.R. – Centro Stampa e Riproduzione
00158 ROMA – Via di Pietralata, 157 – Tel. 064182113 r.a.

RASSEGNA IBERISTICA

ISSN 0392-4777

MARCOS SEIFERT

**"POR IRNOS Y NO". MUERTE Y ESCRITURA EN TRES NOVELAS
DE ANTONIO DI BENEDETTO**

GUADALUPE FERNÁNDEZ ARIZA

LOS DISEÑOS ESPECULARES DE *EL SUEÑO DEL CELTA*. BORGES Y VARGAS LLOSA

LUDOVICA PALADINI

**LA PALABRA DE LA MEMORIA: *LA PEQUEÑA HISTORIA DE CHILE*
DE MARCO ANTONIO DE LA PARRA**

ERNESTO RODRIGUES

POLÉMICA: UM 'PRATO' NACIONAL

MARIA JOÃO REYNAUD

JOSÉ TOLENTINO MENDONÇA: O OFÍCIO INCERTO DAS PALAVRAS

ROBERTO VECCHI

**AMÉRICA(S) LATINA(S) E AMERICANISMOS:
REPENSAR AS MODERNIDADES DO SUL EM TEMPOS DE CRISE**

NOTA: E. Sainz, *Consideraciones a propósito de «Los estudios sobre marcadores del discurso en español, hoy».*

RECENSIONI: Pero López de Ayala, *Crónica del Rey Don Juan Primero* (D. Ferro); J. L. Martos (coord.), *Del impreso al manuscrito en los cancioneros* (M. Ciceri); R. Valdés-M. Morrás (coords.), *Comedias de Lope de Vega. Parte X* (E. Maggi); J. Lluch-Prats, *Galería de personajes de «El labirinto mágico»* (A. Piras); C. Martín Gaite-J. Benet, *Correspondencia* (E. Pittarello).

R. M. Grillo, *Escribir la Historia: descubrimiento y conquista en la novela histórica de los siglos XIX y XX* (M. Cannavacciuolo); G. Bellini, *Idea de la mujer en la literatura hispanoamericana. De Colón al siglo XX* (M. Rabá); J. Bergua-G. Fernández (coords.), *Literatura ispanoamericana del siglo XX. Literatura y ciudad* (M. Cannavacciuolo); S. González Aktories-I. Artigas Albarelli (eds.), *Entre artes entre actos: ecfasis e inter-medialidad* (M. Donat); D. Blaustein, *Procedimientos mimético y antimiméticos en obras del "post-boom"* (P. Mildonian); A. Pezzè-L. Tassi, *Cinema e letteratura in ambito iberico e iberoamericano* (G. J. Zarco); A. Astutti-N. Domínguez (eds.), *Promesas de tinta. Diez ensayos sobre Norah Lange* (L. Paladini); M. Canfield, *Sonriendo en el camino. Poesía reunida (2009-1969)* (C. García); H. Abad Faciolince, *El amanecer de un marido* (P. Spinato Bruschi); A. Taján, *Pez Espada* (Patrizia Spinato Bruschi); A. L. Lusnich-P. Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)* (G. J. Zarco); J. M. Silva Barandica, *Cetrería* (M. Bortignon).

J. Nespolo, *El pozo y las ruinas* (C. Maugeri).

M. Calafate Ribeiro-R. Vecchi (org.), *Antología da memoria poética da guerra colonial* (M. G. Simões).

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

RASSEGNA IBERISTICA

Fondatori

Franco Meregalli • Giuseppe Bellini

Direttore scientifico

Marco Presotto

Comitato di redazione

Vincenzo Arsillo, Enric Bou, Marcella Ciceri, Donatella Ferro, René Lenarduzzi, Paola Mildonian, María del Valle Ojeda, Elide Pittarello, Marco Presotto, Susanna Regazzoni, Patrizio Rigobon, Eugenia Sainz, Silvana Serafin, Manuel G. Simões, Patrizia Spinato

Comitato scientifico

Luisa Campuzano (Universidad de La Habana - Casa de las Américas), Ivo Castro (Universidade de Lisboa), Noé Jitrich (Universidad de Buenos Aires), Alfons Knauth (Bochum Universität), Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano), Fernando J. B. Martinho (Universidade de Lisboa), Antoni Monegal (Universitat Pompeu Fabra de Barcelona), José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid), Joan Ramon Resina (Stanford University), Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail)

Coordinatrice

Donatella Ferro

Rassegna Iberistica, semestrale, si propone di pubblicare tempestivamente recensioni riguardanti scritti di tema iberistico. Ogni fascicolo si apre con saggi e note. La collaborazione è subordinata all'invito del Comitato di Redazione. I contributi pubblicati vengono sottoposti alla valutazione in forma anonima di specialisti interni ed esterni al Comitato di Redazione e al Comitato Scientifico.

Rassegna Iberistica è presente in MLA Directory of Periodicals.

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

Redazione

Università Ca' Foscari di Venezia
Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati
Ca' Bernardo - Dorsoduro 3199 - 30123 Venezia
e.mail rassegna.iberistica@unive.it

ISSN 0392-4777

ISBN 978-88-7870-640-8

Copyright © 2012 Bulzoni Editore

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