

# RASSEGNA IBERISTICA

55

Febbraio 1996

Giuseppe Bellinii, *Miguel Delibes: dos facetas de su narrativa* ..... Pag. 3

René Lenarduzzi, *Un test integrado basado en la transformación del discurso directo en indirecto* ..... 15

Associazione Ispanisti Italiani, *Scrittura e riscrittura. Traduzioni, refundiciones, parodie e plagi* (F. Meregalli) p. 29; AA.VV. *La oda. Segundo encuentro internacional sobre Poesía del Siglo de Oro* (J. Martínez) p. 30; O. Bresson, *Catalogue du fonds hispanique ancien (1492-1808) de la Bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris* (D. Ferro) p. 32; M.P. Miazzi Chiari, *I manoscritti teatrali spagnoli della Biblioteca Palatina di Parma. La collezione CCIV 28033* (D. Ferro) p. 33; P. de Quiroga, *Coloquios de la verdad* (J. Martínez) p. 34.; A. Porcheras Mayo, *La teoría poética en el manierismo barroco español* (L. Terracini) p. 36; M. de Zaya y Sotomayor, *Novelle amorose ed esemplari* (G. Bellini) p. 37; K. Krabbenhoft, *El precio de la cortesía. Retórica e innovación en Quevedo y Gracián. Un estudio de la «Vida de Marco Bruto» y del «Oráculo Manual y arte de prudencia»* (F. Gambin) p. 39; J. Ortega Spottorno, *Historia probable de los Spottorno* (F. Meregalli) p. 41; P. Preston, *Franco, "Caudillo de España"* (F. Meregalli) p. 45.

A. Rotti, *Montalvo e le dimenticanze di Cervantes* (M. Cipolloni) p. 48; L. Royano Gutiérrez, *Las novelas de Miguel Angel Asturias desde la teoría de la recepción* (A. Rotti) p. 51; J.P. Feinmann, *L'esercito di cenere* (G. Bellini) p. 52; M.A. Flores, *En el filo* (D. Liano) p. 54; G. García Márquez, *Diatriba de amor contra un hombre sentado* (S. Regazzoni) p. 56; E. Noriega, *Libreta del centauro copulante* (D. Liano) p. 57; J. Roumain, *Signori della rugiada* (G. Bellini) p. 58; T. Ruiz Rosas, *El copista* (S. Serafin) p. 60; M. Vargas Llosa, *Il caporale Lituma sulle Ande* (G. Bellini) p. 62.

Gil Vicente, *Farsa di Inês Pereira* (M. Cipolloni) p. 64.



GIUSEPPE BELLINI

## MIGUEL DELIBES: DOS FACETAS DE SU NARRATIVA

Hace ya varios años escribía yo sobre Miguel Delibes y su obra, al traducir algunos de sus cuentos y novelas breves, que reunía bajo el título de uno de sus libros, *Siesta con viento sud*<sup>1</sup>, subrayando algunos motivos fundamentales de la narrativa del escritor vallisoletano. Bondadosamente escribiría años más tarde Delibes que, junto con otro crítico, Maurice E. Coindreau, habíamos «visto claro» y le habíamos «enseñado» a verse a él, que, hasta el momento, «literariamente al menos», se desconocía.

Dentro de los contados éxitos editoriales que Miguel Delibes tuvo en Italia<sup>2</sup> acaso este librito sea el que más contribuyó a darle a conocer, en un momento en que la atención de las editoriales italianas seguían rumbos más ligados a un realismo claramente protestatario, autores que, como Juan Goytisolo o Cela, Sánchez Ferlosio o Aldecoa, la Matute o la Martín Gaité, Luis Gytisolo o Fernández Santos, García Hortelano o López Pacheco, representaban la «novedad», la improvisamente descubierta actualidad de la narrativa española, frente a un pasado ocupado casi por completo, en el imaginario de los lectores y los críticos italianos, por la figura de Unamuno, de Pío Baroja, de Pereda, Palacio Valés y Galdós.

Dentro del ámbito académico, naturalmente, todo era distinto, porque Delibes representaba la que se puede llamar la «novedad dentro de la continuidad». Cela, muerto Baroja, no dudaba en reconocer en él a su maestro<sup>3</sup>; Delibes, sin declararlo, iba revelándose en su obra hijo directo del gran Don Pío, del cual seguía la independencia frente al medio literario, una originalidad sin artificios modernizantes aparatosos, en la expresión y en la estructura de sus novelas, una libertad de juicios que lo alejaba de ruidosas agresividades, una

<sup>1</sup> M. DELIBES, *Siesta con viento Sud*, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1959.

<sup>2</sup> Cfr. *ibid.*, pp. 14-15.

<sup>3</sup> Cfr. J.C. CELA, *Don Pío Baroja*, México, Ediciones De Andrea, 1958.

reflexión profunda acerca de la sustancia misma del ser humano y su aventura vital, dentro de un medio que lo hacía naturalmente personaje dramático, como dramática es siempre la vida humana.

Como Pío Baroja sus personajes procedían de medios sencillos, frecuentemente eran seres marginados, como los niños, o gente del campo, o bien de la ciudad, pero incluidos ya, por su condición social o la edad, dentro de la marginación. Su realismo, si así podemos llamarlo, era un “realismo humano”, más de denuncia de la condición interna del hombre que de su situación material. Una condición en la que se demostraba por completo una injusticia más profunda, que no necesitaba razones económicas o políticas para ser tal, sino que dependía totalmente de la radical injusticia de la organización del mundo, entendiendo muy claramente por mundo el español, o mejor el castellano, dentro del cual se mueven los personajes de Delibes, generalmente insertados en un paisaje rural de natural sugestión, no de función simbólica como para la famosa «Generación del ‘98», sino vigorosamente fortalecedor, interpretado sin retórica.

No se proponía, el escritor, regeneración alguna en forma directa, sino que el lector era llamado visiblemente a participar del drama, a formarse su juicio personal, a fortalecer sus convicciones o ahondar en sus dudas, sus certezas o sus inseguridades, con plena libertad. Porque el hombre es lo que es, y nada más. Y acaso en esto consista el pesimismo que en más de una ocasión asoma en los libros de Delibes, la angustia que domina no solamente sus primeras pruebas narrativas, novelas como *La sombra del ciprés es alargada*, *El camino* o *Mi idolatrado hijo Sisí*, sino que se hace patente en toda su obra posterior.

Escribía el propio narrador que al equilibrio entre ternura y realismo, notas a las que se agrega el humor, a partir de *El camino*, individuadas por Coindreau, a la angustia existencial y la preocupación por la muerte, subrayadas por mí, él hubiera añadido «una nueva característica»: la «propensión a novelar los medios rurales y las gentes sencillas», propensión que algunos críticos le habían «afeado»<sup>4</sup>, pero que él estimaba que no tenía nada de censurable, y añadía:

«[...] Entiendo que la buena novela puede ser, indistintamente, rural o urbana, y, por otra parte, preocupación siempre viva en mí ha sido el hallazgo de valores estables, de valores materiales permanentes y, hasta el día, no encontré otro menos engañoso que la naturaleza. En lo que atañe a mi preferencia por las gentes primitivas, por los seres elementales, no obedece a capricho. Para mí la novela es el hombre y el hombre en sus reacciones auténticas, espontáneas, sin mixtificar, no se da, a estas alturas de civilización (?), sino en el pueblo [...]»<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> M. DELIBES, «Prólogo» a *Obra Completa*, Barcelona, Ed. Destino, 1964, I, p. 8.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 9.

Son afirmaciones importantes, que explican no solamente el mecanismo interior del novelista, sino también su equilibrio, como lo explica su reconocimiento de que la maldad, los vicios, se dan en cualquier parte, no solamente en la ciudad, sino también en el campo, aunque, según afirma, «el campesino no es responsable de ello; en cambio, el vicio urbano es un vicio más consciente; un vicio no fraguado, salvo en ciertos estamentos, por la sordidez y la incultura, sino por el tedio y el refinamiento»<sup>6</sup>. Según Delibes, extremando esta posición personal, «Los pecados campesinos son, pues, no sólo más primitivos que los urbanos sino también más disculpables. Y a '*sensu contraria*', la virtud campesina, no sólo es más fragante que la urbana, sino además más meritoria»<sup>7</sup>. O sea que todo es más primitivo, espontáneo, sin los refinamientos o las perversiones de la sociedad ciudadana.

Lo cual confirma la íntima adhesión del escritor al medio rural, su innegable «propensión hacia la naturaleza», declarada<sup>8</sup> y documentada concretamente en los numerosos libros dedicados a la caza, desde *Diario de un cazador*, hasta *El último coto*, donde ya entra un sentido profundo de lo irrepetible, una nota más de angustia del hombre Delibes, quien ve pasar los años, desaparecer personas y animales – los perros que acompañan al cazador son también personas – y siente acabado el período de su actividad cinegética, la del vigor físico.

Porque la caza es, para el verdadero cazador, un ejercicio, es vivir metido en la naturaleza, es llegar a su casa satisfecho por un día feliz, aun sin haber cazado ninguna pieza. Se inauguran ahora «Tiempos de desolación»<sup>9</sup>, puesto la indiferencia del poder ante la destrucción de las especies.

Delibes, gran cazador, es un convencido defensor de la naturaleza. También en esto, desde siempre, es “actual”, porque entiende la caza no como ejercicio irresponsable, sino conforme al orden de la naturaleza para su conservación. El largo elogio a la vida del campo, opuesta a la vida de la ciudad, nada tiene que ver con el antiguo «menosprecio de corte y alabanza de aldea», ni con la «vida retirada», formas retóricas que no corresponden al sentido vital de la pasión campesina de Delibes. A través de su obra la naturaleza recupera su dimensión dominante y su función regeneradora. La caza es la activación positiva de la vida y en ella se dan los tres «ingredientes» que Delibes considera «inexcusables para la novela: Un Hombre, un Paisaje, y una Pasión»<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> M. DELIBES, «Prólogo» a *Obra Completa*, Barcelona, Ed. Destino, 1966, II, p.8.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> M. DELIBES, *El último coto*, Barcelona, Ed. Destino, 1992, p. 243.

<sup>10</sup> M. DELIBES, «Prólogo» a *Obra Completa*, cit., II, p. 9.

Añadiría un ingrediente más: el idioma. Porque Delibes es un gran dominador del castellano, del cual conoce los más íntimos secretos. En este ámbito, me parece, el escritor desarrolla otra operación ecológica: la de conservar la expresión más característica de un idioma tan rico, resuscitando un vocabulario destinado si no a desaparecer a quedar ignorado, no a través de una operación arqueológica, sino proyectando en la página toda su vitalidad original. Si en *Cien años de soledad* el mundo de Macondo «era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo»<sup>11</sup>, el mundo de Delibes es tan viejo y rico que no se necesita inventar nada. No se trata de retórica, sino de contar las cosas llamándolas con sus nombres, dando a la frase toda su expresividad.

La posición de Miguel Delibes frente al supuesto “progreso” queda patentemente denunciada en su discurso al ingresar en la Real Academia<sup>12</sup>. El progreso no puede ser destrucción sino equilibrio; escribe: «En rigor, antes que menosprecio de corte y alabanza de aldea, en mis libros hay un rechazo de un progreso que envenena la corte e incita a abandonar la aldea»<sup>13</sup>. Lo cual, sustancialmente, significa que al hombre se le ha enfriado el corazón<sup>14</sup>. Por eso hace falta devolverle la esperanza a través de libros «transparentes», en los que se refleje «la única etapa que realmente merece la pena vivirse, la única edad en la que las debilidades son observadas sin acritud y el diario contacto con la mezquindad y la muerte, todavía no han formado en el alma una costra de escepticismo»<sup>15</sup>: la edad de la adolescencia. Una adolescencia que puede prolongarse hasta por toda la vida. En una tesis reciente su autora escribe:

«La felicità dell'uomo sulla terra è, in sostanza, la meta alla quale aspirano lo scrittore e le sue creature di finzione. A volte questo intenso anelito di vita si placa, per alcuni personaggi, nell'incontro con l'amore, ma si tratta sempre di una soluzione transitoria. La vera risposta al bisogno di amore e di un equilibrio interiore si rivela felicemente nell'incontro con Dio»<sup>16</sup>.

O más sencillamente, con palabras del cura de *El camino*: «La felicidad no está, en realidad, en lo más alto, en lo excelso; está en acomodar nuestros pasos al camino que el Señor nos ha señalado en la Tierra. Aunque sea humil-

<sup>11</sup> G. GARCÍA MÁRQUEZ, *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968 (7ª ed.), p. 9.

<sup>12</sup> M. DELIBES, S.O.S. (*El sentido del progreso desde mi obra*), Barcelona, Ed. Destino, 1976.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>15</sup> M. DELIBES, «Prólogo» a *Obra Completa*, cit., I, p. 19.

<sup>16</sup> R. ZANOTTI, *L'ultimo Delibes: uno scrittore di fronte al mondo*, Milano, Università Cattolica del S. Cuore, 1994.

de»<sup>17</sup>. Lo cual no significa resignación pasiva, sino que cada uno tiene que llenar el papel que le corresponde. Por esto no existen en las novelas de Miguel Delibes seres excepcionales, héroes o superhombres, sino una normalidad de personajes que corresponde a una realidad creíble.

La obra literaria de Delibes se desarrolla entre la preocupación por la existencia – llamarla angustia existencial podría prestarse hoy a equivocaciones – y un mensaje de esperanza, que expresan directamente el paisaje o los mismos personajes. Algunas de sus novelas representan cabalmente estas dos facetas, a veces presentes en un mismo libro, a veces no. Bien lo vemos en *La boja roja*, momento alto de comprensión por el drama de la vejez. Como de costumbre, los personajes son mínimos, sin características especialmente remarcables; personajes como hay muchos: aquí un anciano, como sabemos, que acaba de jubilarse, y una criada, campesina basta, analfabeta, sencilla y sin embargo expresión de una bondad natural que la induce a compasión hacia el pobre hombre, del cual instintivamente intuye el drama.

Con habilidad el narrador nos representa el tipo humano del anciano a través de repeticiones que indican su desgaste físico y mental. La memoria se debilita; la visión del mundo que tiene es el desastre: «Estamos sentados sobre un volcán», es el *leit-motiv* que nos acompaña a lo largo de toda la novela. Pero el viejo no ha abdicado de su orgullo; no se hace ilusiones y observa conscientemente el progresar del abandono, el cansancio que su presencia produce en los demás, la mala soportación de sus discursos repetitivos, que por otra parte vierten sobre nimiedades, y se hace a un lado. Es cuando el terror a la soledad se apodera de él y le induce a buscar remedio en la compañía de la criada, a la cual, a la postre, quedará hondamente ligado, como a una hija.

Una serie de escenas animan la novela dándole una dimensión desgarradora sobre el tema del hombre agotado, inútil una vez llegado a viejo. La más acertada es la de la jubilación, que concluye con la entrega de una medalla de plata. La timidez la vence el viejo con el vino, y es cuando su discurso, que no se aleja de los temas de su quehacer ordinario, se hace prolijo, pesado y acaba por cansar al auditorio. El drama se acentúa con la representación del escaso respeto de los jóvenes hacia los viejos. El ridículo aumenta el sentido de la tragedia, establece distancias entre lo humano y lo inhumano.

Delibes escribe páginas de antología sobre la debilidad del hombre, su progresivo desmoronamiento, la maldad impiadosa del prójimo; penetra la situación desamparada del individuo que ha perdido la fuerza y el optimismo de la

<sup>17</sup> M. DELIBES, *El camino*, en *Obra Completa*, cit., I, p. 345.

juventud y está cercado por la soledad, agobiado por el sentido de la muerte próxima. La fiesta para el pobre don Eloy no es tal, se transforma en una farsa; sus compañeros de un tiempo son una chusma malvada; de repente el ritmo se acelera, envuelve todos en una prisa irracional:

«El señor Alcalde se colocó apresuradamente el gabán, el sombrero y los guantes y, al momento, todos le imitaron. En la puerta Martinito, el del coche-manga, le palmeó los hombros al viejo Eloy y le guiñó un ojo: ‘Que la duerma usted bien, don Eloy’, dijo. Y todos rieron»<sup>18</sup>.

A veces matan más las palabras que las armas. Comprendemos como imprevisamente se apodera del pobre festejado un frío terrible, un frío interior. Delibes sabe penetrar en las profundidades más ocultas del ánimo humano. Ese frío que atormentará por todo el resto de su vida al viejo es el frío de las humillaciones y el abandono: «y volvió a descender sobre el viejo el frío, un frío extraño que le nacía dentro del cuerpo y se ramificaba luego por las venas y los músculos y los nervios para escapar a la noche a través de la piel [...]»<sup>19</sup>.

Como telón de fondo un panorama «conveniente». Delibes es un hábil pintor de ambientes. La melancolía que exhala la escena se aviene con la tristeza de la noche, donde la visibilidad se anula, las personas pierden dimensión concreta, se vuelven fantasmas, no son más que eco sordo de palabras. Envuelto en la soledad el viejo, como un personaje de Fellini, el de *Amarcord*, o el Fausto barojano de *Las tragedias grotescas*, siente una desolación profunda, carraspea para afirmar su presencia, mientras el foco de la calle arranca «de la puntita de su nariz unos vivos destellos»<sup>20</sup>, eterna gota a punto de caer que caracteriza la vejez. Continuamente la Desi tendrá que avisarle al señorito que saque el pañuelo para secársela. Ahora «una fina neblina aun sin cuajar, ascendía del cauce del río y el fondo de la calleja era como un tabique brumoso. Oyó las pisadas de sus compañeros perderse en la distancia [...]»<sup>21</sup>.

Escena de honda melancolía. Delibes denuncia eficazmente, con el drama de la vejez, el de la ingratitud filial. Los hijos, en la sociedad moderna, fundada sobre el egoísmo, se desentienden de sus padres, cuando ellos necesitarían más comprensión y compañía. Humanamente se explica el desesperado refugiarse del viejo Eloy en la cocina, su conversar con la criada, a la que, como un padre, aprende a leer y escribir. Dos infelicidades se juntan, porque también la Desi es una víctima: ha fracasado en su sueño de amor. Dos infelices se unen

<sup>18</sup> M. DELIBÉS, *La boja roja*, Barcelona, Ed. Destino, 1959, p. 18.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>20</sup> *Ibidem.*

<sup>21</sup> *Ibidem.*

para resistir el embate de la soledad. La mujer inculta, en su instintiva bondad, comprende el drama del viejo, cuando éste le ofrece su compañía, y la acepta:

«Ella vaciló y, finalmente, tomó un vaso y lo apuró hasta el fondo. Al terminar, sus manos temblaban y en sus ojos obtusos se había hecho repentinamente la luz. Puesta en pie, miró dócilmente al viejo, que también se había levantado, y sus ojos se llenaron de agua. Dijo apenas con un hilo de voz:

– Como usted mande, señorito»<sup>22</sup>.

Una vez más del ámbito rural llega la salvación. La comprensión, si no el amor, rescata de la brutalidad. La tierra madre produce hijos comprensivos, en los cuales la ciudad no logra agotar los sentimientos primordiales. El mensaje de Delibes es, al final, positivo: la solidaridad vence el miedo a la muerte; la salvación viene de la gente del campo, gente que se ha criado en contacto sencillo con la naturaleza. Delibes penetra con ternura personajes y situaciones, presentándonos valores inéditos en los humillados y ofendidos.

Gran tema del escritor vallisoletano es la muerte, de tan honda raíz hispánica. Yo me atrevería a aventurar aquí una comparación con Quevedo, gran cantor del límite humano. No cabe duda de que Delibes ha leído y meditado al gran escritor del siglo XVII, como lo han leído y meditado en nuestro siglo gran parte de los escritores y poetas de España y de América. La visión de la muerte en Delibes es, sin embargo, radicalmente distinta, porque no incide en lo metafísico, sino que es pretexto para denunciar la negatividad de los vivientes, frente al drama que ella implica. Lo vemos en *Cinco horas con Mario*: aquí la muerte es motivo para que se nos revele en su gastada intimidad una mujer, y con ella toda una serie anónima de personajes.

Suele afirmarse que *Cinco horas con Mario* es la obra maestra de Delibes y ciertamente es una de las más relevantes de sus novelas, hábil entramado de medios expresivos, situaciones y sentimientos. Los personajes son, como siempre, corrientes, mínimos, a veces puras comparsas que se pierden, al estilo barroco, a lo largo del camino. Protagonista pasivo el muerto, presencia aterradora, y activo la viuda, que durante cinco horas de vela, relejendo los párrafos de la Biblia subrayados por el marido, va rememorando su propia vida conyugal, recriminando acerca de su «infelicidad» de mujer que el esposo ha descuidado por sus libros, sin darle siquiera el gusto de un coche.

La frustración del personaje, de horizontes cerrados, se concretiza en dudosas amistades y sobre todo en el recuento de oportunidades perdidas, de

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 236.

deseos superficialmente vencidos, una casi claudicación episódica, una resistencia «beata» a tentaciones ocultas, que todavía asoman en la insistida obsesión por un seno que abulta dentro del jersey. No hay en esta mujer dimensión espiritual alguna, nada ha comprendido de las inquietudes de su marido y manifiesta sólo una «beatería» superficial que confunde con la honradez. Su vida matrimonial la ha vivido superficialmente: un matrimonio fracasado, con un hombre que ha muerto, según ella, en el momento menos oportuno, como si la muerte tuviera momento oportuno.

Las páginas maestras son muchas en la novela y sobre todo lo son las que introducen el largo monólogo interior de la viuda, que arranca siempre de un pasaje de la Biblia, como hará más tarde con el *Discours de la méthode* Alejo Carpentier, en *El recurso del método* (1976), sobre el tema de la dictadura.

La treintena o poco más de páginas que constituyen el comienzo de la novela reflejan de manera novedosa y maestra la superficialidad del clima, la inconsistencia de los sentimientos, denuncian la falsedad de las relaciones humanas, en un momento crítico como es el de la muerte. Porque para la mayoría de la gente la muerte es un accidente enojoso, y acaso Delibes no haya llegado nunca, en su obra, a representar con tanta habilidad el inquietante contraste, sobre el tema, con la superficialidad de la sociedad urbana.

Las expresiones más banales se suceden para destacar la irrealidad del clima. Asturias definía la muerte un «estar sin estar» que siempre produce inquietud<sup>23</sup>. En la novela de Delibes no hay tal; besos, abrazos y apretones no expresan afecto, sino «circunstancia»: «Los bultos llegaban y salían. El desagüe era permanente; una renovación higiénica»<sup>24</sup>. La viuda «Se inclinaba primero del lado izquierdo y, luego, del lado derecho y besaba al aire, al vacío, al buen tuntún. ‘Gracias, querida, no sabes cuantísimo te lo agradezco’»<sup>25</sup>.

Hasta el idioma se vuelve superficial, las personas pierden sus facciones, son meros bultos. Y de repente, superado el marco que encierra la escena fúnebre, comienza la que podríamos definir autodestrucción de la mujer, a través de un largo monólogo interior, que nos revela una nulidad vulgar, víctima de repetidas frustraciones, expresión de una sociedad que funda su decoro más en la exterioridad que en cualidades morales auténticas y considera, como la viuda Carmen, el libro y el estudio una pérdida de tiempo que no renta, ni sabe distinguir el significado moral de términos como «Cruzada» y «Guerra civil».

Domina la novela un protagonista silencioso: el muerto. El insistido «No parece un muerto», las frases recurrentes «Se mueren los buenos y quedamos los

<sup>23</sup> M.A. ASTURIAS, *Hombres de maíz*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1949, p. 37.

<sup>24</sup> M. DELIBES, *Cinco horas con Mario*, Barcelona, Ed. Destino, 1989 (1ª ed. 1966), p. 27.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 30.

malos»<sup>26</sup>, «No somos nadie»<sup>27</sup>, con pocas variantes, las ponderaciones de la bondad del difunto, cosas rituales en ocasiones de este tipo, y el aparente asombro que se expresa en el «ayer le vi», denuncian, con la inconsistencia de las relaciones humanas, el instintivo rechazo de la muerte, sin advertir su significado profundo.

Delibes vuelve, al final de la novela, al clima inicial, cuando ya vienen por el difunto «los chicos de Carón» – como los llama, con involuntario humor negro la viuda –, y concluye hábilmente su representación de la superficialidad y la incompreensión. Una vez más el ambiente ciudadano muestra su carencia de sentimientos auténticos. Muy distinta es la muerte en el ámbito rural. El lector va instintivamente a las páginas de *El camino*, donde, protagonistas los adolescentes, todo es comienzo, descubrimiento, abertura, hasta en el misterio de la muerte, adhesión al ámbito sano en el que uno ha nacido, como Daniel, el Mochuelo, que, al momento de dejar el valle, «comprendía que dos cosas no deben separarse nunca cuando han logrado hacerse la una al modo y medida de la otra»<sup>28</sup>.

Delibes ha declarado que su «obsesión por la naturaleza» es «una de las constantes» de su obra<sup>29</sup>. Y en efecto la naturaleza penetra profundamente en todos sus libros: novelas, diarios, textos dedicados a la caza. Una antología sería imposible, tantos son y tan preciosos e irrenunciables los puntos en que la naturaleza interviene. Por ello los libros de este escritor «respiran», huelen a campo, capturan al lector, lo sostienen hasta en las situaciones más complicadas. A veces no hacen falta descripciones, es suficiente un diálogo sencillo, seco, como en ese texto extraordinario que es *La caza de la perdiz roja*, en cuyo comienzo el paisaje es sólo evocado por la alusión a la perdiz:

«¿Roja, jefe? ¿A qué ton le dice usted roja a la perdiz?

– Se dice roja, ¿no?

En el rostro de Juan Gualberto, el Barbas, se dibuja un gesto socarrón, displicente. Alza los hombros:

– ¡Hombre, por decir!

– La perdiz tiene pico rojo, ¿no?

– A ver.

– Y las patas rojas, ¿no?

– A ver

– Entonces...»<sup>30</sup>.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 294.

<sup>28</sup> M. DELIBES, *El camino*, en *Obra Completa*, cit., I, p. 449.

<sup>29</sup> M. DELIBES, «Prólogo» a *Obra Completa*, cit., II, p. 8.

<sup>30</sup> M. DELIBES, *La caza de la perdiz roja*, en *Obra Completa*, cit., II, p. 349.

Otras veces la descripción es morosa, insiste en los detalles, como en *El disputado voto del señor Cayo*, cuando Víctor, el diputado, comprende que su obra es inútil, pues ha ido «a redimir al redentor»<sup>31</sup>, y se deja ganar por el ambiente:

«Víctor se asomó cautelosamente al borde del abismo. De pronto, el sol, que desde hacía rato pugnaba con las nubes, asomó entre ellas y el paisaje, adormecido hasta entonces, adquirió relieve, animado por una insólita riqueza de matices. La mirada ensoñadora de Víctor ascendió desde el cauce del río hasta la flor amarilla, estridente, de las escobas, a las hojas coriáceas, espejeantes ahora, del bosque de robles y, finalmente, se detuvo en lo alto, en los dentados tolmos, agrupados en volúmenes arbitrarios pero con una cierta armonía de conjunto. De lo más profundo del valle llegaba el retumbo solemne, constantemente renovado, de las torrenceras del río. Permaneció un rato en silencio. Al cabo, repitió en voz baja, como un murmullo:

– Es increíble

[...] La mirada de Víctor siguió ahora el curso del río y se detuvo en un pozo verde, transparente, a la vera de un frondoso nogal. Dijo:

– Pues a mí no me importaría instalarme aquí para los restos con la mujer que me quisiera»<sup>32</sup>.

Es el descubrimiento del paraíso perdido, el encuentro con la felicidad posible. Contrasta la visión negativa del paisaje urbano, que concluye la novela como un fracaso:

«La Avenida, como el resto de la ciudad, salvo espaciados grupos que entran y salen de las discotecas y cafeterías, estaba desierta. El pavimento negro, mate de humedad, hacía más mezquina la luz, lo que contrastaba con el aire festivo de los pasquines en las fachadas y los millares de octavillas multicolores desparramadas por el suelo»<sup>33</sup>.

En el campo, se entiende, no todo es puro. También el señor Cayo odia, como en la ciudad. El odio y la violencia están en todas partes, pero en el campo son instintivos, no elaborados, y por ello comprensibles humanamente. El llamado «cainismo»<sup>34</sup> no ha sido rescatado por el progreso material de la urbe.

El narrador nos depara, en *El disputado voto del señor Cayo*, una vía de salvación, con el regreso a la naturaleza, a los sentimientos primordiales, a la autogestión de sí mismos, a la moderación. Ha afirmado Delibes que para él «la

<sup>31</sup> M. DELIBES, *El disputado voto del señor Cayo*, Barcelona, Ed. Destino, 1990 (8ª ed.), p. 166.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 171.

<sup>34</sup> Cfr. sobre el tema J.M. MARTÍNEZ, *Delibes, una elegía a la muerte de la cultura rural*, «Arbor», 106, 415-416, 1980, p. 392.

novela es el hombre y el hombre en sus reacciones auténticas, espontáneas, sin mixtificar»<sup>35</sup>. Así el señor Cayo: tiene defectos y virtudes, como cada hombre, pero más virtudes que defectos, como el que vive en contacto constante con la naturaleza, *naturaliter* sana.

Delibes le queda fiel constantemente, la levanta por encima de todo lo positivo. Para él constituye el consuelo en la desgracia. Si en *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* el amor es un sentimiento discutible, un juego que acaba en el desengaño y la soledad – «Mis personajes no son asociales, [...] insociales ni solidarios, sino solitarios a su pesar», escribe<sup>36</sup> –, en *Señora de rojo sobre fondo gris* el amor es permanencia, lucha contra la muerte, plenitud vital que, a pesar del dolor, vive y fortalece en el recuerdo.

Ligado a la experiencia personal más dolorosa del escritor, este libro, elegía y celebración, es uno de los más significativos y tiernos de Miguel Delibes. Amado Nervo celebró su esposa en *La amada inmóvil*, Neruda cantó con acentos desesperados la posible ausencia de Matilde en los *Cien sonetos de amor*, Delibes evoca con ternura y emoción, en *Señora de rojo sobre fondo gris*, las perfecciones morales de su esposa: un libro dedicado a una presencia viva, exaltación de la mujer perfecta, correspondiendo a un deseo íntimo de homenaje, superado el trauma. Para hacerlo Delibes ha dejado pasar el tiempo que «era necesario no para olvidar, sino para recrearlo sin venirme abajo»<sup>37</sup>.

Escribiendo este libro Delibes nos proporciona una vez más un mensaje de esperanza que, fundado en la autenticidad del sentimiento, va más allá de la muerte y conserva intacta la presencia de un ser que determinó el curso de toda una vida, de toda una familia. Mujeres como éstas «no tienen derecho a envejecer»: sólo la muerte las rescata<sup>38</sup>.

Arte transparente el de Miguel Delibes, que intenta rescatar la narrativa española de toda tendencia brumosa, críptica, según él mismo declara: «aún creo en los destinos individuales y no acepto, por tanto, aquello de que a una época confusa deba servírsela un arte confuso [...]»<sup>39</sup>. Tampoco acepta, lo demuestran sus libros, que se le impida al hombre la salvación, pues está al alcance de la mano, sólo que deje de creer ciegamente en el absurdo concepto de un progreso que no es sino limitación y destrucción. Por ello su denuncia, por ello su indicación de la única vía posible hacia la salvación: la vuelta a la naturaleza.

<sup>35</sup> M. DELIBES, «Prólogo» a *Obra Completa*, cit., I, p. 9.

<sup>36</sup> M. DELIBES, *Un mundo que agoniza*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1991, p. 162.

<sup>37</sup> R. GARCÍA, *Elegía de Delibes a la muerte de su mujer*, «El País», 4 de octubre, de 1991, p. 10.

<sup>38</sup> M. DELIBES, *Señora de rojo sobre fondo gris*, Barcelona, Ed. Destino, 1991, p.151.

<sup>39</sup> M. DELIBES, *La censura de prensa en los años '40 (y otros ensayos)*, Barcelona, Ed. Destino, 1985, p. 112.



RENÉ LENARDUZZI

## UN TEST INTEGRADO BASADO EN LA TRANSFORMACIÓN DEL DISCURSO DIRECTO EN INDIRECTO <sup>1</sup>

### 1. – *El test como instrumento de evaluación y los nuevos enfoques didácticos en la enseñanza de las lenguas extranjeras*

La aplicación de tests o pruebas objetivas en el momento de la evaluación se ha convertido en un uso frecuente y consolidado en la enseñanza de las lenguas extranjeras y la bibliografía existente al respecto es hoy abundante, ello nos exime de considerar una vez más sus ventajas y desventajas; incluso porque la vigencia de esta praxis es el síntoma más evidente de la utilidad de este tipo de pruebas. Sin embargo, los nuevos enfoques didácticos que incluyen la enseñanza de los aspectos comunicativos-pragmático, además de los específicamente lingüísticos, han hecho trastabillar la seguridad de los tests derivados del enfoque estructural americano y se ha sentido la necesidad de superar los límites de los llamados tests factoriales <sup>2</sup> que centran el interés en un solo aspecto de la lengua, ya sea el fonético-fonológico, el morfológico, el sintáctico o el léxico. Este tipo de test, si bien es utilísimo para practicar y para evaluar la adquisición particularizada de estructuras, resulta insuficiente, sin embargo, para medir la competencia comunicativa global del alumno. En el momento de la producción de mensajes, ya sea orales o escritos, no es sufi-

<sup>1</sup> El presente trabajo fue seleccionado y presentado como ponencia en el congreso internacional organizado por la Universidad de Salamanca sobre «El Estudio del Español» que se llevó a cabo del 28 al 31 de octubre de 1991. Desde entonces han aparecido nuevos trabajos sobre el discurso directo e indirecto que ofrecen útiles observaciones que pueden contribuir a la elaboración del tipo de test que proponemos en este artículo. Entre ellos queremos citar particularmente: MALDONADO, C.: *Discurso directo y discurso indirecto*, Madrid, Taurus, 1991; REYES, G.: *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*, Madrid, Arco Libro, 1993. En ambas obras es posible encontrar además una amplia bibliografía sobre el tema.

<sup>2</sup> En la elección de la nomenclatura técnica seguimos a LANCIA, M.: *Il testing di lingua straniera*, Firenze, La Nuova Italia, 1983.

ciente que éste sepa combinar de acuerdo con la normativa gramatical las piezas constituyentes de los paradigmas que conforman el sistema de la lengua; necesita también una competencia pragmática, sociolingüística, textual; necesita, en síntesis, eso que es la base de la teoría de los actos de habla: saber «hacer cosas con las palabras».

A medida que un alumno aprende una L.E.<sup>3</sup> va incorporando el código y los subcódigos de los hablantes nativos de dicha lengua y es necesario que sepa distinguir las diferencias entre el uso oral y el uso escrito, los registros lingüísticos a los que pertenecen ciertas fórmulas, estructuras sintácticas o piezas léxicas. Si el enseñante quiere aplicar rigurosamente un enfoque comunicativo no debe descuidar los actos de habla, es decir, las estructuras básicas con las cuales en L.E. se realizan los actos de saludar, pedir, invitar, agradecer, justificarse, etc. y sus variantes sociocontextuales. Por supuesto que a la hora de evaluar el aprendizaje, estos contenidos no pueden dejarse de lado, y en tal caso los tests tradicionales, e incluso otros más «modernos» introducidos por el estructuralismo resultan insuficientes.

El presente trabajo tiene como objetivo proponer un tipo de test de evaluación para la enseñanza-aprendizaje del español como lengua extranjera que satisfaga las necesidades de los nuevos enfoques didácticos. Se trata, desde luego, de un test integrado<sup>4</sup>, es decir de aquel tipo de pruebas cuya ejecución requiere el uso simultáneo de una o más habilidades o componentes lingüísticos.

## 2. – *La transformación del discurso directo en indirecto en la enseñanza de una L.E.*

La experiencia docente nos ha enseñado que uno de los ejercicios más completos para practicar una lengua consiste en transformar un discurso directo en indirecto<sup>5</sup> y viceversa. En efecto, esta actividad exige la puesta en movimiento de todo el sistema de la lengua: correlación de tiempos verbales, deícticos personales, locativos y temporales, formas léxicas, etc. En otras palabras, exige la observación del código que rige la estructura a nivel oracional y

<sup>3</sup> La sigla L.E. está por «lengua extranjera».

<sup>4</sup> Algunos prefieren llamarlos *tests integrativos o pragmáticos*. Sobre el tema puede consultarse LANCIA, M.: *Op. cit.*, pp. 149 y ss. donde, además pueden encontrarse otras referencias bibliográficas.

<sup>5</sup> De aquí en adelante se usarán los términos *discurso* directo/indirecto o *estilo* directo/indirecto para hacer referencia a una misma particularidad del texto.

transaccional e, incluso, otros factores extralingüísticos que intervienen en la comunicación oral y escrita: convenciones sociales, rasgos estilísticos, etc.

La estructura del discurso indirecto consiste en un verbo introductorio más un nexo y una proposición subordinada que transcribe con ciertas transformaciones gramaticales el enunciado del discurso directo. Los cambios relativos al modo y tiempos verbales y a las determinaciones de persona, espacio y tiempo pueden establecerse de manera bastante precisa y no presenta más dificultades que las de poseer cierta competencia lingüística gramatical. Sin embargo, en el caso de algunas expresiones de la lengua, de tipo exclamativo o exhortativo, es necesario recurrir a transformaciones estructurales más bien complejas e imprevisibles, como puede verse en estos ejemplos:

- (1) (a) ¡ Arriba Butragueño!!!  
(b) El público gritaba estimulando al jugador.
  
- (2) (a) ¡Ah!, ¿ya estás aquí?  
(b) Pepe se sorprendió de que Luis ya hubiera llegado.

Por otra parte, si tenemos en cuenta el verbo introductor nos encontramos que, además de los llamados verbos «neutros» como: **decir, preguntar, responder, contestar**, etc. existen otros que describen el tipo de intervención o sintetizan la intención comunicativa del discurso reproducido: **exigir, recomendar, suplicar, aceptar**, etc. Esto da lugar a que con el pasaje de un texto en discurso directo al indirecto y viceversa se pueda evaluar tanto la comprensión pragmática del discurso como la competencia léxica del alumno; además de las competencias comunicativas y sociolingüísticas que reflejen el tipo de relación entre los hablantes, la ilocución, la perlocución y muchos otros aspectos. Tales características hacen de la transformación del discurso directo en indirecto un ejercicio complejo pero suficientemente rico e interesante para evaluar el dominio de una lengua.

En la praxis de la enseñanza, sin embargo, esta actividad carece de la ventaja de una corrección rápida y objetiva, ya que las variantes textuales posibles y aceptables son numerosas. Es por eso que hemos tratado de aprovechar las ventajas que ofrece este tipo de ejercicio adecuándolo a un formato <sup>6</sup> de test, de manera tal que resultara rápido y fácil de corregir.

<sup>6</sup> El término «formato» (del inglés: *format*) señala el aspecto externo del test, la forma y la extensión de los ejercicios, modo de presentación y estructuración general de la prueba. Como ya hemos aclarado, seguimos la nomenclatura de LANCIA, M.: *Op. cit.*, p. 19.

### 3. – *Un test integrado basado en la transformación del discurso directo en indirecto y viceversa:*

#### 3.1. – *Características generales:*

El test que aquí presentamos ha sido elaborado como parte de una prueba de evaluación final (Test de progreso <sup>7</sup>) para un curso de español con enfoque situacional comunicativo en el cual se había adoptado como manual *Esto Funciona* (A) <sup>8</sup> y algunos de los textos en estilo directo están tomados de dicho manual o del correspondiente *Libro del Profesor*. Ha sido suministrado a un grupo de alumnos del *Centro Linguistico Interfacoltà dell'Università di Venezia* junto con otras pruebas de comprensión auditiva, comprensión de la lectura, etc. El objetivo del test era evaluar la competencia adquirida por los alumnos a nivel lingüístico y pragmático.

El formato de este test presenta dos **apartados**, cada uno de los cuales está compuesto por un **enunciado** y tres **items** subdivididos, a su vez, en tres partes: a) referencias situacionales; b) texto guía; c) prueba propiamente dicha.

La diferencia entre el primer y segundo apartado consiste en que la prueba propiamente dicha de uno se hace sobre un texto en estilo directo y la del otro, en cambio, sobre un texto en estilo indirecto.

Consideramos este formato sólo como uno de los tantos posibles en este tipo de test. Lo presentamos con la convicción de que la praxis de la enseñanza permite revisar y reelaborar dicho formato de acuerdo con las necesidades del grupo al cual se suministra. Al respecto nos detendremos en el apartado 3.3 de este trabajo para considerar posibles adaptaciones.

Pasaremos a un comentario más detallado de cada una de las partes arriba citadas:

##### 3.1.1. – *El enunciado:*

Tratándose de pruebas para grupos que tienen un conocimiento básico del español está redactado en L.E. y debe reunir las condiciones indispensables para el enunciado de todo test, es decir: ser claro, conciso y exhaustivo.

<sup>7</sup> Se entiende por test de progreso aquel tipo de prueba que sirve para verificar el aprendizaje de un determinado ciclo de lecciones y que está estrechamente relacionado con un programa y los materiales usados en el desarrollo del mismo. LANCIA, M.: *Op. cit.*, p. 14.

<sup>8</sup> EQUIPO PRAGMA: *Esto Funciona, Curso Comunicativo de Español para Extranjeros*, Madrid, EDI 6, 1986.

### 3.1.2. – *Las referencias situacionales:*

Como el test se presenta sin otro soporte audiovisual que la escritura, carece, en consecuencia, de ciertas informaciones acerca del contexto comunicativo. Hemos considerado oportuno, si no necesario, el apoyo de una breve referencia situacional que especifique lugar de la acción, identidad, tipo de relación entre los hablantes o cualquier otro dato pertinente a la comprensión pragmática y que no se encuentre implícitamente referenciado. Se trata, en otras palabras, de un «título» que cataforiza datos útiles para entender el texto y realizar después el ejercicio requerido.

### 3.1.3. – *El texto guía:*

Consiste, como ya hemos explicado, en un texto en estilo directo o en estilo indirecto, según esté en el primer o en el segundo apartado. Los textos en estilo directo presentarán minidiálogos entre dos, tres y no más interlocutores y la intervención de cada uno debe estar gráfica y claramente identificada, ya con el guión de diálogo, ya con un signo cualquiera (asterisco, punto blanco, punto negro, etc.) o con el nombre o señas de los interlocutores. Desde luego, el diálogo debe reflejar lo más fielmente posible la lengua española hablada. Los textos en estilo indirecto deben estar redactados en forma simple, preferentemente con los verbos de la oración principal en pretérito indefinido – aunque esto no es indispensable – y usando los verbos más adecuados para traducir los actos lingüísticos.

### 3.1.4. – *La prueba propiamente dicha:*

Se trata técnicamente de la ya clásica prueba de completar los espacios dejados en blanco (*fill in*) en un texto que transforma el texto guía en discurso directo o discurso indirecto. Sin embargo, en nuestro caso, existe una notable diferencia entre el clásico test de rellenado de frases (*fill in*) e, incluso, del más moderno **cloze test**<sup>9</sup>. En efecto, el **fill in** sirve para evaluar la competencia lingüística sólo a nivel oracional; el **cloze test** a nivel oracional y transoracional, pero en general se aplica sobre textos discursivos escritos. En este nuevo tipo que estamos proponiendo, como ya vimos, podemos evaluar no sólo la competencia lingüística a nivel oracional y textual sino también la competencia comunicativa global, los có-

<sup>9</sup> El «cloze test» consiste en un texto o fragmento de texto en el cual se ha eliminado una palabra cada cinco, siete u otros intervalos regulares que el alumno deberá completar. Sirve para evaluar la comprensión de la lectura, la producción escrita, etc. LANCIA, M.: *Op. cit.*, p. 105.

digos de la lengua oral y de una lengua mucho más formal como es la del discurso indirecto, que posee algunas de las características de la lengua escrita. A esto se debe añadir que en el **fill in**, en general, las oraciones aparecen descontextualizadas; desventaja que se supera en el **cloze test** ya que se trata de completar los espacios dentro de un texto que de por sí tiene sentido completo. En la prueba del discurso directo / discurso indirecto el alumno tiene, además del contexto textual, el texto guía que lo ayuda a encontrar las palabras que faltan, condiciona la elección de una palabra en lugar de otra, lo cual restringe el margen de las posibilidades y permite una mayor objetividad en la corrección.

En cuanto a la presentación y características de las pruebas valen aquí las observaciones hechas en el apartado anterior. En el momento de la redacción se recomienda usar en lo posible giros o expresiones equivalentes a las del texto guía y no exactamente las mismas. Respecto a las palabras eliminadas que el alumno deberá completar, es necesario que no interfieran en la comprensión global del texto-prueba. Se elegirán palabras de las distintas categorías gramaticales: verbos, sustantivos, adjetivos, adverbios, etc.; como así también los conectivos textuales, perífrasis verbales, locuciones, frases hechas, fórmulas coloquiales, interjecciones, etc. que el alumno haya aprendido durante las clases para que la evaluación cubra un espectro lo más amplio posible del sistema lingüístico.

Otro criterio a tener en cuenta en la elección de las palabras que el alumno deberá completar es el de la contrastividad entre L.E. y la lengua materna de los alumnos, seleccionando con preferencia aquellos elementos que resultan asimétricos en ambos idiomas.

Respecto al número de los espacios en blanco a rellenar dependerá obviamente de la extensión del texto; pero, dado que el mismo debe ser más o menos breve, consideramos una variante entre un mínimo de cinco y un máximo de diez palabras por cada ítem.

### 3.2. – *Análisis descriptivo de dos ítems del modelo ejemplo:*

Para ilustrar más concretamente el funcionamiento de este tipo de test analizaremos con detención dos ítems tomados respectivamente del primer y segundo apartado <sup>10</sup>:

#### 3.2.1. – *Primer apartado*

**Referencia situacional:** Acaban de conocerse y se están despidiendo

<sup>10</sup> Ver el *Apéndice* que se adjunta al presente trabajo.

### Texto guía:

Ordóñez – Mire, tome mi tarjeta. Si me necesita, ¡hombre!, no lo dude y llámeme Ud.!

Gutiérrez – Gracias. Aquí tiene Ud. la mía.

### Prueba propiamente dicha:

Ordóñez le dio su tarjeta y le dijo que si lo ..... no ..... en ..... . Gutiérrez ..... lo ..... y le ..... la .....

#### 3.2.1.1. – *La referencia situacional:*

En este caso precisa la circunstancia que contextualiza el diálogo sin dar otros particulares sobre la identidad y tipo de relación entre los hablantes ya que tales datos se desprenden fácilmente del diálogo. Para un italófono, sin embargo, hay dos dificultades: la perífrasis **acabar de + infinitivo**, que en lengua italiana requiere una estructura distinta, y el verbo “**despedirse**” que, aun teniendo una forma equivalente no presenta analogía lexicomorfológica ni una frecuencia de uso como en español.

#### 3.2.1.2. – *El texto guía:*

Presentado en estilo directo, consiste en un diálogo entre dos personas con una intervención cada una. Los hablantes están identificados con sus respectivos apellidos para subrayar el carácter formal de la relación interpersonal. El registro oral está marcado por el uso de formas apelativas (mire, ¡Hombre!, Ud.). La función comunicativa “**entregar una cosa**” aparece en dos de sus versiones posibles: el imperativo del verbo **tomar** y la fórmula: **Aquí + verbo tener + SN**.

#### 3.2.1.3. – *La prueba propiamente dicha:*

Consiste en completar los espacios vacíos en el texto que reproduce el de la guía en forma de discurso indirecto. Como resulta lógico se han eliminado todas las fórmulas exclusivamente coloquiales. Los verbos aparecen en tiempo pasado (pretérito indefinido) que exigirá aplicar la correlación de los tiempos verbales. La expresión en imperativo «No lo dude, ... , llámeme» se ha transformado en la estructura **dudar en + infinitivo**; las fórmulas de agradecimiento y de entrega de una cosa se cambian por los verbos respectivos a dichos actos lingüísticos. Para terminar, se requiere en los sitios correspondientes completar con el pronombre personal dativo de tercera persona «se» y el pronombre

posesivo de tercera persona «suyo». En total son siete los espacios que se deberá llenar para resolver la prueba.

### 3.2.2. – Segundo apartado

**Referencia situacional:** Antes de salir.

#### **Texto guía:**

La señora le ordenó a su hija que se pusiera el sombrero porque hacía mucho sol y le pidió que no volviera tarde y que al volver se acordara de llevarle el periódico.

#### **Prueba propiamente dicha:**

Madre: – Hija, cuando salgas ..... el sombrero porque ..... mucho sol. ¡Ah! Y, por favor, mira, no ..... tarde y al volver no ..... olvides ..... el periódico.

#### 3.2.2.1. – *La referencia situacional:*

Se limita a describir la circunstancia ya que los demás datos necesarios para realizar el ejercicio están implícitos en el texto.

#### 3.2.2.2.- *El texto guía:*

En este caso se trata, como se ha aclarado, de un discurso indirecto con verbos introductores que transcriben la intención comunicativa del hablante (ordenar, pedir) y que están conjugados en pretérito indefinido que, en la correlación de tiempos verbales exige formas de imperfecto de imperativo de verbos irregulares que el alumno deberá reconocer (pusiera, pidió).

#### 3.2.2.3. – *La prueba propiamente dicha:*

Pasa a discurso directo el texto guía, con la intervención de uno solo de los interlocutores. Para los actos de ordenar y pedir el discurso directo requiere, en este caso, el uso de verbos en forma imperativa; se trata, como se puede ver, de verbos irregulares (ponerse, volver). La proposición «(le pidió que) se acordara de» se ha cambiado por el imperativo negativo equivalente «no te olvides de» en el que el alumno deberá completar el pronombre personal cuasi reflejo de segunda persona (te) y la preposición (de) regida por la forma verbal. Se ha eliminado también el verbo correspondiente al deíctico **llevar** del texto guía para evaluar si el alumno ha entendido e incorporado el uso de los

verbos **llevar** y **traer**, que en lengua italiana funcionan de otro modo. Los otros espacios a llenar exigen el verbo **hacer** en presente de indicativo y el cuantificador **muy**. En esta prueba son siete también los elementos que el alumno deberá completar.

Los otros items de este test modelo han sido redactados siguiendo los mismos criterios y permiten evaluar si el alumno ha alcanzado los objetivos propuestos en el curso. Demás está decir que se ha puesto especial cuidado en no incluir ninguna estructura que no estuviera comprendida dentro de los contenidos desarrollados en clase y que antes de suministrar este test los alumnos habían realizado ejercicios de pasaje del discurso directo al indirecto y viceversa, en forma oral, en forma escrita e – incluso – en forma de test parcial más o menos símil a éste, a fin de que la técnica no resultara desconcertante y se evitaran problemas de interpretación.

### 3.3. – *Posibles adaptaciones del test:*

Si bien hemos elegido para presentar el test un formato modelo de dos apartados con las características descritas hasta aquí, éste no lo interpretamos como una forma rígida e inalterable. Creemos en la posibilidad de modificarlo, ya sea simplificándolo, ya sea enriqueciéndolo con la elección de otras tipologías textuales más allá de las del diálogo oral y su versión en discurso indirecto; o – incluso – con la incorporación de apoyo técnico audiovisual. Consideramos que lo específicamente relevante es la estructura tripartita del **item**, compuesto por la referencia situacional, el texto guía y la prueba propiamente dicha; estructura que funciona como un módulo en el cual se puede identificar este tipo de test que estamos proponiendo. Respetando este módulo es posible introducir distintos cambios de acuerdo con las necesidades de la evaluación. Una modificación interesante consiste en proponer espacios donde no sea necesario incluir ningún signo lingüístico, como «distractor» para comprobar si han sido superadas ciertas interferencias entre L.E. y lengua materna; esto es particularmente válido para el uso de las preposiciones (en italiano, por ejemplo, existe la estructura **pensare di + infinitivo** cuyo correspondiente en español es **pensar + Ø + infinitivo**) o para el uso de algunos determinantes (en italiano los posesivos antepuestos van acompañados de artículo, en español no; el indefinido “**otro**” no admite artículo indeterminado mientras que el equivalente “**altro**” del italiano sí). Si se adopta este recurso es indispensable advertir al alumno que hay espacios donde no falta nada. Sugerimos otras modificaciones factibles:

### 3.3.1. – *Simplificación:*

Hemos dicho que el formato de nuestro modelo puede ser simplificado; en efecto, el docente puede elaborar un test con un solo apartado donde los textos-guía sean sólo de discurso directo y, por consiguiente, el texto de la prueba en discurso indirecto, o viceversa. Una prueba en la que el alumno deberá completar los espacios de un diálogo que el texto guía comenta en discurso indirecto puede servir, por ejemplo, para evaluar la competencia en el conocimiento del código oral. Si se elige, en cambio, presentar items como los del apartado 1 de nuestro modelo, se podrá evaluar la competencia lingüístico gramatical a nivel oracional y transoracional. Es inútil decir que el número de items no es necesariamente de tres; en el caso de elaborar un formato con un único apartado el número de items puede ser incrementado según el criterio del enseñante.

### 3.3.2. – *Uso de distintas tipologías textuales:*

De acuerdo con el nivel y las características del curso es practicable, como dijimos, la elección de textos-guía pertenecientes a distintas tipologías textuales, incluso que el texto-guía y el texto de la prueba estén en discurso directo o indirecto; en tal caso se evaluaría la competencia sobre los registros de lengua y sobre los condicionantes pragmáticos de la comunicación. Se trata, sin duda, de una prueba para un nivel bastante avanzado y para un curso con objetivos muy específicos. Menos complicado puede resultar, en cambio, un item donde al texto guía sea un artículo o fragmento de un artículo periodístico y el texto de la prueba reproduzca un diálogo entre dos personas que comentan la noticia. En fin, también aquí la necesidad y creatividad de quien elabora el test pueden sugerir cambios diversos.

### 3.3.3. – *Incorporación de medios audiovisuales:*

Con respecto a la incorporación de medios audiovisuales, plausible siempre y cuando el alumno esté habituado a usarlos, estimamos que puede ser una solución óptima ya que a través de los mismos el acto comunicativo resulta más «auténtico» que con el simple canal de la escritura. Con un medio audio o audiovisual se controla además la comprensión auditiva, habilidad fundamental entre los objetivos de un curso comunicativo. La forma más practicable si se quiere incorporar instrumentos técnicos es suministrar el texto guía con una grabación audio o vídeo (reproduciendo, por ejemplo, una conversación, un noticioso, un anuncio, un fragmento de una conferencia, etc.) que se presentará trasladado a discurso indirecto y en forma escrita en el texto de la

prueba. También en este caso, por supuesto, el docente puede encontrar otras tantas formas de aprovechar los medios audiovisuales para enriquecer la evaluación; queda siempre a discreción del mismo la viabilidad o no de tales modificaciones.

#### 3.4. – *Ventajas e inconvenientes de este test:*

Después de todo lo dicho hasta aquí queremos hacer algunas reflexiones sobre los aspectos positivos, pero también sobre algunos inconvenientes, que puede presentar este test.

##### 3.4.1. – *Ventajas:*

– Permite verificar la competencia lingüística a nivel oracional, transaccional e incluso pragmático-textual satisfaciendo así las necesidades de evaluación de cursos con un enfoque comunicativo.

– Posibilita – gracias al texto guía – prever las respuestas con bastante precisión y, por lo tanto, garantiza un amplio margen de objetividad en la corrección, facilitando al mismo tiempo esta tarea.

– Incluye tanto el código de la lengua oral como el de la lengua escrita con todas sus particularidades estructurales y sociolingüísticas.

– Admite el apoyo de subsidios audiovisuales que hacen más «auténtica» la reproducción del acto comunicativo.

##### 3.4.2. – *Inconvenientes:*

– La elaboración de la prueba resulta un tanto delicada en la elección de los textos guías y su pasaje a otra forma de discurso. Esto exige por parte del docente una competencia de hablante nativo (o casi) y una especial atención en la elección de las palabras que el alumno deberá insertar al realizar el test.

– No se puede aplicar sino a estudiantes que hayan seguido un curso con enfoque pragmático comunicativo y hayan practicado la técnica de trasladar el discurso directo al indirecto y viceversa.

## APÉNDICE

### TEST INTEGRADO DISCURSO DIRECTO / DISCURSO INDIRECTO

(1)

1) *Lea los diálogos y complete después con una sola palabra en cada espacio los textos que transcriben dichos diálogos en estilo indirecto.*

1.1.) *Acaban de conocerse y se están despidiendo:*

Ordóñez – Mire, tome mi tarjeta. Si me necesita, ¡hombre!, no lo dude y ¡llámeme Ud.!

Gutierrez – Muchas gracias. Aquí tiene Ud. la mía.

Ordóñez le dio su tarjeta y le dijo que si lo ..... no ..... en .....  
..... Gutiérrez ..... lo ..... y le ..... la .....

1.2.) *Reprochando a un amigo*

José: – ¡Hombre!, Luis, desde que te casaste te pasas el día encerrado en casa. Por lo menos llevamos tres meses sin salir de noche juntos.

Me dijo que desde que yo me ..... siempre ..... en casa, que ya ..... unos tres meses que no ..... juntos.

1.3.) *En una excursión:*

Luis: – ¡Qué bien haber venido! ¡Qué buena idea has tenido!

Pepe: – ¡Ha sido idea suya!

Aldo: – Sí, sí, lo había propuesto yo, porque sabía que valía la pena.

Luis ..... muy contento ..... la excursión y le dijo a Pepe que .....  
tenido ..... buena idea. Pepe le explicó que ..... idea no ..... sido .....  
..... de Aldo.

(2)

2) *Lea los siguientes textos y complete después con una sola palabra en cada espacio los diálogos que los reconstruyen en estilo directo*

2.1.) *Pepe necesita un coche:*

Pepe le pidió el coche a Luis porque el suyo no funcionaba bien. Luis se disculpó porque no podía dejárselo ya que lo necesitaba él.

Pepe: – ¿Me ..... coche?. El ..... no ..... bien.

Luis: – .....; ..... lo ..... yo.

2.2.) *Esperando a una amiga:*

Elena estaba preocupada porque Ana no llegaba; y su amigo Angel le dijo que no se pusiera nerviosa, que ya vería que llegaba de un momento a otro.

Elena: – No ..... posible que Ana ..... no ..... llegado. ¿Le ..... pasado algo?

Angel: – Vamos, mujer, no ..... nerviosa. Ya ..... a ver que ..... en ..... momento.

2.3.) *Antes de salir:*

La señora le ordenó a su hija que se pusiera el sombrero porque hacía mucho sol y le pidió que no volviera tarde y que al volver se acordara de llevarle el periódico.

Señora: – Hija, cuando salgas ..... el sombrero porque ..... mucho sol. ¡Ah! Y, por favor, mira, no ..... tarde y al volver no ..... olvides ..... el periódico.

## CLAVE PARA LA CORRECCION Y EVALUACION DEL TEST

Apartado 1:

1.1. – necesitaba – dudara/dudase – llamarlo/le – se – agradeció – dio/entregó – suya.

1.2. – había – casado – estaba – hacía – salíamos.

1.3. – estaba – con – había – una – la – era – suya – sino.

Apartado 2:

2.1. – prestas/dejas – el/tu – mío – funciona – lo – siento – es – que – necesito.

2.2. – es – todavía/aún – haya – habrá – te – pongas – vas – llega – cualquier.

2.3. – ponte – hace/hay – vuelvas – tan/muy – te – de – traer/traerme.

(Las palabras separadas por barra indican que hay dos posibles respuestas acertadas).



## RECENSIONI

Associazione ispanisti italiani. *Scrittura e riscrittura. Traduzioni, refundiciones, parodie e plagi*, Atti del convegno di Roma, 12-13 novembre 1993, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 296.

I «congressi» della nostra AISPI si fanno ogni tre anni; in essi si elegge il nuovo direttivo; durante il triennio possono aver luogo «convegni».

Congressi e convegni possono privilegiare il ritrovarsi dei soci, ed ammettere che ognuno presenti una nota di dimensioni prestabilite, ma su tema libero, ovviamente riferito ai nostri studi «ispanistici»; o possono proporre temi o metodi, in modo da dare una maggiore organicità agli atti che ne risultano. Il convegno del novembre 1993 è stato organizzato con questo secondo criterio, proponendo un tema definito, che privilegia il testo, ma anche abbastanza ampio da permettere inserzioni di altri interessi. I ventiquattro scritti raccolti riguardano in qualche modo il tema proposto; sintomaticamente tre dei collaboratori citano *Palimpsestes. La littérature au second degré* di Gerard Genette, 1982 (cf. 154, 187, 267); ma alcuni si riferiscono piuttosto a confronti tra esperienze umane, o a diverse interpretazioni di un fatto, o a svolgimenti di «generi letterari». Devo confessare che questa forma di evasione mi risulta congeniale. Certo, se ci interessiamo di «letteratura» ci interessiamo di testi; ma a me è sempre piaciuto risalire dal testo all'uomo, ed anche all'ambiente, fisico, sociale, storico-fattuale. Un tema prefissato può anche sembrare a qualcuno un compositino da svolgere.

Ventiquattro scritti, dunque. Una quantità forse troppo modesta per dedurre dei dati statistici atti a individuare i caratteri dell'ispanismo italiano d'oggi. Ma ho tentato di farlo. Dei 24 collaboratori 16 sono donne e 8 uomini; per quanto riguarda la distribuzione geografico-linguistica, 14 si occupano di «testi» spagnoli, 9 di ispanoamericani, uno di portoghese.

Non riferirò qui di tutti i ventiquattro scritti, naturalmente; né di quelli che mi hanno convinto di più, né di quelli che mi sono sembrati più deboli.

Semplicemente, riferirò di alcuni.

Uno scritto non tratta di «scrittura e riscrittura», ma di *La teoría de la traducción en Ortega*; è di Francisco José Martín. Rimontiamo a tempi lontani, al 1937, diciamo ai miei tempi. Ma Ortega scrisse cose che bisogna ancora tener presenti. La lingua è un tentativo di esprimere il pensare; non sempre ci riesce. Ogni lingua è fatta anche di silenzi. Come tradurre il silenzio? La traduzione non dà l'opera, è uno sforzo senza fine.

Siamo prigionieri della lingua che usiamo. Non è possibile tradurre, ma è necessario tentare l'impossibile. Martín non dice, non è possibile che dica, qualcosa di molto nuovo a proposito della teoria orteghiana della traduzione; ma lo segnalo perché risulta al di fuori dell'atmosfera del convegno e la integra.

Forse per una ragione analoga cito lo scritto di Adelia Lupi su *La traduzione italiana di La gloria de don Ramiro*, che riflette la sua esperienza diretta di traduttrice dell'opera di Enrique Larreta. Sostenuta dal vecchio libro di Amado Alonso, la Lupi vive intensamente l'esperienza del tradurre, e si schiera per il «tradire bene». Come diceva Walter Benjamin, bisogna cercare di inserire nella propria lingua, anche scuotendola, lo spirito della straniera.

Ciò che più ha chiamato la mia attenzione nel volume è *L'attività di traduzione degli ebrei spagnoli in Italia* di Laura Minervini, che si afferma come cultrice di una zona di studi che da decenni mi rimprovero di non aver sufficientemente approfondito, mentre quasi mi si imponeva, dal momento che sono un ispanista che vive a Venezia, con Ferrara e Livorno centro, nei secoli XVI e XVII, dell'attività tipografica e anche di traduzione degli ebrei e dei marrani d'origine iberica. La presenza di questi fu importante per la diffusione della letteratura, del teatro, in genere della cultura iberica in tutta l'Europa. Gli ebrei avevano nel sangue il culto per il «testo», il testo per eccellenza; e per il tradurre.

Ho cercato nell'aggiornatissima bibliografia della Minervini la citazione del mio scritto *Sulle prime traduzioni spagnole dei Sonetti del Petrarca*, ma non l'ho trovata. Forse quel mio abbozzo (pubblicato in *Premio Città di Monselice per una traduzione letteraria*, 4, 1975, 55-63) suggerisce ancora; comunque in esso non tenevo conto dello studio di Cecil Roth su «Salusque lusitano», pubblicato già nel 1943 (*The Jewish Quarterly Review*, Philadelphia, XXXIV, 65-85) e citato dalla Minervini. «Salusque lusitano» è identificato da Roth come Samuel Usque, marrano portoghese, rifugiatosi a Ferrara nel 1540, figlio di Abraham Usque, famoso per aver stampato, come tipografo editore, la Bibbia di Ferrara ed opere della letteratura portoghese.

Samuel si trasferì nel 1558 a Venezia, dove pubblicò la sua traduzione del Petrarca; e poi alla corte del sultano, dove ebbe rapporti coll'ambasciatore inglese, al quale scrisse in italiano. Così abbiamo «a Portuguese Jew of Spanish extraction resident in Turkey communicating to the English ambassador - in Italian» (84). Immaginate un po' se è possibile studiare i rapporti letterari (anche letterari; direi particolarmente letterari, quando si tratta di tipografi-traduttori) tra la penisola iberica e l'Italia (e l'Europa in generale) senza tener conto degli ebrei e dei marrani sefarditi.

Franco Meregalli

*La oda. II Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Sevilla-Córdoba, 16-21 de noviembre de 1992)*, edic. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993, pp. 418.

A nadie se le escapa que para llegar a entender correctamente la literatura de cualquier periodo un elemento fundamental es, sin duda, el perfecto conocimiento del sistema de géneros en el que sus realizaciones prácticas, las obras, se insertan.

Todo género literario tiene dos niveles que no son en realidad sino las dos caras de la misma moneda y que como tal hay que estudiarlas en relación y por separado al mismo tiempo para llegar a tener una perfecta visión del conjunto: un nivel sincrónico y otro diacrónico. En efecto, todo género tiene una cristalización práctica en un momento dado que se basa tanto en la tradición anterior, es decir, en el conjunto de realizaciones concretas que una serie de autores, a los que se considera prestigiosos, han hecho de ese género en cuestión hasta un momento dado, como en las diversas preceptivas teóricas que lo definen y dan una serie de reglas para su perfecto conocimiento e imitación. Además, todo género es una realidad en constante evolución y como tal es un continuo de variaciones e innovaciones que se van insertando en el esquema básico de la tradición de tal manera que lo van haciendo evolucionar y que, a veces, pueden llegar a desnaturalizarlo tanto que acaban por constituir uno nuevo.

Pues bien, el estudio sistemático de los diversos géneros que forman el sistema de la poesía del Siglo de Oro es el campo de estudio de una serie de especialistas que, en torno a las universidades de Sevilla y de Córdoba, se han dado cita para profundizar de manera exhaustiva en estos temas. El primer encuentro se desarrolló en 1990 y tuvo como argumento monográfico la silva. De él salió un interesantísimo volumen lleno de propuestas y aportaciones de gran valía sobre uno de los géneros más revolucionarios de ese sistema. Ahora ha aparecido el segundo ejemplar, correspondiente al encuentro de 1992, bajo el título de *La oda*. La misma coordinadora del volumen, Begoña López Bueno, en su «presentación» indica que en parte la elección de este argumento fue una imposición de las conclusiones del congreso precedente: «El estudio de la silva [...] nos hizo entrar en una luz de interdependencias de géneros en la poesía del Siglo de Oro que se abría como un enorme abanico de posibilidades. En parte era normal que así sucediera, porque a eso conduce el análisis de cualquier comportamiento genérico (que debe ser forzosamente visto en la tensión del sistema), pero de manera excepcional la silva ponía al descubierto un mundo complejo de relaciones [...] Muchos caminos eran susceptibles de ser recorridos. Y entre ellos el de la oda» (p. 5).

Efectivamente basta un análisis somero de la poesía áurea española para darse cuenta de que las relaciones entre los diversos géneros (o subgéneros) eran estrechísimas hasta llegar, a veces, a una aparente confusión. Esta situación que era en parte consecuencia de la mezcla de los sistemas genéricos del petrarquismo y del clasicismo, se fue intensificando con el tiempo, en especial a finales del siglo XVI y principios del XVII. Ejemplo paradigmático de esta realidad es el caso de la oda, género de tradición clásica que, sin embargo, desde sus primeros pasos en el Renacimiento español de la mano de Garcilaso sufrió las interferencias de otros géneros también de gran prestigio, en especial de la canción petrarquista.

El proceso de constitución de un modelo estable de la mano sobre todo de fray Luis de León, y su establecimiento como canon de un cierto tipo de composición de tema ético-moral que tenía su forma métrica básica en la lira no impidió que en Herrera se generalizase la confusión oda/canción, confusión que está presente ya, por ejemplo, en el término «canción alirada» con el que se designa a muchas composiciones del periodo. Por otra parte estas interferencias llegaron a su extremo cuando la oda vio modificado el modelo luisiano y pasó a definir un tipo de composición larga de tema heroico o religioso que será el que triunfe sobre todo durante el Neoclasicismo y el Romanticismo.

Estos y otros temas se desarrollan de manera sistemática en los trece estudios que componen el volumen sea como visiones de conjunto del problema, sea como estudio particularizado de la forma en la que éste se encarna en autores o momentos concretos. Además, el análisis se estructura en tres grandes bloques: «Precedentes clásicos y contemporáneos», «La oda española en el Siglo de Oro» y «Traductores y tratadistas», cuyos meros títulos nos dan una clara idea de las líneas fundamentales de los argumentos desarrollados así como de la amplitud de los puntos de vista desde los que viene visto el problema. La categoría y merecida fama de los estudiosos españoles y extranjeros que firman los artículos son una ulterior garantía de la validez de los mismos y del volumen en su conjunto, por no hablar de la coordinadora del mismo, Begoña López Bueno, sin duda una de las mayores especialistas en la poesía española del Siglo de Oro.

En definitiva, creo que estamos ante uno de los proyectos más ambiciosos y necesarios que en el campo de la poesía áurea se han realizado en los últimos años y, al mismo tiempo, ante uno de los que está dando resultados prácticos más interesantes. Del desarrollo futuro de estos «Encuentros Internacionales» esperamos lo antes posible nuevos resultados que nos permitan a todos un mejor y más profundo conocimiento de nuestra poesía del Siglo de Oro.

Jaime J. Martínez

O. Bresson, *Catalogue du fonds hispanique ancien (1492-1808) de la Bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris*. Préface d'Augustin Redondo. Paris, Publications de la Sorbonne, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 411.

I problemi delle biblioteche interessano da molto tempo il *Centre de Recherche sur l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles* (CREUS - URA 1242 du CNRS); perciò è stato ben accolto il progetto di Odette Bresson, responsabile della Biblioteca Sainte-Geneviève, di catalogare i fondi ispanistici. La redazione del catalogo ha richiesto lunghi mesi, ma ha permesso varie scoperte e importanti precisazioni e chiarimenti.

L'abbazia di Sainte-Geneviève, fondata nel VI secolo, alternando periodi di splendore e di decadenza, fu riformata nel 1148, quando vi giunsero i canonici di Saint-Victor, seguaci della regola di S. Agostino, che furono obbligati a tenere una scuola di copisti e una biblioteca che ben presto si arricchì grazie a legati e donazioni, ma una successiva gestione deplorabile causò la sparizione di buona parte del patrimonio.

Nel 1619 il re Luigi XIII affidò l'abbazia al cardinale François de la Rochefoucauld il quale, in vita e in morte, donò all'abbazia la sua biblioteca e le sue carte personali.

La biblioteca si sviluppò considerevolmente con il padre Du Molinet (1675-1687) che creò il «cabinet de curiosité» che rese celebre l'istituzione.

Nel XVIII secolo la Biblioteca fu arricchita da numerosi legati, il più importante dei quali, quello dell'arcivescovo de Reims Charles Maurice Le Tellier, portò alla Biblioteca sedicimila stampati.

Alla metà del XVIII la Biblioteca divenne pubblica. Risparmiata dalle ire della rivoluzione, che invece distrussero l'abbazia, la Biblioteca ebbe una saggia direzione che fa-

vorì l'ampliamento dei fondi che aumentarono vistosamente soprattutto quando fu nominato amministratore Claude-François Daunou, futuro direttore degli archivi imperiali (1804). Grazie alle sue amicizie personali i doni dello stato crebbero e la Biblioteca ricevette molti libri e incunabuli confiscati al Papa Pio VI e alla romana famiglia Albani.

Il presente catalogo riporta le opere scritte in spagnolo e stampate tra il 1492 (data del volume più vecchio) e il 1808 (partenza dalla Spagna delle truppe napoleoniche) in possesso della Biblioteca.

La curatrice illustra con ricchezza di particolari i criteri seguiti nella catalogazione, citando, con molta onestà scientifica, libri e manuali a cui è ricorso.

Chiudono il volume gli indici: quello di editori, traduttori, autori di prefazioni, ecc. («auteurs secondaires»), l'indice degli stampatori e dei librai, l'indice delle città in cui sono state stampate le opere, l'indice cronologico, l'indice degli incisori e illustratori, l'indice delle provenienze, e la statistica, accompagnata da un grafico, della presenza in Biblioteca della produzione editoriale dal 1492 al 1808.

Questo meritevole lavoro si aggiunge ad altri simili, utilissimi strumenti nelle mani del ricercatore, e rivelatori di tesori bibliografici nascosti per secoli nella polvere delle biblioteche.

Donatella Ferro

Maria Paola Miazzi Chiari, *I manoscritti teatrali spagnoli della Biblioteca Palatina di Parma. La collezione CC IV 28033*, Parma, Università degli Studi, 1995, pp. 212.

Nella collana *La civiltà delle scritture* della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Parma, è appena uscita, come quattordicesimo volume, l'edizione postuma del lavoro di Maria Paola Miazzi Chiari, curata da Piero Menarini e Giuseppe Paglia come omaggio alla collega scomparsa.

È un catalogo la cui stesura dattiloscritta risale a una ventina d'anni fa, ed è ora pubblicato senza modifiche dei curatori che si sono limitati ad intervenire solo nella sistemazione alfabetica delle schede.

Nell'*Introduzione* la Miazzi Chiari spiega le finalità e i limiti del lavoro. Dagli 86 volumi della collezione *Diferentes Autores* del fondo spagnolo della Biblioteca Palatina di Parma ha estratto 104 manoscritti riferibili ai più importanti autori del teatro spagnolo del *Siglo de oro*.

Poiché moltissime opere risultano anonime, oppure compaiono sotto nomi fittizi, i vari catalogatori antichi si sono cimentati in avventate attribuzioni. Solo con il Barrera (1860) e successivamente con Antonio Restori (1891), Antonio Paz y Melia (1899-1902) e Julián Paz (1934-35) si seguirà nella catalogazione con criterio più sistematico.

La curatrice si è proposta di compiere una rassegna sintetica che dia una visione sinottica e di insieme delle principali attestazioni e indicazioni attributive. Non pensa di risolvere gli enormi problemi e ribadisce la sua intenzione di fornire con le schede della Palatina i termini di un primo approccio per una «mise au point» delle diverse situazioni.

Il lavoro consiste nella elaborazione di schede con la descrizione esterna dei soli testimoni parmensi, e, per le attribuzioni, con la ripresa di tutti i nomi degli autori a cui i vari catalogatori attribuiscono i testi, e le proposte di tutti i titoli con i quali può apparire una stessa commedia. Solo in alcuni casi la Miazzi rileva le discordanze tra il testo e le descrizioni dei vari catalogatori e cerca di dimostrare eventuali coincidenze.

Vengono fornite minuziose indicazioni bibliografiche dei cataloghi e indici utilizzati (10), e un elenco di commedie che la curatrice considera, limitatamente ai cataloghi consultati, «verosimilmente presenti solo nella Biblioteca Palatina».

Dopo la chiave di lettura inizia l'elenco delle commedie ognuna delle quali è accompagnata da una minuziosa scheda bibliografica.

Chiude l'opera un *Indice dei nomi che compaiono nei manoscritti*, che in realtà è un indice degli autori.

L'opera è indubbiamente utile perché razionalizza e ordina materiale interessante raccolto o, meglio, abbandonato, in volumi polverosi.

Donatella Ferro

Pedro Quiroga, *Coloquios de la verdad*, introduc. y edic. Daysi Rípodas Ardanaz, Valladolid, ICI-Seminario americanista de Valladolid, 1992, pp. 165.

Sin duda uno de los efectos más beneficiosos del pasado Quinto Centenario ha sido el redescubierto interés por muchos textos relacionados con los primeros tiempos de la América colonial. En este sentido tanto estudiosos como editoriales han realizado una meritoria actividad de reedición y recuperación de textos a menudo no suficientemente conocidos cuando no casi absolutamente olvidados. Este es el caso de los *Coloquios de la verdad* de Pedro Quiroga cuya reciente edición nos proponemos reseñar aquí.

Fue el diálogo uno de los géneros de mayor éxito editorial y de público de los siglos XVI y XVII. A ello contribuyeron factores de muy diverso tipo: en primer lugar el prestigio literario que le proporcionaban sus muchos y válidos antecedentes clásicos (Cicerón, Séneca, Luciano, etc.) así como su éxito entre los mayores nombres del humanismo europeo (Pontano, Valla, Castiglione, y sobre todo, por lo que se refiere al caso español, Erasmo, etc.), además, se vio favorecido por la facilidad con la que, debido a sus mismas características intrínsecas, podía servir como vehículo de transmisión de ideas, enseñanzas e ideologías. Por otra parte su carácter dialógico, en la medida en la que alejaba, aparentemente, al autor de las opiniones que los diversos personajes expresaban, suponía una protección frente a la censura y a las posibles represalias de la autoridad civil o eclesiástica.

Estas y otras características hicieron del diálogo renacentista el género por excelencia en el que tratar cualquier tema de actualidad intentando al mismo tiempo compaginar la necesaria profundidad y seriedad del discurso con la posibilidad de acceder a un público amplio. Así se explica que fuera el medio utilizado para intervenir en algunas de las más importantes polémicas del siglo y, como no podía ser menos,

en la que quizá fuese la de mayor repercusión sea en su época que históricamente: la que tuvo como centro de atención la conquista y colonización de América. En este sentido los *Coloquios* de Quiroga suponen un documento de gran importancia por la variedad de informaciones que nos ofrece, lo que hace aún más imperdonable su olvido.

En su muy interesante y completo estudio preliminar, Daysi Rípodas Ardanaz hace, además de un detallado y exhaustivo estudio sobre la biografía de su autor, un detenido recorrido por las principales características del texto. En primer lugar centra su atención en su carácter de documento histórico comparando algunas afirmaciones que se hacen en el diálogo con otros textos representativos de su época. En este sentido nuestra obra se inserta perfectamente, como ya he señalado, en la polémica sobre la actuación de los españoles en América y sobre sus derechos sobre los nuevos territorios conquistados en el Nuevo Mundo. Esta, que tuvo como centro la actividad y la obra del padre Las Casas, encontró en Quiroga un eslabón importante a la hora de resumirla. Efectivamente, la posibilidad de introducir varios personajes, cada uno de los cuales tiene una visión del problema, le permite al autor exponer la realidad del Perú colonial desde distintas perspectivas. Así, mientras que Justino representa al español conquistador que sólo desea hacerse rico, Barchilón sería el colonizador arrepentido, que dedica su vida a la religión y a la defensa de los naturales, y Tito es un indio que, ante los malos tratos y la divergencia que encuentra entre las enseñanzas de la religión y la práctica de los hechos de los españoles, ha decidido quitarse la vida.

Con este expediente literario, Quiroga tiene la oportunidad de hacer una puesta al día de la situación real que él conoce directamente y ante la cual, si bien no directamente, no deja de tomar partido. En este sentido la suya es una defensa del indio que si bien está en la línea de Las Casas no puede ser considerada como mero apéndice suyo. Quiroga se nos presenta como más crítico con los indios y más propenso a aceptar la bondad última de la colonización, aunque no por ello deja de criticar con gran severidad las masacres y desafueros que cometían los encomenderos.

No olvida tampoco la autora que a pesar de este carácter documental los *Coloquios* son, antes que nada, una obra literaria y en este sentido repasa el contexto en el que se insertan así como la tradición del género dialogístico en América. Especial interés le merece a la estudiosa los paralelismos entre el tipo de discurso que desarrolla en la obra Tito, con la figura del «villano del Danubio» de fray Antonio de Guevara, así como la presencia de elementos literarios característicos, por otra parte, del género, como son las facacias y cuentecillos, así como de los refranes y las citas bíblicas.

Así pues, una interesante y esclarecedora introducción que, unida a la revisión del texto, necesaria debido a los abundantes errores que tenía la por otra parte única edición que existía hasta el momento, la del padre Zarco Cuevas de 1922, y a la valía intrínseca de la obra hacen de esta edición de los *Coloquios de la verdad* de Pedro Quiroga un texto imprescindible para los especialistas y para el gran público interesado en uno de los momentos más conflictivos y, al mismo tiempo, más brillantes de la historia moderna.

Jaime J. Martínez

A. Porqueras Mayo, *La teoría poética en el manierismo y barroco españoles*, Barcelona, Puvill Libros S.A., 1989, pp. 482.

Dobbiamo tutti essere grati a Porqueras Mayo per i suoi preziosi contributi editoriali. Nel 1986 era apparso il suo ponderoso libro *La teoría poética en el Renacimiento y manierismo españoles* (Puvill, Barcelona) che pubblicava 50 testi dal Quattrocento al 1619, con un lungo studio introduttivo. Gli ha fatto seguito, sempre da Puvill, nel 1989, un secondo volume, *La teoría poética en el manierismo y barroco españoles*, di quasi 500 pagine. Si tratta di 37 testi, dal 1621 a c. 1690, corredati da due appendici, uno studio preliminare e vari indici. Anche se sono trascorsi parecchi anni, vale la pena segnalare il libro per la sua importanza.

L'enorme materiale è tratto da Suárez de Figueroa, Lope, Diego de Colmenares, J.P.Martín Rizo, Balbuena, Jáuregui, Díaz de Rivas, Luis de Carrera, José Pellicer de Tovar, Juan Lerín y García, F. de Vera y Mendoza, B. Leonardo de Argensola, M. Vázquez Siruela, Quevedo, Juan de Robles, Cascales, Tomás Andrés Cebrián, Salcedo Coronel, Manuel de Faria, D. Gutierre Marqués de Careaga, Suárez de Figueroa, Antonio López de Vega, Gracián, Fonseca de Almeida, Trillo y Figueroa, Juan de Zabaleta, Caramuel, López de Cuéllar, Félix de Lucio Espinosa, Bances Candamo. I brani hanno lunghezza variabile; l'ordine è strettamente cronologico. I testi talvolta sono noti, come il *Discurso poético* di Jáuregui, spesso rari, talvolta inediti.

Conosciamo da tempo l'instancabile attività di Porqueras Mayo in questo campo e le sue doti di segugio bibliofilo, e ancora una volta gli manifestiamo il nostro pieno apprezzamento.

Quanto alla prefazione, sfilano, anche qui in ordine cronologico, analisi e commenti antologici, in una sorta di medaglioni sciolti, con spunti suggestivi su ogni autore, e talvolta con precisi riferimenti ai loro rapporti reciproci, come nel caso di Lope e Colmenares e di Jáuregui e Díaz de Rivas.

In queste dense pagine introduttive si sarebbe forse desiderato un andamento meno analitico e meno legato alla successione di profili sciolti, e invece più proclive a sintesi storiografiche e al tracciato delle linee direttrici di una evoluzione di settant'anni. Per esempio, con quella massa di materiale in parte eterogeneo, sarebbe stato illuminante raccogliere sistematicamente tutte le reazioni a Góngora, al quale vengono dedicate molte pagine, dal rapporto col volgo a quello tra oscurità e chiarezza, e per il quale molto giustamente, a p.11, si osserva che si converte in un nucleo obbligato di posizioni teoriche. Nelle polemiche con Colmenares, molto ammirato da Góngora, Lope loda, di Góngora, il talento, non lo stile (p.17). Per il *Discurso poético* di Jáuregui l'anticulteranismo – per il quale appaiono cenni polemici a Juan de Mena (p.22) e al Boccaccio (p.23) –, è posto giustamente da Porqueras in rapporto col rifiuto che, dopo un iniziale abbagliamento, ne manifesta il volgo. A sua volta Díaz de Rivas (pp.25-28) ammira la qualità artistica di Góngora e il «deleite» procurato.

Molto spazio viene dedicato a Vera y Mendoza (pp.29-37), col rapporto tra poesia e filosofia e i cenni all'antichità della poesia stessa. Poche pagine a Gracián, con un suggestivo cenno al «despejo», che prefigura il «no sé qué» (p.52). Un po' anacronistico l'uso delle parole «stilistica» per Vázquez Siruela (p.37) e Quevedo (p.38) e «impressionismo» per Quevedo (ivi) e Manuel de Faria (p.42).

Si tratta insomma di un libro estremamente importante per la ricchezza del materiale e i molti commenti che sfilano nello studio introduttivo. Ma, a rischio di ripetermi, mi rifaccio a una opinione già da me manifestata nella mia recensione al primo volume della serie (in «Rassegna iberistica» 29, ottobre 1987). Un plauso deciso per la silloge così abbondante e attenta a materiale anche raro e inedito, e di cui sentiva la necessità ogni studioso del Seicento, che ne esce molto grato a Porqueras Mayo. Accanto a ciò mi permetto il suggerimento che, appunto per questo, essa diventerebbe più preziosa non solo per il lettore di testi ma per chi è interessato a un quadro complessivo, se lo studio introduttivo si fosse soffermato di più nel tracciare linee storiografiche, evoluzione dei concetti e delle posizioni, anche rapporti con l'Italia, lungo un periodo così denso e sfumato della storia della teoria poetica spagnola, da Lope a Bances Candamo.

Lore Terracini

Maria de Zayas y Sotomayor, *Novelle amoroze ed esemplari*, Torino, Einaudi, 1995, pp. XXI-340.

Nella preziosa collana «I millenni» dell'Editore Einaudi appare oggi questo gioiello della narrativa spagnola del secolo XVII, dovuto a una misteriosa autrice, della quale neppure sono certe le date entro le quali si è soliti racchiudere la sua vita: 1590-1661. Infatti, più che scarse sono le notizie intorno alle sue origini e alla sua vicenda terrena. Era certamente nobile e una della poche donne di sicura cultura della sua epoca; figlia di un capitano, don Fernando, dell'Ordine di Santiago, e di una non meglio identificata dama, Ana Barosa, sembra abbia vissuto a Napoli agli inizi del secolo XVII, quando, tra il 1610 e il 1616, era vicerè il conte di Lemos, in quanto il padre militava ai suoi ordini. Lo dimostra la vasta conoscenza dell'ambiente napoletano nella novella *La forza dell'amore*.

Se scarse sono le notizie biografiche, abbondanti sono invece le testimonianze circa la fama di cui godette la Zayas come scrittrice. Le sue *Novelas amorosas y ejemplares* apparvero nel 1637 e subito furono testo di appassionata lettura; dieci anni dopo venivano pubblicati i *Desengaños amorosos*, che non solo ravvivarono l'interesse per la prima raccolta, ma lo accentuarono e tanto che ben presto furono numerose, oltre alle riedizioni, le versioni, le traduzioni, in Francia e in Inghilterra, ma anche le sfacciate appropriazioni: è il caso di Scarron. Per quanto riguarda l'Italia non si ha notizia di traduzioni, cosa, del resto, spiegabile con la diffusa conoscenza dello spagnolo, per forza di cose. Solo in epoca attuale se n'è occupata Alessandra Melloni, in un saggio critico su *Il sistema narrativo di María de Zayas* (Torino 1976).

La struttura dei due libri, i cui testi sono ora riuniti nel volume einaudiano curato da Sonia Piloto di Castri – e dalla stessa introdotto molto puntualmente –, impreziosito da splendide riproduzioni a colori di dettagli pittorici di Zurbarán, segue quella posta di moda in epoca remota dal *Decamerone* del Boccaccio. È quindi un prodotto tardo di tale influenza, ma valido e inoltre assai ardito, se consideriamo l'ambiente in cui vide la luce e la condizione dell'autrice, in un mondo rigidamente maschilista, dove le poche donne cui con difficoltà fu permesso, in sostanza, di scrivere, furono suore, come Santa

Teresa e suor Maria de Agreda – nota per la sua corrispondenza con Filippo IV –, la messicana suor Juana Inés de la Cruz, la colombiana Madre Castillo.

Orgogliosamente rivendicatrice del diritto della donna all'intelligenza, alla parola, alla creazione letteraria, a un ruolo personale nella vita è la Zayas fin dall'iniziale apostrofe al lettore: «Non dubito, caro lettore, che ti potrà stupire che una donna abbia l'improntitudine non solo di scrivere un libro, ma anche di pubblicarlo. [...] Non dubito, ripeto, che molti saranno propensi ad attribuire alla follia la mia audacia nel voler pubblicare questi scarabocchi, dato che sono donna, e una donna, secondo l'opinione di qualche sciocco, è considerata un essere incapace. Tuttavia, spero che ci sia chi, magari per pura cortesia, non vorrà considerare il mio libro una stranezza e neppure considerarlo una follia».

L'autrice si chiede perché un uomo debba essere considerato saggio e una donna no, se la materia di cui sono fatti è la stessa, e si dà una risposta convincente: «A parer mio, l'unica risposta a questa domanda si trova nella crudeltà o tirannia degli uomini nel tenerci rinchiusi e nel non concederci maestri. [...] se coloro i quali ci hanno allevato, invece di darci il cambrì per cucire e i disegni da ricamare sul telaio ci avessero dato libri e precettori, ora saremmo idonee a occupare gli stessi posti di responsabilità degli uomini e le cattedre universitarie».

Non contenta, la Zayas avanza ancora l'idea di una possibile superiorità della donna sull'uomo: «E forse saremo più avvedute, perché abbiamo per natura una mente più fredda, dato che la nostra intelligenza è fatta di umori umidi».

Un personaggio deciso, «de armas tomar», si direbbe in Spagna, come del resto lo sarebbe stata poi in Messico suor Juana: ricordiamo la celebre «redondilla» nella quale rimprovera duramente agli uomini di essere loro la causa della debolezza delle donne: «Uomini stupidi che accusate / la donna senza ragione / senza vedere che siete l'occasione / di quanto voi incolpate». Ma la Zayas non è solo attenta alla rivendicazione femminile: essa ha una visione ben chiara del fatto letterario e difende sin dall'inizio la sua coscienza di stile, uno stile che ripudia le astrusità per farsi espressione vigorosa, subito comprensibile, vicina al modo di esprimersi corrente, senza tuttavia trascurare le esigenze dell'eleganza, la bellezza della frase, l'effetto, ma curando soprattutto l'immediatezza della resa.

Nella cornice cortigiana e raffinata di una riunione di gentiluomini e di dame, tesi nel loro conversare a rallegrare un'amica indisposta, si dipanano questi interessanti dieci racconti, o dieci «meraviglie», in cui si avvicenda la voce narrante, prima delle donne, poi dei cavalieri. Gli argomenti sono quelli dei casi d'amore, degli intrighi che coinvolgono uomini e donne, fino alle estreme conseguenze e a soluzioni spesso violente. Le vicende si susseguono, nella narrazione, con ritmo incalzante, prevalentemente drammatico. Le figure che vi compaiono non sono incolori, hanno una loro ben definita dimensione. Talvolta le protagoniste femminili appaiono invase da un ardore di segno potremmo dire romantico. Ma spesso sono astute, violente, ingannatrici, beffarde, se viste dal narratore maschile, mentre quando è una dama che racconta, essa tende a sfumare le tinte, a presentare più vittime che abili streghe.

Il tutto condito da un erotismo che non si manifesta in descrizioni corpose, bensì resta sotteso, o si esprime per fini allusioni, ma sempre avvertibile pienamente, mai censurato da una male intesa tendenza moralizzante.

Ciò nonostante, nel passato, critici del livello del Ticknor e del Pfandl avevano duramente riprovato, proprio per le presenze erotiche, le novelle della Zayas, accusandole il primo di «sconcezza e inverecondia», il secondo definendole «libertina enumerazione» di avventure amorose, frutto di un «realismo deviante», che a volte degenerava in «oscura leggerezza». Accuse ampiamente, e giustamente, superate, oggi, quando la «pruderie» non è più di moda. Non senza ragione il García Lorenzo ha scritto: «poche volte, per non dire mai, si è dato nella nostra letteratura un maggiore contributo in favore della condizione personale e sociale della donna, contributo fatto con sincerità, forza satirica e amenità non priva di malizia». Un apporto che neppure il grande teatro contemporaneo, di Lope, di Tirso e di quanti altri drammaturghi si voglia, ha mai avuto la minima intenzione di dare, convintamente immerso nei tirannici preconcetti dell'onore e della donna come causa prima del peccato e in sostanza essere inferiore.

Il lettore può inoltrarsi, quindi, tranquillo, in questo giardino dell'amore, contrastato o felice, drammatico o idilliaco, rappresentato in una serie di narrazioni sempre accattivanti, che propongono un mondo ben ancorato alla sua realtà, costantemente posto sotto accusa.

Giuseppe Bellini

Kenneth Krabbenhoft, *El precio de la cortesía. Retórica e innovación en Quevedo y Gracián. Un estudio de la «Vida de Marco Bruto» y del «Oráculo Manual y Arte de Prudencia»*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1994, pp. 133.

Codice, un tempo, di produzione della letteratura aurea, la retorica si è ormai trasformata in suo efficace e potente strumento d'analisi. Dinanzi agli indiscutibili risultati conseguiti, l'autore si propone di estendere argomenti ed analisi di matrice retorica anche ai manuali di prudenza cortigiana. Secondo l'ispanista americano né la *Vida de Marco Bruto* (pubblicato nel 1644, anche se iniziato nei primi anni del decennio precedente), né l'*Oráculo Manual y Arte de Prudencia* (stampato nel 1647) sono stati studiati nell'ambito della retorica dell'invenzione. Molti lavori su Quevedo e Gracián, proprio perché realizzati prima dell'attuale *renaissance* degli studi retorici, hanno infatti concesso assai poco all'*ars inveniendi* intesa come pratica che abbraccia tutti gli aspetti della produzione testuale, dalla selezione dei *tòpoi* alla strutturazione dell'argomento fino all'elaborazione delle figure dell'elocuzione.

La prima parte del libro, emblematicamente intitolata *ratio dispositionis*, consta di due capitoli nei quali viene esposto l'ordine e la disposizione delle idee che caratterizzano la struttura globale della *Vida de Marco Bruto* e dell'*Oráculo Manual*. L'opera di Quevedo è, come si sa, solo apparentemente costruita come traduzione e commento alle *Vite* di Plutarco. È infatti limitativo soffermarsi, facendo nostra l'aspra critica di Góngora al Quevedo-traduttore (deficienze confermate anche da recenti studi), sul valore della traduzione. I frammenti di Plutarco, la loro trasposizione (il *texto*) va invece misurata in quel non riproporsi in modo gratuito ma secondo un piano rigoroso nel quale la

retorica guida le omissioni e le aggiunte. Strutturato quindi come frammento tradotto (o adattato) e commento, il libro mostra la propria peculiarità nel saper alterare la relazione che tradizionalmente esiste tra *texto* e *discurso*, ovvero nell'ampliare gli elementi appena abbozzati nelle fonti e, soprattutto, nell'imbrigliare nella riscrittura, nel *discurso*, lo stesso *texto*. Un'attitudine nei confronti del *texto* che consente a Quevedo di adattare la bibliografia esemplare di Plutarco ad un diverso contesto retorico, rendendo così possibile comparare i protagonisti di cospirazioni molto diverse. Il *texto* diventa quindi una sorta di pungolo che permette di cogliere stretti vincoli tra gli accadimenti delle Idi di marzo ed il tentativo di tradimento (documentato con una nuova ed inedita lettera) del *Gran Capitán*, Gonzalo Fernández de Córdoba, nei confronti di Fernando el Católico. *Discurso* che diventa vero e proprio *texto* e che in alcune occasioni trasforma il cavaliere dell'Ordine di Santiago in personaggio del senato romano ed in oratore coetaneo di Cicerone.

Situatosi nello stesso terreno di produzione dell'*auctoritas* lo scrittore ha buon gioco nel modificare molti tratti che contraddistinguono i personaggi della *Vita Bruti* e di leggervi così, in filigrana, la pusillanimità del governo di Felipe III ed, a partire dagli anni Trenta, anche del regime Felipe IV-Olivares.

Se il libro di Quevedo arriva a competere apertamente con il dramma romano, i trecento aforismi dell'*Oráculo Manual*, costituiti da due parti (un'epitome ed un commento) tenute assieme dall'uso del medesimo stile laconico, ripropongono la struttura *texto-discurso* con la differenza che l'autore del testo e quello del discorso sono la stessa persona. Krabbenhoft, dopo aver posto l'attenzione sugli aspetti ossimorici del titolo stesso e dopo aver sottolineato la stretta relazione tra stile oracolare e formato delle prime edizioni, si sofferma sul senso da attribuire alla pseudonimia con la quale viene pubblicato il libro. Secondo lo studioso, la pseudonimia va ben oltre l'intenzione di proteggersi dalla censura ecclesiastica. La sua funzionalità è «parte de una estrategia retórica semejante a las adaptaciones textuales realizadas por Quevedo en la *Vida de Marco Bruto*» (p. 53). Di contro quindi a quanti, per anni, hanno sostenuto che l'opera è una compilazione stesa da Lastanosa di aforismi spillati da altri testi del gesuita, finendo per negarle qualsiasi carattere di creazione intenzionale, l'autore assume la pseudonimia come aspetto portante della *ratio dispositionis* dell'*Oráculo Manual*. Il «sotterfugio» prospetta all'aragonese la possibilità, negandosi a se stesso, di espropriare il proprio nome e la propria autorità.

La seconda parte del libro, intitolata *ratio inventionis*, s'intrattiene inizialmente sul ruolo svolto dall'antitesi, ben più di una semplice figura dell'elocuzione, e dal chiasmo, troppo che meglio esprime la complessità del «método de invención», soprattutto in Quevedo. Chiasmi ed antitesi che a Quevedo consentono di scorgere nella vita di chi, come Marco Bruto, «empezó sabio y acabó tonto», l'essenziale insicurezza dell'etica stoica e a Gracián di rinvenire nella riformulazione della *sindéresis*, che certo non appartiene né a Bruto né a Cesare, un elemento d'equilibrio nella complessa alchimia degli opposti che alimenta la coscienza del cortigiano.

Successivamente l'autore, esaminando alcuni dei principali concetti e *tòpoi* maneggiati nelle due opere, quali per esempio lo specchio, la medaglia, la moneta, la statua, sottolinea la corrispondenza tra il carattere lapidario degli aforismi dell'*Oráculo Manual* e l'apparato iconografico utilizzato per rappresentare la *Vida de Marco Bruto*. Affi-

nità che, pur nelle palesi differenze tra i due testi, viene colta soprattutto nei mutamenti subiti dal materiale utilizzato allorché entra nella *ratio inventionis* che intesse le due opere. Trasformazioni che, ben espresse dalla graciana configurazione oppositiva *imitación-emulación*, ci ricordano come anche gli scrittori di «literatura prudencial» non fossero estranei a quella schiera di poeti che cercarono, mutando, o meglio riaccordando, i precetti antichi, di «convertirse en clásicos».

Un'attenta lettura evidenzia come lo studioso americano sia effettivamente riuscito, trasformando la retorica in potente strumento d'analisi dei due testi, a conseguire in modo persuasivo importanti obiettivi (testimoniata anche dalla suggestiva destrezza di saper riproporre nel titolo stesso del volumetto, *El Precio de la cortesía*, la tensione concettuale che è propria delle due opere analizzate). Purtroppo, non va taciuto come la poca attenzione riservata da Krabbenhoft al potente impatto emotivo suscitato dall'assassinio di Enrico il Grande, confermato da molti poemi scritti in occasione della morte del re e da molte fonti intermedie della letteratura plutarchiana, rischia di lasciare sullo sfondo il senso più profondo dei procedimenti retorici impiegati per applicare una sentenza, un detto esemplare o un segmento di testo poetico, antico o moderno, alla scrittura del nuovo discorso. Da questo punto di vista, sarebbe infatti stato opportuno concedere qualcosa di più alle differenze tra il testo di Quevedo e quello di Shakespeare, ovvero ai motivi che orientano la scelta tra le diverse opzioni offerte agli autori dell'ingegnoso uso e adattamento della dotta erudizione. Nondimeno, se il *discurrir por elección*, teorizzato da Gracián, prospetta un orizzonte ancora gravido di feconde prospettive, una certa perplessità, (tutta giocata a livello retorico) ci assale nel constatare che alla forza suasive del titolo non sempre corrisponde un puntuale repertorio di argomentazioni già esposte, venendo così scompigliato l'ordinato e rincuorante *catálogo de sabiduría* che ogni buon lettore, «como discreta abeja», ha faticosamente gustato. Stupisce, per esempio, che l'autore non tenga in debita considerazione l'intero scenario di quanti hanno rivendicato la coerenza stilistica della *Vida de Marco Bruto* (M. Gendreau sì, ma soprattutto e precedentemente J. Riandière La Roche e M. Roig-Miranda). Ma ancor più disorientato rimane il lettore allorché, entrato nella sapida dispensa della memoria graciana, s'accorge che Krabbenhoft, oltre a ritenere (erroneamente) che la pseudonimia venga infranta con la terza parte de *El Criticón*, «única ocasión en que una obra suya apareció bajo su nombre verdadero» (p. 54), non fa alcuna menzione a chi (B. Boloqui) ha da tempo dimostrato, ben al di là della mera e forse troppo rassicurante funzione retorica, la concreta esistenza di Lorenzo Gracián, fratello dell'autore dell'*Oráculo Manual*.

Felice Gambin

José Ortega Spottorno, *Historia probable de los Spottorno*, Madrid, Siddharta Mehte Ediciones, 1992, pp. 284.

Giunti alla vecchiaia, ci si rivolge naturalmente ai ricordi. José Ortega Spottorno, per esempio, pensa ad un orologio che gli rubarono su un tram «en la posguerra» (p. 142),

un orologio che era stato del nonno materno Juan Spottorno Bienert (1850-1939). Ricorda che il nonno gli diceva che i cantonalisti di Cartagena e Murcia del 1873 (quelli evocati da Galdós e da Sender) *non* gli rubarono, quando egli e i suoi dovettero fuggire da Cartagena, perché erano loro avversari. «Mira», gli aveva detto; «este reloj lo dejé en mi mesilla de noche al salir de Cartagena y, cuando volví, allí lo encontré intacto. Gálvez era muy honrado y no toleró desmanes ni pillajes a sus partidarios».

Non tutte le famiglie hanno avuto un rapporto diretto cogli avvenimenti storici, ma «la biografía de esta familia es, a la vez, un repaso y una interpretación de ese siglo, desde la guerra de la Independencia hasta el desastre del 98» (p.11). In effetti, gli Spottorno furono al centro della vita di Cartagena, che non a caso fu per secoli un centro della storia iberica, fin dall'epoca, appunto, di Cartagine.

Così noi riviviamo qui, da un punto di vista parziale ma estremamente concreto e vibrante, la storia spagnola del secolo XIX. Si tratta talora di ricordi comunicati da una persona viva, dal nonno, dalla zia. Talora l'autore sente il bisogno di integrare il ricordo con la ricerca erudita, e interviene con la congettura: questo spiega il «probable» del titolo, un atto di cautela che dovrebbe essere ovvio, ma che non sempre è in altri operante.

Fonte principale dei ricordi indiretti di Ortega Spottorno è la zia «Encarna», prima cugina di sua madre, in quanto figlia di Ricardo, fratello primogenito di suo nonno Juan. Encarna (1871-1960) racconta ciò che le raccontava Encarnación Bienert (1814-1900), moglie del «patriarca» degli Spottorno, Bartolomé Spottorno y de María (1814-1882).

Bartolomé Spottorno era figlio di Bartolomeo Spottorno, che al sopravvenire dei giacobini francesi che volevano sopprimere la vecchia repubblica di Genova abbandonò la sua terra (Celle Ligure, l'isola di Bergeggi). Costeggiando era giunto in Spagna; era a Cartagena nell'inverno 1801. Poco sappiamo di quel trasferimento, e il nostro don José è particolarmente costretto a ricorrere alla congettura, al «probable». Certo quei primi anni del secolo XIX furono terribili per Cartagena: la febbre gialla uccise nel 1804-inizio 1805 un quarto dei suoi abitanti; i morti di Trafalgar erano in buona parte marinai di Cartagena. Ma nel 1813 il figlio di Bartolomeo, Giovanni, sposò una ragazza di Cartagena, che aveva un cognome italiano, de Maria, perché suo nonno paterno veniva egli pure dalla Liguria.

Dal matrimonio nacque Bartolomé, che si chiamò Spottorno, non Spottorno (mia congettura: il parroco, o chi per lui, si disse che gli italiani avevano la mania delle consonanti doppie, e credette di far bene raddoppiando la t: un caso di ultracorrezione). La nonna Encarnación raccontava a Encarna che suo marito Bartolomé le ricordava la gioia che egli ebbe quando seppe che Riego aveva costretto Fernando VII ad accettare la costituzione di Cadice. Era il mese di gennaio (del 1820) e Bartolomé aveva sei anni. A Cartagena, cosa inaudita, nevicava. Cartagena si affrettò a proclamare la costituzione di Cadice. La festa liberale, si sa, durò un triennio; nel 1823 intervennero i centomila figli di San Luigi, e cominciò la «década ominosa». Nel 1833 morì Fernando VII e fu proclamata regina Isabella, ma coll'opposizione di suo zio, Carlo: col regno di Isabella (che nel 1833 aveva tre anni) comincia la guerra carlista.

Nel 1833 Bartolomé Spottorno ottenne la patente di pilota di nave, premessa del suo avvenire di armatore. L'anno dopo Encarnación Bienert (Bienert era un cognome che veniva dai Sudeti, dove si parlava tedesco) conobbe, nel primo ballo della sua vita,

Bartolomé, il quale portava avanti l'azienda commerciale di suo padre, molto ammalato, e collaborava da tempo colla ditta Bienert.

Disse a Encarnación, mentre ballava con lei rigodone, che a Parigi stava diventando di moda una nuova danza, la polca; però non era un buon ballerino. Invece parlava di politica e d'affari con grande partecipazione. La nonna Encarnación ricordava come egli era entrato a casa Bienert, entusiasta e senza chiedere permesso, annunciando che Mendizábal era divenuto presidente del Governo. Nel 1836 ebbe luogo la «desamortización»: Spottorno fu uno dei borghesi che approfittarono della pacchia; fece anche parte della «Milicia Nacional» di Cartagena, di cui nel 1844 sarebbe divenuto capitano. Un giorno «si dichiarò» a Encarnación Bienert, e quando questa lo disse a «mamana», la zia che le faceva da madre, notò che era molto contenta. Le nozze avvennero nel 1840. Non fecero un viaggio di nozze; passarono la luna di miele nella «casa de campo» di Antonio Bienert, La Palma. Stava cominciando la febbre mineraria. Si scoprivano giacimenti di piombo argentifero. Bartolomé acquistò giacimenti ed azioni di società minerarie. Per alcuni anni la Spagna fu la maggiore produttrice di piombo del mondo. Venivano investimenti da Barcellona, da Madrid e dall'estero. Bartolomé diventò anche console onorario di diversi paesi, tra cui la Prussia (1849). Le vicende politiche spagnole si riflettevano sulla vita di Cartagena, ma Bartolomé non vi si comprometteva. Nel 1851 si inaugurò la ferrovia Madrid-Aranjuez. José de Salamanca, che controllava l'impresa ed aveva contatti con Bartolomé, invitò questo e naturalmente Encarnación. Passarono giorni favolosi a Madrid. L'inaugurazione ebbe luogo in febbraio, coll'intervento della regina. A cinquanta chilometri all'ora! (Era la premessa della collaborazione tra Salamanca e Spottorno per la ferrovia da Madrid a Cartagena.) Negli anni sessanta Bartolomé si entusiasma per Prim. Lo aiuta a fuggire in Algeria in un momento critico. Nel 1868, con la Rivoluzione di settembre che scaccia Isabella, Bartolomé diventa «alcalde» di Cartagena; lo resta solo per due mesi, poiché non si presenta alle elezioni.

Nel 1873 Cartagena diventa il centro cantonalista, Bartolomé Spottorno, come console dell'Impero tedesco, deve intervenire nell'incidente tra una nave da guerra tedesca e i cantonalisti; evita il peggio, ma è malvisto da questi. Fu di nuovo «alcalde» nel 1881, ma si dimise nel febbraio 1882; pochi mesi dopo moriva.

Ai ricordi di Encarna seguono nel libro di Ortega Spottorno i ricordi delle sue conversazioni col nonno Juan, che aveva studiato legge a Madrid, era entrato nel servizio giuridico della marina militare, era stato in servizio a Cartagena e a Madrid, e si era messo nella riserva nel 1918, essendo alla vetta del «Cuerpo jurídico de la armada» a Madrid. Fu certo perché il nonno Juan era un giudice della marina militare che un suo lontano parente lo informò di sue profonde preoccupazioni. Il lontano parente era l'ammiraglio Cervera, la cui squadra fu sconfitta il 19 aprile 1898 dagli statunitensi. Della inevitabilità di essa, che fu sentita come una profonda umiliazione nazionale da tutti gli spagnoli, Cervera era già consapevole nel marzo 1896. E sapeva che avrebbero dato la colpa a lui. «Cuando los pueblos están desorganizados, sus gobiernos (que son el producto de esa desorganización) lo están también, y cuando viene el desastre lógico no quieren ser sus causas verdaderas, sino que siempre gritan ¡traición!» (p. 193).

«Encarna», oltre ai ricordi della nonna, racconta al figlio di Rosa anche i suoi. Era figlia di Ricardo, il primogenito di Bartolomé. Ricardo era console onorario di Russia; ma nel 1876 gli si presentò l'occasione d'esserlo davvero, e in grande (spendendo di tasca

propria). Nel 1876 giunse, con una flotta russa, a far visita alla Spagna, il terzo figlio dello zar Alessandro II. Encarna aveva cinque anni, ma si ricordava ancora da vecchia dell'accoglienza fastosa che suo padre fece nel palazzo degli Spottorno ai russi: non badò a spese (e del resto non vi badava in generale, sicché, morto il patriarca, il patrimonio degli Spottorno evaporò).

E così siamo giunti a Rosa Spottorno Topete, che sposò il 7 aprile 1910 José Ortega y Gasset, a ventisei anni, dopo un fidanzamento durato sei; e che ebbe da lui tre figli e morì a novantasei anni nel 1980. Nella mia recente *Introduzione a Ortega y Gasset* (Bari, Laterza, 1995) rilevavo che non di rado siamo poco informati delle circostanze più concrete della vita di Ortega; qui è documentata qualcuna di tali circostanze.

Prima era la zia Encarna che testimoniava di ciò che le raccontava sua nonna ed anche di ciò che aveva visto personalmente. Poi don José riferisce ciò che egli ha saputo dal nonno Juan; ora egli racconta a suo nipote ciò che sa dei suoi genitori. Per il nipote José Ortega y Gasset è il bisnonno; si rivolge dunque alle generazioni che vivranno nel secolo XXI, dopo aver interloquito con quelle che vissero nel XIX.

Gli Spottorno e gli Ortega, racconta, appartenevano alla borghesia liberale; vivevano della loro professione; non erano ricchi. Il fidanzamento tra Ortega y Gasset e Rosa Spottorno durò a lungo perché il bisnonno, prima di sposarsi, aveva bisogno di uno stipendio sicuro, che raggiunse nel 1908. Le nozze ebbero luogo nella cappella di cui il padre della sposa aveva l'uso per il suo alto rango nel «Cuerpo jurídico de la Armada», a Madrid, in Plaza de Colón 3. José Ortega y Gasset aveva individuato il mezzo con cui un «agnostico» poteva sposarsi con rito cattolico; nemmeno Dolores Gasset, sua madre, molto cattolica, rilevò niente di meno che conveniente; José Ortega y Gasset si impegnava a dare ai figli una educazione cattolica. I primi due anni gli sposi vissero a Marburg, in Germania, dove nacque il primogenito, Miguel Germán; Soledad, la seconda, nacque a Madrid nel 1914. E tuo nonno, io, racconta don José, nacqui pure a Madrid nel 1916. La bisnonna Rosa raccontava della sua nativa Cartagena; si ricordava, ad esempio, dei reduci della guerra di Cuba, che sbarcavano sconfitti e miserabili, molti zoppi o senza una mano. Lei vedeva il fidanzato alla «Colonia», allora molto lontana dal centro di Madrid: José prendeva il tram fino a Ventas, poi proseguiva a piedi. Era elegante, di quell'eleganza che consiste nel non farsi notare. Durante il lungo esilio, dopo lo scoppio della guerra civile del 1936, «alquilaron en Paris un piso amueblado en la rue Gros, donde se fueron albergando muchos amigos y parientes que salían de Madrid practicamente con lo puesto: mi abuela Dolores y su hija, la tía Rafaela, mi abuelo Spottorno, la familia de mi tío Manuel Ortega (a la que habían asesinado treinta y cinco parientes en La Mancha)» e via dicendo (p. 232). Chi comprava e cucinava? La bisnonna Rosa, che certo non era abituata a questo, da giovane; ma lo faceva con naturalezza e buon umore. L'esilio è stata la maledizione di molte generazioni di spagnoli; e l'esule «comete el error de creer que su país permanece siempre igual...

Pero yo he observado que en muchas parejas exiliadas fue la mujer quien mantuvo la moral» (p. 233). Quando gli Ortega si trasferirono a Buenos Aires e poterono permettersi una «mucama» Rosa si mise a tradurre dal francese per Espasa-Calpe argentina alcuni libri: sapeva bene il francese, era quasi bilingue. «Yo creo que mis padres tuvieron una relación admirable»; Rosa assicurò a José Ortega y Gasset quella famiglia accogliente di cui aveva bisogno. Gli Ortega furono amici di molti «matrimonios»: «los Vela, los

Marañón, los Hernando, los Zuloaga, en cuya residencia-estudio-museo de Zumaya pasaron ambos muy buenos ratos durante los veraneos».

Sono, questi, appunti che non hanno un diretto rapporto col «pensiero» di Ortega; ma non lo hanno con Ortega? Lui era un uomo, era la sua vita, come ognuno di noi. Il suo «pensiero» esistette in quella circostanza. Don José Ortega Spottorno ci fa capire qualcosa della sua vita. Altro ci potrebbe dire. Ed io lo ricordo nei contatti che ebbi con lui venti e più anni fa, quando ad esempio mi annunciava che sarebbe presto uscito un nuovo giornale, che si sarebbe chiamato *El país*.

Franco Meregalli

Paul Preston, *Franco, «Caudillo de España»*, Madrid, Grijalbo, 1994, pp. 1043.  
Paul Preston, *Francisco Franco. La lunga vita del Caudillo*, Milano, Mondadori, 1995, pp. XII-976.

Avendolo visto in una vetrina di libreria, ho subito acquistato il libro di Preston in traduzione italiana, anche per il suo prezzo sorprendentemente ridotto: evidentemente la tiratura è molto alta. Mi son messo a leggerlo: «si legge come un romanzo». Naturalmente mi rincresceva di non poter leggere l'originale inglese, ma a Venezia non lo trovavo, e avevo troppa fretta per ordinarlo ed aspettarlo; a ridurre la mia diffidenza per le traduzioni sopravvenne il fatto che invece ebbi accesso alla traduzione spagnola: dal confronto tra le due traduzioni potevo dunque, in caso di perplessità, congetturare l'originale.

Certo la traduttrice italiana, Carla Lazzari, non ha molta confidenza coll'ambiente spagnolo: confonde Palma de Mallorca con Las Palmas, ad esempio (cf. p. 142); o chiama Azaña capo dello Stato citando il suo discorso del 7 giugno 1931: in quell'epoca Azaña era ministro della guerra, non capo dello Stato. Sembra comunque che abbia una piena conoscenza della lingua da cui traduce, e qualche sua evidente imprecisione deriva caso mai dalla sua scarsa conoscenza della gerarchia militare. In qualche caso il confronto colla traduzione spagnola pone in chiaro il suo specifico desiderio di mettere in cattiva luce Franco e la destra. A pagina 90 leggiamo che «la stampa di destra strillò», mentre la traduzione spagnola reca «proclamó»; a p. 98 Franco si comporta con «gelido cinismo», mentre la traduzione spagnola parla di «frialdad glacial». Si tratta comunque di qualche eccesso di zelo, che in sostanza va nella direzione voluta dall'autore. In ogni modo, preferisco qui citare la traduzione spagnola, ovviamente più vicina all'oggetto, benché le citazioni dirette di Franco siano meno numerose di quanto ci si possa aspettare.

Paul Preston, nato a Liverpool nel 1946, ha dedicato tutta la sua vita alla storia politica spagnola di questo secolo, conformemente alla diffusa tendenza degli studi inglesi ad un accentuato specialismo. Che egli sia a proposito della vita di Franco documentato bene al di là di ogni biografo precedente è indubitabile. Non solo conosce gli scritti a stampa di e su Franco, ma ha esplorato archivi spagnoli e non spagnoli. È stato a contatto con molti personaggi che conobbero Franco molto da vicino: tra essi Serrano Suñer

(al quale va, sembra, la sua specifica stima intellettuale e morale: cf. n. p. 586) e Laureano López Rodó (sulla cui importanza insiste in modo che mi pare caratteristico).

Ancor prima di avere l'esperienza diretta di queste mille pagine mi sono chiesto quali condizionamenti siano da attendere da un inglese che parla di Franco. Se uno legge il libro su Mussolini di Denis Mack Smith si rende subito conto del suo accanimento contro Mussolini come inglese. Mack Smith nacque nel 1920 e Mussolini aveva fatto cose sgradevolissime agli inglesi quando egli era un adolescente, cioè aveva l'età emotivamente più incontrollata, le cui emozioni restano nel fondo di una persona anche quando l'adolescente è divenuto adulto, in questo caso uno storico che naturalmente vuole essere «oggettivo». Preston poté essere influito dall'atteggiamento di Bevin, o per meglio dire del partito laburista che Bevin cerca di placare (cf. p. 708); ma non poteva avere, come adolescente inglese, specifiche emozioni antifranchiste. Che sia inglese e non, ad esempio, di New York spiega comunque che, dopo aver osservato che «se ha especulado mucho sobre la ascendencia judía de su familia (n. p. 19), non fa parola del suo atteggiamento o non atteggiamento nel confronto degli ebrei, che senza dubbio lo distingueva da Hitler, ed anche da Stalin e da Mussolini.

Preston studia adeguatamente il rapporto di Franco con la famiglia. Franco si sentì molto più vicino alla madre che al padre, uomo di costumi sessualmente disordinati. Fu protettivo nei confronti del fratello Ramón, malgrado il suo passato di anarchizzante e massone, quando egli passò ai nazionali, sapendo che Francisco ne era il capo: cosa che gli causò difficoltà con uno dei suoi principali generali, Kindelán (cf. p. 249). Suo padre visse sotto il suo dominio da ubriacone, spesso ingiuriandolo pubblicamente. Conviveva con una amante. Morì nel febbraio 1942. Francisco non volle vedere questa amante, «con vengativa crueldad», afferma Preston (p. 569). Cosa doveva fare? Accogliere a braccia aperte la donna che aveva portato via suo padre a sua madre, con un così bel risultato? Mi pare che Preston in questo caso, anche in questo caso, si dimostri prevenuto: è «progressista» parlar male di Francisco Franco, in qualsiasi modo, con qualsiasi pretesto. Certo, Francisco Franco non aveva interesse a mettere molto in evidenza la morte del padre, di tale padre; ma il calcolo in questo caso mi pare del tutto giustificato.

Il padre lo aveva portato a Toledo nel 1907: lì Francisco frequentò l'accademia militare e nel luglio 1910 divenne sottotenente. Dei 381 iscritti del 1907 ne furono promossi 312, e Francisco risultò duecentocinquantesimo. Il risultato non lasciava prevedere un avvenire brillante. Fu assegnato a un reggimento della sua città natale, El Ferrol, dove visse vicino alla madre, mentre il padre era a Madrid. Nel febbraio 1912 ottenne di essere inviato a Melilla: in Africa passò dieci dei quattordici anni seguenti. In Africa si combatteva davvero; c'era la possibilità di essere promossi per meriti di guerra, e Francisco mostrò un grande coraggio: già nel 1914-15 era capitano; nel 1917 Alfonso XIII personalmente lo promosse maggiore: a 25 anni era qualcosa di eccezionale. Fu trasferito a Oviedo, dove conobbe colei che sarebbe diventata sua moglie, Carmen Polo. Nel 1920 divenne comandante di una «bandera» del «Tercio de Extranjeros»: disciplina ferrea, spietata. A Annual, tra Ceuta e Melilla, le truppe spagnole erano state sconfitte dal capo marocchino Abd-el-Krim; furono mandati rinforzi, che furono comandati da Franco. Franco ebbe successo contro Abd-el-Krim; divenne un eroe nazionale. Nel 1926, a 34 anni, era generale: cosa assolutamente straordinaria. L'Africa, i suoi massacri, forse l'esempio del nemico restarono al fondo dell'esperienza di Franco: per comandare bi-

sogna essere temuti; per vincere occorre una disciplina ferrea. La sua durezza nei confronti degli sconfitti sorprende gli europei. Basti dire che nell'ottobre 1940 un uomo come Himmler, il capo delle SS tedesche, espresse (cf. p. 489) il suo sconcerto per le proporzioni della repressione di Franco: «creía que tenía más sentido incorporar a los militantes de la clase obrera al nuevo orden que aniquilarlos». Kindelán rimproverò a Franco le proporzioni della repressione; e Franco, benché solidamente alla testa della Spagna «nazionale», reagì con la sua «proverbiale cautela» alle critiche del collega (pp. 558-559). Franco non era stato uno dei promotori della insurrezione; gli altri generali lo scelsero come capo per la sua fama, per l'appoggio che a lui specificamente offrivano Hitler e Mussolini, per il successo del ponte aereo che nel luglio-agosto 1936 gli consentì di trasferire i suoi legionari oltre lo stretto, benché questo fosse controllato dalla marina restata fedele alla repubblica.

Preston sembra giungere alla conclusione che furono soltanto le circostanze che consentirono a Franco di sopravvivere (cf. p. 659). Così dicendo egli si contrappone alla propaganda franchista che la attribuiva a «una gran habilidad o intuición» (la traduttrice italiana traduce, invece che «intuición», «incommensurabile capacità visionaria» (p. 531 della trad. it.). Mi sembra che Preston semplifichi alquanto. Certo furono le circostanze; ma tra le circostanze era anche il carattere di Franco, spietato e prudentissimo allo stesso tempo; per esempio, abbastanza realista da rendersi conto della debolezza, soprattutto militare e alimentare, della Spagna. Durante la guerra civile egli agiva pensando più alle conseguenze delle operazioni militari sul morale dei combattenti e della popolazione che alle convenienze puramente militari. Così la guerra civile si prolungò ben oltre il previsto, ma il risultato fu quello che Franco voleva. Preston non ha una grande idea dell'intelligenza di Franco, e in qualche modo ha ragione; ma cosa vuol dire «intelligenza»? Nelle sue circostanze, Franco voleva vincere, poi sopravvivere; questo voleva-no da lui i suoi seguaci; questo ottenne. Può essere più intelligente essere sconfitti; ma Franco non voleva essere intelligente in questo modo. Franco irritava tutti, da Hitler a Samuel Hoare, con l'impressione di sicurezza di se stesso che dava. Il fatto è che gli altri volevano che facesse come volevano loro: in tal modo sarebbe stato «intelligente». Nell'ottobre 1944 scrisse una lettera per Churchill. La lettera rivelava, secondo Preston (p. 644) una «sorprendente miopia»; però ammette che tale sorprendente miopia andava nel senso degli interessi di Franco. Era così miope? Churchill comprendeva che in quel contesto Franco gli conveniva.

Inevitabilmente la parte centrale dell'opera, quella che parla di Franco mentre questi gestisce direttamente il potere, occupa uno spazio molto ampio ed è più coinvolgente gli avvenimenti storici; Franco non vi può essere visto nella sua solitudine di uomo. Più propriamente biografica appare l'ultima parte, i capitoli finali, 25-27, in cui vediamo Franco sempre più volutamente isolato, anche se sempre storicamente determinante, in quanto delega poteri ad altri, li lascia fare, va a pesca e a caccia, ma può sempre togliere le deleghe, scegliere altri a cui lasciar fare; e lo fa. Possiamo dire che in tal modo diresse la Spagna dal 1953 (data dell'accordo con gli Stati Uniti sulle basi militari) alla morte: ventidue anni in un ritiro sempre maggiore.

Franco si considerò sempre indispensabile; per lui i suoi nemici erano i nemici della Spagna, i comunisti e i massoni; pensava, dice Preston, che la gente lo amasse. Alla fine del 1955 Pedro Laín Entralgo, rettore dell'università di Madrid, sembrò riuscire nel suo

tentativo di fargli capire le tensioni che si manifestavano nella gioventù universitaria: la morte di Ortega y Gasset, avvenuta nell'ottobre 1955, aveva occasionato tra gli studenti l'espressione di inquietudini. «Los estudiantes sabían muy poco de Ortega; pero él simbolizaba el pensamiento crítico y la libre circulación de las ideas» (p. 802). Per Ortega Franco nutriva un «enconado desprecio» (p. 804). In lui e nei suoi sentiva «aquel tufillo o hedor masónico que caracterizó a nuestros años tristes» (pp. 804-5).

Franco voleva anzitutto sopravvivere, e sopravvisse. Pur mantenendo i suoi criteri di valutazione, sapeva rendersi conto di una parte di ciò che succedeva. In ultima analisi, riusciva a capire di non essere in grado di capire i fenomeni economici e finanziari. Si affidò ai tecnici dell'Opus Dei. Certo non aveva ragione la sua propaganda di attribuire il «miracolo economico» degli anni sessanta al suo genio; ma c'era in lui «un sencillo sentido común». Eisenhower lo visitò, nel dicembre 1959, e fu, come altri americani, colpito da «la tranquilidad, la modestia y la falta de ampulosidad», che non faceva pensare a un dittatore. Più tardi Eisenhower «especuló cándidamente si Franco no llegaría a ganar unas elecciones libres en el improbable caso de que las celebrara alguna vez» (1845).

La lunga sopravvivenza di Franco assicurò un bene di cui ora sappiamo apprezzare l'importanza decisiva: la stabilità. L'alternativa alla «dittatura» può essere la «libertà», ma può anche essere il caos.

Franco diceva di non essere un dittatore; diceva che in Spagna c'era una «democracia organica». Parole. Dai conigli nascono conigli; ma non c'è una specie animale che si chiami «dittatori». Per certi aspetti Franco assomigliava più ad altri militari messi in politica (Pétain, De Gaulle, Eisenhower, Perón) che ai militanti politici giunti al potere assoluto (Lenin, Mussolini, Hitler, Stalin). Certo ognuno era molto diverso, come persona e in quanto si collocava in un contesto diverso. Nel complesso, Preston forse, rassicurato dalla sua imponente, difficilmente superabile documentazione, tende a giudicare da un suo punto di vista (di laburista inglese) compatto: giudica troppo; fa spesso il processo alle intenzioni. Credo anch'io che Franco non avesse l'intelligenza di un primo della classe; che avesse le sue chiusure; che non poteva arrogarsi il diritto di occupare a vita il potere. Comunque il suo animo, come quello di ognuno, resta al limite imperscrutabile; e questa imperscrutabilità deve essere rispettata anche dal ricercatore più documentato. L'edizione italiana dichiara sulla copertina il libro «la biografia definitiva» di Franco. Non c'è nulla di definitivo, tranne forse la perplessità, uno stato d'animo che non è certo caratteristico di Paul Preston.

Franco Meregalli

\* \* \*

Antonella Rotti, *Montalvo e le dimenticanze di Cervantes*, Bulzoni, Roma 1994, pp. 176.

All'America, intesa come serbatoio di opportunità negate, è legato, come tutti sanno, uno dei tanti Cervantes «que no pudieron ser» e che con le troppe cicatrici lasciate dalla loro inesistenza hanno profondamente segnato la vita reale dell'autore del *Quijote*. Come la critica, da Américo Castro in poi, ha fin troppo insistentemente rico-

nosciuto e sottolineato, l'esclusione fu per il grande romanziere un'esperienza ripetuta e fondamentale, strettamente intrecciata alle ragioni della sua scrittura. Se poi ci spostiamo dalla vita all'opera, cioè da Cervantes al rapporto Cervantes-*Quijote*, l'idea che alle esclusioni patite e ricordate possano corrispondere «dimenticanze» e «capítulos olvidados» appare a dir poco stimolante e suggestiva. La storia intertestuale della ricezione passa in questo modo dal malevolo mondo delle continuazioni apocriefe (Avellaneda!) all'omaggio costituito dalle integrazioni apocriefe, cioè all'uso dei personaggi e del libro come cornice narrativa non tanto di nuovi episodi, quanto di nuove letture e di nuovi percorsi, in bilico tra omaggio e riflessione. Le imprese, gli incontri e le *meditaciones* contenuti nel mondo dei «capítulos olvidados» si intrecciano così alla storia «maggior» di una «fortuna» alla quale i «capítulos olvidados» prestano l'apparente autonomia testuale e il pretestuosissimo *corpus* di una scrittura assolutamente autentica, ma per definizione irrisolta e seconda. La lista di questi paradossali «ensayos» cervantini conosce ovviamente un *sinfin* di variazioni, letterarie e non (dalla Commedia dell'Arte al romanzo inglese del Settecento, da Unamuno e Ortega ai più ambiziosi tentativi di «riduzione» cinematografica). In questo plurisecolare catalogo di variazioni su tema i *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* dell'equadoriano Juan Montalvo (1895) hanno un posto di tutto rilievo. Prima di tutto perché, valorizzando il punto di vista ispano-americano, il cervantismo di Montalvo distingue con chiarezza tra mitologia culturale spagnola e mitologia nazionale ispanica. Poi perché, più di altri episodi, i *Capítulos* montalviani dimostrano un notevole grado di consapevolezza riguardo ai meccanismi del proprio «añadirse» ad un corpo testuale nella cui fruizione convivono da sempre e per esplicita volontà dell'autore (è sufficiente pensare al gioco tra la seconda parte e la pretesa continuazione di Avellaneda) la più totale apertura e la più maniacale codificazione.

Le tracce di entrambe le originalità risultano assai opportunamente evidenziate e seguite con fine sensibilità critica e notevole cognizione di causa nel recente saggio di Antonella Rotti, *Montalvo e le dimenticanze di Cervantes*, che, scegliendo di collocarsi dal punto di vista dell'equadoriano, evita le pericolosissime secche dell'ambiguità cervantina. Da questo punto di vista non c'è dubbio che un *alter ego* più *alter* di Cervantes Montalvo avrebbe faticato a trovarlo: nell'autore dei *Capítulos* di ambiguità ce n'è ben poca e quasi mai nel senso cervantino del termine. Dentro e fuori dalla scrittura, il mondo di Montalvo appare infatti dominato dalla totalizzante esperienza di una lunga lotta politica contro la tirannia (Gabriel García Moreno prima e Ignacio Veintemilla poi) e, di conseguenza, da relazioni amicus-hostis e da rapporti a somma zero, senza troppe sfumature e problematizzazioni. Neppure l'ironia sembra essere il suo forte. Nella sua scrittura ci sono troppa passione polemica, troppa violenza espressionista, troppa morale e troppo poco equilibrio e misura perché vi sia spazio per un registro autenticamente ironico. Fin dal prologo, il modello di giustizia del Don Chisciotte di Montalvo è più dantesco che cervantino: «Los perversos, los infames han de pagar la pena de sus obras: díganlo si no emperadores, reyes, papas, *tiranos (!!!)*, obispos, curas, malvados grandes y pequeños *que Dante Alighieri ha hecho muy bien de poner en el profundo*» (corsivo mio). Montalvo si sente così vicino a Dante che, nel finale del prologo, dichiara di scegliere Cervantes come proprio Virgilio, facendosi guidare dall'autore del Chisciot-

te «por las oscuras regiones de la lengua de Castilla», così come Torres Villarroel si era fatto guidare da Quevedo nelle sue *Visiones y visitas por la corte*.

Nella ricostruzione tematica che A. Rotti propone per spiegare la vena polemica del cervantismo di Montalvo (temi personali, filosofici, letterari), il prologo dei *Capítulos*, già pubblicato come ultimo dei *Siete tratados* (1882) e significativamente intitolato *El Buscapié*, viene dunque a costituire una sorta di prototesto, a mezza via tra il bilancio preventivo e la dichiarazione di intenti. Si tratta di un lungo saggio che richiama in senso antidittatoriale la lettura antimonarchica che Adolfo de Castro aveva proposto nel 1848 pubblicando a Cadice un apocrifo secondo prologo del *Quijote*, intitolato appunto *Buscapié*. A differenza di Adolfo de Castro, Montalvo non colloca però il proprio *Buscapié* all'altezza del primo *Quijote*, bensì del secondo, affrontando direttamente il tema dello scarto tra la vocazione polemico-narrativa dei continuatori apocrifi, che dell'eroe cervantino strumentalizzano la fortuna (Avellaneda), e quella saggistica degli interpolatori (se stesso), il cui intervento mira semmai a strumentalizzare la lettura, annotando il testo cervantino per sottolinearne l'attualità. Fortuna e lettura sono in questo senso due aspetti legati nei fatti, ma profondamente distinti nella teoria e nelle intenzioni. La fortuna, che scandalosamente arride all'apocrifo di Avellaneda, suscita indignazione perché, come nei testi medioevali, è cieca, ingiusta e insensibile alla virtù. A questo punto Montalvo sembra essere ad un passo dal neo-stoicismo cervantino («dobra tu capa y siéntate sobre ella», per intenderci), ma è un passo che non ha la serenità per compiere, e infatti preferisce imboccare la via della lamentazione profetica, minacciando vendetta contro coloro che la sorte ha sfacciamente favorito.

Nella seconda parte del saggio, la Rotti si addentra nel mondo dei *Capítulos*, affrontando insieme due problemi che la critica aveva finora inopportuno tenuto separati: quello dei tempi di redazione e quello dell'evoluzione del progetto e, quindi, dell'autore. Sulla scia di Noël Salomon, la Rotti vede nei *Capítulos* un'opera «composta a più riprese: una specie di diario letterario», in cui si riflette una psicologia assai più articolata di quella comunemente associata alla monolitica immagine del Montalvo catilinario.

Le vicende narrate nei *Capítulos* si inseriscono, come l'invettiva contro Avellaneda contenuta nel prologo lasciava supporre, nel tessuto narrativo della seconda parte («tra il diciassettesimo e il settantaquattresimo capitolo della seconda parte», conclude Rotti dopo una puntigliosa analisi della segnaletica intertestuale) e sono spesso pretesto per lunghe inserzioni di taglio saggistico e per la presentazione di efficaci personaggi secondari, attraverso i quali Montalvo può mettere tra parentesi la cornice chisciottesca per scendere sul terreno dell'attualità e dare libero sfogo alla propria vena di polemista, attaccando e ridicolizzando il mal clero, la dittatura e l'ipocrisia della critica erudita.

Il gioco purtroppo non funziona altrettanto bene con i personaggi principali, incapaci sia di trarre forza dalla cornice, che di liberarsi dal suo condizionamento. Mentre Don Chisciotte rimane imprigionato nella trappola saggistica e oscilla, irrisolto, «tra l'imitazione e l'innovazione», Sancho si appiattisce sullo stereotipo popolare e «si vede ridotto ad una specie di pagliaccio», a mezza via tra *pícaro* e *gracioso*.

Nonostante le buone intenzioni, Montalvo finisce spesso per cedere alle facili strumentalizzazioni che il suo *Buscapié* rinfacciava all'abborrita continuazione di Avellaneda. Nonostante ciò appare sincero il suo tentativo di proporre Cervantes e i classici della letteratura spagnola, dalle origini al Settecento (Alfonso X, la Celestina, la

novela picaresca, Jovellanos etc.), come modelli irrinunciabili per la lingua e la letteratura ispanoamericane.

Marco Cipolloni

Lourdes Royano Gutiérrez, *Las novelas de Miguel Angel Asturias desde la teoría de la recepción*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones, Universidad, 1993, pp. 299.

Affrontare lo studio della narrativa attraverso il filtro della teoria della ricezione comporta un cambio di prospettiva: non si tratta più di analizzare semplicemente il valore di un'opera letteraria, ma di stabilire come il lettore, nuovo oggetto della ricerca, si ponga di fronte all'opera stessa.

In questo dettagliatissimo lavoro, completato altresì da un'accurata bibliografia, Lourdes Royano Gutiérrez si propone il difficile compito di applicare tale teoria ai romanzi di Miguel Angel Asturias, con lo scopo di situarli adeguatamente nel contesto della «moderna tradizione occidentale» (p. 15). Il proposito dell'autrice, comunque rivelatore di come lei stessa abbia recepito la narrativa del Nobel guatemalteco, non appare di semplice realizzazione e, pertanto, giustifica l'ampia introduzione che precede lo studio vero e proprio promesso dal titolo.

Sebbene schematico, il primo capitolo, riguardante la storia della *teoría de la recepción*, è di grande utilità per ricordare brevemente le posizioni dei maggiori studiosi in materia (da Barthes a Eco, da Jauss a Iser) e per spiegare come, nel tempo, si sia raggiunta sempre maggior consapevolezza del ruolo del lettore nel decretare il successo di un'opera letteraria. Sia lo studio impostato secondo criteri linguistici, ermeneutici o sociologici, il risultato indica sempre il pubblico come interprete del codice proposto dallo scrittore. Ne segue che, variando zona geografica e culturale, varierà anche l'accoglienza riservata a un autore.

A queste considerazioni si deve il secondo capitolo, dedicato al romanzo ispanoamericano del nostro secolo e alle sue alterne fortune in Europa: è forse la parte più debole del libro, in cui si nota un'eccessiva propensione alla semplificazione di concetti-chiave. A p. 81, ad esempio, viene fornito un breve elenco dei principali elementi distintivi delle aree ispanoamericane, le quali altrimenti rischiano, secondo l'autrice, di essere confuse; leggiamo così che il Messico e il Guatemala hanno in comune civiltà evolute come gli aztechi e i maya, o che Argentina e Uruguay condividono l'impronta di cosmopolitismo che deriva dallo stesso flusso di immigrazione. Le medesime generalizzazioni si ritrovano nella panoramica della civiltà maya, nella trattazione dello spagnolo d'America e addirittura nella presentazione di Asturias; il tono divulgativo adottato in questa parte non si trova in accordo con il carattere scientifico che dovrebbe avere il lavoro. È invece apprezzabile che l'autrice ritorni continuamente sulla distinzione tra successo commerciale e successo di ricezione, elementi spesso saldamente connessi tra loro, ma non necessariamente coesistenti.

Il terzo e ultimo capitolo affronta finalmente lo studio sistematico dei romanzi di Miguel Angel Asturias secondo la teoria sopra esposta. Ogni opera, preceduta da una

breve introduzione, è analizzata in cinque fasi, delle quali propongo una breve sintesi: 1) *Horizonte de expectativas*, ossia i propositi e le opinioni dell'autore (*autorecepción*) o, in alcuni casi, sue indicazioni circa come affrontare il testo; 2) *Distancia estética*, ovvero lo scarto rispetto ai modelli più comuni di riferimento; 3) *Lector implícito* come elemento di controllo del lettore; 4) *Efecto estético* sul lettore; 5) *Horizonte de vacío*, ossia in che misura il lettore stesso deve intervenire per spiegare i vuoti creati dalla giustapposizione di diversi piani di realtà.

Ciò che può sembrare un esercizio teorico un po' sterile si rivela invece un utile strumento di comprensione di punti ancora oggi largamente dibattuti, come, ad esempio, le diverse posizioni della critica rispetto a *Hombres de maíz* o le perplessità di fronte al cambio stilistico presente nella *trilogía bananera*.

Lo studio non propone soluzioni. Ciò che vuole limitarsi a fornire, e lo fa pienamente, è una prospettiva più ampia del campo di indagine che offre la narrativa asturiana. Citando le parole dell'autrice, scopo ultimo dell'indagine è far sorgere «una nueva crítica, que consiste no en intuir lo que fue, sino en justificar lo que ha sido» (p. 270).

Antonella Rotti

José Pablo Feinmann, *L'esercito di cenere*, Firenze, Giunti, 1995, pp. 208.

Poco noto o del tutto sconosciuto in Spagna, lo scrittore argentino José Pablo Feinmann ha avuto invece una vasta diffusione, negli anni recenti, in Italia. Infatti, questo di cui ci occupiamo è il suo quarto libro di narrativa pubblicato da un editore italiano. Precedentemente sono apparsi, presso Feltrinelli *Gli ultimi giorni della vittima* (1992), presso Zanzibar *Amaro, non troppo* (1994) e *Il cadavere impossibile* (1995).

Feinmann è nato a Buenos Aires nel 1943 e si è dedicato alla filosofia dapprima, insegnando questa disciplina all'Università della capitale, prima di esserne espulso dal governo di Isabelita Perón, quindi al giornalismo e alla sceneggiatura cinematografica e televisiva, ma anche con intensità alla narrativa, con particolare passione per il genere fantastico-tragico caratteristicamente rioplatense, che ha le sue lontane origini in Poe, e una realizzazione locale straordinaria negli ormai famosi *Sei problemi per don Isidro Parodi*, di Borges e Bioy Casares.

Ma Feinmann segue un problema tutto suo, che è quello di dar risalto nei suoi romanzi alla dimensione tormentosa dell'incomprensibilità del senso vero dell'esistenza umana. Non per nulla vi è nel romanzo di cui trattiamo, fin dal titolo, il richiamo alla cenere. La disperata storia del colonnello Andrade, eroe scomodo dell'Indipendenza, confinato con il suo reggimento nel deserto, per attendere a un nemico invisibile, è come una lunga, sfibrante anticamera della fine. La cenere, che ad un certo punto della marcia verso il nulla, nella terribile atmosfera del luogo, copre la truppa, ha il significato di una premonizione: che la marcia conduce solamente alla morte.

Il tenente Quesada, che, dopo un duello d'onore, raggiunge il Settimo Cavalleria, comandato da un enigmatico e crudele personaggio, il quale gode di straordinario ascendente sui soldati, avrà il suo destino segnato fin dal primo momento. Se sfugge al-

la morte nel primo duello, in realtà non sfugge che momentaneamente ad essa: morirà, infatti, in un altro duello pretestuosamente rivendicatore, alla fine della sua avventura, in un giorno d'autunno, «tenue ma caldo»: «Era un brutto giorno per morire», dirà il dottor Forrest, ma giustamente sottolineerà un altro dei padrini, Benjamín Villalba, «accendendosi un lungo sigaro inglese», che «Lo sono tutti».

Il romanzo, in cui si alternano nella narrazione la prima e la seconda persona, obbligando positivamente il lettore a un esercizio attivo di individuazione delle voci parlanti, è una lunga epopea dell'inutilità dell'esistere. La frustrazione e il risentimento, la desolazione del paesaggio, pure suggestivo in questo aspetto desertico, la violenza della ragione frastornata, sono i motivi portanti dell'opera, che ha il suo nucleo generatore nella filosofia dell'irreale, perseguito attraverso la follia. Frustrato, risentito, violento e folle è il colonnello, che sfoga sui suoi uomini una disciplina militare sanguinaria.

I tempi duri dell'inizio del secolo XIX in Argentina sono rappresentati con una tensione che comunica angoscia, non disgiunta da emozione, al lettore, ed evoca sullo sfondo le campagne disperate ed eroiche delle mal equipaggiate truppe comandate da Bolívar nel nord e da San Martín nel sud del subcontinente americano. Feinmann in questo opera abilmente, senza peraltro trasformare il suo libro in un romanzo storico; il clima è ancora eco dei momenti epici della guerra.

Lo stesso colonnello Andrade è la vivente testimonianza del valore militare, ma come accade per tutti gli eroi, è divenuto ingombrante ed è tenuto in sospetto e sottoposto perciò a stretta sorveglianza, ai confini del deserto, tanto più che i suoi soldati lo obbediscono ciecamente. La storia si ripete di continuo e si trasforma in tragedia umana.

«Il tema del mio romanzo», ha dichiarato a Vanni Blengino lo scrittore, nell'intervista ora posta a postfazione del libro edito da Giunti, nella valida traduzione di Giovanni Lorenzi – rendiamo al traduttore tutto il suo merito – «è la percezione del Nulla», ma «attraverso la persecuzione e la follia», non attraverso l'attesa, come ne *Il deserto dei Tartari* di Luzzati, testo al quale alcuni critici hanno accostato *L'esercito di cenere*. Feinmann ha anche detto di non aver voluto fare, nel suo romanzo, «colore locale», «letteratura latinoamericana», perché queste cose già le hanno fatte, bene García Márquez e male i suoi seguaci. E tuttavia, per quanto le intenzioni dello scrittore siano queste, il romanzo è chiaramente legato, non dirò al colore locale superficialmente inteso, ma a una realtà locale che, dal contrastante e contrastato mondo uscito dalla guerra d'indipendenza, porta chi legge a pensare a tempi più recenti, dove una parimenti criminale follia, alla ricerca del nemico inesistente, ha provocato tanti lutti. Vale sempre ciò che il grande Asturias non si stancava di affermare: per quanto lo tenti, lo scrittore latinoamericano non può rimanere indifferente alla dura realtà che lo circonda. Del resto, che senso avrebbe questo *Esercito di cenere*, se non implicasse una attualità che ne accentua il significato profondo, rendendo vivo il problema del disorientamento delle coscienze nel mondo argentino?

Ma ogni implicazione è fatta dal narratore con misura straordinaria, in modo tale che non appesantisce l'opera e si insinua per via naturale in chi legge. La dimensione interna dei pochi personaggi principali si staglia efficacemente su una indifferenziata massa umana, quella della truppa, ed è finalizzata ai risultati esposti. La trama appare essenziale, piuttosto un motivo, e ciò che veramente conta è la problematica cui i personaggi danno vita: problematica tormentosa del mondo latinoamericano che ancora non

vede nulla di certo nel suo destino, nonostante siano trascorsi quasi due secoli dall'epopea dell'Indipendenza.

Proprio per questo senso vasto di frustrazione, più che a *Il deserto dei Tartari*, *L'esercito di cenere* fa pensare a quello straordinario romanzo dello scoraggiamento e della delusione che è *El General en su laberinto*, di García Márquez, dove protagonista è Simón Bolívar nei giorni del suo confuso vagare, scortato da un ridotto drappello di soldati e ufficiali fedeli, per le terre colombiane, scacciato da Bogotà e non accettato nel Venezuela: una lunga peregrinazione che conclude con la morte del Libertador.

Giuseppe Bellini

Marco Antonio Flores, *En el filo*, Guatemala, Ed. Palo de Hormigo, 1994, pp. 203.

La lettura de la novela de Marco Antonio Flores, *En el filo*, produce una sensación análoga a la que deja la visión de las películas del cineasta norteamericano Quentin Tarantino. La estetización del lenguaje soez, la estetización extrema de la violencia (balde de sangre sobre el espectador/lector) con tonos hiperrealistas, el ambiente delincuencial y el estricto apego a la acción, sin sesgos reflexivos, son las características comunes a ambos autores. Alguien ha señalado que todos estos rasgos son propios del arte post-moderno. Puede ser, pero es una calificación que no tiene importancia, al menos en el caso de la novela de Flores.

El argumento se relata en pocas líneas. Se trata de la desarticulación de una organización guerrillera por parte del ejército. Uno de los miembros de la agrupación subversiva es capturado, decide cambiar de bando, y, una vez convertido en miembro del ejército, capitanea la captura y asesinato de sus ex-compañeros.

Llama mucho la atención la escasez de comentarios sobre la obra. Su temática contemporánea y el modo de tratarla, el instinto narrativo del autor, la fuerte impresión que provoca en el lector, son elementos que estimulan la reflexión y que, sobre todo para la novela centroamericana, obligan a una serie de consideraciones.

Flores puede considerarse un narrador consagrado, en el sentido de que nadie discute su talento y su oficio. Bien se sabe que una obra de este controvertido escritor garantiza una lectura por lo menos interesante. Su punto de vista, precisamente por ser tan personal (casi autobiográfico), constituye una promesa literaria que casi nunca defrauda. La pasión y la rabia con la que sigue enfrentando sus argumentos centrales, el amor y la violencia, contagian al lector y lo capturan en el seguimiento de las historias contadas.

Pongamos de lado la crítica exclusivamente técnica de la obra. No porque no haya nada qué decir, sino porque percibo la urgencia de enfocar algunos de los temas tocados por Flores. Son los temas del final de una guerra, con su balance moral en los sobrevivientes. Recuerdo las palabras de Primo Levi, cuando evoca a los que sobrevivieron a los campos de concentración. Después de la natural euforia que se siente por haberse salvado, los afortunados van siendo invadidos por un sentimiento intenso de culpa, sentimiento que se va agravando con el pasar de los años, hasta hacerlos sentir paradó-

jicamente responsables de la muerte de sus compañeros de infortunio. Ese desaliento esencial ha conducido al suicidio a muchos de los ex-detenidos en los *lager* nazis. Efecto letal, postergado: el campo de concentración que sigue funcionando a pesar de los años que han pasado.

La novela de Flores se emparenta con la novela *noir* norteamericana. Si los protagonistas, en lugar de ser guerrilleros, fueran delincuentes comunes, el efecto sería el mismo. Porque ha desaparecido todo rastro de ideología en ellos, y lo que les queda es la sola acción militar. Para decirlo con una paradoja, la pura acción es su ideología, y, a un cierto punto, la sobrevivencia se convierte en el principal ideal de estos hombres «al desgarrate», como dice la expresión mexicana a la que acude el novelista. El monólogo de uno de los pocos sobrevivientes resulta, en un cierto sentido, escalofriante, por la ausencia del único elemento que lo podía salvar: los ideales que se supone lo movieron a entrar a la guerrilla. No hay nada de eso, sino el ansia de salvar el pellejo, de largarse, de quitarse de encima la persecución policial. En eso, nada lo diferencia de un delincuente cualquiera.

Lo más parecido a una reflexión ética se encuentra en el capítulo 19, clave para la comprensión del novelista y de su mundo imaginado. Allí, Rogelio, otro sobreviviente, logra seducir a una mesera. La perspectiva del próximo acto sexual desencadena en el personaje un horizonte de futuro y le comienza a borrar la obsesión de la culpa: «La muerte de los compas sólo fue una etapa en esta lucha que no puede detenerse. Y él está vivo y el futuro es de los vivos». (p. 189). Contra esta ausencia de valores a largo plazo, sorprende que los únicos que declaman (no se sabe cuán irónicamente) su ideología anticomunista son los militares, que se autoconciben como hombres de honor y patriotismo (p. 86).

El mismo Rogelio hace una severísima crítica a la organización revolucionaria, a la que acusa de indisciplinada, corrupta e inconsciente. Los términos de la acusación están en el plano de la eficacia. Los desbarataron por ineptos para la ejercitación militar y eso parece ser el centro de la preocupación de Rogelio. No hay, en ese estadio de su reflexión, una preocupación de orden político que se relacione de alguna manera con el país en el que está viviendo.

Me parece que el eje ético de la novela se encuentra precisamente aquí. Por el argumento, uno podría inclinarse a pensar que el tema central sería el de la lealtad (o su exacto negativo: la traición). En realidad, cada capítulo está «en el filo» de una disyuntiva: de una parte, los que aguantan (la tortura, las penas, la persecución); de la otra parte, los que no aguantan esa tremenda presión. Así pues, la lealtad está condicionada por esa capacidad de «aguante», que no es otra cosa sino una versión extremada del valor más alto que parece presidir a la novela y preocupar al narrador: la virilidad o su ausencia. No sólo los hombres, aún las mujeres aparecen con «atributos» muy viriles: audacia, soportación, combatividad. Los que sucumben pasan al enemigo. Y pierden la virilidad. La recobrada potencia sexual de Rogelio, el sobreviviente y virtual continuador de la lucha, frente a la impotencia sexual del Tigre, el traidor, resultan como una especie de ilustración alegórica de los ejes de significación de la novela.

Al lado de estas consideraciones, no puede dejar de anotarse la impresión general que deja la obra. Para un lector común, para una persona que no estuvo implicada directamente en la militancia revolucionaria o contrarrevolucionaria, la sensación de es-

cualidez, de amargura y de desilusión resulta descontada. Una cierta imagen quiso asimilar a estos «muchachos» o «compas» con el viejo concepto del «estudiante», un tópico literario del idealismo y la heroicidad. La novela de Flores destroza tal impresión. Sus revolucionarios no se diferencian en nada ni de sus enemigos ni de la delincuencia común. Puesto que no tengo elementos de juicio para valorar si ello corresponde o no a la realidad, propongo que tal planteamiento deriva de una elección literaria: al optar por ese tipo de novela intensa, antipsicológica y centrada en la acción, sobre todo en la violencia, la parentela con su arquetipo norteamericano la obliga al cinismo y a la intransigencia narrativas. En todo caso, la consecuencia trágica de todo es la pregunta: si esto era la revolución, si estos eran los revolucionarios, ¿valían la pena tanto sufrimiento y tanta sangre?

Dante Liano

Gabriel García Márquez, *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1995, pp. 80.

*Diatriba de amor contra un hombre sentado* è il testo scritto per l'opera teatrale dallo stesso titolo, rappresentata per la prima volta in Colombia, il 23 marzo del 1994, al Teatro Nazionale, in occasione del IV Festival Iberoamericano di teatro.

In linea con la versatilità letteraria di Márquez, che va dal romanzo fantastico al poliziesco, storico, d'amore..., questo libro è il primo nel suo genere. Il testo è costituito da un accurato e veemente monologo iperfemminista, riscritto più volte – la prima nel 1987 – che qui vede la sua versione definitiva.

La breve pièce – ottanta pagine – si concentra nella figura di Graciela, una donna in procinto di festeggiare, in una città dei Caraibi, le nozze d'argento con il marito, che tace per tutto il tempo e solo alla fine si rivela essere un manichino seduto su una poltrona inglese intento a leggere il giornale.

L'idea di parlare ad un manichino non è del tutto originale; in ambito iberico ricordo il racconto *El hombre que salía por las noches* di Juan José Millás nella raccolta *Ella imagina*. Qui si tratta del simbolo di «un marido embalsamado detrás de un periódico» (p. 22) come afferma la stessa Graciela.

La didascalia iniziale ci fornisce alcune notizie utili sull'ambientazione della scena data da una stanza da letto di buon gusto e sobria, di una casa molto ricca, adatta da far da sfondo ai vari mutamenti di umore della donna. Ci si informa, inoltre, che il dramma si svolge in una città dei Caraibi, con 35 gradi all'ombra e novanta per cento di umidità e che questo inizia al ritorno della coppia da una ennesima cena sociale.

Il dialogo della donna si riduce ben presto ad un soliloquio, a tratti violento, che inizia con uno scoppio di rabbia: «¡Nada se parece tanto al infierno como un matrimonio feliz!» (p. 11) e ripercorre la storia del sentimento che l'ha legata al marito. Si tratta di un matrimonio iniziato venticinque anni fa, celebrato nella miseria e nell'ostracismo da parte dei genitori, con la promessa da parte dello sposo che avrebbe consacrato ogni minuto della sua vita per preparare le nozze d'argento del matrimonio più felice della terra.

Il marito, Jaraiz de la Vera, donnaiolo impenitente, discendente di una nobile famiglia, alla morte del padre, eredita il titolo e i denari, abbandona la vita proletaria e rientra nei ranghi.

L'attuale marchesa de la Vera gli rimprovera il voltafaccia e il ritorno, lento ma sicuro del marito nel tipico modello del maschio latino e, guardandosi allo specchio Graciela osserva la sua bellezza sfiorita e il monologo si fa struggente: «Si no fuera por los amañecer, seríamos jóvenes toda la vida. Es cierto: uno envejece al amanecer. (...) Porque si el día nos sorprende en la calle con la ropa de fiesta nos echa encima un chaparrón de años que no volvemos a quitarnos jamás». (pp. 19, 20). Graciela ripercorre la vita trascorsa insieme e rimpiange i tempi difficili, quando avevano l'opposizione dei genitori che, forse, cementava ulteriormente la loro unione. I ricordi accorrono e si arriva alla maturità e ai tradimenti del marito, soprattutto a una donna in particolare che: «(...) Pero no me vendrás ahora con que ella es distinta cada vez, si por poco no está cumpliendo contigo las mismas bodas de plata que cumplimos nosotros» (p. 30).

In queste poche pagine Márquez si rivela uno scrittore sensibile alle problematiche delle donne, gran conoscitore dei rapporti di coppia. È pur vero che le problematiche qui esposte sono ormai di dominio comune e accettate, almeno formalmente, da tutti. Forse è la seconda parte che rivela ancor più la sensibilità quando Graciela evidenzia la sua gelosia e il senso di possesso nei riguardi del marito unito alla profonda umiliazione, provocata dal rifiuto del marito di unirsi con lei e questo esaurisce in Graciela ogni ulteriore aspettativa e pazienza.

Graciela decide di abbandonarlo e di vivere da sola prima però – com'è prevedibile – incendia il giornale che finge di leggere lo sposo – distruggendo così l'oggetto impossibile da possedere – e l'imperturbabile manichino-marito «acaba de convertirse en cenizas» (p. 80).

Susanna Regazzoni

Enrique Noriega. *Libreta del centauro copulante*, Guatemala, Ediciones del Cadejo, 1994, pp. 60.

No es la abundancia una característica significativa en la poesía de Enrique Noriega (Guatemala, 1949). Cuatro libros de poesía de gran brevedad y, cada composición, un epigrama cuya significación se condensa en alusiones. Ya desde el título de su última *plaque* aparece la autoironía, ese llamado al lector para que comparta una escueta sonrisa sobre sí mismo. No es casual, como no son casuales ninguno de sus títulos. Existe una racionalidad dialogante detrás del índice del libro, que, sólo, podría conformar una composición más. Hay dos poesías que sirven de prólogo y dos que cierran el volumen. En el centro, dos secciones: «En la inconmensurable soledad del yo» (subdividida ésta en «a) la pompa» y «b) se destruye») y «Lujuria del centauro» (también subdividida: «a) el Fénix» y «b) tropieza»).

Noriega vuelve sobre el tema erótico, central en su producción, junto con el tema de la nostalgia. Sólo que, aquí, su lenguaje ha sufrido un ligero cambio de matiz: los

juegos de palabras, las complicaciones sintácticas, el arduo trabajo sobre la organización de la materia lingüística, si bien no están ausentes, ceden el paso a versos más diáfanos, de buscada claridad. Pareciera una investigación de la poética de la sencillez [«*Quiero creer que soy / Como el manzano (...) o que soy como el cielo / despejado por la noche / Con sus miles de estrellas / Quiero creer que / Cuando te digo te amo / te amo te amo*», p. 14] que desemboca también en una madurez humana, natural, coetánea. De ese modo, la poesía «La rosa puntual» (p. 24) invita sabiamente a no explicar la vida, sino a decir la «con labios que se besan». Porque «*La vida viene y pasa como nubes sin más nada / que nubes pasando como nubes*». La explicación de lo que es la vida consiste en no explicarlo, porque sólo el engarce de metáforas puede dar una explicación, y el ritmo de esas metáforas acumuladas se cierra en forma perfecta: «*La vida es esta rosa que te doy no por rosa sino por vida/ La rosa puntual*».

El rápido acabarse de la relación se registra con recurso al humor. A su servicio, las alusiones a una cierta cultura compartida resultan irónicas. Así, un poema se titula «*Contigo y con Silvio Rodríguez a considerable volumen*» y la ruptura de la relación es desencadenada por la lectura de un libro de Fromm. El centauro del título, en cambio, es una imagen que se recoge en un breve poema, casi aforístico y que recoge la imagen aristotélica del hermafrodita primigenio. El centauro es la unión de hombre y mujer en el acto de amor, y la poesía dedicada a éste es una de las mejores de la colección. Las imágenes de mar y tierra se mezclan («*Ob dulce mirada de arena en reposo y de barco encallado*», p. 45) en un ritmo de escansión casi clásica. Enfático, y en su énfasis, casi cómico, el burocrático poema que sanciona el final de todo. Muy contemporáneos, los amantes tachan con una «X» todos sus recuerdos, hasta tropezar con la frase que no se atreven a tocar: «*nos fue ganando lo que nunca/ Quedó clausurado*» (p. 52). A ese punto, los recuerdos se cierran.

El epílogo resulta fulminante y memorable. Como frecuentemente sucede con Noriega, el título se debe incorporar a la poesía: «*Y RECUERDA Y RECUERDA/LA RESPUESTA / Si algún escéptico te llegara a preguntar / Que para qué te sirvió la poesía / Ahora ya lo sabes / Te sirvió para que ella te amara*». No me parece que haya mucho que buscar como significados recónditos. Un poeta alcanza los objetivos más altos de su tarea: el lenguaje transparente y de apariencia sencilla. El estilo metafórico, de novedad y abundancia, aparece oculto detrás de la meridianidad de la poesía. Porque Enrique Noriega ya no es un poeta que promete, sino un poeta formado y maduro, dueño de su oficio y capaz de decir limpiamente lo que no se puede decir, esto es, la poesía.

Dante Liano

Jacques Roumain, *Signori della rugiada*, Roma, Edizioni Lavoro, 1995, pp. II-193.

L'interesse di alcuni editori italiani per la narrativa latinoamericana va arricchendo di giorno in giorno il catalogo dei titoli disponibili nella nostra lingua. Non si tratta solamente dell'area continentale, con giustificata prevalenza per la narrativa argentina e per quella messicana, anche femminile, ma dell'area caraibica, che si esprime nelle lingue

spagnola e francese. Recente è l'apparizione di un'opera significativa dell'haitiano René Depestre, *L'albero della cuccagna*; ora è il caso di un capolavoro da tempo consacrato di tale narrativa, *Signori della rugiada*, di Jacques Roumain, pure haitiano, che appare per le cure di Alessandro Costantini, cultore attento di letterature dell'area, che al romanzo, tradotto con competenza e buongusto, premette un'ampia introduzione dedicata alla storia della narrativa di Haiti, e in essa allo scrittore di cui presenta il romanzo.

La figura di Jacques Roumain si impone nel periodo che va dal 1930 alla prima metà del '40 circa. Infatti egli muore improvvisamente nel 1944 e il suo capolavoro narrativo vede la luce postumo. Sono, quelli accennati, anni particolarmente difficili per il paese caraibico. Gli Stati Uniti vi mantengono una dura presenza dal 1915 al 1934, dominando ogni aspetto della vita nazionale, originando corruzione e insicurezza e incoraggiando l'avvento di regimi forti, come quello di François Duvalier, il famigerato «Papà Doc».

L'occupazione straniera determina, nella giovane intellettualità haitiana, una rivolta politico-culturale che porta alla valorizzazione dell'elemento indigeno e dei legami d'origine con la cultura africana, come affermazione della nazionalità e della propria originalità, orgogliosamente contrapposte all'innaturale invadenza straniera. È in questi anni che il marxismo si diffonde nell'isola. Jacques Roumain, appartenente a una famiglia che contava e che nel passato aveva dato al paese anche un presidente, diviene un vivace attivista politico e nel 1934 è uno dei fondatori del partito comunista haitiano.

La storia di persecuzioni, imprigionamenti ed esili si ripete anche nei suoi riguardi. Fuggito in Europa egli completa la sua formazione a Parigi, in seguito studia etnologia e paleontologia alla Columbia University. Nel 1941 il suo ritorno in patria costituisce un fatto di enorme rilievo per l'intellettualità del paese, che in lui vede il coraggioso difensore della dignità patria e della sua cultura, l'autore di opere di vasta diffusione, quali *La Proie et l'ombre* (1930), *Les fantoches* (1931), *La montagne ensorcelée* (1932).

La sua categoria di grande narratore sarà confermata da *Gouverneurs de la Rosée*, quando apparirà dopo la sua morte, avvenuta nell'agosto del 1944, per emorragia, in realtà in circostanze non ancora chiarite oggi. Sarà proprio *Governatori della rugiada* a dare il segno della maturità artistica della narrativa haitiana, anche dal punto di vista linguistico; infatti nel suo romanzo Roumain realizza una sintesi felice tra il francese ed il creolo, costruendo un capolavoro che va oltre il realismo linguistico, per dare un'immagine convincente e «magica» di un mondo di gente umile, ma enormemente ricca spiritualmente.

La terra, madre e matrigna, come la definiva Neruda, ma sempre nutrice dell'ingrata progenie umana, per l'incoscienza dell'uomo, disboscatore dissennato, ha cessato di essere produttiva; l'acqua scompare e tutto diviene polvere che non dà frutto. I tempi felici della fratellanza finiscono e l'odio, quando non il delitto, ne prendono il posto.

È quanto trova Manuel, il protagonista, al suo ritorno al paese, dopo un lungo periodo di duro lavoro a Cuba per la raccolta della canna da zucchero. Cosciente della dura condizione dell'uomo nella sua terra, egli lotterà, tuttavia, per ricostruire il clima di un tempo, nel rispetto del fondo religioso della sua gente, ma non di rado opponendosi ad esso.

La ricerca, e il ritrovamento, dell'acqua è ricerca e ritrovamento della vita e della fraternità. Una poesia semplice colora l'azione del personaggio; anche l'amore vi contribuisce, ma il segno finale è quello della tragedia. La morte di Manuel, assassinato a tra-

dimento, conclude la vicenda, ma l'acqua è ritrovata, la terra tornerà a fiorire e a produrre, gli animi ritrovano l'antica bontà. Il miracolo è avvenuto per volere dell'uomo.

Il messaggio di Jacques Roumain non poteva essere più chiaro, né più semplice, se vogliamo, ma ciò che fa il libro attraente, un libro che si legge dalla prima all'ultima pagina senza interruzione, con un godimento estetico continuo, è la poesia dell'espressione, magistralmente resa nella traduzione italiana.

Esattamente è stato detto che *Governatori della rugiada* è «il racconto della vittoria progressiva della vita sulla morte» e, con parole del prefatore, «della parallela scomparsa degli intermediari tra l'uomo e il suo fare, affinché egli possa assumersene da solo la responsabilità, diventando così un "signore della rugiada", della terra che lavora, cioè padrone del proprio destino». Ma, al disopra del messaggio, sta la ricchezza della rappresentazione del microcosmo, dei personaggi, grandi nella loro insignificanza, soprattutto le donne, sulle quali da sempre sembra riposare la vera grandezza del mondo e la sua salvezza.

Ritrovata l'acqua che vivificherà di nuovo la terra, la nuora – nuora di fatto e come tale accettata –, con saggezza che si impone sul dolore, rimette in moto la vita: «Una sottile lama d'argento avanzava nella pianura e i paesani la accompagnavano gridando e cantando. [...] "Oh Manuel, Manuel, Manuel, perché sei morto?" gemette Delira "No", disse Annaisa e sorrideva attraverso le lacrime, "no, non è morto". Prese la mano della vecchia e la premette dolcemente contro il suo ventre, in cui si muoveva la nuova vita».

Giuseppe Bellini

Teresa Ruíz Rosas, *El copista*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1994, pp. 123

Dopo la pubblicazione della collezione di racconti *El desván* (1989) Teresa Ruiz Rosa (Arequipa, Perù 1956), traduttrice e lettrice di lingua spagnola presso l'Università di Friburgo, entra di prepotenza nel panorama letterario con il romanzo *El copista*, finalista (*ex equo* con *De Madrid al cielo* di Ismael Grasa) al XII Premio Herralde de Novela (1994). La giuria composta da Salvador Clotas, Juan Cueto, Luis Goytisolo, Esther Tusquets, Jorge Herralde ha voluto sottolineare l'originalità dell'opera, primo risultato di sicura importanza di una scrittrice più che promettente e dalle capacità tecniche evidenti.

Con l'espedito del manoscritto ritrovato (in effetti sono due le lettere), vengono date due interpretazioni del medesimo avvenimento: una storia infausta di sfrenatezza che distrugge la vita di tre persone legate, loro malgrado, da un'attrazione fatale.

A narrare la prima versione dei fatti è Amansio Castro, copista devoto e ammiratore ventennale di Lope Burano, famoso compositore peruviano della seconda metà del secolo ventesimo. Alla morte del maestro viene ritrovata, tra le sue carte, una lettera inviata da Castro che spiega la tragica passione suscitata in lui da Marisa Mantilla, fidanzata del compositore. Fin dal primo momento di quell'afoso mattino d'estate limense, quando la ragazza si reca a casa sua per sollecitare la consegna dei tre «movimenti» necessari per l'imminente concerto, il povero copista dall'esistenza «pálida» e «desteñida» (p. 22) viene letteralmente stregato. Proprio come gli era stato vaticinato da Serafin Churunga «brujo de los buenos» (p. 43), egli cade vittima dell'intollerabile bellezza di «su Marisita»

(p. 35): i capelli vaporosi, la bocca che avrebbe voluto baciare sino alla morte, i «muslos duros y lozanos, ligeramente arqueados como los muslos de las amazonas» (p. 44), gli occhi di «niña juguetona» (p. 45), ogni dettaglio lo attrae irrimediabilmente.

Per quattro anni e mezzo la ragazza, dalla perversa quanto fertile fantasia, lo tormenta sistematicamente, scatenando in lui un maremoto di passione tumultuosa e irrefrenabile. Relegato al ruolo di «voyeur» silenzioso, nascosto agli occhi del maestro, ma ben visibile a quelli di Marisa, particolarmente eccitata dalla sua presenza, egli è «costretto» ad assistere al gioco amoroso tra i due amanti. Alla fine, per liberarsi del maleficio, il copista ricorre alla terapia dell'amico stregone che, operando sulla foto della ragazza, ne deturpa in modo spaventoso il bel volto.

La lettera si chiude con la notizia dell'irrimediabile deturpazione di Marisa, scomparsa da una settimana con la scusa di recitare in una telenovela a Caracas, – in realtà segregata in casa di Amancio che, per giunta, l'ha messa incinta – e con le dimissioni dal lavoro di copista. «Y el bueno del copista Amancio, con ese aspecto de no matar ni una mosca muerta, el santo, el paciente, el que sólo copia» (p. 73), si è preso, alla fine, la propria rivincita.

Tredici anni dopo, in seguito alla morte per incidente aereo dell'attrice limense Claudia Febes, viene ritrovata una lettera, scritta da Marisa per giustificare all'amica la propria assenza dalla città e per far giungere, indirettamente, proprie notizie all'amato Lope, «para que ame de lejos, – come essa stessa spiega – lo que nos unió antes de que yo conociera a Castro» (p. 123).

Siamo di fronte ad un'ulteriore versione dei fatti testé narrati; cambia il punto di vista anche se non muta il soggetto del racconto, che ruota intorno alla morbosa passione amorosa. La ragazza vuole scoprire i misteri del piacere puro, «ese monstruo frío que te cala hasta el alma hasta el horror y que te petrifica los sentimientos» (p. 78).

L'occasione gliela fornisce proprio l'innamorato, il maestro Lope, inquieto per non avere ancora ricevuto gli spartiti «galeotti». Il mezzo per il raggiungimento dell'estasi, invece, è incarnato dall'altrettanto «famoso» copista, uomo mansueto e passivo, condannato a riportare con caratteri minuti e precisi la creatività altrui. Tuttavia, c'è qualcosa che incuriosisce Marisa in quel personaggio «impertinente y sereno a la vez, apagado y con exabruptos de audacia, de semblante desdenado y gris, cuya existencia pasaba tan desapercibida como indispensable era para los estrenos de Lope, sus conciertos, su música. Su vida» (p. 89).

Diventa cliente della sarta Hermelinda, sorella di Castro, essa non perde occasione per farsi spiare, per stimolare nel copista un desiderio crescente, conscia che mai egli le avrebbe messo un dito addosso senza permesso. Stimolata dalla vanità, Marisa esaspera il gioco, eccitata dagli occhi vogliosi del copista nei quali vede condensati gli sguardi di milioni di uomini. Anche quando fa l'amore con Lope il ricordo di quegli occhi, «tan incrustados en la frente, tan acuñados en el espacio, – scrive la protagonista – me aturdí sobremanera y exaltaba más mi fiereza que mi dulzura con Lope. Entoces fue que decidí procurar tenerlos siempre delante» (p. 95).

In virtù del proprio carattere istrionico, e contagiata dal desiderio che quegli occhi le comunicano, essa vorrebbe anche cadere fra le braccia del copista, ma ciò significherebbe rompere l'incantesimo della reciproca attrazione: entrambi agiscono come dei posseduti in balia di poteri occulti.

Ed è proprio per un maleficio che la bellezza di Marisa svanisce irrimediabilmente: per ironia della sorte lei, che si è fatta convincere a bere una pozione per debellare la decadenza fisica, ora ha il volto, il collo, «el escote y parte de los senos y media espalda y el lado izquierdo del vientre», macchiato di un colore «marrón caca o arcilla» (p. 120) particolarmente visibile, per contrasto, sulla sua carnagione chiara. Come se non bastasse «transformada en batracio – confessa la ragazza, in uno sfogo d'ira contro Castro – y con el vientre creciéndome por su culpa, a consecuencia de una «violación» tan anodina que ni siquiera merece tenerse en cuenta» (p. 122), essa continua ad essere innamorata del musicista.

Al di là della tematica amoroso-erotica, comune ad una determinata tipologia di scrittura al femminile che proprio in essa trova affermazione e liberazione, ciò che emerge, con particolare novità, è l'ironica incursione nei meandri della vanità, della ricerca esasperata della bellezza e del piacere, conclusasi nel fallimento fisico/morale dei protagonisti, travolti dalla casualità degli eventi. Una casualità che, come si legge nell'epigrafe del libro, coinvolge maggiormente coloro che pianificano i propri atti «y alcanzan lo opuesto a su meta: aquello que más temían, lo que buscaban evitar». La morale della storia è più che mai rispettata ed esaltata dal senso di ridicolo che guida le azioni individuali sia verso il sublime, sia verso l'abisso.

Silvana Serafin.

Mario Vargas Llosa, *Il caporale Lituma sulle Ande*, Milano, Rizzoli, 1995, pp. 287.

Scrittore, e narratore, instancabile, Mario Vargas Llosa ha pubblicato nel 1993 un nuovo romanzo, *Lituma en los Andes*, che ora viene proposto in scorrevole traduzione italiana da Rizzoli, con il titolo esplicativo di *Il caporale Lituma sulle Ande*, e in bella veste tipografica.

La questione dei titoli nelle traduzioni è sempre complessa, ma qui, forse, il solo richiamo a Lituma, personaggio che compare nel più importante dei romanzi dello scrittore peruviano, *La casa verde* (1965), non era sufficiente per il lettore italiano. Infatti, pochi lettori in Italia conoscono ora, probabilmente, il romanzo citato, tradotto ai tempi del giovane Vargas Llosa, nel 1970, da Enrico Cicogna, un benemerito per quanto riguarda la diffusione del romanzo latinoamericano in Italia e al quale si deve, tra l'altro, la scoperta e la fortuna nel nostro paese di *Cent'anni di solitudine*, di Gabriel García Márquez.

Il caporale Lituma è ora, nel nuovo romanzo, spettatore e al tempo stesso protagonista di un periodo di grande difficoltà per il Perù, quello della guerriglia di «Sendero luminoso», nel momento più crudele della sua manifestazione. Vargas Llosa non ha risparmiato critiche durissime all'attività dei rivoluzionari maoisti del suo paese, soprattutto nei tempi che hanno preceduto la sua decisione di entrare nella politica attiva e di presentarsi candidato alla presidenza della repubblica.

Neppure ha risparmiato critiche altrettanto dure a personaggi che ritiene responsabili del deterioramento della situazione di convivenza umana nell'America Latina,

tra essi non solo Castro, ma un poeta come il nicaraguense Ernesto Cardenal, duramente denunciato nel precedente romanzo, *Historia de Mayta* (1984), severa requisitoria, in sostanza, contro la sinistra, per il fallimento dei grandi ideali, sconfitti dal settarismo.

Posizione certamente discutibile, che è stata aspramente rimproverata allo scrittore come un tradimento del suo precedente impegno, ma alla quale Vargas Llosa rimane fedele, anche ne *Il caporale Lituma sulle Ande*, preoccupato per l'imbarbarimento della lotta politica nel Perù, per le numerose vendette e gli assassini che in nome di una male intesa lotta di rivendicazione, in realtà esprime l'irresponsabilità e la barbarie, dà spazio ai peggiori istinti criminali di una vasta setta di allucinati, giovani, uomini e donne, ma anche, come ai tempi delle nostre «Guardie nere», di ragazzini spietati e fanatici, frutto di un violento imbonimento pseudo-ideologico.

Lituma, caporale della Guardia Civil, insieme a un sottoposto, il giovane Tomás, non si fa illusioni. Ogni ora può essere l'ultima; il loro piccolo presidio, al seguito di un cantiere che costruisce una strada sulle Ande, è in balia degli eventi. «Sendero luminoso» può distruggerli in ogni momento, e già sono sparite tre persone. È questo il mistero che assilla il caporale: conoscere dove esse sono finite, perché sono sparite.

Il giallo si mescola abilmente a una lunga e appassionata storia d'amore. La guardia Tomás, di scorta precedentemente a un trafficante di droga, era intervenuta per evitare maltrattamenti alla bella ragazza con la quale il bos si intratteneva con violenza sadica, e lo aveva ucciso. Ora, nelle lunghe notti dominate dalla possibilità della morte, egli evoca il fatto e la sua vicenda di amante a sua volta della donna. Davanti alla curiosità comprensibile, fortemente erotizzata, del caporale, ogni sera egli richiama momenti della sua avventura amorosa, finita con l'abbandono da parte della donna.

È l'unica distrazione per Lituma: poter sognare amplessi straordinari, possessi elettrizzanti, mentre fuori la notte rappresenta il terrore, la fatalità, la morte, e il giorno è un inutile indagare tra esseri chiusi nel loro segreto, indios e meticci abbruttiti, terrorizzati dai possibili interventi dei «senderisti», ma soprattutto legati a un segreto comune, che alla fine il caporale scoprirà: gli scomparsi sono stati sacrificati agli spiriti del luogo, perché la strada potesse essere costruita senza pericoli, ciò che invece non avviene. Un Perù misterioso e conturbante in pieno secolo XX.

La lunga storia d'amore della guardia Tomás ha improvvisamente un imprevedibile esito felice: nel desolato paesaggio andino una figura femminile avanza: è l'amante che ritorna; essa dichiarerà finalmente all'uomo il suo amore.

Una trama bene ordita, sempre interessante, quella del romanzo, uno stile succoso, accattivante, che invoglia alla lettura. Vargas Llosa, non v'è dubbio, è uno degli scrittori latinoamericani più dotati, nuovo sempre in ognuno dei suoi libri, anche dal punto di vista della struttura e dello stile. Attraverso il protagonista, il narratore coinvolge anche i suoi testi precedenti, quel capolavoro che resta ancora oggi *La casa verde*, ma anche, per la meravigliosa donna di cui si è innamorato Tomás, la commedia *La Chunga* (1986), quasi a sollecitare il lettore e riprenderli in mano.

Ciò che colpisce, in particolare, è la continua dichiarazione d'amore verso il Perù, fatta per interposta persona, l'esaltazione non tanto di un mito, quanto di una realtà di valori eterni, che si affermano nella storia, passata e presente, e nel paesaggio delle Ande, di fronte alla deprecata ottusità di coloro che, privi di sentimenti, dominati

dall'odio, «Manca solo che si mettano a succhiare il sangue e a mangiare la carne cruda della gente», come si esprime scoraggiato l'aiutante del caporale.

Giuseppe Bellini

\* \* \*

Gil Vicente, *Farsa di Inês Pereira*, a cura di V. Caratozzolo, Parma, Pratiche Editrice, 1994, pp. 120.

Con questa edizione dell'*Auto di Inês Pereira* la bella Biblioteca Medievale dell'editore parmense si arricchisce di un testo che, come il suo autore, è solo liminarmente spagnolo e medioevale, avendo le sue radici proprio in quell'espansione atlantica che delle nozioni di medioevo e ispanità determina l'autocoscienza e la conseguente e retrospettiva invenzione. Al medioevo inteso come luogo retoricamente identificabile guardano semmai, per volontaria scelta del curatore, le strategie esegetiche proposte per l'interpretazione di un testo che intenzionalmente colloca se stesso e il proprio genere tra folclore e letteratura, popolo e corte, tradizione e storia. Sospesi tra due mondi e volti alla ricerca di un sistema di valori capace di rendere amministrabili i conflitti tra l'uno e l'altro, i toni parodici del teatro vicentino si prestano, ovviamente, ad una lettura «ideologica», giustificando, sul piano critico, tanto l'ottica medievalizzante di cui si parlava, quanto la ricomparsa di uno strumentario esegetico (da Propp a Bachtin) che dopo una lunga fase aurea (in cui lo si applicava a tutto e a tutti, senza pietà alcuna) aveva più di recente conosciuto una parallela e altrettanto inopportuna eclissi.

Fin dal titolo, traducendo *auto* con *farsa*, cioè passando attraverso il filtro interpretativo proposto dalla didascalia che precede il testo nella *Copilaçam* del 1562, la lettura di Caratozzolo sceglie di far prevalere l'intenzione parodica e le ragioni della ricezione sulle originarie valenze teatrali e performative del testo. In questo senso l'accento posto sulla fortuna del teatro vicentino in forma di *literatura de cordel* più che di rappresentazione e le considerazioni sul suo carattere di «satira di regime», pragmatica e antirivoluzionaria, segnano i punti di riferimento, l'orizzonte e gli intenzionali e consapevolmente assunti limiti di un discorso critico volutamente orientato e saldamente ancorato alla fecondità euristica delle proprie scelte categoriali.

Il paragone tra Vicente e Brecht, indicato da Saraiva nel 1960, apre così la via ad un lungo *excursus* sulle forme della dialettica culturale tra ceti dominanti e ceti subalterni e alla disincantata consapevolezza che la frontiera tra i due ambiti è, nel mondo premoderno, assai problematica. La «farsa» di Inês, registrando il fallimento delle illusioni romantiche e l'opportunistica accettazione di un matrimonio di convenienza, oltre a contenere un'esplicita parodia di molti generi alti (bucolico, cortese-cavalleresco, etc.), presenta una duplicità strutturale che attiva importanti meccanismi di parodia intratestuale. La prima parte può infatti «essere vista come una versione semiseria di un intreccio cavalleresco», consentendo anche forzature interpretative di taglio profemministia, ma «nella seconda parte della farsa si registrano cambiamenti sconvolgenti», che rendono

impraticabile ogni interpretazione «rivoluzionaria». Perciò, «Il senso globale della *Farsa* consiste nella rappresentazione del conflitto tra *esperienza e inesperienza*», cioè nella contrapposizione tra i sogni della figlia (il cui nome «Inês pereira» è assonante con «inexperiência») e il pragmatismo della madre, contrapposizione mediata da Lianor, che consiglia a Inês di farsi libera scegliendo un marito ricco, stupido e sottomesso (cioè un asino, simbolo di fecondità e bestia da soma, piuttosto che un cavallo, trasparente metafora del cavaliere e del codice cavalleresco).

A margine di questo convincente percorso maggiore resta, lucidamente indicata, ma solo parzialmente esplorata, l'intenzione perlocutoria che collega il registro parodico alle strategie della letteratura didascalico-esemplare (la nota che precede il testo nella *Copilaçam* del 1562 rimanda a «un exemplo comum» che dice: «preferisco un asino che mi porti che un cavallo che mi disarcioni») e che Caratozzolo orienta, via *refranero*, verso una interessante ma assai discutibile funzione di *fuero común*, trasformando la cosiddetta «filosofia vulgar» in una sorta di codice orale dello *ius gentium*. Il riferimento al *refranero* si porta dietro, ovviamente, una parentesi erasmiana sulla volubilità delle donne e un opportuno rinvio alle teorie di Huizinga sulla funzione mediatrice e dilatoria dei generi epitalamici nell'economia del desiderio che domina l'autunno del Medioevo.

Quanto al testo, parcamente annotato con opportuni rimandi alla letteratura critica, la versione proposta privilegia le esigenze del lettore moderno e si dimostra intenzionalmente poco sensibile alle problematiche specificamente testuali, linguistiche e filologiche, interamente demandate all'edizione di riferimento (C. Almeida Ribeiro, Lisboa, 1991), rispetto alla quale Caratozzolo si limita a modernizzare la punteggiatura e ad includere la citata didascalia della *Copilaçam*, essenziale ai fini della proposta interpretazione parodica, perché per la prima volta documenta e rende esplicita l'iscrizione del testo al genere farsa («A seguinte farsa de folgar foi representada, etc.»).

Marco Cipolloni



## PUBBLICAZIONI RICEVUTE

Riviste:

- Acta Poetica*, UNAM, 14-15 (1993-94).  
*Anales de literatura española contemporánea*, University of Colorado at Boulder, 19/3 (1994).  
*Antbropos*, 160, 161 (1994).  
*Bollettino de C.I.R.VI*, 21, II (1990).  
*Cadernos de estudos lingüísticos*, Universidade Estadual de Campinas, 26 (1994).  
*Castilla*, Universidad de Valladolid, 18 (1993).  
*Il confronto letterario*, Università di Pavia, 22 (1994).  
*Criticón*, Presses Universitaires du Mirail, 60, 61 (1994).  
*Cuadernos de traducción e interpretación / Quaderns de traducció i interpretació*, Universitat Autònoma de Barcelona, 11/12 (1989-91).  
*Dicenda*, Universidad Complutense di Madrid, 12 (1994).  
*Dispositio*, The University of Michigan, 44 (1993).  
*Estudios*, Instituto Tecnológico Autónomo de México, 38 (1994).  
*Estudios de investigación franco-española*, Universidad de Córdoba, 10 (1994), 11 (1995).  
*Estudios ibero-americanos*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 20, 1 (1994).  
*Humanitas*, Universidad Nacional de Tucumán, 25 (1994).  
*Iberoamericana*, 55-56 (1994).  
*Letras de Deusto*, Universidad de Deusto, 66 (1995), 67 (1995).  
*Letras de hoje*, 98 (1994), 99 (1995), 100 (1995).  
*Livius*, Universidad de León, 3, 4 (1993).  
*L'Ordinaire Latino Américain*, Université de Toulouse-Le Mirail, 154 (1994), 155 (1995).  
*Palaver*, Università di Lecce, 6-7 (1993).  
*Quaderni ibero-americani*, 76 (1994).  
*Revista chilena de literatura*, Universidad de Chile, 45 (1994).  
*Revista de dialectología y tradiciones populares*, 49, 2º (1994).  
*Revista de llengua i literatura catalana, gallega i vasca*, UNED Madrid, 2, 3 (1994).  
*Revista Iberoamericana*, The University of Pittsburgh, 168-169 (1994).  
*Strumenti critici*, 77 (1995).

Libri:

- AA.VV., *Alguns poetes a Terrassa*, Terrassa, Mirall de Glaç, 1994, pp. 12.
- AA.VVV. *Images de la femme en Espagne aux XVIè et XVIIè siècles. Des traditions aux renouvellements et à l'émergence d'images nouvelles. Etudes réunies et présentées par Augustin Redondo*. Paris, Publications de la Sorbonne. Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994 pp. 423.
- F. AYALA, *Gli usurpatori*. A cura di I. Bajini, Roma, Biblioteca del Vascello, 1995, pp. 187.
- A. BARTRA, *Cançons de la llum salvada*, Terrassa, Mirall de Glaç, 1995, pp. 24.
- O. BRESSON, *Catalogue du fonds hispanique ancien (1492-1808) de la Bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris. Préface d'Augustin Redondo*. Paris, Publications de la Sorbonne. Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 411.
- J. GARCÍA-MEDALL, *Casi un siglo de formación de palabras del español (1900-1994). Guía bibliográfica*, Universitat de València, 1995, pp. 166. Anejo XIII de la revista *Cuadernos de Filología*.
- M. IBARZ, *La palmera de blat*, Barcelona, Quaderns Crema, 1995, pp. 208.
- F. KAFKA, *Un metge rural*. Traducció de Josep Murgades. Barcelona.
- F.F. LÓPEZ ALONSO, *César Vallejo, las trazas del narrador*, Universitat de València, 1995, pp. 202, Anejo XI de la revista *Cuadernos de Filología*.
- R. LORETELLI, *Storie di vagabondi. Dai libri del pícaro ai romanzi del Settecento*, Torino, Eureka Edizioni, 1993, pp. 208.
- C. MARTÍN GAITE, *La stanza dei giochi*. Traduzione di Michela Finassi Parolo. Milano, La Tartaruga Edizioni, 1995, pp. 182.
- C. MARTÍN GAITE, *Nuvolosità variabile*. Introduzione di M.V. Calvi. Traduzione di M. Finassi Parolo. Firenze, Giunti, 1995, pp. 182.
- M.P. MIAZZI CHIARI, *I manoscritti teatrali della Biblioteca Palatina di Parma. La collezione CC\* IV 28033*, Parma, Università degli Studi di Parma, 1995, pp. 212.
- S. MROZEK, *La vida difícil*. Traducción de Bozena Zaboklicka y Francesc Maravittles. Barcelona, Sirmio, Quaderns Crema, 1995, pp. 208.
- A. RESENDE DE OLIVEIRA, *Depois do espectáculo trovadoresco*, Lisboa, Ed. Colibri, 1994, pp. 467.
- A. RICÓS, *Uso, función y evolución de las construcciones pasivas en español medieval*, Universitat de València, 1995, pp. 246, Anejo XII de la revista *Cuadernos de Filología*.
- M. ROMÁN FERNÁNDEZ, *Aportación a los estudios sobre el 'caló' en España*, Universitat de València, 1995, pp. 210, Anejo XV de la revista *Cuadernos de Filología*.
- J. ROTH, *Hotel Savoy*. Traducción de Feliu Formosa. Barcelona, Sirmio, Quaderns Crema, 1995, pp. 200.
- R. SOLSONA, *Ull de bou*, Barcelona, Quaderns Crema, 1995, pp. 224.
- G. VICENTE, *Farsa di Inés Pereira*. A cura di V. Caratozzolo. Parma, Nuova Pratica Editrice, 1994, pp. 129.

## PUBBLICAZIONI

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

1. C. Romero, *Introduzione al «Persiles» di M. de Cervantes* ..... L. 35.000
2. *Repertorio bibliografico delle opere di interesse ispanistico (spagnolo e portoghese) pubblicate prima dell'anno 1801, in possesso delle biblioteche veneziane* (a cura di M.C. Bianchini, G.B. De Cesare, D. Ferro, C. Romero) .... L. 6.000
3. Alvar García de Santa María, *Le parti inedite della Crónica de Juan II* (edizione critica, introduzione e note a cura di D. Ferro) ..... L. 5.000
4. *Libro de Apolonio* (introduzione, testo e note a cura di G.B. De Cesare) .... L. 3.200
5. C. Romero, *Para la edición crítica del «Persiles»* (bibliografia, aparato y notas) ..... L. 15.000
6. *Annuario degli Iberisti italiani* ..... esaurito

## RASSEGNA IBERISTICA

Direttori: *Franco Meregalli e Giuseppe Bellini*

n. 1 (gennaio 1978)	L. 5.000	n. 28 (maggio 1987)	L. 12.000
n. 2 (giugno 1978)	L. 5.000	n. 29 (settembre 1987)	L. 12.000
n. 3 (dicembre 1978)	L. 5.000	n. 30 (dicembre 1987)	L. 12.000
n. 4 (aprile 1979)	L. 5.000	n. 31 (maggio 1988)	L. 13.000
n. 5 (settembre 1979)	L. 5.000	n. 32 (settembre 1988)	L. 13.000
n. 6 (dicembre 1979)	L. 5.000	n. 33 (dicembre 1988)	L. 13.000
n. 7 (maggio 1980)	L. 7.000	n. 34 (maggio 1989)	L. 14.000
n. 8 (settembre 1980)	L. 7.000	n. 35 (settembre 1989)	L. 14.000
n. 9 (dicembre 1980)	L. 7.000	n. 36 (dicembre 1989)	L. 14.000
n. 10 (marzo 1981)	L. 8.000	n. 37 (maggio 1990)	L. 14.000
n. 11 (ottobre 1981)	L. 8.000	n. 38 (settembre 1990)	L. 14.000
n. 12 (dicembre 1981)	L. 8.000	n. 39 (maggio 1991)	L. 14.000
n. 13 (aprile 1982)	L. 9.000	n. 40 (settembre 1991)	L. 15.000
n. 14 (ottobre 1982)	L. 9.000	n. 41 (dicembre 1991)	L. 15.000
n. 15 (dicembre 1982)	L. 9.000	n. 42 (febbraio 1992)	L. 15.000
n. 16 (marzo 1983)	L. 10.000	n. 43 (maggio 1992)	L. 15.000
n. 17 (settembre 1983)	L. 10.000	n. 44 (dicembre 1992)	L. 15.000
n. 18 (dicembre 1983)	L. 10.000	n. 45 (dicembre 1992)	L. 15.000
n. 19 (febbraio 1984)	L. 10.000	n. 46 (marzo 1993)	L. 25.000
n. 20 (settembre 1984)	L. 10.000	n. 47 (maggio 1993)	L. 15.000
n. 21 (dicembre 1984)	L. 12.000	n. 48 (dicembre 1993)	L. 15.000
n. 22 (maggio 1985)	L. 12.000	n. 49 (aprile 1994)	L. 15.000
n. 23 (settembre 1985)	L. 12.000	n. 50 (agosto 1994)	L. 15.000
n. 24 (dicembre 1985)	L. 12.000	n. 51 (dicembre 1994)	L. 15.000
n. 25 (maggio 1986)	L. 12.000	n. 52 (febbraio 1995)	L. 15.000
n. 26 (settembre 1986)	L. 12.000	n. 53 (giugno 1995)	L. 15.000
n. 27 (dicembre 1986)	L. 12.000	n. 54 (novembre 1995)	L. 15.000

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

Direttore: *Giuseppe Bellini*

Vol. I (1967)	L. 12.000	Vol. XII (1982)	L. 15.000
Vol. II (1969)	L. 12.000	Vol. XIII-XIV (1983)	L. 25.000
Vol. III (1971)	L. 10.000	Vol. XV-XVI (1984)	L. 32.000
Vol. IV (1973)	L. 10.000	Vol. XVII (1985)	L. 15.000
Vol. V (1974)	L. 12.000	Vol. XVIII (1986)	L. 18.000
Vol. VI (1975)	L. 10.000	Vol. XIX (1987)	L. 12.000
Vol. VII (1976)	L. 10.000	Vol. XX (1988)	L. 30.000
Vol. VIII (1978)	L. 15.000	Vol. XXI (1990)	L. 20.000
Vol. IX (1979)	L. 15.000	Vol. XXII (1991)	L. 15.000
Vol. X (1980)	L. 15.000	Vol. XXIII (1992)	L. 15.000
Vol. XI (1981)	<i>esaurito</i>	Vol. XXIV (1993)	L. 15.000
		Vol. XXV (1994)	L. 16.000

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

diretto da *Giuseppe Bellini*

*Edizioni facsimilari:*

1 - *Libro di Benedetto Bordone*. Edizione facsimilare e introduzione di G.B. De Cesare; 2 - D. Ganduccio, *Ragionamenti*, a cura di M. Cipolloni; 3 - G. R. Carli, *Lettere Americane*, a cura di A. Albònico; 4 - G. Botero, *Relazioni geografiche*, a cura di A. Albònico; 5 - G. Fernández de Oviedo, *Libro secondo delle Indie Occidentali*, a cura di A. Pérez Ovejero; 6 - B. de Las Casas, *Istoria o brevissima relatione della distruzione dell'Indie Occidentali*, a cura di J. Sepúlveda Fernández; 7 - D. Mexía, *Primera parte del Parnaso Antártico de Obras Amatorias*, introducción de T. Barrera; 8 - G. Cei, *Viaggio e relazione delle Indie (1539-1553)*, a cura di F. Surdich; 9 - *Historie del S. D. Fernando Colombo*, introd. di G. Bellini; Lope de Vega, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, a cura di S. Regazzoni.

*Atti:*

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

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

Collana di studi e testi diretta da  
Giuseppe Bellini e Alberto Boscolo

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

*Nuova Serie*. Diretta da Giuseppe Bellini  
“Saggi e ricerche”:

1 - L. Zea, *Discorso sull'emarginazione e la barbarie*; 2 - D. Liano, *Literatura y funcionalidad cultural en Fray Diego de Landa*; 3 - AA.VV., *Studi di Iberistica in memoria di Alberto Boscolo*, a cura di G. Bellini; 4 - A. Segala, *Histoire de la Littérature Nahuatl*; 5 - AA.VV., *Cultura Hispánica y Revolución francesa*, edición al cuidado de L. Busquets; 6 - M. Cipolloni, *Il Sovrano e la Corte nelle “Cartas” de la Conquista*; 7 - P. Crovetto, *I segni del diavolo e i segni di Dio*; 8 - J. M. de Heredia, *Poesia e Prosa*. Introduzione, scelta e note di S. Serafin; 9 - D. Liano, *La prosa española en la América de la Colonia*; 10 - A. N. Marani, *Relaciones literarias entre Italia y Argentina*; 11 - *Las Vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, a cura di L. Sáinz de Medrano; 12 - *Descripción de las Grandezas de la Ciudad de Santiago de Chile*, a cura di E. Embry; 13 - L. Bonzi - L. Busquets, *Compagnie teatrali in Spagna (1885-1913)*; 14 - *Maschere. Le scritture delle donne nelle culture iberiche*, a cura di S. Regazzoni e L. Buonomo; 15 - *Narrativa venezolana attuale*, a cura di J. Gerendas e J. Balza; 16 - *Dalle armi ai garofani. Studi sulla letteratura della guerra coloniale*, a cura di M. G. Simões e R. Vecchi.

“Memorie Viaggi e scoperte”:

1 - P. Tafur, *Andanças e viajes por diversas partes del mundo avidos*. Ed. facsimile. Studio introduttivo di G. Bellini; 2 - A. Boscolo, *Saggi su Cristoforo Colombo*; 3 - G. Caraci, *Problemi vespucciani*; 4 - F. Giunta, *Nuovi studi sull'Età Colombiana*; 5 - G. Foresta, *Il Nuovo Mondo*; 6 - P. Fernández de Quirós, *Viaje a las Islas Salomón (1595-1596)*. Edizione e introduzione di E. Pittarello; 7 - F. d'Alva Ixtlilxóchitl, *Orribili crudeltà dei conquistatori del Messico*, nella versione di F. Sciffoni. Edizione, introduzione e note di E. Perassi; 8 - J. Rodríguez Freyle, *El Carnero*. Estudio introductivo y selección de S. Benso; 9 - F. de Xerez, *Relazione del conquisto del Perù e della provincia di Cuzco*. Edizione e introduzione di S. Serafin.

LETTERATURE IBERICHE E LATINO-AMERICANE

---

*Collana diretta da Giuseppe Bellini*

1. Bellini, G.: *De Tiranos, Héroes y Brujos. Estudios sobre la obra de M. A. Asturias.*
2. Cerutti, F.: *El Güegüence y otros ensayos de literatura nicaragüense.*
3. Donati, C.: *Tre racconti proibiti di Trancoso.*
4. Damiani, B.M.: *Jorge De Montemayor.*
5. Finazzi Agrò, E.: *Apocalypsis H.G. Una lettura intertestuale della Paixão segundo e della Dissipatio H.G.*
6. Liano, D.: *La palabra y el sueño. Literatura y sociedad en Guatemala.*
7. Minguet, Ch.: *Recherches sur les structures narratives dans le «Lazarillo de Tormes».*
8. Pittarello, E.: «*Espadas como labios*», di Vicente Aleixandre: *prospettive.*
9. Profeti, M.G.: *Quevedo: la scrittura e il corpo.*
10. Tavani, G.: *Asturias y Neruda. Cuatro estudios para dos poetas.*
11. Neglia, E.G.: *El hecho teatral en Hispanoamérica.*
12. Arrom, J.J.: *En el fiel de América. Estudios de literatura hispanoamericana.*
13. Cinti, B.: *Da Castillejo a Hernández. Studi di letteratura spagnola.*
14. De Balbuena, B.: *Grandeza mexicana.* Edición crítica de José Carlos González Boixo.
15. Schopf, F.: *Del vanguardismo a la antipoesía.*
16. Panebianco, C.: *Lesotismo indiano di Gustavo Adolfo Bécquer.*
17. Serafin, S.: *La natura del Perù nei cronisti dei secoli XVI e XVII.*
18. Lagmanovich, D.: *Códigos y rupturas. Textos hispanoamericanos.*
19. Benso, S.: *La conquista di un testo. Il Requerimiento.*
20. Scaramuzza Vidoni, M.: *Retorica e narrazione nella "Historia imperial" di Pero Mexía.*
21. Soria, G.: *Fernández De Oviedo e il problema dell'Indio.*
22. Fiallega, C.: «*Pedro Páramo*»: *un pleito del alma. Lectura semiótico-psicoanalítica de la novela de Juan Rulfo.*
23. Albònico, A.: *Il Cardinal Federico «americanista»*
24. Galeota Cajati, A.: *Continuità e metamorfosi intertestuali. La tematica del «diabolico» fra Europa e Río de la Plata.*

- 24 bis Scillacio, N.: *Sulle isole meridionali e del mare Indico nuovamente trovate*. Introduzione, traduzione e note a cura di Maria Grazia Scelfo Micci.
25. Regazzoni, S.: *Spagna e Francia di fronte all'America. Il viaggio geodetico all'Equatore*.
26. Galzio, C.: *L'altro Colombo. A proposito di El arpa y la sombra di Alejo Carpentier*.
27. Ciceri, M.: *Marginalia Hispanica. Note e saggi di ispanistica*.
28. Payró, R.J.: *Viejos y nuevos cuentos de Pago Chico*. Selección, introducción y glosario de Laura Tam.
29. Graña, M.C.: *La utopía, el teatro, el mito. Buenos Aires en la narrativa argentina del siglo XIX*.
30. Stellini, C.: *Escrituras y Lecturas: «Yo El Supremo»*.
31. Paoli, R.: *Tre saggi su Borges*.
32. Ferro, D.: *L'America nei libretti italiani del 700*.
33. Antonucci, F.: *Città/campagna nella letteratura argentina*.
34. Monti, S.: *Sala d'attesa. Il teatro incompiuto di Max Aub*.
35. Liano, D.: *Ensayos de literatura guatemalteca*.
36. De Cesare G. B.: *Oceani Classis e Nuovo Mondo*
37. Sigüenza y Góngora C. de.: *Infortunios di Alfonso Ramírez*
38. Lorente Medina, A.: *Ensayos de literatura andina*.
39. Cusato, D.A.: *Dentro del Laberinto. Estudios sobre la estructura de "Pedro Páramo"*.
40. Rotti A.: *Montalvo e le dimenticanze di Cervantes*.
41. Rodríguez O.: *Ensayos sobre poesía chilena. De Neruda a la poesía nueva*.
42. Rossetto B.: *Manuel Mujica Lainez. Il lungo viaggio in Italia*.
43. Cusato D.A.: *Di diavoli e arpie. L'arte narrativa di José Antonio García Blázquez*.
44. Ballardin P.: *José Emilio Pacheco. La poesia della speranza*.

---

TRAMOYA: a cura di Ermanno Caldera

Teatro inédito de magia y «gran espectáculo»

---

1. De La Cruz, R.: *Marta abandonada y carnaval de París*. Edición y notas de Felisa Martín Larrauri.
2. López de Sedano, J.L.: *Marta aparente*. Edición, prefación y notas de Antonietta Calderone.
3. De Grimaldi, J.: *La pata de cabra*. Edición y notas de David T. Gies.
4. *Brancanelo el Herrero*. Edición y notas de J.A.Barrientos.
5. Bances Candamo, F.: *La piedra filosofal*. Introducción, texto crítico y notas de Alfonso D'Agostino.
6. *El diablo verde*. Edición, introducción y notas de Pilar Barástegui.

ASSOCIAZIONE ISPANISTI ITALIANI

REPERTORIO BIBLIOGRAFICO DEGLI  
ISPANISTI ITALIANI  
1992

a cura di PAOLA ELIA

Volumen de 367 págs., editado en Italia en 1993. Ofrece nombres, direcciones y grado académico de 324 hispanistas italianos y su producción bibliográfica hasta el año 1992 incluido.

Por informaciones y pedidos, escribir al secretario de la AISPI, prof. Aldo Albonico, via Melloni 49, 20129 Milano, Italia.

---

**QUADERNI IBERO-AMERICANI**

---

Semestrali di attualità culturale Penisola Iberica e America Latina

Direttore: Giuseppe BELLINI  
Condirettore: Giuliano SORIA

Abbonamento annuo L. 50.000 - Estero \$ 50  
Abbonamento sostenitore L. 80.000  
Un numero L. 30.000 - Estero \$ 30

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

# **PUBBLICAZIONI APERIODICHE IN PRENOTAZIONE**

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

## **QUADERNI DI LETTERATURE IBERICHE E IBEROAMERICANE**

diretti da Giuseppe Bellini, Maria Teresa Cattaneo,  
Alfonso D'Agostino e Aldo Albònico

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

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO**

ogni numero L. 15.000

**sottoscrizione a tre numeri L. 40.000**

•••••

## **RASSEGNA IBERISTICA**

diretta da

Franco Meregalli e Giuseppe Bellini

a cura del Dipartimento di Iberistica

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

ogni numero L. 15.000

**sottoscrizione a tre numeri L. 40.000**

•••••

## **STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA**

diretti da Giuseppe Bellini

a cura del Centro per lo Studio delle Letterature

e delle Culture delle Aree Emergenti, del C.N.R.

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

ogni numero L. 15.000

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

•••••

## **CENTROAMERICANA**

diretta da

Dante Liano

ogni numero L. 15.000

**sottoscrizione a un numero più due numeri di**

**"Studi di Letteratura Ispano-Americana" L. 40.000**

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

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

Abbonamento annuale

Individui: US \$ 20.00

Istituzioni: US \$ 30.00

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

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

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

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

CANADIAN  
JOURNAL  
*of Italian  
Studies*

**dispositio**

**Revista Hispánica de Semiótica Literaria**

*Subscription, Manuscripts and Information:*

*Dispositio*

Department of Romance Languages

University of Michigan

Ann Arbor, Michigan 48109









# RASSEGNA IBERISTICA

GIUSEPPE BELLINI  
MIGUEL DELIBES: DOS FACETAS DE SU NARRATIVA

RENÉ LENARDUZZI  
UN TEST INTEGRADO BASADO EN LA TRANSFORMACIÓN  
DEL DISCURSO DIRECTO EN INDIRECTO

Associazione Ispanisti Italiani, *Scrittura e riscrittura. Traduzioni, refundiciones, parodie e plagi* (F. Meregalli) p. 29; AA.VV. *La oda. Segundo encuentro internacional sobre Poesía del Siglo de Oro* (J. Martínez) p. 30; O. Bresson, *Catalogue du fonds hispanique ancien (1492-1808) de la Bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris* (D. Ferro) p. 32; M.P. Miazzi Chiari, *I manoscritti teatrali spagnoli della Biblioteca Palatina di Parma. La collezione CCIV 28033* (D. Ferro) p. 33; P. de Quiroga, *Coloquios de la verdad* (J. Martínez) p. 34; A. Porcheras Mayo, *La teoría poética en el manierismo barroco español* (L. Terracini) p. 36; M. de Zaya y Sotomayor, *Novelle amorose ed esemplari* (G. Bellini) p. 37; K. Krabbenhoft, *El precio de la cortesía. Retórica e innovación en Quevedo y Gracián. Un estudio de la «Vida de Marco Brujo» y del «Oráculo Manual y arte de prudencia»* (F. Gambin) p. 39; J. Ortega Spottorno, *Historia probable de los Spottorno* (F. Meregalli) p. 41; P. Preston, Franco, *«Caudillo de España»* (F. Meregalli) p. 45.

A. Rotti, *Montalvo e le dimenticanze di Cervantes* (M. Cipolloni) p. 48; L. Royano Gutiérrez, *Las novelas de Miguel Angel Asturias desde la teoría de la recepción* (A. Rotti) p. 51; J.P. Feinmann, *L'esercito di cenere* (G. Bellini) p. 52; M.A. Flores, *En el filo* (D. Liano) p. 54; G. García Márquez, *Diatriba de amor contra un hombre sentido* (S. Regazzoni) p. 56; E. Noriega, *Libreta del centauro copulante* (D. Liano) p. 57; J. Roumain, *Signori della rugiada* (G. Bellini) p. 58; T. Ruiz Rosas, *El copista* (S. Serafin) p. 60; M. Vargas Llosa, *Il caporale Lituma sulle Ande* (G. Bellini) p. 62.

Gil Vicente, *Farsa di Inês Pereira* (M. Cipolloni) p. 64.

BULZONI EDITORE

## «RASSEGNA IBERISTICA»

La *Rassegna Iberistica*, pubblicazione quadrimestrale, si propone di pubblicare tempestivamente recensioni riguardanti scritti di tema iberistico, con particolare attenzione per quelli usciti in Italia. Ogni fascicolo si apre con uno o più contributi originali.

*Direttori:*

Franco Meregalli  
Giuseppe Bellini

*Comitato di redazione:* Giuseppe Bellini, Marcella Ciceri, Bruna Cinti, Angel Crespo, Giovanni Battista De Cesare, Donatella Ferro, Giovanni Meo Zilio, Franco Meregalli, Paola Mildonian, Elide Pittarello, Carlos Romero, Teresa Maria Rossi, Silvana Serafin, Manuel Simões.

*Segretaria di redazione:* Donatella Ferro

*Diffusione:* Susanna Regazzoni

Col contributo  
del Consiglio Nazionale delle Ricerche

*La collaborazione è subordinata all'invito della Direzione*

*Redazione:* Dipartimento di Iberistica — Facoltà di Lingue e Letterature  
Straniere — Università "Ca' Foscari" di Venezia — Castello 3405 — 30122  
Venezia — Fax 041-5299413

ISBN 88-7119-890-5

Copyright © 1996 Bulzoni editore

Via dei Liburni, 14 — 00185 Roma

Tel. 06/4455207 — Fax 06/4450355

Finito di stampare nel mese di Febbraio 1996