

RASSEGNA IBERISTICA

64

Novembre 1998

Giuseppe Bellini, *De "Amalia" a "Santa". Una tipologia de la mujer en la novela costumbrista-romántica y real-naturalista hispanoamericana* p. 3

Trinidad Barrera, *La navegación poética de Álvaro Mutis* p. 21

NOTE: G. Fantoni, *Carlo V alla luce d'oggi* (p. 35); D. Ferro, *L'Inca rivisitato* (p. 39); F. Meregalli, *Julián del Casal* (p. 43); S. Regazzoni, *Novelando La Habana* (p. 49) .

RECENSIONI: G. Tavani, *Lezioni sul testo* (M. Ciceri) p. 53; J. de Dueñas, *La nao de amor-Misa de amores* (M. Ciceri) p. 54; J. Fernández, *Hystoria del magnánimo, valiente e inuencible cauallero Don Belianís de Grecia, Libro Primero, Libro Segundo* (F. Meregalli) p. 56; M. C. Simón Palmer, *La cocina de Palacio 1561-1931* (D. Ferro) p. 57; J. Ortega y Gasset, *Vives o l'intellettuale* (A. O. Della Valle) p. 58; N. Benegas-J. Munárriz, *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española* (C. García) p. 61; AA. VV. *Una infancia de escritor* (E. Pittarello) p. 62.

A. Bioy Casares, *Una magia modesta* (S. Regazzoni) p. 65; A. N. Marani, *Inmigrantes en la literatura argentina* / M. Bellers (a cura di), *L'immagine dell'altro e l'identità nazionale: metodi di ricerca letteraria* (F. Meregalli) p. 66; M. A. Asturias, *Leggende del Guatemala* (G. Bellini) p. 67; C. Victoria, *La ruta del mago* (I. Buonafalce) p. 68; L. Ph. Dalember, *La matita del buon Dio non ha la gomma* (G. Bellini) p. 69; AA.VV. *Voci di frontiera: Scritture dei latinos negli Stati Uniti* (S. Bottinelli) p. 69; R. Menchu Tum, *Rigoberta, i maya e il mondo* (G. Bellini) p. 72.

A. Faria, *Linha Estreita da Liberdade. A casa dos Estudantes do Império* (M. G. Simões) p. 75; D. Comparato, *A Guerra das Imaginações* / J. R. Torero-Marcus Aurelius Pimenta, *Terra Papagalli* (R. Mulinacci) p. 76; M. Couto, *Il dono del viandante e altri racconti* (M. G. Simões) p. 78.

A. March, *Pagine del Canzoniere* (D. Ferro) p. 81.

PUBBLICAZIONI RICEVUTE p. 83

«RASSEGNA IBERISTICA»

La *Rassegna Iberistica*, 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 *Ricerche e Note*.

Direttori:

Franco Meregalli
Giuseppe Bellini

Comitato di redazione : Giuseppe Bellini, Marcella Ciceri, Bruna Cinti, Giovanni Battista De Cesare, Donatella Ferro, Giovanni Meo Zilio, Franco Meregalli, Paola Mildonian, Elide Pittarello, Carlos Romero, 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: Università Ca' Foscari di Venezia – Dipartimento di studi anglo-americani e ibero-americani – Sezione ibero-americana – Facoltà di Lingue e Letterature Straniere – San Marco 3417 – 30124 Venezia – Fax 041-2578476 – Tel. 041-2578427

ISBN 88-8319-286-9
Copyright © 1998 Bulzoni editore
Via dei Liburni, 14 – 00185 Roma
Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355

Finito di stampare nel mese di gennaio 1999

GIUSEPPE BELLINI

DE “AMALIA” A “SANTA”. UNA TIPOLOGÍA
DE LA MUJER EN LA NOVELA COSTUMBRISTA-ROMÁNTICA
Y REAL-NATURALISTA HISPANOAMERICANA

1. *La novela costumbrista-romántica*

Defino “costumbrista-romántica” la novela hispanoamericana del siglo XIX, puesto que dentro de la orientación romántica en Hispanoamérica entran también elementos propios del costumbrismo y las dos orientaciones se mezclan íntimamente, dando sin embargo prevalencia a la postura sentimental propia del Romanticismo.

Una serie numerosa de heroínas llena los títulos de las novelas que se producen en Hispanoamérica en este período, y cuando el nombre de la mujer no aparece en el título del libro, mujeres son las reales protagonistas de muchas de ellas, confirmando el atractivo que desde siempre la mujer ejerce, para bien o para mal, sobre la literatura, además que en la vida. El fenómeno, si tiene difusión en Europa, no deja de llamar la atención con relación a la literatura hispanoamericana por su insistencia

Varias son las direcciones hacia las cuales la novela costumbrista-romántica se encamina en la América recién llegada a la independencia. Encontramos novelas históricas y novelas sentimentales sobre todo. Y hasta cuando el real-naturalismo se manifiesta, están muy lejos de renunciar a rasgos de tipo netamente costumbrista-romántico, confirmando que la literatura es un inacabable sistema de vasos comunicantes.

Atala y *René* de Chateaubriand, producen por germinación casi inmediata una serie de novelas a veces de gran refinamiento sentimental, como María (1867), del colombiano Jorge Isaacs. El tema novelesco-histórico desarrollado por Walter Scoot es el *bumus* sobre el cual crece abundante la novela que se dedica a los acontecimientos históricos del momento, sin olvidar a Galdós. Las luchas por la libertad, contra el personalismo y la dictadura, originan novelas políticas de notable significado. Es el caso de *Amalia* (1851-1855), del argentino José Mármol, uno de los proscritos de la dictadura de Rosas.

Al anhelo hacia la libertad se junta con cierta frecuencia una aspiración no tanto a cambiar la situación social, sino a defender determinados estratos marginados de la sociedad. Es el caso del tema indianista, que se afirma en novelas de no mucho valor artísticamente, pero de intensa participación. Valga por todas *Aves sin nido* (1889) de la peruana Clorinda Matto de Turner.

La atención hacia el mundo americano es la gran conquista de la novela costumbrista-romántica. La naturaleza entra – y entrará: piénsese en la llamada “novela de la tierra”, del siglo XX, con *La Vorágine* (1924), del colombiano José Eustasio Rivera, *Doña Bárbara* (1929) y *Cantaclaro* (1934), del venezolano Rómulo Gallegos, hasta el “realismo mágico” del guatemalteco Miguel Ángel Asturias, sólo para fijar algunos puntos de referencia – dominante en muchas novelas, no solamente en *María*, rescatándose de la imitación de los románticos franceses, para los cuales la naturaleza americana era sólo un motivo exótico.

El costumbrismo se alía con el realismo. Escribe exactamente Fernando Alegría:

Color local, sentimentalismo, aventuras, idealización, contribuyen en diferentes medidas y matices a forjar la novela romántica hispanoamericana que llega a su más amplio período de difusión a mediados del siglo XIX – acaso más cerca del último tercio del siglo, al umbral de la moda realista y naturalista – y que cuenta con sus más numerosos y aplicados intérpretes, aunque sus figuras geniales pertenezcan a Colombia, a la Argentina y, si hemos de tomar por romántico a Alberto Blest Gana, a Chile.

2. Amalia o la mujer bella, atractiva y activa

No me demoraré más en el asunto y pasaré directamente al tema que entiendo desarrollar, o sea cómo ve, representa e interpreta el novelista hispanoamericano costumbrista-romántico a la mujer en su obra.

La primera novela significativa que se nos presenta, con protagonista femenina a partir del título es *Amalia*¹. La mujer que lleva este nombre es el centro de atracción en la novela, pero no el único. En realidad las mujeres llamativas, llamémoslas “luminosas”, son tres: Amalia, Florencia y un poco en segundo término Manuela, hija del “Restaurador” Juan Manuel de Rosas, contra el cual va el odio encarnizado del escritor proscrito.

En un sector menos atractivo hay otras mujeres: la endemoniada María Josefa y por contraste la hermana del jefe, doña Agustina, esposa del general Mansilla, de una belleza estatuaria, a la que el galante escritor rinde homenaje,

¹ La novela aparece antes por entregas en Montevideo, donde se había refugiado Mármol, hacia 1844; las dos partes se editan en libro respectivamente en 1851 y 1855.

describiéndola mujer de veinticinco años, rebosando salud y belleza, cutis “color de leche y rosa”, una auténtica “flor del Plata” que “ostentaba la lozanía de su primera aurora”, encantamiento para las miradas de hombres y mujeres, que “no podían señalar otro defecto” en ella, “sino que sus brazos eran algo más gruesos de lo que debían ser y no bien redonda su cintura”². Defectos éstos que, evidentemente, señalan, en las intenciones del narrador, el origen no aristocrático de la familia de Rosas.

Por pertenecer al bando de los réprobos no podía ir exenta de algún defectillo doña Agustina: hay que concedérselo al buen patriota. El cual, sin embargo, describe con simpatía hasta la hija de Rosas, doña Manuela, una víctima en manos de un padre violento y vulgar, que a pesar de todo ella, como buena hija, respeta y ama del debido amor filial: un ángel frente a un demonio, un ser en el cual la vida “vive más en el espíritu que en el cuerpo” y “a cuyo lado los hombres tienen menos prudencia que amor, y más placer que entusiasmo”³. Frase sibilina esta última, que dejaremos descifrar a quien lo quiera, a no ser que el escritor entienda subrayar el efecto que ejerce la belleza sobre un hombre, a pesar suyo.

Prosigue Mármol con una curiosa observación en torno a las mujeres “delgadas, pálidas, de forma ligeramente pronunciada y de temperamento nervioso”, las cuales, escribe,

poseen cierto secreto de voluptuosidad instintiva que impresiona fácilmente la sangre y la imaginación de los hombres; en contrario de esa impresión puramente espiritual que reciben de las mujeres en quienes su tez blanca y rosada, sus ojos tranquilos y su fisonomía cándida revelan cierta laxitud de espíritu, por la cual los profanos las llaman indiferentes, y los poetas, ángeles⁴.

No cabe duda de que el ideal femenino, a lo menos el confesado, según José Mármol, no es tanto esta mujer última, en la que vive el secreto, que nada tiene que ver con la pasión, sino una mezcla de ardor e inocencia, de razón e ímpetu. Grandes ejemplos Florencia y Amalia, flores femeninas del bando unitario. La primera, fina y bella, carácter impulsivo, apasionada y celosa, incapaz, sin embargo, de decisiones fuertes, mientras que Amalia, a pesar de su condición intensamente femenina, sabe dominar la situación y además mantener la dignidad de su rango social, tiene arrojo, capacidad de juicio y de acción. Dos mujeres, en fin, que se parecen y se diferencian por el dominio sobre sí mismas y frente a los acontecimientos.

² J. Mármol, *Amalia*, Madrid, Editora Nacional, 1984, p. 285.

³ *Ibí*, p. 114.

⁴ *Ibí*, p. 115.

Hay que tener en cuenta, naturalmente, la diferente experiencia vital de las dos mujeres: Florencia es una moza en su primer, agitado, definitivo y trágico amor; Amalia, aunque joven, ha pasado ya por una romántica sucesión de desgracias: muere su padre, muere, al año de haberse casado con ella, su marido, que la amaba paternalmente, “como su esposa, como su hermana, como su hija”⁵, según la falsa beatería del Romanticismo. Tres meses después muere su madre y bien se comprende como la joven, blanco de tantas desventuras, acaba por hundirse en la melancolía, se reconcentre en sí misma; lo cual no impide, joven y rica, que en breve vuelva a cultivar otra ilusión, a enamorarse ahora perdidamente, pues ya no se trata de un marido-padre ni de un marido-hermano, sino de un joven apuesto que le gusta, aunque siempre la domina el temor a la desgracia, que puntualmente se verifica: amor y muerte románticamente enlazados, aquí muerte política por la oposición al tirano.

Amalia es la reina del mundo en el que Mármol ha ambientado su novela. Vive en una casa espléndida, ricamente amueblada y adornada, resplandeciente de luces, dentro de un preciosismo que bien podríamos afirmar ya anunciador del Modernismo:

Los pebeteros de oro, colocados sobre las rinconeras, exhalaban el perfume suave de las pastillas de Chile, que estaban consumiendo, y los jilgueros, saltando en los alambres dorados que los aprisionaban, hacían oír esa música vibrante y caprichosa con que esos tenores de la grande ópera de la Naturaleza hacen alarde del poder pulmonar de su pequeña y sensible organización⁶.

Luz y canto, “son et lumière”, diríamos, y en medio de tanto refinamiento una mujer de veinte y dos años, “en cuya hermosura la Naturaleza había agostado sus tesoros de perfecciones, y en cuyo semblante perfilado y bello, bañado de una palidez ligerísima, matizada con un tenue rosado en el centro de sus mejillas, se dibujaba la expresión melancólica y dulce de una organización amorosamente sensible”⁷.

El entusiasmo del narrador vuelve pesado el final por exceso descriptivo, pero, no cabe duda, José Mármol es un adorador de la mujer, no solamente entendida como espíritu, sino como realidad concreta. Un constante, leve erotismo se insinúa sabiamente en sus descripciones femeninas, siempre insistidas. Amalia es una belleza atractiva también desde el punto de vista sexual. El perfume que, tras un leve movimiento, exala de su seno, embriaga; la morosidad con que la bella se deja peinar los cabellos por una camarista niña, que parece adorarla, la trans-

⁵ *Ibi*, p. 226.

⁶ *Ibi*, p. 229.

⁷ *Ibidem*.

forma en una mujer de inevitable sensualidad; el abandono con que está sentada en un sillón de damasco, frente a un espejo, la transforma en un objeto pecaminoso, así como la alusión a sus brazos desnudos; una Lucrecia de la antigua Roma, la define Mármol, una Cleopatra que esclaviza a Antonio⁸. Su “resplandor celestial”⁹ desaparece frente a la “diosa”. Rubén Darío y Pierre Louys ya se anunciaban en estas páginas del escritor argentino, el cual nos explica que

En la mujer, los encantos físicos dan resplandor, colorido, vida a las bellezas y gracias de su espíritu; y las riquezas de éste a su vez dan valor a los encantos materiales que la hermosean. Y es de esta unión armónica del alma y los sentidos, que resalta siempre la perfección de una mujer, ante quien los sentidos entonces dejan de ser audaces por respeto a su alma, y el amor deja de ser una espiritualización extravagante por respeto a la belleza material que lo fomenta, si no precisamente lo origina¹⁰.

Recuperarse es forzoso, pero tanto discurso no elimina la impresión que el lector se lleva, por otra parte positiva, de que a Mármol no le interesaba tanto el espíritu como el cuerpo: la belleza de la cara sí, transpirando espíritu, pero sin descuidar los hombros, el pie, naturalmente, desnudez que enardecía a nuestros bisabuelos por lo que sugiere, pero más aún los secretos entrevistos a través de la breve abertura del escote.

Novela-río esta *Amalia*, de final más que trágico, con emboscadas, sangre y muertes, cuchilladas y puñaladas, según el perfecto estilo del drama romántico. De ella se han dado los peores juicios, en gran parte injustos, porque volver a leer esta novela entretiene. La ficción interesa por el sinnúmero de lances y los personajes, más que todo femeninos. Hay partes pesadas, abundancia de documentación histórica, pero es fácil prescindir de ello. Los personajes son en buena parte logrados, la narración es suelta; hay habilidad “folletinesca” en el desarrollo que, como se expresa Teodosio Fernández, “conserva atractiva” la novela para el lector moderno¹¹; y mucho se aprende en torno al Buenos Aires de la época, sus costumbres y su vivir de todos los días.

3. María o la mujer desdichada

La expresión más relevante de la novela romántica hispanoamericana es *María* (1867). Su fama no ha venido menos con el transcurso del tiempo, todo

⁸ Ver *ibi.*, pp. 228-229.

⁹ *Ibi.*, p. 229.

¹⁰ *Ibi.*, p. 231.

¹¹ T. Fernández Rodríguez, “Introducción” a J. Mármol, *Amalia*, ob. cit., p. 40.

lo contrario: a pesar del radical cambio en la sensibilidad del lector, la novela conserva intacto su atractivo poético, como lo conservan *Las cuitas del joven Werter*, de Goethe, y *Las últimas cartas de Jacopo Ortis*, de Foscolo.

Isaacs, enamorado de su tierra, crea en *María* un texto lírico de valor artístico insuperable, dedicado a la naturaleza de Colombia, representa eficazmente un mundo rural de idealizada belleza, reino del paternalismo y la armonía, fuente de delicadas emociones, bañado pronto en lágrimas de ternura y dolor. Mundo imposible para el lector de hoy, pero que se acepta con emoción, evocando un ambiente y un vivir que ya parecen fantásticos. Ambito vital de nuestros antepasados, que también idealiza la distancia temporal y que contrasta felizmente con la cruda realidad de nuestros días.

En la novela de Isaacs se pueden detectar todas las características de la novela romántica: la descripción del ambiente, la caracterización costumbrista de cosas y personajes, el subjetivismo, el dominio del sentimiento, la ternura, el lirismo, el presentimiento, la fatalidad, la muerte, todo absorbido, es cierto, de modelos europeos, como *Atala* y *René*, el *Werter*, la poesía de Byron, textos y autores que transparentemente asoman, pero transformados en sustancia propia, genuina.

Se ha insistido en subrayar que la protagonista de la novela, María, “proviene principalmente de la tradición literaria” y que, frente a Efraín, su enamorado, personalidad considerada “completa”, pues presenta virtudes y defectos, su perfección “le quita un poco de calor humano”¹². No cabe duda, María “pertenecce a una larga serie de heroínas literarias”, como afirma McGrady, y ello “hace difícil que se escape a la clasificación de un tipo, en vez de ser un carácter de personalidad propia”, pero al fin hay que reconocer que en su caracterización el narrador “ha logrado un notable éxito”¹³.

Friedad y éxito no parece que puedan ir de acuerdo en un mismo personaje. La verdad es que María es un tipo de mujer idealizada, como la soñaba el hombre de cierto mundo romántico alejado de la ciudad, inmerso en la naturaleza y hondamente sentimental. Bella, inocente y pura, ingenua en sus sentimientos, perfectamente de acuerdo con la “ingenuidad” del paisaje patriarcal, perseguida por la fatalidad, es una víctima predestinada desde sus orígenes: la va consumiendo un sentimiento purísimo de imposible realización y muere, más que por causa de la enfermedad, por la melancolía de una ausencia. Mal de amores, se le llamaba entonces.

Una mujer en todo conforme con la concepción cristiana de la muchacha virgen, destinada a ser esposa ejemplar, María es exaltada en la novela por sus

¹² D. McGrady, “Prólogo” a J. Isaacs, *María*, Barcelona, Editorial Labor, 1970, pp. 26-27.

¹³ *Ibi*, p. 27.

dotes de hermosura e inocencia, de bondad, recato y honesta pasión, expresión de un amor puro, no contaminado por la sensualidad.

En la novela de Isaacs más que los acontecimientos vive la emoción. Frente a María, a este tipo de mujer, el hombre siente su indignidad. Confiesa Efraín: “Consideréme indigno de poseer tanta belleza, tanta inocencia”. “Poseer”: este verbo significa mucho y seguramente Efraín considera, en este momento, la posesión de mujer tan pura como un sacrilegio. Porque entre este hombre y María existe una diferencia fundamental, en cuanto a pasión amorosa; la misma inocencia en la que ha crecido la mujer la preserva de pensamientos que no sean más que puros. Efraín como hombre conoce más mundo y hacia su futura esposa experimenta visiblemente un transporte erótico: lo vemos cuando se encuentra frente a la joven, mira su pie o roza su mano. En realidad la pasión lo domina desde el comienzo; nos revela: “En pie yo, devorándola mis miradas, tal vez oprimí demasiado entre mis manos las suyas, quizá mis labios la llamaron”¹⁴.

Lo literario del primer encuentro, inspirado en *Atala* – “Era tan bella como la creación del poeta, y yo la amaba con el amor que él imaginó. Nos dirigimos en silencio y lentamente hasta la casa. ¡Ay!, mi alma y la de María no sólo estaban conmovidas por aquella lectura, estaban abrumadas por el presentimiento.”¹⁵ –, dura poco en el joven; María, al contrario, queda siempre exenta de todo lo que no es amor puro.

Perfectamente armonizada, la mujer, con la belleza lírica del paisaje, más parece Efraín quien desentona, por ser el que se atreve a flor tan delicada, sólo capaz de un único amor en su vida. El lector tiene la impresión de estar frente a una mujer-sueño, a una realidad que esfuma en la transparencia, que se hace concreta solamente en el desenlace fatal, anunciado desde el comienzo por un pájaro negro de mal agüero. La irrealidad es la realidad de María, y es este ser irreal, al fin y al cabo, a quien busca y llora el frustrado amante, regresando tardíamente y desesperado al ambiente ya solitario y muerto donde su amada vivió. Con la desaparición de María todo ha cambiado; la tristeza ha sucedido a la alegría, la muerte a la vida. De nuevo el ave negra revolotea sobre la cabeza del infeliz joven “con un graznido siniestro y conocido”, empujándole hacia la soledad, hacia lo oscuro, quien sabe si hacia la muerte: “Estremecido partí al galope – nos informa – por medio de la pampa solitaria, cuyo vasto horizonte ennegrecía la noche”¹⁶.

Una historia desesperada que, según se ha dicho acertadamente, “se enlaza tan sutil y esencialmente al clima poético de la prosa de Isaacs, que resulta im-

¹⁴ J. Isaacs, *ob. cit.*, p. 80.

¹⁵ *Ibi*, p. 78.

¹⁶ *Ibi*, p. 362.

posible individualizarla sin caer en lo trivial y hasta en lo absurdo”¹⁷. Frente a la belleza triunfante de Amalia, una belleza recatada y transparente; frente a la vitalidad de la mujer de la novela de Mármol, la delicada flor del libro de Isaacs. Y un destino común de muerte, violento el primero, en sordina, recogido, el segundo.

4. Clemencia, *la mujer coqueta*

Frente a lo dos tipos de mujeres que nos presentan José Mármol y Jorge Isaacs, la novela costumbrista-romántica nos ofrece otros tipos interesantes en *Clemencia* (1869), del mexicano Ignacio Manuel Altamirano. La novela citada es considerada una de las más relevantes de la corriente mencionada, a pesar de su inevitable artificio y su retórica. Para apreciar el libro hay que aceptar todo esto, y el lector “no tarda entonces en reconocer la magia folletinesca” de su autor, “su admirable don de apasionar con su encantamiento de aventuras y conflictos sentimentales”¹⁸, la belleza de sus descripciones de tipos y paisajes.

El telón de fondo de *Clemencia* es el de la guerra civil, que vive la nación mexicana a fines de 1863, “año desgraciado”, como se expresa Altamirano¹⁹, en el cual el ejército francés ocupa México, se apodera de Morelia y Querétaro, el ejército nacional se retira a Michoacán, evacúa Guanajuato y el gobierno se refugia en Saltillo.

En la novela las mujeres son dos, como dos son los jóvenes oficiales protagonistas de esta historia de amor-traición-muerte. Porque en *Clemencia* ocurre todo esto: contrastes de amor, traiciones a la patria, muerte del inocente, como suele acaecer en una típica narración romántica, cuando el elemento amoroso se mezcla con el histórico. Ya lo había hecho el chileno Alberto Blest Gana en sus “episodios nacionales”, especialmente en *Martín Rivas* (1862) y lo hará en otra novela, *Durante la Reconquista* (1897).

En *Clemencia* las dos mujeres y los dos hombres contrastan entre sí. Los une la amistad, los divide el amor. Pero hay más: los hombres los divide un distinto sentido de la patria y el honor, así como, por contraste, los distingue el aspecto: bello, elegante y atractivo el uno, poco atractivo, raro, de carácter cerrado el otro; el primero exitoso con las muchachas, el otro tímido e ingenuo. El primero será el que conquistará a Clemencia, a la que también quiere, sin que se atreva a declararse, el segundo.

¹⁷ F. Alegría, *ob. cit.*, p. 43.

¹⁸ *Ibi*, p. 60.

¹⁹ I. M. Altamirano, *Clemencia*, Bogotá, Editorial Norma, 1990, p. 8.

Las dos mujeres son “jóvenes gallardas y majestuosas como dos reinas”, o sea mujeres bien concretas, a pesar de que se diga que Clemencia es “hermosa como un ángel” y por cierto extraordinariamente atractiva: “Rubia, de grandes ojos azules, de tez blanca y sonrosada, y alta y esbelta como un junco, esta joven era una aparición celestial”²⁰.

Joven y bella, rica y caprichosa, Clemencia es naturalmente egoísta, tipo bien afirmado de mujer en la novela costumbrista-romántica. En *Martín Rivas*, Blest Gana nos ofrece un ejemplo significativo de este tipo de mujer, Eleonor, representante de una burguesía acaudalada, que acaba de afirmarse con los negocios en Santiago de Chile, a comienzo de la independencia. La muchacha vive en una casa ricamente adornada, transcurre su tiempo sin hacer nada, rodeada de lujo, “como un brillante entre el oro y pedrería de un rico aderezo”²¹. Lujosamente vestida, es más bien un bello objeto que una persona, hasta el momento en que el amor la transforma en mujer responsable, capaz también de heroísmo.

A Clemencia no le pasa nada de esto. Como muchas jóvenes de su clase “era mujer de imaginación exaltada y ardiente”, “orgullosa y dominadora, sabía disimular sus inclinaciones”, era “coqueta [...] Y gustaba de avasallar a todo el mundo”²². Un tipo totalmente negativo, a pesar de su belleza. A través de este personaje femenino Altamirano realiza una crítica durísima contra las mujeres de la clase alta mexicana, superficiales y despreocupadas, indiferentes a la suerte del país.

Preocupado por una sociedad en transformación y frente a situaciones históricas de gran momento, el escritor le reprocha a la mujer de la clase pudiente falta de sensibilidad y de responsabilidad. Es como si Clemencia viviera en un mundo sin contactos con la realidad, dedicada a un intenso juego erótico superficial, sin complicaciones, mientras el país está a punto de irse a pique. Lo que más la preocupa es su galán y por él está dispuesta a todo; hasta se niega a aceptar la verdad de su condición de traidor en favor de los franceses. Como siempre ocurre en las novelas románticas, hay también un amigo fiel hasta en las peores situaciones, un inocente dispuesto a sacrificarse en nombre de la amistad: es el infeliz enamorado Valle, quien después de haber denunciado la traición de Flórez le salva la vida facilitándole la fuga, dispuesto a morir en su lugar.

Y es cuando Clemencia parece despertar de su obstinada pasión. Sobre el cadáver del fusilado inocente exclama, cumbre del drama: “A ti era a quien debería haber amado”, “y cayó sobre sus almohadas deshecha en llanto”²³. Final

²⁰ *Ibi*, p. 36.

²¹ A. Blest Gana, *Martín Rivas*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 67.

²² I. M. Altamirano, *ob. cit.*, p. 58.

²³ *Ibi*, p. 200.

doblemente trágico, imprescindible en una novela romántica, con el detalle no menos ritual del mechón de cabellos del difunto, objeto de veneración y lágrimas de parte de la mujer finalmente desengañada, y una tranquilizadora fe en que desde el cielo el difunto haya perdonado. Lágrimas y más lágrimas y a continuación el no menos ritual viaje-diversión: Clemencia “Algunos meses hace que partió para Francia”. Amor y caprichos de ricos, diversione de pudientes, y una mujer sin dimensión espiritual, solamente coqueta.

Naturalmente la novela de Altamirano tiene aspectos de gran valor artístico que a motivo del tema que aquí trato quedan sin evidenciar. Escribe un crítico, acercando el novelista del siglo XIX a Rulfo:

Vale destacar la gran maestría para dibujar en detalle objetos y paisajes [...]. Como ocurre con Juan Rulfo, el lector palpa el polvo de los caminos, siente la lluvia e incluso asiste a la fatiga sudorosa del caballo donde Valle recorre el follaje de la guerra, animado por el amor. Se observa aquí la savia narrativa que une a ambos autores: una gran simbiosis con la nación de su tiempo²⁴.

Un gran escritor Altamirano, cuya obra conserva todavía la frescura de una pasión mexicana que se transmite en el tiempo. Al comentar su muerte Manuel Gutiérrez Nájera lo incitaba así: “Cruza envuelto en la hermosa bandera mexicana el mar perpetuamente inalterable...”²⁵.

5. *La novela real-naturalista*

De la misma manera que el costumbrismo se confunde con el romanticismo, el realismo desemboca, en la novela hispanoamericana, casi inmediatamente en el naturalismo, así que resulta legítimo hablar de un real-naturalismo.

Las novelas de esta corriente nos han acostumbrado a una serie de clichés que se repiten monótonamente: el hombre malo por herencia; la mujer perdida por escasez de medios económicos e inclinada al pecado por su bajo origen; el matón violento, artero, seductor vulgar, producto de una clase ínfima; el hombre de baja extracción que brega para entrar a formar parte de la clase adinerada y pudiente, seduciendo doncellas de alcurnia; etc. Todo un armamentario falso y empalagoso con el que se deleitaban en sus lecturas los pocos que en la época sabían leer, expresión de una sociedad acomodada, personajes

²⁴ Cfr. E. García Aguilar, “Clemencia: una historia de amor y desgracia”, en AA.VV, *A propósito de Ignacio Manuel Altamirano*, Bogotá, Editorial Norma, 1990, p. 14.

²⁵ M. Gutiérrez Nájera, “Necrología”, *ibi*, p. 21.

ellos mismos de novela, más que espíritus preocupados por el futuro de la sociedad.

Los escritores real-naturalistas conocían a su público y escribían para él, se diría no tanto al fin de despertar sentimientos humanitarios, sino más bien para halagar a sus lectores y convencerlos, si hacía falta, de que ellos eran mejores. Un mundo despreciable, pobre económica y espiritualmente, estaba a sus pies. La ciudad era más bien una cloaca, sobre la cual se erguían los barrios “decentes”, ricos, donde vivían los dignos burgueses.

Qué deleite hayan podido sacar los distinguidos lectores, o las ciertamente pocas lectoras, de las obras del real-naturalismo hispanoamericano es difícil imaginar. Las páginas de estos libros son sombrías, amargas; falta el paisaje, un aire respirable. En la mayoría de estas novelas no hay vía de salvación. Hay excepciones, es verdad, pero la gran parte de estos libros son lóbregos, de un lugubrismo complacido, empalagoso, falso, por más que sus autores hayan sido y sean celebrados. Zola fue en gran parte mal entendido por ellos, traicionado. El espíritu generosamente redentor que le movía a denunciar las lacras de la sociedad y la injusticia, la corrupción de las clases altas del período del Segundo Imperio, fue en Hispanoamérica moda superficial.

La crítica literaria, de parte, por la condición social de los que la ejercían, o celebrativa por necesidad, debido a la frecuente dependencia económica del escritor, celebró en su tiempo a varios autores hispanoamericanos del real-naturalismo, que en la actualidad sólo sobreviven como documento histórico. Sin embargo algunos ha habido que, no por discutibles, justifican su fama, como el argentino Eugenio Cambaceres y el mexicano Federico Gamboa.

6. Las mujeres objeto de Cambaceres

Uno de los escritores que más se dedicaron al tema de la mujer en sus relaciones con el hombre y la sociedad fue ciertamente Cambaceres, un *dandy*, perteneciente a una familia rica de origen francés, muy ligado a la cultura de Francia y escritor por pasatiempo, diríamos, si en su novela *Pout-pourri* (1881) declara abiertamente y con desparpajo: “Vivo de renta y nada tengo que hacer. Echo los ojos por matar el tiempo y escribo”²⁶.

Su programa revolucionario despertó escándalo, en la época, en Buenos Aires. En verdad se trataba de poca cosa: una aparente defensa de la mujer; el estudio de las capas ínfimas de la sociedad, sustancialmente sin la mínima simpa-

²⁶ E. Cambaceres, “Dos palabras”, prólogo a la novela *Pout-pourri*, Madrid, Hispanoamericana, 1985.

tía, con crudezas realistas, uso de ciertas palabras malsonantes, posturas atrevidas con relación al tema sexual.

Muy pronto Cambaceres volvió a los cauces del mejor, o peor, conservadurismo, lo que implicaba la condena de las clases indigentes, de la inmigración entendida como grave peligro para el país, de los desheredados, que la misma pobreza votaba al vicio y para los cuales nada se proponía hacer.

Todo el opuesto de Zola, en cuanto a orientación ideológica. Del novelista francés Cambaceres recoge someramente la técnica, cierta capacidad, viciada por los prejuicios, de penetrar la psicología de los personajes. Mérito de sus novelas es de ser breves, fáciles de leer, a pesar de un castellano que un crítico afirma el escritor conocía menos que el francés²⁷.

En su primera novela, *Pout pourri*, domina un tono irónico-satírico que recuerda a Larra, sobre todo en el tema de la felicidad dudosa de novios y casados. Cambaceres defiende aquí a la mujer frente a la poca consideración que le dedican los hombres, quienes la tratan como puro objeto. Mayor relieve tiene *Música sentimental* (1884), novela en la que Zola parece haber dejado huella más profunda, en la comprensión “humana” por la masa de los inmigrantes que, con duro trabajo, logran transformarse en “caballeros capitalistas”, pero que resultan “siempre tan groseros y tan bárbaros como Dios los echó al mundo”²⁸.

Ninguna simpatía, pues, hacia los que luchan por la vida. Todos pertenecen a un mundo despreciable y despreciado. Cuando enriquecen, van a echar su dinero en los burdeles de París. La gran ciudad del pecado está al servicio del curioso lector y para éste Cambaceres construye una especie de novela erótica fundada en las perversiones, cuyo centro activo es, naturalmente, la mujer, corrupta, impúdica, dispuesta siempre a aplacar la sed, la “Fiebre de vida”, el “hambre de gozar” del hombre²⁹.

En la gran ciudad del placer, el distinguido esteta que es Cambaceres se deja ir a descripciones atrevidas de corrupción, que condena a palabras, pero que ilustra se diría con deleite. El amor no logra rescatar del pecado. Si el amor entre Pablo y Loulou, de bestial se vuelve humano, en vísperas del nacimiento de un niño, al no darse este feliz evento y a la muerte del hombre por enfermedad, la mujer vuelve inmediatamente a la antigua vida: “El tiempo secó sus ojos empapados, como el sol seca la tierra después de un aguacero fuerte, y hoy revista de nuevo en el batallón de Citerea como horizontal de marca”³⁰.

Final burdo, descontado y falso. ¿Qué habrá entendido realmente hacer

²⁷ Cfr. G. García, *La novela argentina*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1952, pp. 52-53.

²⁸ E. Cambaceres, *Música sentimental*, en *Port-pourri. Música sentimental*, ed. cit., p. 201.

²⁹ Cfr. *ibí*, p. 213.

³⁰ *Ibí*, p. 340.

Cambaceres al escribir esta novela? El recuerdo de *Nana* es superficial. El libro carece de hondura y más parece cultivar un lector que gusta de elucubradas imágenes perversas.

La concepción del escritor argentino es totalmente pesimista con relación a la mujer: sus figuras son prostitutas, para las cuales no existe redención. Escribe Cymerman que si en *Poutpourri* las mujeres se presentan como cómplices de una sociedad amoral, en *Música sentimental* son las víctimas de esa sociedad³¹. Pero la sinceridad del novelista no convence; más bien domina en él una superficialidad ideológica.

Con *Sin rumbo* (1885) entramos en una etapa más madura de la narrativa de Cambaceres, y es la vuelta a la realidad argentina, con mayor atención al estudio psicológico de los personajes, proyectados hacia el campo, ámbito que parece oponerse positivamente a la corrupción de la ciudad. La novela presenta muchos elementos autobiográficos en la figura del protagonista, Andrés, una especie de “giovin signore”, hastiado, bello y fatal, e infeliz, atormentado por hondos problemas:

Seco, estragado, sin fe, muerto el corazón, yerta el alma, hartado de la conciencia de la vida, de ese agregado de bajezas: el hombre, con el arsenal de un inmenso desprecio por los otros, por él mismo, ¿en qué había venido a parar, qué era al fin?
Nada, nadie...³²

¿Qué hará ahora este problemático personaje?, se pregunta el lector. Nada: vuelve a las andadas, a sus satisfacciones eróticas. La víctima en este caso es una joven campesina, Donata, que el glotón está espiando mientras se va poniendo las medias; luego, enardecido, salta sobre ella y la posee, pasiva la pobre ante su dueño. Finalizado el acto, “con el gesto de glacial indiferencia del hombre que no quiere, Andrés tranquilamente se bajaba de la cama, daba unos pasos por el cuarto y volvía a apoyarse sobre el borde del colchón”³³.

Junto con la mujer-objeto, víctima sacrificial, la novela nos ofrece la mujer profesionalista del pecado, con su exotismo de manera. Regresado a Buenos Aires, Andrés vuelve a su vida de diversiones y conquistas: teatro y bailarinas. Contrasta con la figura desamparada de Donata la sofisticada y atractiva primera actriz, Amorini, casada con un marido complaciente, dispuesta a cualquier aventura por dinero, provista de cierto exotismo por ser italiana y que el seductor inmediatamente intenta conquistar, fácil conquista:

³¹ C. L. Cymerman, “Introducción” a E. Cambaceres, *En la sangre*, Madrid, Editora Nacional, 1984, p. 40.

³² E. Cambaceres, *Sin rumbo*, Buenos Aires, Minerva, 1924, pp. 18-19.

³³ *Ibi*, p. 24.

Alta, morena, esbelta, linda, sus ojos hoscos y como engarzados en el fondo de las órbitas, despedían un brillo intenso y sobrio; el surco de dos ojeras profundas los bordeaba revelando todo el fuego de su sangre romana. Andrés, mientras los otros se acercaban a saludarla, la envolvió en una larga sonrisa escudriñadora y codiciosa³⁴.

La cita es la acostumbrada trampa del *viveur*, en un pied-à-terre del peor mal gusto exótico-oriental, con espejos, alfombras de Esmirna y un baño todo tapizado de negro, “como para que resaltara más la blancura de la piel”³⁵. En semejante ambiente la orgía es inevitable y la mujer se muestra ardiente, dando lugar en la novela a una página del mejor, o peor, erotismo. A pesar del éxito, la carne no logra rescatar al hombre de su pesimismo. Por fin, la noticia de que es padre de una niña de la difunta y olvidada Donata parecería despertar en él sentimientos más nobles, pero la muerte también de la niña le induce al suicidio, que ocurre del modo más absurdo y granguñolesco: “tranquilamente, reflexivamente, sin fluctuar, sin pestañear”, escribe Cambaceres, “se abrió la barriga en cruz”; no satisfecho, el escritor nos da más detalles: “de abajo arriba y de un lado a otro, toda”³⁶. Espectáculo tremendo, es cierto, sobre el cual el narrador insiste hasta llegar a lo repugnante y ridículo:

Y recogíendose las tripas y envolviéndolas en torno de las manos, violentamente, como quien rompe una piola, pegó un tirón.
Un chorro de sangre y de excrementos saltó, le ensució la cara, la ropa, fue a salpicar sobre la cama el cadáver de su hija, mientras él, boqueando, rodaba por el suelo...³⁷

No andaba equivocado Ricardo Rojas cuando en su prólogo a *Sin rumbo* denunciaba que Cambaceres como escritor “carecía de arte reflexivo”³⁸.

La última novela, *En la sangre* (1887), fundada en la persistencia de la herencia en el individuo, de un naturalismo muy lóbrego, es la más defectuosa de todas las obras de Eugenio Cambaceres. Para nuestro tema nos ofrece una mujer de la clase rica, que se enamora de un napolitano burdo, bestial, borrachero y que la lleva a la ruina económica y la maltrata hasta llegar a formas francamente ridículas.

En toda la obra de este narrador argentino la mujer es siempre algo sin dimensión, negativo, perdido o destinado a perderse, y el hombre fundamentalmente un bruto, un explotador y un verdugo.

³⁴ *Ibi.*, pp. 55-56.

³⁵ *Ibi.*, p. 74.

³⁶ *Ibi.*, p. 165.

³⁷ *Ibi.*, p. 166.

³⁸ R. Rojas, “Prólogo” a E. Cambaceres, *Sin rumbo*, ed. cit., p. VIII.

7. Santa o la mujer del pecado

En el ámbito del naturalismo hispanoamericano la novela más celebrada ha sido siempre *Santa* (1903), del mexicano Federico Gamboa, inevitablemente acercada, por su valor artístico, a *Nana* de Zola. Se ha visto en ella, junto con *Nacha Regules*, de Manuel Gálvez, *Beba*, de Carlos Reyles y *Juana Lucero*, de Augusto D'Halmar, no el reflejo de una moda, sino la interpretación “de una etapa en el desarrollo social del mundo moderno”, juicio que persiste en Fernando Alegría³⁹. El mismo crítico, años antes, había subrayado en *Santa* los positivos aportes al naturalismo, la falta de retórica, la belleza del lenguaje metafórico, el vigoroso colorismo, la fuerza sin prejuicios con que la novela afrontaba el tema de la decadencia de la sociedad mexicana, la función fundamental de establecer un “nexo importante”, en la narrativa de México, como punto de pasaje del realismo neoclásico y romántico al regionalismo del siglo XX, y concluía afirmando que si la obra de Gamboa no se explica sin los antecedentes de Lizardi y Micrós, del mismo modo la novela de la Revolución mexicana parecería trunca sin el naturalismo gamboano, “que le sirve de Introducción”⁴⁰.

Muy distinto había sido el juicio de un novelista de la Revolución, Mariano Azuela, quien en un interesante panorama crítico, *Cien años de novela mexicana*, publicado en 1947, llegaba a escribir: “No sé si dentro de cincuenta años *Santa* siga leyéndose como *El Periquillo Sarniento* y sea hasta entonces cuando la crítica diga su última palabra sobre la obra de Gamboa”⁴¹.

Contra las críticas de Azuela arremetía Fernando Alegría, denunciando en los comentaristas mexicanos la escasa simpatía hacia su compatriota, frente al juicio generalmente favorable de los extranjeros⁴². Sea como sea, más de cincuenta años han pasado desde las críticas formuladas por Azuela y es el caso que convencen cada vez más. El mismo Monterde, prologando las *Novelas* de Gamboa, con muy buena intención le prestaba un pésimo servicio, al denunciar que *Santa* no era fruto de lecturas, sino de experiencias directas del novelista, reflejo de

aquella etapa de sus iniciaciones en el México nocturno, por los arrabales capitalinos; de las tertulias con amigas y amigos – de los que a veces

³⁹ Cfr. F. Alegría, *Nueva historia de la novela hispanoamericana*, Hanover, Ediciones del Norte, 1986, p. 94. En este libro el espacio dedicado a Gamboa y a *Santa* resulta bastante reducido.

⁴⁰ F. Alegría, *Historia de la novela hispanoamericana*, México, De Andrea, 1966 (3ª ed. revisada y ampliada; la 1ª es de 1959), pp. 99-102.

⁴¹ Cfr. M. Azuela, *Cien años de novela mexicana*, ahora en *Obras Completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, III, p. 649.

⁴² F. Alegría, *Historia de la novela hispanoamericana*, op. cit., p. 99.

[...], se avergonzaba íntimamente –; de los paseos y las fiestas en las cuales lo acompañaba el pianista ‘ignorado’ Teófilo Pomar, cuyo nombre esdrújulo recordará al bautizar al Hipólito de *Santa*⁴³.

Nuestro tema nos lleva a constatar la falsedad de la postura naturalista de Gamboa en su novela, texto que trata de una campesina, la cual, seducida por un oficial y abandonada, echada de casa por su familia, se traslada a la capital y allí se da inevitablemente a una vida de alegre y alta prostitución, hasta que se reduce, destruida por el vicio y la enfermedad, a una existencia miserable, asistida al final sólo por un pianista ciego, desde siempre enamorado de ella, el cual la cuida hasta su muerte, que ocurre, enferma de cáncer, a consecuencia de una operación quirúrgica. Elementos todos de una historia triste, capaz de conmovir al sensible lector.

Sin embargo, un atento examen de la novela revela claramente, en mi opinión, la falsedad de las intenciones del autor, al cual, es evidente, poco le importan los principios socio-morales del naturalismo, a pesar de denunciar a los “maridos modelos y papás de crecida prole que no pueden prescindir del agrio sabor de una fruta que aprenden a morder y a gustar cuando pequeños⁴⁴” – burda mezcla de alusiones – y de reunir a todos los hombres en un “atajo de marranos y de infelices, que por más que rabien y griten, no pueden pasárselas sin sus indecencias⁴⁵”.

En efecto, Gamboa parece convencido, y quiere convencer al lector, que el pecado está connaturalizado con las clases humildes y la mujer. Su falta de simpatía y de comprensión hacia los desheredados y los estratos inferiores de la sociedad resulta clara. La caída de Santa es presentada como “la historia vulgar de las muchachas pobres que nacen en el campo y en el campo se crían al aire libre, entre brisas y flores, ignorantes, castas y fuertes⁴⁶”; su desprecio por la campesina “ignorante” supera cualquier consideración y a menudo el narrador emplea el término “campesina” con repugnancia: “hasta las palideces por el no dormir y las hondas ojeras por el tanto pecar, íbanle de perlas a la campesina⁴⁷”, escribe refiriéndose a Santa, que ya se ha dado a la prostitución.

Las mujeres de la vida, puestas por sus amantes, durante una fiesta en el *Café de Paris*, frente a manjares a los que no están acostumbradas, no los saben apreciar, debido a sus orígenes vulgares y a su naturaleza grosera: según Gamboa tienen “paladares poco educados de hembras ordinarias y en el fondo

⁴³ F. Monterde, “Prólogo” a F. Gamboa, *Novelas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, p. XIII.

⁴⁴ F. Gamboa, *Santa*, México, Ediciones Botas, 1947 (13ª ed.), p. 23.

⁴⁵ *Ibi*, p. 25.

⁴⁶ *Ibi*, p. 39.

⁴⁷ *Ibi*, p. 74.

zafias”⁴⁸. La íntima lucha de Santa, la cual al aprender que su madre ha muerto, profundamente emocionada, siente deseos de ir a rezar a una iglesia, la describe el narrador como “una lucha corta, de gente vulgar que no ahonda las ideologías sino que se deja conducir por el instinto”⁴⁹.

Podríamos seguir con otras citas numerosas. Santa es por Gamboa símbolo representativo de la mujer-pecado, llevada a pecar “por alcohólica, por enferma y por desgraciada”, “con frenesí positivo”, si engaña a su amante “sin parar, donde se podía, en la calle, en el baño, en los carruajes de punto, en la mismísima vivienda”⁵⁰; sus compañeras son mujeres de “atrofiados cerebros de apesadas sociales”⁵¹. Pero la opinión que el escritor tiene de la mujer en sí no es mejor, si escribe: “entre las mujeres no existen categorías morales, no existen sino categorías sociales. ¡Todas san mujeres!”⁵².

No hay comprensión en Gamboa para la mujer que cae, por la mujer sencillamente. El escritor representa una sociedad en la que el hombre se siente dominador absoluto. La mujer es sencillamente un objeto de placer o de comodidad. Su novela, par más que en el prólogo declare, con palabras de Zola, “Ce livre, j’ai la conscience de l’avoir fait austère et chaste, sans que jamais la page échappé a la nature délicate et brulante de mon sujet, apporte autre chose à l’esprit de mon lecteur qu’une meditation triste”⁵³, es más bien un texto equívoco. Como ocurre en el caso de Cambaceres, el naturalismo es puro pretexto para un programa que podemos llamar “libertino”. La insistencia en las situaciones más híbridas – “delectación morbosa” la definía Azuela⁵⁴ – no está tanto al servicio de la denuncia convencida de una lacra social, sino más bien es medio para halagar al lector, lo que explica el gran éxito del libro en México.

En ocasiones las descripciones son tan detalladas y complacidas que, por la época, podríamos definir las francamente pornográficas. No falta lo trivial y lo grotesco, la impericia, por ejemplo, en la descripción de la desnudez femenina: Santa, “echada sobre las almohadas”, muestra “su anca soberbia señalándose a modo de montaña principal”, la negra cabellera suelta deja ver “un hombro, redondo, como montaña menos alta”, y de nuevo “el anca, enhiesta y convexa”, que forma “grutas enanas” con los pliegues de la manta; se trata ahora de describir lo más secreto el cuerpo femenino y Gamboa lo hace a través de un juego de palabras que acaba por confundir totalmente la visión: “después,

⁴⁸ *Ibi*, p. 93.

⁴⁹ *Ibi*, p. 126.

⁵⁰ *Ibi*, p. 274.

⁵¹ *Ibi*, p. 219.

⁵² *Ibi*, p. 271.

⁵³ *Ibi*, p. 8.

⁵⁴ A. Azuela, *ob. cit.*, III, p. 654.

la ondulación decreciente de los muslos que se adivinaban, de las rodillas en leve combadura; por final, la cordillera humana y deliciosa, perdiéndose allá, en los pies que se hundían, de perfil, en los colchones blandos [...]”. Difícil definir atractiva esta casi inexplicable belleza perezosa.

Frente a la mujer Gamboa defiende la implícita superioridad del varón, a quien el novelista reconoce el derecho hasta de sentir repugnancia y hastío hacia ella. En *El laberinto de la soledad* Octavio Paz intenta explicar los motivos de esta atracción-repulsión del hombre hacia la mujer:

La mujer [...] es figura enigmática. Mejor dicho, es el Enigma. A semejanza del hombre de raza o nacionalidad extraña, incita y repele. Es la imagen de la fecundidad, pero asimismo de la muerte. En casi todas las culturas las diosas de la creación son también deidades de destrucción. Cifra evidente de la extrañeza del universo y de su radical heterogeneidad, la mujer ¿esconde la muerte o la vida?, ¿en qué piensa?, ¿piensa acaso?, ¿siente de veras?, ¿es igual a nosotros? El sadismo se inicia como venganza ante el hermetismo femenino o como tentativa desesperada para obtener una respuesta de un cuerpo que tenemos insensible⁵⁵.

Es, en sustancia, la incapacidad del hombre para comprender a la mujer, la que suscita en él atracción y rechazo. Lo que no se logra someter atrae y repele al mismo tiempo. Sin problemas ciertamente de esta naturaleza, Federico Gamboa trata a la mujer como un objeto y un enemigo. Si al final rescata Santa, lo hace a través de la muerte, entendida como justa punición y salvación a un tiempo para esta mujer del pecado, culpable de haber hecho pecar a tantos hombres. Nada que ver, por consecuencia, con los ideales del naturalismo zoliano, y un ejercicio compositivo de escaso alcance, a no ser las descripciones de la ciudad de México, sus costumbres y entretenimientos.

La narrativa hispanoamericana dará sucesivamente obras más comprometidas, como la ya citada *Nacha Regules*, y seguirá siendo la mujer protagonista de novelas, hasta *Doña Bárbara*, de Gallegos, la endemoniada *Mulata de tal*, de Asturias, *La Madrastra*, de Vargas Llosa, *Madama Sui*, de Roa Bastos, *Paula* y *Afrodita*, de Isabel Allende, *Diana*, de Carlos Fuentes... Otras mujeres, otras personalidades, que en sí reflejan las variaciones de las relaciones entre los dos sexos y los problemas de su tiempo.

⁵⁵ O. Paz, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959 (2ª ed.), pp. 59-60.

TRINIDAD BARRERA

LA NAVEGACIÓN POÉTICA DE ÁLVARO MUTIS

No es fácil la lectura de la obra poética del colombiano Alvaro Mutis (Bogotá, 1923). Pertenece a la saga de escritores que han sabido fabricar un orbe propio, un mundo personalísimo y privado, como hiciera, entre otros, el uruguayo Juan Carlos Onetti con cuya visión de la vida tiene más de un punto de contacto. Su mundo poético no puede ser abordado de golpe, exige una lenta lectura que familiarice al lector con unos tonos claroscuros cuando no decididamente oscuros, con unos personajes derrotados y exilados de la gloria, requiere la misma morosidad que él ha puesto en cada palabra, en la búsqueda de un lenguaje explosivo, riquísimo, de adjetivación exuberante, precisa y evocadora, de enumeraciones frecuentes, fuertemente connotado por la magia de la palabra, por la liturgia del verbo.

La fuerza y la originalidad de su creación (verso y prosa, tanto monta) lo hacen sin dudas uno de los grandes poetas contemporáneos, con unos perfiles muy precisos que giran especialmente en torno a ese heterónimo que comparte celebridad con su creador, Maqroll el Gaviro, persona más que personaje, máscara en continuo desplazamiento y devenir, ave fénix que sostiene el pensamiento y la visión del mundo y de las cosas que tiene el poeta.

La pluma de Alvaro Mutis se desliza conscientemente por la prosa y el verso, ayuntándolos sin problemas, difuminando las fronteras entre los géneros, practicando intencionadamente desde sus inicios la creación de un mundo unitario donde la poesía y la novela puedan convivir sin fricciones, surgiendo la segunda de la primera como hija natural de un contenido que se desborda paulatinamente, como una “crecida” más de las que describiera en el poema que abre su summa poética. Quizás podría hablarse de “poema en prosa” en su caso a propósito del grueso mayor de su obra poética, y relacionarlo, como se ha hecho, con Aloysius Bertrand y su *Gaspard de la Nuit*, pues esta obra “nace y se construye como materia onírica despertando una enorme sugestión en poetas posteriores a él, como por ejemplo Baudelaire, y abriendo espacios

que más tarde serán ocupados por el decadentismo y, en nuestro siglo, por el surrealismo”¹.

Si se hace honor a una cronología habría que afirmar que fue antes el poeta que el novelista, pero dicha afirmación resulta falaz desde el momento en que el primer texto que aparece en la *Summa de Maqroll el Gaviero* (1948-1997)², “La creciente”, podría muy bien ser considerado un capítulo de una de sus novelas, si hacemos caso omiso de los puntos y aparte que parecen articular esos largos párrafos o versículos que en ningún momento pretenden adoptar forma de verso. Y es que Mutis ha sabido tender un puente entre lo lírico y lo narrativo, que ha llevado a sus críticos a advertir muy pronto sus inclinaciones por lo épico, un épica muy particular, como veremos, que tiñe gran parte de su producción vertida en un lenguaje de la más pura esencia poética. Se ha dicho, con razón, que “en su obra el verso suele tener la honda respiración del versículo, la letanía y el ensalmo, cuando no la directa sentenciosidad de la prosa”³.

En atención a esa cronología, 1973 resulta una fecha clave desde el momento en que reagrupa en un solo tomo la obra poética publicada hasta entonces y aparece el narrador con *La mansión de Araucaíma. Relato gótico de tierra caliente*, pero no se puede olvidar que en este relato reelabora situaciones, escenas y personajes de su poesía y además, hasta entonces, libros poéticos como *Los elementos del desastre*, *Los trabajos perdidos* o *Reseña de los Hospitales de Ultramar*, estaban injertados con relatos de tierra caliente, esas Tierras Bajas que diría Mutis en oposición a las Tierras Altas, continua y conscientemente desnuda polarización espacial entre las que se mueven sus personajes que tienen en su deambular la complicidad de unos desplazamientos tan fantasmagóricos como sus esencias.

Cuando en 1981 aparezca *Caravansary* y tres años después *Los emisarios* la prosa se enseñoreará más si cabe hasta el punto de atrevernos a hablar de breves cuentos como “Cocora”, “El sueño del Príncipe-Elector” o el que dará título a otra de sus novelas “La nieve del Almirante”. Ya lo advirtió el mismo Mutis cuando dijo: “Para quien no conoce mi poesía se crea una serie de interrogantes enormes sobre mis novelas, o mis narraciones como mejor prefiero decirles, porque no tienen estrictamente una forma novelística clásica, mis narraciones novelescas tienen su origen en poemas muy precisos y muy determinados”⁴.

¹ Martha Canfield, “Poesía onírica y sueños contados en la obra de Alvaro Mutis”, en *Sogno e scrittura nelle culture iberiche*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 414.

² Utilizo la edición realizada por Carmen Ruiz Barrionuevo, Salamanca, Ediciones Universidad, 1997. En adelante S.

³ José Miguel Oviedo, “Viaje al corazón de las tinieblas”, *El Urogallo*, 19, nov. 1987, p. 66.

⁴ Recogido por Fabio Rodríguez Amaya en *De Mutias a Mutis, para una ilícita lectura crítica de Maqroll el gaviero*, Imola, University Press Bologna, 1995, p. 203.

Su estancia en Europa (Bruselas), aunque temprana, parece marcar una inclinación por la lectura y el conocimiento de escritores europeos y muy especialmente de ingleses y franceses, con especial predilección por aquellos autores de libros de aventuras y viajes legendarios, Stevenson, Melville, Conrad, Salgari, Verne, al lado de los maestros franceses como Balzac, Celine, Baudelaire o Marcel Proust a quien dedicará su “Poema de lástimas a la muerte de Marcel Proust” (*Los trabajos perdidos*): “la fértil permanencia de tu sueño,/ la ruina del tiempo y las costumbres/ en la frágil materia de los años” (S,134). Creo que estos últimos versos con los que termina su larga elegía apuntan de entrada algunas de las constantes de su poesía, la inclinación a mostrar el desgaste del tiempo y sus constantes rituales, la morosidad y minuciosidad de sus descripciones. También Mutis, buen lector y devoto del escritor francés, busca el tiempo perdido a través del verbo poético, un tiempo pasado que con frecuencia resulta adánico en contraste con un presente de decadencia y desolación.

De los maestros aventureros y legendarios heredó su afición al viaje, al recorrido por tierras ignotas o frecuentadas, de Europa a América, de las Tierras Altas, frías, a las Tierras Bajas, cálidas, el peregrinaje, el éxodo, el exilio, el nomadismo se revelan como diversas formas de acercarse a la realidad, de intentar abarcarla en sus espacios, tan distintos y alejados y, al mismo tiempo, tan cercanos y parecidos por una comunidad de características afines que el tiempo y la historia reproducen. Personalmente conoció el exilio, desde su encarcelamiento en Lecumberri (1956), México se convirtió en su patria chica y allí se ha gestado el grueso mayor de su obra. Su poema “Exilio” (*Los trabajos perdidos*) es de una gran hondura lírica por lo que tiene de sentimiento confesional desgarrado:

Y es entonces cuando peso mi exilio
y mido la irrescatable soledad de lo perdido
por lo que de anticipada muerte me corresponde
en cada hora, en cada día de ausencia
que lleno con asuntos y con seres
cuya extranjera condición me empuja
hacia la cal definitiva
de un sueño que roerá sus propias vestiduras,
hechas de una corteza de materias
desterradas por los años y el olvido (S, 136)

El poeta siente la pérdida como anticipada muerte, como desgastamiento de una vida que apunta, al final, hacia “la cal definitiva de un sueño”. La devastación del mundo, la descomposición orgánica será una de las constantes poéticas de Mutis; no en balde se le ha comparado con el Neruda de *Las Residencias*, también él es un rey Midas de la pobreza, de la desintegración, de la pu-

trefacción. Incertidumbre, desarraigo, errancia, purgatorio sin redención, orfandad: “voz del exilio, voz de pozo cegado,/ voz huérfana...” (S, 135).

No es difícil encontrar los temas de su poesía, que es como decir de su obra. Si leemos esos *Primeros poemas (1947-1952)* que aparecen en su *Summa* se advertirán unas claves que marcan ya su estilo personal. En “La creciente”, referida a la de un río de su tierra colombiana, el agua en movimiento desbordada cabalga como un potro de la muerte llevando en su lomo una naturaleza devastada (naranjas, terneros, techos), lo que instantes antes era la vida y ya no es sino residuo muerto. Frente a ese espectáculo, el poeta evoca: “Tras el agua de repente enriquecida con dones fecundísimos se va mi memoria... Torna la niñez” (S, 63). La vegetación exuberante se torna detritus, la tierra maltratada, las casas abandonadas, todo un espectáculo del deterioro que nos trae a la memoria la mejor tradición de la literatura colombiana del regionalismo (en algunas de sus piezas se advierten ecos de la naturaleza-personaje de *La vorágine* de José Eustasio Rivera). Si el agua es tradicionalmente imagen de la vida, aquí en su desmesura es símbolo de la muerte. “La espesa humareda de los años perdidos esconde un puñado de cenizas miserables”. Ya está presente ese lenguaje característico que remite a lo infernal.

La muerte bajo tres apariencias distintas que responden a tres momentos de la historia explica el poema siguiente, “Tres imágenes”. En el I es el momento que precede a la batalla, a la devastación provocada por la milicia. Aparece aquí el “húsar”, ese héroe romántico europeo que tendrá su propio poema en *Los elementos del desastre*, esos “hijos prodigiosos”, héroes de batallas que “resucitan para combatir/ a la dorada langosta del día”. La segunda imagen de la muerte, el II, nos lleva a un asesino en el tiempo contemporáneo, el III a los sacrificios rituales sangrientos de un pasado remoto.

Sin embargo aún resultan más reveladores en este conjunto “El viaje” y “Programa para una poesía”. Del primero hablaré a propósito de Maqroll, del segundo debo decir que lo intuyo como poética. Es una larga reflexión en prosa dividida en siete apartados: programa, la muerte, el odio, el hombre, las bestias, los viajes y el deseo, más una introducción y un fin. El título de sus secciones anuncia abiertamente sus motivos de preocupación, pero del primero, “Programa”, quiero señalar unas palabras iluminadoras de su concepto de la poesía:

Todo está hecho ya. Han sonado todas las músicas posibles... Busquemos las palabras más antiguas, las más frescas y pulidas formas del lenguaje, con ellas debe decirse el último acto. Con ellas diremos el adiós a un mundo que se hunde en el caos definitivo y extraño del futuro (S, 71-72)

El desgastamiento del lenguaje, la búsqueda de la palabra poética está cabalmente reflejada con ecos que nos trae a la memoria la poesía de Paz por

aquellos mismos años, la misión del poeta es aquí heredera de la estética romántica, mediador entre el mundo y el lenguaje, nombrará el universo marcado por el caos, por el derrumbe, por la incertidumbre de futuro.

Como poeta-mago convoca a los viejos poderes para expresar el desorden. Así desgranará sus temas que circulan por un campo semántico previamente marcado: la muerte, el odio, las bestias, en definitiva el mal que domina el cosmos. Como medio para recorrer esa geografía infructuosa está el “viaje”: “Faltan aún por descubrir importantes sitios de la Tierra... Buscar e inventar de nuevo. Aún queda tiempo” (S, 74-75). Empresa vana de esfuerzo, pero constante. A partir de aquí las cartas estarán marcadas. El lector de su poesía ya sabe de qué sustancia están hechos los caminos que va a recorrer. La empresa titánica comienza.

Alvaro Mutis refleja todo un universo de obsesiones que da cuenta de los avatares de la existencia dominada por el fracaso, como aquel Larsen del mundo santamariano de Onetti, Mutis idea a Maqroll, su proyección deífica. Recorredor de mil singladuras, visitador de paisajes murales y geografías imaginarias, dice así su creador:

No hay nada en Maqroll... que no sea mío. Yo no le he puesto a Maqroll nada prestado... todo lo que hay en él lo he vivido yo, lo que sale de mí, de mi esencia, de mi ser, de mi manera de ver el mundo, de mi mundo, de las substancias que circulan entre el mundo y yo... el Gaviero es todo lo que no he sido, también lo que he sido y no he confesado, todo lo que desearía ser, todo lo que debí ser y no fui. El Gaviero es un trasunto mío: es mi gloria”⁵.

Su compañero de viaje en los últimos cincuenta años representa, entre otras cosas, el eterno peregrino, una suerte de judío errante vinculado al mundo mariner, según su apodo, pero cuyas aventuras son más terrestres que marítimas. Entrado en años, con todo lo que significa de vejez achacosa, lo encontraremos en la montaña, en puertos de mar, en minas de oro, siempre obsesionado por extrañas quimeras que acaban por convertirlo en símbolo de la tenacidad y catalizador del fracaso. Como Juntacadáveres de Onetti.

Como personaje de ascendencia romántica lo ha calificado Octavio Paz, “conciencia del poeta – avizora desde el palo mayor el horizonte; y lo que descubren sus ojos – arenales, vegetación tupida y enana de la malaria, inmensas salinas, obeliscos y torres cuadradas... no es tanto un mundo físico como un paisaje moral”⁶. Su visión es privilegiada, la de un dios derrotado o la de un hé-

⁵ En F. Rodríguez Amaya, *ob. cit.*, p. 96.

⁶ Octavio Paz, “Los Hospitales de Ultramar” en *Puertas al campo*, Barcelona, Seix Barral, 1972, p. 108.

roe caído en desgracia, pero siempre anunciadora o presentadora de calamidades. De ahí que a veces nos recuerde también a un profeta bíblico o al Dios colérico del Antiguo Testamento pues no en balde la influencia de la Biblia ha sido señalada en su obra.

Para trazar su fisonomía física y síquica conviene irse a la creación de Mutis. Su primera aparición, sin nombre, quizás haya que situarla en “El viaje” (S, 68-70) de sus *Primeros Poemas*. Es un relato breve de corte simbólico fechado en 1948, que narra la experiencia de un conductor de tren a través de la selva, uno de los “oficios” frecuentados en su poesía. Aunque parece que este viaje mítico no es sino la trasposición poética de uno de sus desplazamientos infantiles junto a su hermano Leopoldo, rumbo a la finca familiar de Coello, en la región de Tolima, se puede intentar también otra interpretación simbólica.

Nuestro conductor se nos antoja una metáfora de Caronte, su tren, la barca en la que éste trasladaba a los muertos hasta la opuesta ribera de la laguna Estigia, dado que nos explica cómo se distribuía su público en los vagones, en el primero, un grupo de marginales sociales: ancianos y ciegos; en cierto modo seres impedidos y poco útiles socialmente; en el segundo, otro tipo de marginales, gitanos, jóvenes de conducta dudosa, viudas furiosas, seres igualmente incómodos desde el punto de vista social; en el tercero, el orden: matrimonios burgueses, sacerdotes, tratantes; en el cuarto y último, el amor, la vida. En ese tren viajan los diversos estratos sociales, que tienen irónicamente como santo de culto a Cristóbal Colón – las referencias irónicas a los viajes conquistadores son también posibles – y son transportados por un conductor que se convierte en sepulturero cuando alguno de sus viajeros muere en el camino. “Los viajes nunca fueron anunciados previamente”, se dice, como la muerte surge de improviso; cuando el conductor, por amor, abandona su oficio, el tren es abandonado. Sólo el amor, parece decirnos, puede liberarnos momentáneamente de la muerte.

El primer poema en que Maqroll aparece bautizado es “Oración de Maqroll”. Incluido hoy en *Los elementos del desastre*, formó parte de su primer libro, perdido, *La balanza* (1948). Se presenta como una plegaria incompleta contra la “incredulidad y la dicha inmotivada”. Maqroll aparece aquí como profeta que predica contra el vicio de la carne, estigmatiza e invoca a un Dios vengativo del Viejo Testamento. Las referencias bíblicas y clásicas se superponen. La alusión a la esfinge o a la coquera de Edipo permite que se mezcle el pasado con el presente, un presente que reproduce, como en tiempos remotos, el mal y la perdición. No en vano aparece rotulado con una cita de René Cleve: “Tu as marché pour les rues de chair” (*Babylone*).

A partir de aquí Maqroll va surgiendo en múltiples ocasiones, ya sea como voz poética, ya como objeto de reflexión, a lo largo de *Los trabajos perdidos*, *Reseña de los Hospitales de Ultramar*, *Ciertas visiones memorables de Ma-*

qroll, *Caravansary* o *Los emisarios*, entre sus libros poéticos, porque en las novelas es el protagonista directo de seis de ellas, *La nieve del Almirante*, *Ilo-na llega con la lluvia*, *Un bel morir*, *Amirbar*, *Abdul Bashur*, *soñador de navíos* y *Tríptico de mar y tierra*. También aparece como personaje secundario en *La última escala del Tramp Steamer* donde el espíritu del Gaviero flota en la singladura agónica de ese buque fantasma condenado a transitar por los mares del mundo hasta verse convertido en un amasijo de hierros. Recientemente, 1997, ha aparecido *Contextos para Maqroll*.

En 1953 publica *Los elementos del desastre*, allí se incluye la “Oración...” citada, pero hay también otros textos que quiero señalar. En “Hastío de los peces” resurge la voz poética, ese yo impostado de “El viaje”, el mismo protagonista, ese Maqroll innominado, para decir: “Desde donde iniciar nuevamente la historia es cosa que no debe preocuparnos. Partamos, por ejemplo, de cuando era *celador de trasatlánticos*...”⁷. Nueva profesión, nuevo ropaje, nueva máscara, nuestro conductor de tren es ahora celador de barcos, aquí como allí desempeña el papel de guía de viajes oníricos, más claramente aquí lo vemos como conductor de viajes sin retorno, del último viaje, por varias indicaciones desperdigadas en el texto: “Mi jornada nunca sobrepasó las cinco horas y jamás dejé ver mi cara a los turistas...tuve que encargarme de enterrar el cadáver (también en “El viaje” actúa de sepulturero)...hubo quienes pretendieron acusarme de incumplimiento, con la manifiesta intención de perjudicar mis labores, tan ricas en el trato de criaturas superiores, de seres singulares estancados en el placer de un *viaje interminable*” (S, 82-83)⁸.

Así como “El viaje” y “Hastío de los peces” se nos antojan dos textos continuos, “El húsar” muestra otro de los rostros del héroe viajero, a veces enigmático heraldo. Ese soldado de caballería vestido a lo húngaro nos remite al héroe romántico y aventurero del XIX, al mito del valiente soldado a caballo, recorridor de territorios, desplazándose de las Tierras Altas (el frío) a las Tierras Bajas (el calor). Conocedor de la peste como maldición, que es como decir de la muerte, “sus luchas, sus amores, sus duelos antiguos, sus inefables ojos, el golpe certero de sus enormes guantes, son el motivo de este poema” (S, 95). En el último fragmento de este largo poema en prosa nos desvela al húsar como uno de los rostros de Maqroll: 4. El nombre de los navíos... (S, 99).

“Una palabra” y “Los trabajos perdidos”, el último de las prosas contenidas en el libro que comentamos, son sin duda dos poéticas complementarias:

Cuando de repente en mitad de la vida llega una palabra jamás antes pronunciada,

⁷ La cursiva es mía.

⁸ La cursiva es mía.

una densa marea nos recoge en sus brazos y comienza el largo viaje
entre la magia recién iniciada (S, 90).

Sólo una palabra y comienza el rito, “la danza de una fértil miseria”, ese oxímoron que es la vida. La poesía resultará nombradora y suplantadora del mando en “Los trabajos perdidos”:

La poesía substituye
la palabra substituye,
el hombre substituye,
los vientos y las aguas substituyen...
la derrota se repite a través de los tiempos
¡ay, sin remedio! (S, 110)

El poeta debe eternizar el instante, aunque como Borges opine que “el poema está hecho desde siempre”:

El metal blando y certero que equilibra los pechos de incógnitas mujeres
es el poema
El amargo nudo que ahoga a los ladrones de ganado cuando se acerca el
alba
es el poema
El tibio y dulce hedor que inaugura los muertos
es el poema
La duda entre las palabras vulgares, para decir pasiones innombrables y
esconder la vergüenza
es el poema
El cadáver hinchado y gris del sapo lapidado por los escolares
es el poema
La caspa luminosa de los chacales
es el poema (S, 111)

La conciencia de la inutilidad de la palabra, la problematización del lenguaje, la validez de la experiencia poética emparentan a Mutis con la tradición de la poesía moderna ya desde Rimbaud. El poeta, no obstante, lucha con el poema para intentar comunicar lo indecible, constata el fracaso y se levanta una y otra vez contra el mismo. Esta lucha volverá a asomar en sus libros siguientes.

En el hilo del ordenamiento de su *Summa* figura a continuación el libro *Los trabajos perdidos*, de 1965, mientras que *Reseña de los Hospitales de Ultramar*, 1959, fecha en que recoge la *Reseña...* de 1955 (cuatro poemas publicados en *Mito*) y la *Memoria...* de 1959, aparece a continuación del citado. Probablemente Mutis haya querido dar a estos últimos el lugar central del conjunto de su poesía.

Los trabajos perdidos reúnen veinte poemas que toman como hilo central el sueño, la muerte, el tiempo y la noche: “Que te acoja la muerte con todos

tus sueños intactos”, dice en el primero de ellos, “Amén”. La muerte adquiere diversas significaciones. Aquí, en “Amén” se refiere al vivir como morir un poco cada día, el paso de la infancia a la adolescencia, el transcurrir del tiempo vivido no es sino una pérdida: “La muerte se confundirá con tus sueños/ y en ella reconocerás los signos/ que antaño fuera dejando” (S, 115). En otra ocasión es la muerte de alguien, así en “La muerte de Matías Aldecoa”, el personaje de León de Greiff, reaparece su héroe viajero en los últimos momentos de la agonía que precede al morir, para darse cuenta en ese preciso instante del sentido de su vida: “descubriendo, de pronto,/ en algún rincón aún vivo/ de su yerto cerebro,/ la verdadera, la esencial materia/ de sus días en el mundo” (S, 117). En “La muerte del Capitán Cook” parece referir el interrogatorio sobre sus viajes a que es sometido el mítico personaje cuando muere, mientras que en “Un bel morir” combina dos espacios distintos, el salvaje y el civilizado, para hacer coincidir en el tiempo la muerte igualatoria.

Con el título de “Cita” aparecen dos poemas: el primero, dedicado a la muerte del poeta colombiano fundador de *Mito*, Jorge Gaitán Durán, es un bello y sentido canto de despedida en el que Mutis va tanteando espacios para la muerte que reúnan las condiciones de soledad necesaria, ya sea a orillas de un río, en un cuarto de hotel o en un hangar abandonado, para finalmente decir: “Otros lugares habría y muy diversas circunstancias;/ pero al cabo es en nosotros/ donde sucede el encuentro/ y de nada sirve prepararlo ni esperarlo./ La muerte bienvenida nos exime de toda vana sorpresa” (S, 123).

“Breve poema de viaje” o “Poema de lástimas” insisten sobre el tema y la muerte se alía con el tiempo, puesto que el hombre, ser mortal, se compone de tiempo, así varias “Sonatas”, en la primera de ellas advierte: “Otra vez el tiempo te ha traído/ al cerco de mis sueños funerales” (S, 132); también dos “Nocturnos”: “Renueva la noche/ cierta semilla oculta/ en la mina feroz que nos sostiene” (S, 116). Sueño, muerte, noche y tiempo tejen la vida para recordarnos que “batallas hubo” (título de otro poema), pero “Nada nuevo”.

Libro fuertemente unitario en sus temas contiene también su poética, “Cada poema” ensaya un tono de letanía, muy común en la estructura de los poemas que componen este libro, para ir cortejando el poema, definiéndolo metafóricamente por la ausencia, “un pájaro que huye, un paso hacia la muerte, un facto yerto, un lento naufragio del deseo..” y resumir sin concluir que “cada poema esparce sobre el mundo/ el agrio cereal de la agonía” (S, 127).

Con el título de *Reseña de los Hospitales de Ultramar* (once textos) y *Se hace un recuento de ciertas visiones memorables de Maqroll el Gaviro, de algunas de sus experiencias en varios viajes y se catalogan algunos de sus objetos más familiares y antiguos* (tres prosas), incluidos en la *Summa* de 1973, se da cuerpo cabal a ese personaje memorable de su obra. Una larga nota explicatoria del autor pone en antecedente sobre la temática e intención de su escritura.

ra. Se trata de tejer la figura de Maqroll en el ocaso de su vida, en el umbral de la muerte que se preanuncia en una atmósfera de desolación y abatimiento.

En la más clara línea de continuidad con la narrativa colombiana regionalista, o más concretamente con el “Elogio de la selva” que abriera la segunda parte de *La vorágine*, Mutis abre su cielo con el “Pregón de los hospitales” y entre admiraciones y altisonancias deliberadas da paso al lector interesado en las páginas que siguen: “¡Vengan todos, / feligreses de las más altas dolencias! / ¡Vengan a hacer el noviciado de la muerte” (S, 146). Entramos así en un espacio onírico, degradado como su dueño, marcado por la destrucción, la soledad, el desamparo, la enfermedad que “está presente en *los Hospitales de Ultramar*, lugares donde el gaviero cura sus males, sin mucho éxito puesto que llega a la visión de la muerte en “Moirologhia” y sufre su primera muerte en “Morada”⁹.

Poco importa que muera físicamente o no, de hecho vuelve a reaparecer en libros siguientes, lo importante es la condición moribunda de su existir, su condición de fracaso que lo emparenta en cierto sentido con el Arturo Cova de *La vorágine* o con el Matías Aldecoa de León de Greiff. “El tren, las vagonetas, la carreta, que aparecen en estos poemas, son todos ellos conductos de escape que en realidad persiguen un medio de acceder a un inalcanzable Paraíso perdido, pero que sin embargo también participan de la decrepitud intrínseca a todo lo vivo”¹⁰.

Tanto en la poesía como en la narrativa aparece como viajero inagotable, encarnación de la derrota, del fatalismo, visionario y soñador a un tiempo, rodeado de seres que bordean la marginalidad cuando no se hunden en ella. Como contraste se tienen pocos datos de sus hazañas marítimas, de su familia o de su nacionalidad, aunque viaje con pasaporte chipriota, “la intención fue que no tuviera ninguna referencia geográfica – dice Mutis – porque no conozco, ni diré jamás si alguna vez la conozco, la nacionalidad de Maqroll, no quise que tuviera patria alguna”¹¹. Con frecuencia lo encontramos huyendo de algo incierto y sus movimientos provienen del recuerdo del pasado.

El ciclo de Maqroll continúa en su libro siguiente *Caravansary* (1981) con “La nieve del Almirante”, “Cocora” y “En los esteros” y, en cierto modo, se cierra en *Los emisarios* (1984) con “La visita del Gaviero” y “El cañón de Aracuriare”. Dos años después se abre el ciclo novelístico del personaje con *La nieve del Almirante*. Estos textos, procedentes de *Caravansary* y *Los emisarios*, tienen ya una decidida vocación narrativa que apuntan al ciclo novelístico del Gaviero, incluso son incluidos como apéndices en sus novelas, y precisamente

⁹ Consuelo Hernández, *Alvaro Mutis: una estética del deterioro*, Caracas, Monte Avila, 1996, p. 197.

¹⁰ C. Ruiz Barrionuevo, *ob. cit.*, p. 17.

¹¹ *Alvaro Mutis*, edic. coord. por Pedro Shimose, Madrid, ICI, 1993, p. 50.

gracias a ellos sabremos más datos de los trabajos y desdichas. Los libros poéticos que le sucederán prescinden directamente de su personaje aunque, como ha señalado Carmen Ruiz, siga predominando el carácter errante y el viaje.

No olvidemos que tanto *Caravansary* como *Los emisarios* contienen también otros textos relevantes. El que da título al primero de los libros citados, largo poema en prosa dividido en diez apartados y una “Invocación” conforman la figura que titula el volumen, ese camellero o caravanero en el descanso de su caminar que es sinónimo de su vivir (“caravansary” es el patio-posada donde pernoctan las caravanas). En una atmósfera de irrealidad o ensoñación, evocadora de un pasado, afirma: “Ninguno de nuestros sueños, ni la más tenebrosa de nuestras pesadillas, es superior a la suma total de fracasos que componen nuestro destino” (S, 181).

Con un vago aire de cuentos orientales, relatos chinos o del medio oriente persa, como admite Mutis, el libro se hace eco de la destrucción, del desgaste o de lo efímero en clara continuidad con su obra anterior. Para Mutis, “*Caravansary* es la terminación de un libro que había quedado en suspenso, inconcluso: la *Reseña de los Hospitales de Ultramar* [...] Es el que reúne con más eficacia, riqueza, exactitud, los elementos básicos de mi vida, los pasajes de la tierra caliente, los viajes, la destrucción, el trópico, el erotismo y la muerte mezclados con la enfermedad. Allí me refiero muy concretamente al uso, mejor dicho al desgaste que sufren a cada minuto los seres y las cosas”¹².

La sombra de los temas narrativos borgianos aflora en este libro marcado por la prosa, “El sueño del Príncipe-Elector” puede ser un buen ejemplo, el hombre que sueña su destino y cuyo sueño le perseguirá con ligeras variantes hasta la muerte; también el breve “Cita en Samburán” [“La muerte del hombre es una sóla, siempre la misma” (S, 198)] o “La muerte de Alexandr Sergueievitch” que en el último momento de su vida reconoce a la mujer que es como entender su destino.

En 1984 aparece *Los emisarios*¹³. El libro está compuesto por dos partes, la segunda tiene una unidad propia ya que viene constituida por diez “Lieder”, de gran intensidad lírica, que abren una nueva forma poética en su obra. Con ellos se pone de relieve la importancia de la música para Mutis, “la segunda circulación de la sangre”. En *Un homenaje y siete nocturnos* volverá a mostrar su predilección por el tema, en el poema que abre el libro, “Homenaje”, en esta ocasión a propósito de la música de Mario Lavista.

La primera parte de *Los emisarios* la integran otros diez textos que incluyen dos largas prosas referidas al Gaviero, escritas en cursiva, como si fueran

¹² Cristina Pacheco, “Se escribe para exorcisar a los demonios” en AA.VV. *Tras las rutas de Magroll el Gaviero 1981-1988*, Edic. de Santiago Mutis Durán, Cali, Proartes, 1988, p. 242.

¹³ Lo encabeza unos versos apócrifos de donde dice burlonamente Mutis haber tomado el título.

textos interpolados en el libro y un “Tríptico de La Alhambra” que para algunos comentaristas cuenta como tres poemas. Aparte de los textos dedicados a Maqroll, sobre los que no volveremos a insistir, convendría destacar los poemas dedicados a ciudades, espacios o monumentos andaluces, “Cádiz”, “Una calle de Córdoba” y el “Tríptico” citado. Su particular relación ancestral con la ciudad gaditana (el apellido lo liga a Celestino Mutis) le lleva a encontrar en ella la raíz de su escritura:

Y llego a este lugar y sé que desde siempre
ha sido el centro intocado del que manan
mis sueños, la absorta savia
de mis más secretos territorios,
reinos que recorro, solitario destejedor
de sus misterios, ... (S, 209-210)

Córdoba le remite a una herencia, la española, su encuentro con una España de la que se siente dueño, de un pasado histórico que hace suyo, remitiéndose a un tiempo mítico donde épocas y personajes conviven. También “Tríptico” participa de esa concepción temporal, el pasado se espeja en el presente para crear un halo distinto: “en un presente de exacta plenitud/ vuelven los días de Yúsuf” (S, 228). Se ha hablado de “poesía de la mirada, de la apariencia radiante”¹⁴ en contraposición a esa mirada anterior centrada en el desastre.

También en estos poemas se destaca el sabor histórico que va a caracterizar más aún buena parte de su poesía. La mirada histórica de Mutis busca personajes que revelen la grandeza pasada para reflexionar sobre un presente distinto. “Funeral en Viana” o “Novgorod la Grande” responden a esa intención. Ya no se trata, como en poemas pasados de corte histórico (“El húsar” o “Apuntes para un poema de lástimas...”), de marcar las distancias, la imprecisión o de hacer una metáfora sobre tal o cual personaje, sino que ahora “hay un enfoque visual, una presencia plástica de los acontecimientos... Y un interés de reconstrucción”¹⁵. Como en casi todos sus libros también *Los emisarios* contienen su poética que remitiría al primer poema del libro “Razón del extraviado”: “Hablo del viaje, no de sus etapas” (S, 207).

Tras este hermoso y maduro libro vendría *Crónica regia y Alabanza del reino*, 1985, que marca sus preferencias por la realeza y en especial por la figura de Felipe II, que se prolonga en el siguiente, *Un homenaje y siete nocturnos*, 1986. La muerte, como se ha señalado, sigue siendo el fin último y el mundo contiene en sí mismo la semilla del deslumbramiento pero también de la destrucción.

¹⁴ David Jiménez, “Poesía de la presencia real”, *ibidem*, p. 119.

¹⁵ *Ibidem*, p. 117.

En suma, la lectura de su obra poética emerge como una parábola sobre el sentido de la existencia. La constatación de sus diversas y contradictorias manifestaciones hallan reflejo en poemas muy particulares que son piezas complementarias para la reconstrucción de ese edificio complejo que es el cosmos.

NOTE

GIULIANA FANTONI

CARLO V ALLA LUCE D'OGGI

Per quanto ormai gli storici abbiano in più occasioni ribadito e dimostrato come la scienza oggetto del loro interesse non si esaurisca nello studio delle vicende pubbliche e private di personaggi, ancorché famosi ed importanti, la discussione, ormai da tempo non più appannaggio solo degli storici, sul ruolo di questi personaggi all'interno della storia, non si è mai del tutto spenta. Se, dunque, la storia in quanto scienza si caratterizza proprio per lo sforzo di cogliere la complessità del reale nella quale si sono agitate in numero incalcolabile le anonime vicende di ignoti esseri umani resta pur sempre ad alcune personalità il destino di assurgere al ruolo di protagoniste di un'epoca, talché, malgrado tutto, riesce di fatto impossibile prescindere dalla loro storia individuale, anche se finalizzata ad affrontare l'analisi di più vasto contesto.

Non v'è dubbio che tra queste personalità spicchi quella di Carlo V, al quale è stato spesso riservato il compito di siglare il tramonto di un'epoca, quella medievale, definitivamente ed inesorabilmente soppiantata dall'età moderna. La prima metà del sec. XVI, infatti di certo non si spiegherebbe senza la presenza di Carlo V, così come nello stesso modo non si spiegherebbe, ci sembra di poter aggiungere, senza quella di Martin Lutero o di Hernán Cortés, per limitarci ai primi esempi che ci si affacciano alla mente, tuttavia, è proprio l'Asburgo storicamente preposto a contraddistinguere la propria epoca, al punto che detti altri personaggi, ugualmente insostituibili, assumono, invece, importanza proprio dall'essergli questo affiancato e quello contrapposto. Tale funzione, ovviamente non storica, ma esclusivamente culturale, gli deriva innanzitutto dagli straordinari ruoli istituzionali che egli ricoprì sia in virtù della situazione nella quale si era venuto a trovare, sia per proponimento proprio e dichiarato. Si trovò, infatti ad ereditare dai Re Cattolici le corone di Spagna, ma dimostrò anche di essere animato da volontà tenace ed irrevocabile nel perseguire senza mezzi termini ed in prima persona il disegno di cingere la corona di imperatore del Sacro Romano Impero.

Proprio questo secondo aspetto è quello che si suole più correntemente ricollegare a quel tramonto del medioevo a cui si accennava poche righe sopra: certamente l'importanza politica e più ancora, almeno per un lungo periodo, l'efficacia carismatica e l'intensità emotiva insita nel concetto stesso di Impero così peculiare nel Medioevo è assente dall'epoca moderna, e proprio nel presunto fallimento della politica imperiale di Carlo V si tende a leggere l'inesorabile destino di un sovrano il cui sguardo era rivolto più all'indietro che non in avanti. È questa l'immagine che con maggiore impatto emerge anche dalla più famosa opera dedicata a Carlo V, quella di Karl Brandt¹, che dopo tan-

¹ Karl Brandt, *Carlo V*, III ed., Torino, Einaudi, 1971.

ti anni resta ancora di inalterato valore per ricchezza d'informazione, puntualità d'analisi e complessità espositiva, tanto che, aggiungendo a questa le altre numerose opere dedicate all'argomento da storici di varia nazionalità e provenienza², sorprende che ancora ci sia chi si voglia cimentare in analoga impresa.

Le dimensioni del volume di Martyn Rady, *Carlo V e il suo tempo*³, starebbero ad indicare più modeste ambizioni da parte dell'A. a paragone con i precedenti a cui si faceva cenno e nei confronti dei quali non manca di sottolineare il proprio debito di studioso; tuttavia, sebbene l'edizione italiana giunga con quasi dieci anni di ritardo sull'edizione pubblicata in Gran Bretagna⁴, l'opera si segnala per essere un interessante contributo al tema.

È evidente, ed anche esplicitamente ammesso, che il modello di riferimento è appunto l'ampio studio del Brandi ed in effetti dal Brandi il Rady non si discosta, per esempio, nella scelta di privilegiare nella propria analisi il ruolo di imperatore su quello di re di Spagna, o di considerare le regioni dell'Impero come quelle nelle quali principalmente si giocavano i destini di Europa e come tali ben più importanti della penisola iberica, accresciutasi in tempi troppo recenti, perché potesse esserne considerata appieno l'importanza, dei territori americani.

Dal Brandi, però, il nostro autore si discosta, ed è forse questa la chiave di volta che garantisce l'interesse del lavoro, nel considerare Carlo V non come un personaggio eccezionale in se stesso, ma chiamato ad assolvere compiti che, questi sì, non potevano che essere considerati eccezionali e all'interno dei quali, tuttavia, si trovò costretto ad agire non da solo e non in situazioni di vantaggio: "[...] Carlo [...] raramente fu padrone della situazione. Il fatto che i suoi impegni europei fossero così ramificati lo obbligava a essere sempre sulla difensiva, a reagire agli avvenimenti piuttosto che a prendere l'iniziativa. [...] Dal momento che le sue iniziative erano di fatto delle reazioni a mosse altrui, esse non sono rivelatrici di un disegno imperiale che si andava dispiegando lentamente ma, piuttosto, di una serie di improvvisazioni."⁵ Secondo questo quadro, dunque, egli non solo non fu artefice esclusivo del proprio destino – e quale uomo può davvero esserlo, verrebbe da domandarsi – ma non fu neanche il principale attore della propria vicenda, quanto piuttosto un elemento del coro europeo di quegli anni su cui, però, in modo privilegiato anche se per una serie di motivi del tutto autonomi dalla sua volontà, si appuntarono in seguito gli occhi degli storici. Il Rady sottolinea come sia ine-

² Lungi dal voler fornire un repertorio bibliografico che abbia qualche pretesa di completezza, ci si limita qui a citare alcuni titoli particolarmente significativi nell'ampio dipanarsi degli studi su Carlo V: E. Armstrong, *The Emperor Charles V*, 2 voll., New York, Macmillan, 1902; P. Rassow, *Die Kaiseridee Karls 5.: dargestellt an der Politik der Jahre 1528-1540*, Berlin, E. Ebering, 1932; R. Menéndez Pidal, *La idea imperial de Carlos V*, Buenos Aires, 1941; B. Chudoba, *Spain and the Empire 1519-1643*, Chicago, University of Chicago Press, 1952; R. Tyler, *The Emperor Charles V*, London, Allen & Unwin, 1956; A.J. Maravall, *Las etapas del pensamiento político de Carlos V*, in "Revista de estudios políticos", 100 (1958), pp. 93-146; *Charles Quint et son temps*, a c. del Centre Nationale de la Recherche Scientifique, Paris, 1959; S. de Madariaga, *Carlo Quinto*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1969; P. Chaunu, *L'Espagne de Charles-Quint*, 2 voll., Paris, Cdu-Sedes, 1973; M. Fernández Alvaréz, *Charles V: Elected Emperor and Hereditary Ruler*, London, Thames & Hudson, 1975; F. A. Yates, *Astrea. L'idea di impero nel Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1978; R. Carande, *Carlo V e i suoi banchieri*, Genova, Marietti, 1987.

³ M. Rady, *Carlo V e il suo tempo*, Bologna, Il Mulino, 1997.

⁴ *The Emperor Charles V*, London, Longman, 1988.

⁵ *Ibid.*, p. 72.

vitabile rimarcare il fallimento pressoché totale della politica e degli obiettivi di Carlo V, delle sue scelte rivelatesi inadatte, insufficienti, talvolta incoerenti, ma invita anche a riflettere sulle situazioni che l'Asburgo si trovò a vivere, sugli strumenti non solo economici e politici, ma in primo luogo culturali, di cui egli poté disporre.

In effetti, se economia e politica furono in misura maggiore o minore controllate dall'imperatore, sembra che proprio le ripercussioni culturali, quelle cioè destinate ad operare con un raggio d'influenza più vasto e più dilatato nel tempo, siano quelle che maggiormente gli sfuggirono di mano. Non a caso di lui più spesso si sottolinea il ruolo di imperatore più che quello di re di Spagna: sovrani di stati nazionali, infatti, soprattutto in quel periodo, se ne affermarono diversi, mentre l'Imperatore era unico e dunque con ragione Carlo V tentò, per quella che dovette rivelarsi l'ultima volta, di far valere in modo significativo questa unicità di ruolo ed il suo carisma. Egli, infatti, da un lato avvertì sempre fortemente, in quanto appunto imperatore, la dignità di *auctoritas*, dall'altro si preoccupò anche del requisito essenziale ad essa connesso, quello cioè della responsabilità personale. Non era, però, facile, e talvolta neanche produttore, incarnare tale ruolo sempre e soprattutto con sempre uguale convinzione ontologica, laddove gli altri ruoli lo reclamavano a soluzioni talvolta anche molto diverse.

E non c'è da stupirsi, se si tiene conto del dominio così vasto e così eterogeneo su cui si trovò ad agire. Vastità ed eterogeneità che si misurano non solo e non tanto in termini spaziali, quanto piuttosto perché in esse, gradatamente, ma solidamente, si erano condensate ed erano giunte a maturazione alcune delle principali traiettorie che avevano agitato e vivificato l'epoca medievale: l'ideologia imperiale, di cui si diceva, la *Reconquista* nella penisola iberica, conclusasi solo pochi anni prima della nascita di Carlo V e dunque ancora pregna della propria carica di epopea, la crescita commerciale ed economica delle città della Fiandra ed infine la Borgogna che nella seconda metà del sec. XV tanto era stata coinvolta nella lotta condotta dai sovrani francesi per garantire saldezza al proprio stato nazionale.

Non dunque la figura di Carlo V – è quanto il Rady pone in giusta evidenza – era di per sé un retaggio dell'epoca passata, quanto le diverse realtà che nella sua persona trovarono espressione istituzionale al sorgere del sec. XVI. Retaggi di un'epoca passata, ma già pronti a svilupparsi in pieno accordo con il presente, e autonomamente. Cosa che Carlo V non ignorava, ma che non poteva condividere a meno di rinunciare in primo luogo a quella carica imperiale il mantenimento della quale, egli intuiva, sarebbe stata la condizione per non rinunciare a niente. L'A., infatti, non manca di sottolineare l'opera compiuta dall'Asburgo nei diversi contesti geografici, nei quali si trovò ad agire, non nel tentativo vano ed anacronistico di far rivivere un medioevo ormai invecchiato, ma di ricondurre gli interessi dei suoi domini in seno all'interesse per lui prioritario, cioè quello dinastico.

Proprio la rilevanza di questo interesse, che per Carlo V rappresenta il nucleo attorno al quale catalizzare le diverse facce del suo potere, pone in luce quanto il suo concetto di regalità, certamente legato al mondo medievale, si dipani secondo una mentalità e una sensibilità decisamente più moderna, in cui trova posto il disegno di asservire persino la suprema carica imperiale al successo della Casa d'Austria. Proprio il suo essere *auctoritas*, dunque, gli avrebbe potuto fornire quegli strumenti culturali, a cui si accennava poche righe sopra, in grado di garantirgli pieno successo; ma non fu così. Emerge allora, piuttosto, l'immagine di un sovrano determinato a far valere la propria autorità, ma sfruttando di volta in volta le risorse che gli si offrivano con atteggiamento disincantato e realistico. Non esita, per esempio, allo scopo di ottenere l'elezione alla suprema carica di imperatore, a servirsi del denaro dei grandi banchieri tedeschi, né, af-

fidando più tardi la guida dell'impero al fratello Ferdinando, a servirsi dei legami familiari come garanzia di unità di comando.

Ampio spazio, poi, viene dedicato dal Rady al problema dei principi tedeschi e della diffusione della Riforma Luterana. I motivi che spingono Carlo V ad osteggiarla sono di natura squisitamente politica, più che religiosa; molto più che l'universale obbedienza al papa di Roma gli sta a cuore il riconoscimento della sua autorità supranazionale ed in questo senso va dunque intesa la guerra infine condotta contro i principi tedeschi, decisa come *extrema ratio* dopo un complicato gioco politico di alleanze e di concessioni che non avevano sortito effetti di stabilità. Su questo aspetto, quello appunto della politica imperiale e della conflittualità che il ruolo di imperatore rappresenta ormai per Carlo V – e a questo proposito non va forse dimenticato come il titolo dell'edizione inglese sia *The emperor Charles V* – si concentra l'attenzione dell'A., che riesce ad offrire un quadro esaustivo della complessità degli interessi in questione e un'immagine dell'imperatore lontana da quella un po' oleografica di paladino della fede cattolica, ma molto più convincente.

Tutto ciò a scapito, forse, di altri aspetti che, pur non sottaciuti, vengono trattati in modo più sbrigativo. Risalto, per esempio, viene dato alla politica condotta nella penisola italiana, destinata, così, a passare in gran parte sotto l'influenza spagnola: tuttavia, anche in questo caso – sottolinea il Rady con puntuale acutezza – l'atteggiamento di Carlo V molto più che rispondere all'interesse dell'espansione iberica, si inquadreerebbe nel progetto di riconsiderare questi territori all'interno dell'Impero e di dare concretezza, con l'agnizione di Napoli, a quello slancio mediterraneo che era già stato negli obiettivi di Federico Barbarossa. Così la conquista del ducato di Milano, in cui si insediarono funzionari spagnoli – episodio che tuttavia, come il Rady sottolinea in modo pertinente, non esaurisce la fine della guerra con la Francia – appare chiaramente l'acquisizione di quella 'chiave' necessaria al controllo del Napoletano come già gli suggeriva la sapiente zia Margherita d'Austria.

Oggetto di un'analisi più ridotta risulta, pertanto, la politica spagnola dell'Asburgo. Se vengono menzionate le sue iniziative in determinati momenti, per esempio in occasione della rivolta nota con il nome di *comuneros*, rimane più in ombra la complessità politica e istituzionale ereditata dai Re Cattolici, che tanto condizionamento doveva esercitare sulla sovranità del nuovo re. Un accenno, infine, viene fatto alla politica americana, ancora una volta, però, in relazione a quella imperiale. Corretta, ci sembra, l'osservazione del Rady riguardo a come Carlo V recepisce le conquiste che in suo nome avvenivano nel Nuovo Mondo in quanto occasione per rimpinguare le proprie finanze, cronicamente al di sotto delle sue grandiose necessità; né si può pensare che il Nostro, con impossibile lungimiranza, fosse consapevole degli sviluppi di inaspettata portata consentiti da quelle imprese. Tuttavia, per quanto la sua attenzione fosse principalmente rivolta alla riscossione del *quinto*, non mancarono iniziative, ad esempio l'emanazione delle *Leyes Nuevas*, che mostrano l'Asburgo desideroso di affermare non solo da un punto di vista fiscale la propria autorità – o *auctoritas*? – su quelle terre di recente acquisizione.

Un ultimo pregio ci sembra di dover sottolineare di questo volume ora opportunamente divenuto appannaggio della bibliografia italiana su Carlo V: il sapiente utilizzo di un vastissimo corredo critico, che spazia dai contributi più eruditi risalenti anche al secolo scorso, fino ai più recenti studi, in un testo che risulta al tempo stesso di rigore scientifico e di piacevole lettura.

DONATELLA FERRO

L'INCA RIVISITATO

È ancora recente la pubblicazione del volume *La Florida dell'Inca* (1996), risultato di un ottimo lavoro d'équipe in cui Aldo Albònico cura l'introduzione, Giorgio Silvini la traduzione e Paola Pecchi le note e il glossario (vedi recensione in «Rassegna Iberistica» n. 58), e subito gli ha fatto seguito l'edizione di *El Inca revisitado* (Roma, Bulzoni, 1996), secondo momento della ricerca garcilasiana di Aldo Albònico.

Nel *Prólogo* Giuseppe Bellini, all'inizio co-programmatore del lavoro con l'Albònico, inquadra biograficamente la figura dell'Inca, evidenziandone le contraddizioni, la poliedricità che hanno alimentato la problematica attorno all'interessantissimo e discusso personaggio, nato a Cuzco nel 1539 da padre spagnolo *conquistador* e da madre principessa indigena, dunque drammaticamente figlio di due civiltà e due culture, ma in realtà 'orgullosamente indio'.

Due lunghi saggi precedono i brani antologici la cui scelta è ampiamente giustificata da Aldo Albònico. Il primo, *Un auxilio para la evaluación histórica de la primera parte de los «Comentarios Reales», y algunas notas más*, inizia affrontando un problema molto dibattuto: la credibilità dei *Comentarios Reales*. L'ondeggiare dei giudizi tra il positivo e il negativo non ha registrato discrediti determinanti, anche per l'inesattezza dei commenti.

A tale proposito Albònico avverte la necessità di sottoporre a un doppio esame ciò che Garcilaso dice dell'*incario*, sia attraverso il confronto con le altre cronache spagnole per stabilire quali furono da lui conosciute e maneggiate, sia filtrando la materia attraverso i recenti risultati della ricerca etnostorica.

Con lucida schematicità che facilita confronti per loro natura pesanti e difficili, l'esame viene diviso in più punti, il primo dei quali riguarda l'origine degli incas e la molto discussa antichità del loro potere, considerando non degne di fede, anche grazie alle datazioni rese possibili dai nuovi ritrovamenti archeologici, le parole di Garcilaso il quale, riportando dati altrui, afferma che gli incas regnarono "más de quinientos, y cerca de seiscientos años".

Il secondo punto si ricollega alla tesi centrale del pensiero di Garcilaso: la superiorità degli incas rispetto alle altre etnie, tesi rifiutata da tutti gli studiosi, che hanno documentato l'esistenza di un'antica unità culturale delle Ande Centrali, per cui gli incas furono non gli artefici di questa unificazione, ma il suo prodotto. La civiltà incaica, dunque, non fu superiore a quella degli altri popoli, come invece pretendeva Garcilaso che considerava 'barbari' i popoli non civilizzati dagli incas.

Il terzo punto riguarda l'organizzazione economica e sociale degli incas, basata sulla 'reciprocità' di servizi, esaltata da Garcilaso come perfetto modello sociale, e sul più

complesso meccanismo della 'ridistribuzione', dietro cui Garcilaso ("ingenuo, prudente, fariseo?") voleva nascondere una realtà economica ben diversa, dove un'élite si era appropriata del controllo della distribuzione dei beni che non si basava certo su uno scambio paritario, anche se alcuni cronisti e molti storici hanno insistito sull'aspetto più sociale che economico dei movimenti mercantili.

È difficile seguire le tappe e i caratteri dell'espansione incaica per le numerose contraddizioni che presenta la tradizione, continuamente manipolata dalla tradizione orale controllata dai vari sovrani. I ricercatori attuali sostengono che l'espansione incaica fu tarda e cruenta, smentendo Garcilaso che in tutti i modi proclamava l'uso di metodi pacifici nella sottomissione di altre etnie, accreditando il carattere pacifico delle conquiste incaiche, e presentando quel mondo come compatto e pacifico. Anche la disfatta del potere incaico è spiegata in termini conciliatori che gli permetteranno di dare una giustificazione onorevole alla sconfitta.

Di particolare interesse è la rappresentazione che Garcilaso dà della religione incaica. Voce isolata, insiste con orgoglio sul fatto che gli incas non usavano fare sacrifici umani, avvalorando una realtà che ammetteva tuttavia in Perù sacrifici umani meno frequenti e numerosi che in Mesoamerica.

Più travagliata e confusa è la dimostrazione del monoteismo incaico, negato da quasi tutti i cronisti, dal momento che lo stesso Garcilaso si vede costretto ad ammettere che gli incas erano idolatri. Come altri cronisti egli oscilla tra la spiegazione ortodossa che si dava a certe somiglianze tra la religione incaica e il cristianesimo, e un certo compiacimento nel dimostrare la bontà di simili credenze, forse regalo di Dio agli incas nel disegno della salvezza dei popoli. Certe reticenze dell'Inca sono forse imputabili alla paura di incorrere nelle ire di una censura che aveva già colpito la *Florida*.

Garcilaso è generalmente onesto nella descrizione delle conoscenze tecniche e scientifiche degli incas, evitando confronti che riteneva, forse erroneamente, spiacevoli. Il cronista avvicina il lettore alla poesia quechua, al teatro dei missionari, alla vita quotidiana del mondo incaico, rivelando a volte un'ingenuità inconcepibile dopo le testimonianze di Acosta, ma, tutto sommato, risultando di grande interesse.

Problema molto serio è l'implicito confronto tra la civiltà spagnola e quella incaica. Garcilaso, prudentemente, lascia capire che gli indios, con l'avvento degli spagnoli, persero molte garanzie di soddisfare le necessità primarie, a prescindere da carestie e altre calamità. Gli indios furono perdenti, soprattutto se il confronto con la realtà spagnola viene fatto rispetto a un sistema di leggi indubbiamente idealizzato nell'applicazione piena. Garcilaso riesce ad essere perfettamente estraneo - pur vivendo all'atto della scrittura del testo un'esperienza spagnola completamente contraria nelle assurde proibizioni imposte dal governo incaico ai suoi sudditi.

In questo modo, secondo Albónico, egli riesce a dare del sistema incaico una rappresentazione tutto sommato positiva, in contrasto con la visione di altre cronache. Garcilaso era convinto, ma il suo pensiero viene formulato in termini molto prudenti, che gli incas fossero stati scelti da Dio per civilizzare *naciones bárbaras*, per avvicinarle a un culto monoteista e preparare la strada alla predicazione degli spagnoli, i quali avrebbero ricevuto in cambio la ricchezza americana.

Dopo un impegnativo e lucido approfondimento della problematica che nasce dal confronto tra i *Comentarios Reales* e altre cronache del Perù, e alla luce delle nuove conoscenze etnografiche, Albónico giunge alla conclusione che "el cronista mestizo no estaba cabalmente a la altura de la difícilísima tarea que se asumió" e che meglio di lui informarono sul Perù altri cronisti; si ricordi che aveva lasciato il Perù a vent'anni per non più ritornare. I *Comentarios Reales* miravano a glorificare gli antichi sovrani degli incas.

Sulla tecnica storiografica di Garcilaso i pareri sono discordi. Egli tende a tacitare tutto ciò che del mondo inca era poco edificante. Scarsa conoscenza del suo mondo, poca capacità critica, ingenuità tendono ad allontanare il discorso dalla storicità, per sottolineare il valore dell'efficacia documentale della sua opera. Gli autori di storie della letteratura ispanoamericana sono concordi nell'apprezzare la grandezza dell'opera garcilasiana, sia per l'impostazione del piano generale, sia per la capacità di riflettere i contrasti tra il mondo incaico e quello spagnolo, e i conflitti che tormentarono l'animo dell'autore e che anticipano, per alcuni aspetti, caratteri della letteratura 'impegnata', sebbene sia evidente l'elemento emozionale anche nelle descrizioni dei paesaggi e dei costumi indigeni.

Nel secondo saggio, *Un enfoque punzante de la «Historia general del Perú»*, viene esaminata la seconda parte dei *Comentarios Reales*, terminata alla fine del 1612 e pubblicata postuma nel 1617 con il titolo di *Historia General del Perú*, in cui l'autore raggiunge interessanti e indiscutibili modalità letterarie. Gli inevitabili aspetti problematici dell'opera riguardano, come nei *Comentarios*, la parte storico-ideologica della cronaca.

Affrontando il problema dell'originalità della *Historia General del Perú*, Albónico rileva che Garcilaso fece un uso selettivo delle fonti per arrivare alla versione a lui più conveniente, fonti proficue alla costruzione narrativa; infatti, scrive Albónico: "Creo advertir que Garcilaso es muy buen narrador cuando puede construir sobre una fuente original... Al quedarse sin guía, a veces colea".

La più importante tesi ideologica di Garcilaso, già esposta nella *Florida*, si fonda sul fatto che spagnoli e indigeni devono uscire con pari dignità dalla conquista. Rispetto alla *Florida*, però, nella *Historia* l'autore cambia i mezzi per ottenere il suo fine, tacendo o insistendo su determinati avvenimenti e situazioni, seguendo una "strategia compensatoria" che spesso lo allontana dalle fonti, arrivando a dare rappresentazioni false degli stessi incas.

L'immagine che lo scrittore dà degli spagnoli del Perù è, tutto sommato, positiva. Nei riguardi della condotta di ecclesiastici e soldati Garcilaso esercita un'autocensura, a volte difficile, suggerita dai discutibili comportamenti di alcuni, o sfiora l'ipocrisia in ossequio ai pregiudizi molto diffusi nella vita spagnola del tempo.

Il cronista meticcio accetta la conquista spagnola, quale mezzo di salvezza delle anime degli indigeni. È parzialmente critico verso le ruberie spagnole, a volte, a suo dire, esagerate e riprovevoli, a volte legittime. Garcilaso, da vero inca, non nutre nessuna considerazione per gli indios, ai quali trova giusto affidare i lavori più ingrati e riserva loro insincere parole di compatimento.

L'Inca segue López de Gómara, Zárate e altri cronisti nello scagliarsi contro Bartolomé de las Casas, strumento del demonio nell'ostacolare lo sviluppo del Perù. Questa posizione verrà successivamente esaltata da Menéndez Pidal, noto antilascasiano. È, ai nostri occhi, una situazione equivoca e contraddittoria: appare un Garcilaso difensore degli *encomenderos*, dei *conquistadores* della prima ora, figure in realtà a lui lontane nel tempo, ma nelle quali si identifica nella memoria del padre. Si può intravedere una personalizzazione della cronaca nelle reazioni di Garcilaso di fronte alle notizie riportate da altri cronisti sulla sua persona e, soprattutto, sulla condotta del padre, figura alla fine ricreata nell'elogio funebre.

Albónico giunge alla conclusione che se i *Comentarios Reales* sono superati per esattezza ed equilibrio da altre cronache, tuttavia nessuna di queste raggiunge la grandezza della ricreazione garcilasiana. Il confronto della *Historia General del Perú* con altri scritti cronachistici "dan éxitos agridulces". Alla base è chiaramente individuabile nell'opera dell'Inca una confusione etico-politica e ideologica dovuta all'annacquamento della sua indianità, nella progressiva adesione alla mentalità ispanica contemporanea.

Opera ricca di contraddizioni quella del meticcio, dove a pagine mediocri si alternano pagine di alto valore, alternanza perfettamente rappresentata in questo libro dell'Albònico dalla scelta dei brani antologici.

Albònico si rivela ancora una volta lo 'storico' che sa prendere le distanze dall'oggetto esaminato, senza false emozioni o pericolosi sbandamenti, con un felice lavoro di rara lucidità e chiarezza pur nella difficile elaborazione di molte idee, notizie, riferimenti, citazioni che ampliano l'orizzonte della ricerca e forniscono una nuova, personale lettura sensibile ai valori letterari dell'opera. Vorrei ricordare la vastissima bibliografia maneggiata e filtrata con straordinaria maestria dall'Autore che riesce perfino ad alleggerire la lettura di un testo rigorosamente scientifico.

FRANCO MEREGALLI

JULIAN DEL CASAL

Al ir a España, en representación de su país, con motivo de las celebraciones colombinas, Rubén Darío hizo escala, a mediados de 1892, en La Habana, y conoció a Julián del Casal, que en esta ciudad había nacido en noviembre de 1863. El encuentro quedó como un hito en la memoria, del cubano sobre todo, que algunos meses antes había escrito¹ un artículo sobre *Azul*, que demostraba una evidente afinidad con el más joven, pero ya célebre, nicaragüense. Hay espíritus “que, por un error del destino, se extravían de sendero al bajar a la tierra, y llegan a encarnarse en regiones extrañas a sus gustos, a sus cualidades y a sus aspiraciones”. Si no tienen “fe ciega en el ideal”, tendrán que “resignarse a engrosar el montón anónimo”; pero si tienen la fuerza necesaria “acaban por imponer sus ideas, sus gustos y sus producciones”. Entre estos últimos coloca Casal a Darío, que “parece un artista parisiense, desertor del grupo de los parnasianos y neorrománticos”; y se coloca evidentemente a sí mismo. Es natural que el encuentro personal fuera para él importante. Casal había descubierto que había diferencias esenciales entre su actitud frente a la vida y la de Darío, y le hace decir a éste, en un poema titulado *Páginas de vida*, publicado en enero de 1893², que mientras Casal “cultiva sus males”, él “el *suyo* olvida”: “Tú lo ves todo en negro, yo todo en rosa”. En aquel mismo mes Casal escribió otro artículo sobre Darío, dedicándolo a Enrique Gómez Carrillo, “en París”: Darío, transformando en genio de leyenda, ha reanimado la poesía americana “con la extraña armonía y con el brillo feérico de sus incomparables estrofas”³. Pocos días antes de morir le escribía para decirle que le admiraba “cada día más”, que había sabido de Gómez Carrillo que había ido a París y ya se había marchado a Buenos Aires⁴. ¡París! Nada menos que París. Como para Nájera y otros, para Casal “París était la contraction poétique de Paradis”⁵.

Hay algo patético en este sentimiento de destierro en su propia tierra; una tierra, por lo demás, que sintió su prematura muerte con sincera desolación; *La Habana elegante*, una de las revistas de que había sido asiduo colaborador, publicó una *Corona fú-*

¹ Julián del Casal, *Prosa*, Compilación, prólogo y notas de Emilio de Armas, La Habana, Editorial Letras cubanas, 1979, t. I, págs. 101-106.

² Cf. la *Introducción* de Juan Geda y Fernández a su edición de la *Selección de Poesías* de Casal, La Habana, 1931, p. XLVI.

³ *Prosa*, cit., t. I, p. 119.

⁴ *Ibid.*, p. 331.

⁵ Max Daireaux, *Littérature hispano-américaine*, Paris, Kra, 1930, p. 91.

nebre, en la cual colaboraron por lo menos veinticinco “poetas”⁶. En Nueva York, a raíz de su muerte, se ocupó de él un cubano de muy diferente carácter, José Martí, afirmando que “le tomó la poesía nula, y de desgano falso e innecesario, con que los orífices del verso parisiense entretuvieron estos años últimos el vacío ideal de su época transitoria”. “Por toda nuestra América era Julián del Casal muy conocido y amado, y ya se oírán los elogios y las tristezas”⁷. Martí intenta comprender esta fama, y el poco apego que Casal sentía por su país; pero no le resulta fácil. Cuando volvió a ocuparse de Casal, en 1910, recordaba con afecto al amigo, pero ya se sentía lejos de él, “incomprendido porque incomprensible”, “víctima de sus nervios de ultrasensitivo”⁸.

Julián del Casal era evidentemente un neurótico y un inadaptado. De su neurosis hablaba él mismo. “Había nacido heredero de una inmensa fortuna”⁹, dijo de él su amigo y protector Ricardo Del Monte; “una catástrofe” le dejó pobre. Su madre murió cuando tenía cinco años: en su soneto *A mi madre*, sin embargo, Casal afirma que “murió de dar vida a un disgraciado”; su padre cuando ya tenía veintidós: un hombre que tenía “el alma más triste que le muerte”, “abrasada de fervido idealismo”, que consiguió apagar “en la corriente azul del misticismo” “su sed ardiente de inmortales goces”: una prefiguración del hijo, en la realidad o en la interpretación de éste. Durante su breve vida Casal conservó relaciones con familias ricas, cuyos gustos compartía, aunque detestaba el origen de su riqueza, si no era el patrimonio de una antigua nobleza. Hacía 1886 empieza su colaboración más o menos sistemática a periódicos y revistas. En una de ellas, de marzo de 1888, se atreve a decir que el Capitán General de la isla, general Sabas Marín, cuyos actos gubernamentales todos “comentan desfavorablemente”, da “recepciones vulgares”, en las cuales “ya no lucen los sirvientes, en días de gala, el calzón corto de terciopelo negro y la casaca del mismo color”¹⁰. Pierde su modestísimo empleo de hacienda, pero sigue escribiendo en *La Habana elegante*. Un día, según cuenta un amigo, le invita a éste a almorzar en un restaurante elegante, y le anuncia que, como ha vendido un solar que tenía, se va a Europa: “ni sé a qué voy, ni cuándo he de volver (...) Me hastía esto”. Va a España, donde espera el apoyo de lejanos parientes; le envía al amigo un soneto desde Santander (“Qué me importa vivir en tierra extraña / o en la patria infeliz en que he nacido / si en cualquier parte he de encontrarme solo?”). A los pocos meses está de vuelta, “andrajosamente vestido”: “gastó en unas cuantas semanas el dinero presupuesto para muchos meses, sin darse cuenta, porque lo tenía”¹¹. En Madrid había conocido a Salvador Rueda y a Francisco de Icaza; pero parece que estas relaciones no le sirvieron de mucho. En La Habana, consiguió un puesto de redactor en un periódico y colaboró en otros. En 1890 publicó *Hojas al viento*, dedicándolo a “su benévolo y tolerante consejero”¹² Ricardo Del Monte, recogiendo poemas de fecha ya relativamente lejana, que reflejan experiencias literarias

⁶ Sus versos se encuentran en la *Edición del Centenario* de las *Poesías* de Casal, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1963, págs. 331-355.

⁷ Cf. *Prosa*, cit., t. II, págs. 413-4.

⁸ Cf. *Prosa*, cit., t. II, págs. 428-432.

⁹ Cf. *Prosa*, cit., t. II, p. 403.

¹⁰ Cf. *Prosa*, cit., t. I, págs. 202-205.

¹¹ Enrique Hernández Miyares, *Julián del Casal*, en *Poesías*, ed. de centenario, cit., págs. 313-314.

¹² Ramón Meza, en su semblanza de Casal, en *Poesías* cit., p. 237.

tardorománticas francesas, asimiladas en función de la tradición romántica española, con su musicalidad un poco fácil y algún asomo parnasiano (por ej. en el soneto titulado *Mis amores*). Gracias a Del Monte redactor de *El país*, ya periodista profesional, Casal, viviendo y vistiendo de manera extraña y llamativamente solitaria, en realidad, quisíéselo o no, servía admirablemente su fama de poeta que no es de este mundo. En febrero de 1890 estuvo en La Habana el pretendiente al trono francés, el conde de París. Casal, que había sido afectado por la triste historia de Luis II de Baviera; que había escrito un poema sobre el *Adios al Brasil del emperador don Pedro II*, que había renunciado al trono en 1889, se sentía monárquico, “no sólo por estética, sino por el asco profundo que nos inspira la igualdad de ideas, pues sabido es que, desde el más acaudalado banquero hasta el último mozo de cuadra, casi todos los hombres, en nuestro tiempo, son republicanos, socialistas o cosa semejante”¹³. En realidad, su monarquismo incluía cierta preocupación de progreso social, como demuestra el poema a Pedro II. En noviembre de 1891 escribirá de Darío que “está afiliado al socialismo artístico por su odio hacia lo burgués”¹⁴. Entrevemos el carlismo de Valle Inclán, nacido seis años después de Casal, y un poco también a D’Annunzio, nacido en el mismo 1863. El conde de París encarnaba la aristocracia rancia, que se contraponen con señorial reserva a la odiada burguesía, y tenía la aureola del “poscrito que siente la nostalgia de la patria lejana”. Es un inquieto, uno de esa “falange de hombres modernos, cuyo tipo perfecto fue el autor de *Manfredo*, que sólo sienten la nostalgia del país en que no están”¹⁵. Se pudo poner de relieve el “patriotismo” de Casal¹⁶, pero tales actitudes no podían preocupar a los partidarios de la autonomía cubana en el marco de la monarquía española. Cuba tenía ya una tradición republicana, que había alimentado una guerra de diez años (1868-78) contra la España de la “Gloriosa”, una guerra que la Restauración había ganado.

El trabajo de redactor de *El país* no correspondía a la imagen de sí mismo que Casal se hacía, y lo dejó. Esperaba el correo que le traía la prensa de París. En estar al día de lo parisiense nadie en Cuba le superaba; el mismo Darío debió de aprender de él. En su retraimiento (“procuraré irme a vivir en un barrio lejano, cerca del mar, para aguardar allí la muerte, que no tardará mucho en venir”¹⁷) leía. “Su educación poética comenzó en el verso escultural de Núñez de Arce, en la estrofa prodigiosa de Victor Hugo, corregida por las maravillas de plasticidad, colorido y armonía de Theophile Gautier; en la labor exquisita de la escuela parnasiana, particularmente en los sonetos de Heredia, recibiendo más remota influencia de Musset, Lamartine y Vigny, y más inmediata y frecuente de los artistas en prosa similares de los ungidos de la prosa rítmica”, escribió su amigo Manuel de la Cruz, en un escrito publicado en 1892¹⁸. Casal había traducido ya en 1887 y 1890 algunos *Poèmes en prose* de Baudelaire, a quien declararía en uno de sus *Bustos* “el más grande poeta de nuestros tiempos”¹⁹. Pero en 1891 su gran descubri-

¹³ *Prosas*, t. I, p. 193.

¹⁴ *ibid.*, p. 104.

¹⁵ *ibid.*, p. 195.

¹⁶ Cf. Enrique Hernández Miyares, *Julián del Casal, patriota*, en *Poesías*, cit., págs., 307-311.

¹⁷ carta de 19 de marzo de 1891 a Esteban Borrero: *Prosa*, t. I, p. 322.

¹⁸ en el tomo *Cromos cubanos*. El artículo se encuentra en *Poesías* de Casal, cit., págs. 317-327, y es de lo mejor y mejor informado que se escribió sobre Casal.

¹⁹ *Prosa*, t. I, p. 263.

miento era Huysmans, “su incomparable *À rebours* y su asombroso *La-bàs*”²⁰. Rastros de Huysmans se encuentran en la segunda colección de sus versos, *Nieve*, 1891, donde diez sonetos se dedican a otros tantos cuadros de Gustave Moreau, en los cuales Des Esseintes “voyait enfin réalisée cette Salomé surhumaine et étrange qu’il avait rêvée”²¹. *Nieve*: como la nieve (desconocida en Cuba, por lo tanto elegante) “estas frías estrofas descendieron / de mi lóbrega mente visionaria”. Junto a los sonetos sobre Moreau, encontramos tres bajo la rúbrica *Cromos españoles* y dieciocho agrupados bajo el título de *Marfiles viejos*. Prevalece el gusto parnasiano: “ut pictura poesis”, “émaux et camées”: un tipo de poesía descriptiva, sobre todo de la cara humana, según una praxis que encontramos también en la prosa de Casal, también en los nueve *Bustos* póstumos. *Nieve*, que contiene un poema dedicado a Gutiérrez Nájera, fue reeditado en Méjico en 1893 por Luis González de Urbina (1868-1934), amigo de González Nájera y durante muchos años miembro influyente del *establishment* literario hispanoamericano; de cuyas poesías Casal había escrito en 1890 que “son tristes y, por lo tanto, bellas”²². En *Nieve* lo que menos me convence es el prometeísmo y el byronismo. La colección se abre con *Las oceánidas*, que representa a Prometeo que “rebelde quiere ser eternamente”; sigue con un “joven gladiador” que “yace en la arena”, y con *La muerte de Moisés* que “teniendo las nubes de escabeles” “eleva hacia el Eterno sus palabras”. Gustave Moreau tiene un “rostro que desafía los crueles / rigores del destino”. Otra vez Prometeo, ahora el representado por Moreau; yace “mármoreo, indiferente y solitario”.

Hacia mucho que Casal sentía el acercarse de la muerte. Pudo parecer una afectación o una afectación más; pero había algo bien motivado en su postura. En diciembre de 1892 había tenido un ataque en casa de amigos; en su citada carta a Darío de octubre de 1893 le decía que ya había “recibido dos veces los santos sacramentos” (el ejemplo de Darío, el de Verlaine, que según escribió Manuel de la Cruz²³ “a ratos parece un ultramontano”, la tendencia del mismo Huysmans explican el cambio, que es una vuelta a los orígenes); el 21 de octubre de 1893 tuvo una hemorragia y murió.

Estaba corrigiendo, en los días inmediatamente anteriores, como le había anunciado a Darío, las pruebas de su tercer libro, *Bustos y rimas*. *Bustos* es una galería de nueve “bustos” de cubanos de su tiempo (siete de ellos vivientes mientras Casal escribía). Son de lo más medido y significativo que escribió Casal; por esto mismo, importantes para comprenderle, porque “todo escritor hace”, en algunas de sus obras, “una confesión personal”, “hasta los más impersonales, como Flaubert”²⁴.

La prensa cubana, naturalmente, “esa gran mercenaria que vive en el más repugnante contubernio con el comercio y la industria”, no le hizo bastante caso. Acaso el “busto” más interesante para comprender la colocación histórica de Casal sea el dedicado a José Fornaris (1827-1890), escritor cubano “idolatrado por los hombres de su generación y escarnecido por algunos de la presente”. En realidad, “quien esté identificado con los poetas modernos, si abre el libro de Fornaris, se le cae de las manos”. La forma de Fornaris no satisface “a los modernistas” (que yo sepa, es la única vez que Casal emplea esta palabra) porque “se conoce que su maestro ha sido Quintana, hueco, vulgareo-

²⁰ *Prosa*, t. I, págs. 107-114.

²¹ *À rebours*, cap. V.

²² *Prosas*, t. I, p. 100.

²³ *Poesías*, cit., p. 325.

²⁴ *Prosa*, t. I, p. 277.

te e insulso rimador de lugares comunes". "El poeta moderno no es un patriota, como Quintana o Mickiewicz, que sólo lamenta los males de la patria y encamina los pueblos a las revoluciones; ni un soñador como Lamartine, perdido siempre en el azul"; "sino un neurótico sublime, como Baudelaire o Swinburne, mitad católico y mitad pagano; o un nihilista como Leconte de Lisle o Leopardi, que no ve más que la esterilidad de los esfuerzos humanos, ni aspira a más que a disolverse en el seno de la nada; o un blasfemo como Carducci o Richepin, que escupe al cielo sus anatemas; o un desesperado como Alfredo de Vigny, que lanza incesantemente contra la naturaleza gritos de rebelión; o un analista cruel, como Sully-Prudhomme o Paul Bourget, que nos críspa los nervios; o un pintor, como Teodoro de Banville o José María de Heredia, que sólo ve forma y colores; o un músico como Mallarmé, que asocia la armonía de la idea a la armonía de las palabras; o un alucinado como Poe o Villiers de L'Isle-Adam, que nos comunica sensaciones inexperimentadas; o un satirístico, como Cátulo Mendes o Alejandro Parodi²⁵, que sólo canta la belleza carnal de las ninfas antiguas o de las hetairas modernas; o un gran subjetivista, como Heine o Bécquer"²⁶.

La cita ha sido larga, pero da una idea muy precisa de las negaciones y afirmaciones literarias no sólo de Casal, sino del gusto que representa. Análoga topografía de nombres y fobias y contenidos considerados valiosos, hecha en aquel mismo año por Gutiérrez Nájera o Darío (a quienes, es de notar, no cita), hubiera sin duda resultado menos simplista y "neurótica".

Casal representa un clima que se estaba afirmando, lo representa de una manera decidida. Históricamente representa un hito. Pero ¿qué queda de él, de él como poeta, no de sus actitudes más o menos anticipadoras? Tomemos entre manos las *Rimas*, que constituyen la segunda parte de *Bustos y rimas* y representan la última fase de la corta historia de su producción en versos. Volvemos a encontrar la expresión de su pesimismo ("Ansias de aniquilarme sólo siento"), a veces el descriptivismo parnasiano inspirado directa o indirectamente en la pintura romántica, en la de Moreau, en los camafeos y medallones (aquí has algún resultado respetable: *Marina, Medieval, Aegri somnia*). Quedan testimonio de vicisitudes humanas, como los de miríadas de "poetas" de que se ha perdido el hombre. Casal queda en la historia literaria como testigo de un momento, de una orientación que llegó a ser experiencia difundida²⁷.

²⁵ Dominique Alexandre Parodi (1842-1901), dramaturgo y poeta francés.

²⁶ *Prosa*, cit., I, 300-1.

²⁷ El examen del último de los numerosos escritos de Giuliano Soria sobre Casal (*Stilemi modernisti*, etc., en *Un lume nella notte*, a cura di S. Serafin, Roma, Bulzoni, 1997, 353-361) demuestra la diferencia de mi aproximación a Casal, debida al hecho que mi escrito fue redactado poco después de 1980 y, más, lo fue por mí, menos adicto al estudio estilístico y más al de la "personalidad" existencial del autor.

SUSANNA REGAZZONI

NOVELANDO LA HABANA

Según la crítica oficial, la década de los 90 en Cuba se abre con el cuento de Senel Paz *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, premio internacional Juan Rulfo 1990, llevado al cine con el título *Fresa y chocolate*. Alimentado, además, por variados elementos extraliterarios, este cuento despierta a un nuevo interés internacional hacia la isla acompañado por una serie de libros que cuentan Cuba de distintas formas.

Abilio Estévez (La Habana, 1954) publica en noviembre de 1997 con Tusquets, *Tuyo es el reino*. En enero de 1998 sale con Alfaguara *Así en la Habana como en el cielo* de Juan José Armas Marcelo (Las Palmas, 1946) y en abril de 1998 Mayra Montero (La Habana, 1952) publica *Como un mensajero tuyo*. De paso hay que recordar también a Eliseo Alberto (La Habana, 1951) que publica *Caracol Beach* (Alfaguara, 1998) novela con la que ha ganado el premio Alfaguara y donde se narra el choque frontal en una playa de la Florida, entre un emigrante cubano y unos jóvenes de juerga después de una fiesta de graduación; a Daína Chaviano (La Habana, 1957) que es ganadora del premio Azorín con la novela *El hombre, la hembra y el hambre* (Planeta, 1998) donde relata las conversaciones entre dos amigos, que recuerdan el tiempo pasado con dos mujeres: Claudia, una licenciada en Historia del arte, y La Mora, una enigmática prostituta.

La editorial Casiopea, además, publica en pocos meses una serie de títulos sobre Cuba: *La Balsa perpetua*, de Iván de la Nuez (La Habana, 1964), estudio sobre la cultura cubana después de la caída del muro de Berlín, ante la posmodernidad y la globalización; *La isla que se repite*, de Antonio Benítez Rojo (La Habana, 1932) ensayo sobre la cultura caribeña; *A la sombra del mar*, de Juan Abreu (La Habana, 1952), narración-memoria sobre la fuga, encarcelamiento de Reinaldo Arenas y primera visita en la prisión al escritor. De Juan Abreu es también *Cuentos desde Miami*, relatos que narran el universo cubano de la ciudad norteamericana; de la misma editorial: *Memorias de una cuba-mericana*, de Marcia Morgado (La Habana, 1951), la historia de una cubana recién llegada a Estados Unidos, y *Mapa imaginario*, una antología de poetas cubanos que narran una serie de cuentos cuyo tema es la crisis de su país.

La larga ola de las novedades narrativas de la reciente literatura cubana llega hasta Italia donde se publican una serie de libros sobre el argumento. Entre los últimos interesante es la traducción italiana de la novela de René Vázquez, *L'isola del Cundeamor* (Erre Emme, 1997) historia de una mujer refugiada en Miami con la constante añoranza hacia La Habana, ciudad que provoca amor y furor, nunca indiferencia.

Por último hay que citar *L'isola che canta* (Feltrinelli, mayo de 1998) al cuidado de Danilo Manera que presenta trece poetas y dos autores de canciones que viven y trabajan en La Habana.

Las novelas citadas son muy diferentes y se escriben desde puntos de vista distintos como – entre las tres que se van a examinar – la del español J.J. Armas Marcelo, la del cubano Abilio Estévez y la de Mayra Montero, nacida en la isla pero residente en Puerto Rico desde hace muchos años.

Libro dividido en dos partes: “El santuario en ruinas” y “La Habana ilusión”, con seis capítulos cada una, más un epílogo, *Así en La Habana como en el cielo*, se escribe entre Madrid, La Habana, Miami City, Cayo Hueso (Key West), San Juan de Puerto Rico, Santo Domingo, Mataespesa del Alpestre y Las Palmas de Gran Canaria. De hecho narra las variadas perspectivas que apuntan al mismo objeto: la isla contada, según las experiencias de unos personajes que intentan resolver, con distintas opciones, sus destinos durante el castrismo del Período Especial.

La narración en primera persona está a cargo de un periodista español de nombre Marcelo que busca en la Habana el original perdido de un cuento de Hemingway *The Shot*, recuperado, desde luego, al final de la historia. En la ciudad el periodista conoce la Tribu, un grupo de amigos del embajador español Carlos Tabares y del viejo pescador Pedro Infinito, amigo del novelista norteamericano y patrón de su barco Pilar.

Entre los amigos de la isla se encuentra a Hiriam Solar, enamorado de su ciudad, pero obligado a dejarla, sufriendo la experiencia de balsero de muchos otros, para escapar a Miami, lugar que pronto deja porque no soporta a los exiliados de allí. Por otra parte están también los que se quedan en la isla, fieles acriticamente a un régimen lleno de fallas y contradicciones.

La actitud polémica y de denuncia con respecto al régimen castrista está fuertemente subrayada en todo el libro. Entre los dos grupos, el cupo de cubaneidad, sin embargo, se destina a Petra Porter, exmodelo negra, crítica con el gobierno pero fiel a su ciudad: “(...) tengo esperanza en que todo puede resolverse en pocos años, y para eso no es necesario, como creen muchos fuera y dentro de la isla, que nos matemos y que ajustemos cuentas como si fuéramos todavía más suicidas de lo que somos en realidad (...) Digamos que (...) un encuentro razonable, un pacto de madurez entre todos (...) creo que estamos preparados para vivir ya sin papá y sin el Papá (...) nosotros podemos resolver(lo) entre todos” (pp. 458-459).

La novela se forma a través de una serie de cuentos que fragmentan la narración pero que a la vez constituyen la totalidad de la única visión posible, variada en sus múltiples aspectos.

Libro lleno de historias y personajes, con un enredo múltiple, *Así en La Habana como en el cielo* expone una escritura de sucesos, fuertemente referenciales de una realidad constantemente relatada en los medios de comunicación, con claras influencias de periodismo.

Abilio Estévez es dramaturgo (*La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*, 1987; *Un sueño feliz*, 1992; *Perla Marina*, 1993; *La noche*, 1994), poeta (*Manual de las tentaciones*, 1984), escritor de cuentos (*Juegos con Gloria*, 1987) y crítico literario. En la actualidad es asesor del Instituto Cubano de cine y miembro del Consejo de redacción de la revista literaria “La Gaceta de Cuba”.

Tuyo es el reino es el título de la primera novela de este autor, obra muy bien recibida por la crítica, en curso de traducción a varios idiomas, definida como un laberinto textual basado en un discurso polifónico.

Compuesto por cuatro capítulos (I: Una noche en la historia del mundo; II: Mi nombre es Scherazada; III: Los fieles difuntos; IV: *Finis gloriae mundi*) y un epílogo que lleva el título de “La vida perdurable”, además de un epígrafe: “Maestro ¿qué debo

hacer de bueno para alcanzar la vida eterna?" (Mateo, 19, 16); el libro presenta una narración en forma de monólogo, de diálogo y en todas las formas posibles, de una primera persona que se confunde con un tú y un él y que al final resulta ser la de Sebastián, uno de los muchos personajes, que tiene 14 años en 1958 y que posteriormente decide escribir la historia de ese tiempo.

La época de la acción es la que discurre desde finales de octubre de 1958 hasta el último día de ese mismo año, cuando la entrada en La Habana del ejército revolucionario y los hechos tratan las vicisitudes de una comunidad que vive en una finca llamada "La Isla". "La Isla" queda a poca distancia de La Habana, está rodeada de un lugar conocido como el Más Acá y de una vegetación exótica y exuberante, habitada por unos personajes inquietos e inquietantes, a la espera de un acontecimiento que cambiará para siempre su existencia. A pesar de las dificultades, el autor logra no caer en la trampa de una postura ideológica, y evita la polémica relativa a los logros o empeoramientos de la transformación política. Se trata, en cambio, de subrayar la llegada de una revolución sustancial, de algo que puede resultar desastroso o a lo mejor no. El símbolo central de este clima es el personaje del Herido, herido por saetas, como el célebre santo, que de pronto aparece en el jardín. De modo igualmente misterioso figura el Marinero, imagen fácilmente comparable a la de Coleridge. El yo narrador Sebastián, el Herido y el marinero acaso representan la misma persona.

A medida que la historia se adelanta, la ambivalencia de las relaciones entre las voces de los personajes y la del narrador y entre narrador y autor real aumenta hasta que la modalidad metaliteraria llega a ser excesiva al final, en el epílogo. El narrador se interpone de continuo en la acción "Escribo pues (p. 104)" y desde el principio apunta: "Nada de esto sucede: nos encontramos en una novela (p. 24)", declara: "Al comenzar este párrafo se deberá escuchar un graznido para que las tres mujeres se santigüen" (p. 52) y rompe el tradicional pacto de lectura establecido entre autor y lector: "Si el lector no propone otra cosa, podrían ser las cinco de la tarde" (p. 38); o más adelante (p. 48) donde se nota un rápido cambio de voces narradoras: "Y el tío Rolo, que es un personaje de novela, apaga la luz. Esta noche no dormiré, dice, y se queda dormido del modo en que suelen dormir (desapareciendo) los personajes de novela".

Es un libro difícil, denso, interesante que presenta una multitud de voces y perspectivas que tratan de reproducir la totalidad de la realidad cubana de los últimos meses de la era Batista.

Mayra Montero nace en La Habana y vive actualmente en Puerto Rico; su producción se ha centrado siempre en historias caribeñas y ahora por fin en *Como un mensajero tuyo* la narración se desarrolla en la Cuba que no ha podido evitar y que la autora ha ido bordeando con las novelas anteriores. La acción se despliega en varias épocas. La primera se centra en 1920, año en el que Enrico Caruso amenazado de muerte y supuesto objeto de la explosión de una bomba en el Teatro Nacional de La Habana, desaparece sin explicación vestido de Radamés. Esta parte de la construcción del libro es el resultado de una investigación conducida durante meses por parte de Mayra Montero en archivos y bibliotecas de La Habana, New York y Milán, además de la recopilación de la memoria todavía viva en la gente de La Habana que continúa recordando aquel hecho que impresionó la fantasía de la época y sigue grabado hasta hoy. Otra línea de la historia es la que se alterna con la primera y trata de la escritura – de estilo casi periodístico –, en 1952, de los sucesos acaecidos precedentemente, más exactamente del encuentro entre el célebre cantante de ópera y Aída Tétrirena Cheng y de su apasionante historia de amor. Esta escritura está a cargo de Enriqueta Cheng, fruto de amor entre los dos, por petición de la madre que quiere dejar constancia de lo que pasó y que dicta

a la joven sus recuerdos: esta parte se realiza reflejando claramente el registro oral. Junto con los recuerdos de la madre, la cronista decide añadir el relato de una serie de entrevistas con las personas que de alguna manera participaron o fueron testigos de los acontecimientos de la época, ofreciendo, de esta forma, la variedad de los diferentes puntos de vista que impiden la certidumbre de una única verdad y la posibilidad de cualquier hipótesis. La novela se abre y se cierra con una tercera fecha, la de 1970, con la imagen de una ciudad que ha pasado por un fuerte cambio y se concluye con el testimonio de Enriqueta Cheng, ya mayor, pobre y sola.

Mayra Montero se adueña del espacio de tiempo vacío de una verdad conocida y reconocida que rodea la estancia del cantante en Cuba. Al hecho rigurosamente histórico de la llegada de Caruso en 1920 a La Habana – pocos meses antes de su muerte en agosto del mismo año en su ciudad natal – y de su oscura desaparición por un par de semanas, Mayra Montero añade una historia de amor que acompaña con los viejos cultos de las religiones secretas e iniciáticas de la misteriosa e inefable Cuba, que a la vez es china y mulata. Estos cuentos, además, encuentran cierto paralelismo con la misma historia de la ópera *Aida*, contribuyendo a la sensación de ineludible destino que preside toda la historia.

La crónica periodística de un acontecimiento que permanece en la memoria de la ciudad, la historia del enredo amoroso y el cuento del sustrato de la cultura negra y china en sus prácticas misteriosas, constituyen los tres ámbitos que participan de la construcción de la novela. La variedad, además, de los elementos que enriquece la narración es la misma de que está compuesta la isla; resultado de la superposición de la llegada de distintas culturas, cruce de numerosas civilizaciones.

La novela prueba, una vez más, la habilidad de la escritora en la mezcla de modalidades de escritura distintas así como su atención, y constante interés hacia las múltiples creencias que conviven en Cuba, elemento insoslayable para comprender el país.

Especialmente en las novelas de Mayra Montero se advierte como la nueva narrativa cubana realiza el encuentro dialéctico entre tradición y cambio, con el añadido de la pluralidad que caracteriza el postmodernismo.

Estos tres escritores nos dan fe de como Cuba nunca se olvida, aunque el recuerdo sea de la infancia o primera juventud, y sobre todo de como la isla siga encantando a pesar de sus enemigos, de Fidel Castro y de los cubanos de Miami.

Las dificultades, además, no impiden que, como escribe Manuel Vázquez Montalbán, Cuba siga literariamente viva mediante la obra de muchos escritores, los que trabajan en la isla y los que lo hacen a cualquier distancia geográfica o ideológica.

RECENSIONI

Giuseppe Tavani, *Lezioni sul testo*, L'Aquila-Roma, Japadre Editore, 1997, pp. 167.

Giuseppe Tavani raccoglie in questo volumetto quindici lezioni di filologia testuale, suddivise in tre gruppi: *Il testo emergente*; *Il testo fluttuante*; *Il testo come pretesto*. La prima lezione consiste in un'utile e chiarissima introduzione alla filologia testuale, a partire dall'esigenza, avvertita sin dalla fine del XVIII secolo, di fissare definitivamente i testi biblici e quelli, elaborati attraverso i secoli, dai padri della Chiesa o dai giuristi. Quello che Tavani tiene però a sottolineare nelle premesse è "che la filologia testuale non è un gioco di società, non è un passatempo per perdigiorno che non abbiano occupazioni più serie alle quali dedicarsi, non è un trastullo innocente e un po' *démodé* in uso tra persone stravaganti ma tutto sommato innocue. E un'attività sociale di grande importanza...", un'attività che richiede capacità e intelligenza non comuni ma anche umiltà e coscienza dei propri limiti, un settore di ricerca in cui l'interdisciplinarietà sarebbe tanto necessaria quanto è poco frequentata.

Dopo queste stimolanti ma, insieme, frustranti premesse, Tavani passa ad illustrare la critica testuale moderna a partire da Lachmann e il passaggio dalla filologia classica alla filologia volgare con l'edizione della *Vie de Saint Alexis* di Gaston Paris, la crisi del metodo lachmanniano con la scoperta degli "alberi bifidi" di Bédier e il conseguente ritorno al "bon manuscrit" o *codex optimus*, infine, con l'obiezione di Contini alle argomentazioni di Bédier (che si può sintetizzare nella frase "un'edizione critica è, come ogni atto scientifico, una mera ipotesi di lavoro") la nascita in Italia della corrente neo (o post)-lachmanniana, una metodologia integrativa di quella lachmanniana "che ha messo a punto e affinato strumenti di indagine ecdotica sempre più sofisticati", e che, senza prefiggersi mete irraggiungibili, si impegna però a raggiungere il miglior risultato possibile, seppur con la coscienza che questo risultato può esser sempre migliorabile.

Questo nuovo metodo introduce il problema degli emendamenti congetturali, argomento della seconda lezione. Si tratta, sottolinea Tavani, di un'operazione delicatissima alla qual viene dato il nome di *divinatio*, che "può esporre l'editore a spiacevoli e amarissime conseguenze": i testi sono infatti cosparsi di "trabochetti" che Tavani esemplifica con tre casi particolarmente interessanti perché hanno coinvolto filologi di grande livello. Si tratta di casi ben noti ai filologi romanzi, che portano a delle necessarie riflessioni: il testo deve essere emendato solo in casi estremi, e aggiungerei, dopo aver esplorato tutte le possibilità di giustificare il testo tràdito, ma una volta giudicata una lezione assolutamente indifendibile e ingiustificabile, "l'emendamento deve essere eseguito nel modo più economico, cioè coinvolgendo la porzione più ridotta possibile di

testo". Il timore di Bédier di creare un mostro mai esistito, e la conseguente decisione di attenersi al "bon manuscrit", metodo non ancora tramontato nell'attuale filologia, non è d'altronde esente da pericoli, come non lo è, e forse in grado maggiore, l'eccesso opposto; pericoli entrambi che gli esempi di Tavani illustrano eloquentemente, nella terza lezione, "Le reticenze del bedierismo" così come nella quarta, "Co-testo e contesto", che esplicita alcuni dei non pochi ostacoli che si frappongono "tra l'editore e il suo testo, o meglio tra l'editore e lo scopo che egli si prefigge, cioè la restituzione del testo nella sua integrità originaria (che comunque... resta un risultato inattuabile nella maggior parte dei casi), o, meglio, archetipica (meta questa meno ardua da raggiungere)".

Nel secondo gruppo di lezioni Tavani mette in guardia l'editore di testi dai pericoli in cui potrebbero incorrere, e tra questi "uno dei più pericolosi è il mito del *bon manuscrit*", basti pensare alle modalità che presiedevano nel medioevo le operazioni di copia, e gli interventi volontari dei copisti oltre a involontari errori, travisamenti e inesattezze, in definitiva "incongruenze testuali non sempre sanabili". Ma, aggiunge Tavani, "gli editori non sono da meno", in quanto possono cadere nei "pièges à éditeurs", quali, ad esempio, il problema della divisione di parole: ricordiamo con Tavani l'Egloga *Crisfal*, dove l'interpretazione del verso "cantar cantou *delledino*" ha dato luogo alla nascita di un tipo di canzone *de romaria*, detto *canto de ledino* (*ledino* da *ledo*, lieto), termine nuovo che ebbe subito successo tra gli studiosi sino all'intervento di Carolina Micaëlis che fece rilevare che *delledino* deve esser letto *delle dino*, "degno di lui". Insomma: come gli amanuensi, gli editori hanno responsabilità nell'incomprensione dei prodotti letterari medievali, sia nel loro troppo rigoroso rifiuto a intervenire che nell'eccessiva propensione a correggere.

Mi sono soffermata a lungo su questi problemi delle prime lezioni, in quanto particolarmente attinenti alla filologia medievale; le varianti d'autore, argomento della lezione che segue sono esemplificate con un campionario che va dal *Decameron* a Proust ad Asturias passando per la lettura continiana di Petrarca. All'edizione critico-genetica di testi moderni e contemporanei sono dedicate le altre lezioni della seconda parte.

Da ultimo Tavani ci offre una lettura critica del formalismo e dello strutturalismo con giudizi, direi, piuttosto negativi sul famoso commento a *Les Chats* di Jakobson, come sugli ippogrammi di Saussure, presto abbandonati dal grande linguista ginevrino: in entrambi i casi il *testo* viene assunto come *pretesto* per "divertissements" o esercizi di *bricolage*, come argutamente li definì Lévi-Strauss.

Marcella Ciceri

Juan de Dueñas, *La nao de amor – Misa de amores*, Edizione critica, studio introduttivo e commento a cura di Marco Presotto, Mauro Baroni Ed., Viareggio-Lucca 1997, pp. 93.

Quale quarto titolo della nuova collana di testi iberici antichi, inediti o rari, coordinata da Giovanni Caravaggi e suggestivamente intitolata *Agua y Peña*, Marco Presotto presenta due lunghe, pregevoli ma anche curiose composizioni poetiche di Juan de Dueñas, poeta cortese della prima metà del XV secolo. Dalle non molte notizie che ci sono giunte, e che Presotto annota e commenta puntualmente, "Juan de Dueñas offre una singolare testimonianza della turbolenta storia di Spagna della prima metà del Quattrocento, in cui le lotte politiche e militari tra i regnanti di Castiglia, Navarra e Aragona, le successioni, gli intrighi di palazzo e le aspirazioni di una potente oligarchia no-

biliare segnano uno dei periodi più complessi della civiltà peninsulare”. A queste lotte politiche e militari Juan de Dueñas, da uomo del suo tempo, sembra partecipare attivamente come dimostrano sue composizioni polemiche o allusive ad eventi storici. Quale poeta dovette essere assai noto al suo tempo se della sua produzione poetica si sono conservate ben settantatré composizioni trasmesse da diciassette codici.

Su due di queste composizioni, le più lunghe e tra le più complesse, si è appuntata l'attenzione di Marco Presotto – che speriamo si rivolgerà anche alle molte opere minori per apprestare un'edizione critica completa dell'opera di questo poeta *cancioneril*, che presenta un notevole interesse, pur senza raggiungere mai vette liriche elevate. Le due composizioni con cui si è cimentato Presotto offrono al filologo notevoli difficoltà di lettura e di interpretazione, sia quando compaiono in numerosi canzonieri (è il caso della *Nao de amor* in cui la scelta tra le lezioni adiafore si presenta a volte come un vero rompicapo), sia quando (ed è il caso della *Misa de Amores*) la scarsità delle testimonianze (due canzonieri di cui uno riproduce solo parzialmente il testo) obbliga a frequenti interventi congetturali.

La *Nao* è “un'interessante elaborazione del topico ampiamente frequentato della metafora del viaggio per mare applicato alle vicende amorose”: “nella sconcertante enumerazione di termini tecnici della navigazione, a cui corrisponde un significato simbolico preciso della sfera amorosa, Juan de Dueñas giunge a sopprimere il rapporto comparativo che caratterizza gli usi precedenti della metafora nautica in ambito *cancioneril*”. La metafora nautica è la chiave su cui si basano le scelte, sempre coerenti e sostenute da un ragionamento convincente, che Presotto effettua tra le numerose varianti (La *Nao* è presente in ben tredici canzonieri); ma non soltanto: le varianti vengono esaminate attentamente e i testimoni raggruppati in due tradizioni (sulle orme di Varvaro), dove tra le due la più affollata (la tradizione *a*) è spesso portatrice di errori e di frequenti *faciliores*; viene infatti in linea di massima privilegiata la cosiddetta tradizione *b*, nella quale si inserisce l'autorevole (per il numero di composizioni di Dueñas) *Cancionero de Gallardo o San Román*, scelto da Presotto quale testo base per l'edizione di entrambe le composizioni: basti come esempio il primo verso: “En altas ondas de amar” dove *de amar* viene privilegiato contro *del mar (de mar)* lezione certo *facilior* ma presente in ben nove mss. Al v. 58 la lezione “en todo viento reposo” scelta da Presotto si oppone a “en todo tiempo reposo” è della tradizione *a*; v. 111 “la xarcia toda podrida” nella maggior parte dei testimoni *rompida*, errore per attrazione dal v. 109; al v. 153 *de leznán* si oppone al sinonimo *deslizán* della tradizione *a*; finalmente la scelta di Presotto, ai vv. 183-84 “mas de aquel cimientto noble/en esperança fundado”, contro la variante “que en España es fundado” implica una personale interpretazione del significato e la genesi del componimento che mi sembra pienamente condivisibile.

La seconda composizione, la *Misa de amores*, si iscrive in una vera e propria moda letteraria nell'ambito della poesia *cancioneril*, moda che a partire dalla fine del XV secolo verrà bandita come blasfema. La censura ha probabilmente, come suppone Presotto, eliminato dai canzonieri molti esempi di parodia di messe o salmi o altre espressioni religiose in chiave amorosa – *a lo profano* –: la *Misa* di Juan de Dueñas viene infatti tradita interamente dal solo *Cancionero de Gallardo o San Román* e parzialmente da SA10 della Biblioteca Universitaria di Salamanca che reca segni evidenti di un intervento censorio. Di conseguenza si rendono necessari per l'editore numerosi interventi *ope ingenii*, che Presotto affronta e risolve in modo convincente; interventi sempre puntualmente giustificati nelle numerose note e nella parte dell'introduzione dedicata ai problemi ecdotici.

Se Dueñas per la *Nao de amor* aveva insistentemente utilizzato la metafora nautica, nel caso della *Misa* la parodia (ma più che di parodia sarebbe meglio parlare, con P.M.

Cátedra, di “subversión erótica”) dell'*Ordo Missae* romano, seguito scrupolosamente “mediante la trasposizione dei concetti religiosi alla sfera erotico sentimentale”, “costituisce senza dubbio l'esempio più elaborato tra le *misas* canzonieresche conservate” (ad esempio quella di Suero de Ribera).

In questo volumetto Presotto ci offre due esempi di una tradizione cancioneril elaborata e artificiosa i cui risultati, ripeto, seppur non raggiungono i livelli lirici di un Juan de Mena o del marchese di Santillana, sono pur sempre testimonianza di grande interesse di una moda letteraria e di un concetto stereotipo dell'amore cortese che hanno dato origine alla poesia canzonieresca nella Spagna del XV secolo.

Marcella Ciceri

Jerónimo Fernández, *Hystoria del magnánimo, valiente e inuencible cauallero Don Belianís de Grecia, Libro Primero*. Introducción, texto crítico y notas de Lilia E.F. de Orduna; *Libro Segundo*, Introducción, texto crítico y notas de Lilia E.F. de Orduna, Kassel, Reichenberger, 1997, pp. LXXX-431 e 531.

Un quarto di secolo fa, nel tomo XII degli *Anales cervantinos* (1973), Lidia F. de Orduna annunciava, in uno scritto su *Belianís de Grecia, según los Anotadores del Quijote* (pp. 179-186), che stava preparando la sua “tesis doctoral”, costituita dall'edizione critica di tale opera, notoriamente citata nel *Chisciotte* con un rilievo secondo soltanto a quello non sorprendentemente dato all'*Amadís de Gaula*. Numerosi altri scritti dedicò poi la de Orduna all'opera citata (cf. la *Bibliografía* alla fine del *Libro segundo*, pp. 516-518); ed ora infine abbiamo sotto gli occhi la monumentale edizione. L'autrice affronta minuziosamente i singoli problemi ecdotici (cfr. la sua introduzione al Libro I, pp. LXVI ss.): l'uso delle maiuscole, le interpunzioni, l'interpretazione delle abbreviazioni, l'uso delle parentesi, gli errori materiali delle edizioni originali: quella del 1547 e quelle successive. L'imperatore Carlo V lesse con viva partecipazione l'edizione del 1547, in cui si dichiara che l'opera fu “sacada de lengua Griega en la qual la escribió el Sabio Fristón” da un figlio sì un “vezino” della città di Burgos (dove l'opera viene pubblicata), Toribio Fernández. Che l'opera fosse scritta originariamente in greco era naturalmente un'invenzione, ben chiara agli stessi lettori dell'epoca; comunque il fatto che fosse letta dall'imperatore Carlo V dovette animare il figlio di Toribio Fernández a continuare: si trattava dell'avvocato Jerónimo Fernández, che fu attivo a Madrid, dal 1561 capitale del regno di Castiglia. Jerónimo morì prima che suo fratello Andrés chiedesse il permesso di ripubblicare l'opera, permesso ottenuto il 10 ottobre 1579: da questo risulta il nome dell'autore (cf. la *Introducción* della de Orduna, Libro I, p. XXXIII-XXXIV), che non risulta dalla edizione del 1547. Nel 1579 si pubblicò anche una continuazione delle due “partes” del 1547, continuazione di cui la de Orduna non tratta esplicitamente, ma che premette appunto le pochissime notizie che abbiamo di Jerónimo, contenute nel *Prólogo* del fratello Andrés, che allude alla lettura fatta da Carlo V.

Dove lesse Cervantes il *Belianís*? Poté leggerlo nell'edizione del 1579, cioè poté leggere anche le parti terza e quarta. Comunque c'è qualcosa che attira specificamente la nostra attenzione, o diciamo sollecita la nostra fantasia. Jerónimo era avvocato attivo a Madrid; ma a Madrid viveva un giovane, un giovanissimo, negli anni sessanta: Miguel de Cervantes, che apparteneva ad una famiglia di cui avevano fatto e facevano parte degli avvocati: pensiamo naturalmente al nonno Juan, anche se questi era morto prima che Madrid divenisse capitale e prima che vi si trasferisse la famiglia di uno dei suoi figli, il

“médico zurujano” Rodrigo, che si era sposato ad Alcalà, dove gli erano nati sei figli, di cui uno di nome Miguel. Possiamo immaginare che negli anni sessanta, dopo il trasferimento della sua famiglia a Madrid e prima del suo viaggio (o fuga?) in Italia, Miguel abbia conosciuto personalmente Jerónimo Fernández. Ciò spiegherebbe la vibrazione affettuosa che il *Belianís* suscita in lui, molti anni dopo. La signora de Orduna ipotizza (p. LIV della *Introducción*) che la lettura del testo da lei edito possa “abrir nuevas perspectivas en la génesis del *Quijote*”. Non sono certo in grado di dare una risposta a questa ipotesi. Mi limito a fantasticare, in modo vagamente simile alla fantasia che animava appunto le letture di Chisciotte; a leggere il *Belianís* con animo chisciottesco. Don Chisciotte individua il suo nemico nel “sabio” Fristón: il mago Fristón viene appunto dal *Belianís*, è il finto amico, in realtà il nemico insidioso, di Belianís de Grecia.

Abbiamo detto quanto scrupolosa sia l'edizione; la de Orduna tiene molto presente il precedente dell'edizione del *Palmerín de Olivia* di Giuseppe Di Stefano; direi che la sua preoccupazione ecdotica sia ancora più esplicita. Ho notato solo un passo che mi lascia perplesso: a p. 206 del Libro I si legge: “un sabio (...) llamado Fristón al qual en el mundo se hallaba quien en las mágicas artes se le igualase”. Non mancherà un “no” dopo “en el mundo”?

Mi sono chiesto se l'esperienza della lettura del *Belianís* abbia avuto risonanze anche nelle opere successive al primo *Chisciotte*.

Naturalmente una domanda analoga si può fare anche per le altre opere cavalleresche. Non mi pare che la critica si sia posto molto concretamente problemi del genere. Ma forse non farebbe male a tentare, malgrado i rischi. (Già non di rado è un problema stabilire se o almeno fino a che punto opere di Cervantes pubblicate dopo il primo *Chisciotte* siano in realtà a questo successive). Se uno vuole avventurarsi in simili ricerche sembra opportuno che anzitutto chieda, o si prenda, la licenza di fantasticare, di fare un cervantismo chisciottesco.

Franco Meregalli

María del Carmen Simón Pálmer, *La cocina de Palacio 1561-1931*, Madrid, Editorial Castalia, 1997, pp. 185

Nell'immaginario popolare il re e tutto ciò che lo circonda rappresentano l'eccellenza. Nei privilegi reali non poteva mancare, agli occhi dei sudditi, spesso affamati, un'ottima alimentazione.

Il libro che la Simón Pálmer presenta in una veste tipografica molto raffinata, corredata da interessantissime e significative riproduzioni di stampe, quadri e oggetti delle varie epoche, illustra la funzione della *cocina* del re dal 1561, quando Madrid venne eletta capitale e nell'Alcázar funzionava già un settore destinato alle cucine, fino al regno di Alfonso XIII.

L'autrice, ricercatrice del C.S.I.C., ha studiato una vasta documentazione inedita conservata nell'Archivio del Palazzo Reale di Madrid, incontrando, ma superando felicemente, grandi difficoltà di reperimento e organizzazione del materiale. L'interesse particolare della sua fatica sta proprio nell'uso, nella lettura di questi documenti, che le hanno permesso di ricostruire un ambiente di corte ignorato dalle cronache ufficiali, e perciò dalla Storia, ma altrettanto prezioso per la conoscenza della vita del tempo.

La mancanza di opere di riferimento spagnole ha creato evidenti grossi problemi nell'affrontare le questioni dell'organizzazione culinaria; il problema è stato pure lessi-

cale per la spiccata mutevolezza delle mode e degli usi, che ha richiesto un continuo adeguamento alle varie realtà. L'Autrice, inoltre, è stata penalizzata nella sua fatica dalla mancanza di testimonianze grafiche dei banchetti reali spagnoli: non era considerato dignitoso ritrarre il re in un atto così poco 'reale' come l'atto di cibarsi.

Le feste di corte, lo sfarzo delle tavole imbandite, furono usati, anche in Spagna, per nascondere situazioni finanziarie molto penose. Era previsto e organizzato l'utilizzo di cibi non consumati dal re e i suoi più stretti collaboratori; conventi e altri enti erano sempre pronti a ricevere.

Nonostante tutto, però, la predilezione per cibi rari, e perciò cari, fu una prerogativa delle tavole reali che riservavano anche particolare attenzione al cerimoniale di accompagnamento.

Nell'arco dei quattro secoli esaminati, le trasformazioni nell'uso e nella produzione degli alimenti sono state enormi, determinati soprattutto dall'origine delle diverse dinastie e dall'utilizzo di più veloci mezzi di trasporto (p.e. la ferrovia) che permisero acquisti di prodotti all'estero e ovviarono a problemi di conservazione. Ma l'Autrice tiene a precisare che determinanti furono le continue relazioni tra i cuochi delle differenti monarchie che facilitarono scambi di conoscenze e applicazioni culinarie internazionali.

Intorno al mondo dell'alimentazione reale si muovevano centinaia di persone con le più varie mansioni. La prima, nel vero senso della parola, che il re incontrava nella sua vita, era la *nodriza*, rigorosamente selezionata secondo regole già enunciate da Alfonso X e aggiornate successivamente, alla quale spesso rimaneva legato da vincoli di sincero affetto. Crescendo, il piccolo re cambiava alimentazione; l'Autrice cita numerosi esempi di pasti infantili reali, tutti rigorosamente prezzati, veramente curiosi e appetitosi, anche se discutibili, o meglio inaccettabili, alla luce delle norme dietetiche di oggi.

Le regine, fino al regno di Carlo III, usufruivano di una cucina separata da quella dell'augusto consorte, in cui operavano i cuochi giunti a corte al seguito della sposa al momento delle sue nozze.

I matrimoni reali implicavano una serie di preparativi speciali che iniziavano già in occasione delle visite preliminari degli ambasciatori, e si concludevano trionfalmente con la celebrazione delle nozze.

La cucina doveva adeguarsi alle varie esigenze: alle diete consigliate dai medici, ma non sempre seguite dagli augusti pazienti, alla necessità di una *cocina itinerante* che accompagnava con i suoi manicaretti il re nelle frequenti uscite dall'Alcázar. Gli addetti erano spesso oberati da una grande mole di lavoro per soddisfare, spesso in situazioni di emergenza, le richieste reali.

L'evoluzione del gusto, col passare del tempo, influi in modo decisivo sui prodotti che si consumavano nell'Alcázar, dove il pane rimase l'unico componente sempre presente; la carne e i dolci troneggiarono sulle tavole reali fino al XVIII secolo.

Anche le bevande furono oggetto di particolare attenzione reale. Il re si riservava l'approvvigionamento d'acqua in fonti sorgive personali, a cui voleva attingere anche durante viaggi in terre lontane, causando non pochi inconvenienti nel trasporto. L'acqua costituiva la base dei *refrescos* più usati, come l'acqua e anice e acqua e cannella. Erano ben noti a corte il piacere, e i pericoli, della bevanda ghiacciata con la neve della sierra, sia essa vino, acqua o bibita più elaborata.

La cioccolata, giunta dal Nuovo Mondo, era molto apprezzata, anche se il suo consumo creò la preoccupazione morale sulla possibile interruzione del digiuno eucaristico, con il conseguente fiorire di testi con gli inevitabili consigli. La presenza del caffè alla corte madrilenà è testimoniata solo nel 1716, quando già l'uso era comune in altri luoghi (Venezia, Marsiglia).

Il personale del Palazzo, soprattutto quello destinato alle cucine e alle dispense

(*Oficios de Boca*), verso il quale il re riservò il trattamento del buon padre che doveva materialmente mantenere la famiglia, costituiva indubbiamente una categoria privilegiata per il trattamento ricevuto e le occasioni che gli venivano offerte, anche se le condizioni cambiarono nell'arco dei secoli, come cambiò la cucina.

L'etichetta che regolò la corte spagnola a tavola fu particolarmente severa e attenta a tutti dettagli quando si celebravano occasioni ufficiali con banchetti serviti in preziosi servizi nei decoratissimi *comedores*, felicemente descritti dall'Autrice.

L'ultima parte (il libro non è propriamente diviso in capitoli) è dedicata a *Las comidas*, il risultato concreto e finale dello sforzo delle persone che operavano negli *Oficios de boca*. Alcuni termini ancor'oggi in uso, coprivano, nell'arco del tempo, altri campi semantici: nel XVI secolo la prima colazione (*desayuno*) spesso veniva chiamata *almuerzo*, forse non del tutto impropriamente se abitualmente si consumavano zuppe e uova fresche. Per *comida* generalmente si intendeva il pranzo del mezzogiorno, mentre per la cena era inequivocabile l'uso di *cena*. Gli intervalli tra l'uno e l'altro impegno gastronomico potevano essere riempiti, secondo i tempi e le circostanze, con *meriendas*, *colaciones*, *agasajos* o *refrescos*, *ambigús*.

I cuochi decoravano i loro piatti con particolare e studiata cura, ma usavano denominare le loro creazioni in modo essenziale, facendo semplicemente riferimento al prodotto, senza dediche a personaggi famosi o membri della famiglia reale. Riaffiora il principio secondo il quale cibarsi è solo un atto per sopravvivere e non degno della menzione reale.

Il testo è corredato da numerosissime note che dimostrano, ancora una volta la serietà della documentazione storica dell'Autrice. Un breve *Glosario* e la ricca *Apéndice Documental*, che raccoglie interessanti documenti, chiudono la lussuosa pubblicazione, gradita alla vista per la sua bellezza editoriale, piacevole alla lettura per la l'agilità dell'esposizione e la serietà della documentazione.

Donatella Ferro

José Ortega y Gasset, *Vives o l'intellettuale*, Padova, Esedra Editrice, 1997, pp. 154.

Nella misura dell'impossibile e non del possibile, impariamo anche noi a vivere all'erta e faticosamente impegnati a "realizzare quel programma intrasferibile d'esistenza che ciascuno di noi è". Così Ortega y Gasset nella conferenza sull'umanista Juan Luis Vives ci costringe a riformulare che cosa significhi per ognuno governare la navicella dell'esistenza. E in tempi confusi di libri istantanei abbiamo fame di nutrienti terrestri che ci accompagnino per esempio a riflettere, perché no?, su *bios* e *zoé*.

Zoé riguarda il granito e l'usignolo. Ascoltiamo come: "Sospesa nell'aria la pietra sa, senza saperlo e senza farsene un problema, la linea che percorrerà verso il centro della terra, l'usignolo sa, ignorandolo, che in aprile comincerà a cantare e nelle corde della sua minuta laringe ha già, dal momento della sua nascita, la melodia del suo canto che tanto ci affascina". Per l'animale e per la pietra vivere è lasciarsi essere, ma per l'uomo è invece *bios*. E vivere è un dramma in quanto si tratta di realizzarsi nella circostanza, che è sempre un qui ed ora inesorabili. "Ed è un dramma perché in ogni esistenza un ente che chiamiamo *io* – cioè la nostra persona individuale, fatta di un fascio di progetti e di aspirazioni per essere, un programma di vita sempre impossibile – lotta per realizzarsi in un elemento a lui estraneo" che è appunto la *circostanza*.

La breve e intensa biografia di Vives è una miniera in cui non tutto è alla superficie ma che a un lettore non frettoloso e in qualche modo “antico” riserva provocazioni e stupori e ravviva la capacità di pensare, qualunque sia la bottega professionale che ci veda quotidianamente impegnati, o peggio, affannati. Nella godibile traduzione dallo spagnolo di Erminia Macola e per le cure sue e di Adone Brandalise ci è dato questo libretto prezioso, stampato a Padova alla fine del 1997. La conferenza è seguita dalle postille dello stesso Ortega su Umanesimo e Rinascimento, sulla volatilizzazione della fede medievale e sul culto del selvaggio nelle società ipersviluppate. In tutto neanche settanta pagine escludendo “En torno a Ortega”, in cui Brandalise condensa, senza soffocarlo, né soffocarci, un vero e proprio trattato a sé stante sulla parabola dell'intellettuale e sul selvaggismo. In chiusura i problemi della traduzione sono esplicitati con immediatezza nello stile inconfondibile di Macola che riflette sul suo lavoro di traduttrice. Traduzione “come evidenza dello scarto che esiste tra una qualsivoglia attribuzione di significato e l'apertura della lettera di un testo, il suo operare come testo”. Di questo o della analogia Ortega-Walter Benjamin e della metafora e del silenzio si ragiona in “Ortega in traduzione”, sul quale non possiamo per ora che tacere perché “il discorso si compone soprattutto di silenzi e un essere che non fosse capace di rinunciare a dire molte cose sarebbe incapace di parlare”, come recita (citato da Macola) Ortega y Gasset stesso in *Miseria e splendore della traduzione*.

Della stessa traduttrice un precedente cimento era stato *Il politico*, sempre di Ortega, edito alla fine del '95 per le Edizioni della Biblioteca dell'Immagine ed era ancora una biografia del “gigante” Mirabeau. Tornando al nostro Vives, lo schivo pensatore valenziano vissuto a Bruges, gigante proprio non è se oggi quasi nessuno lo cita e pochi lo conoscono, forse perché pochi si interrogano sull'umanesimo come sbocco naturale della teologia cristiana, quel suo approdo che è l'uomo e la sua dignità. Quali sono quindi i motivi d'interesse per noi? Ebbene si tratta di due virtù desuete e controcorrente che caratterizzano Vives e sono la serietà e la serenità. *Sine quaerela* (senza discussione) era il suo motto. «La sua vita – dice Ortega – non è niente: è il suo scivolare giorno dopo giorno seduto a un tavolo, sfogliando grossi tomi e facendo volare quotidianamente, sull'area bianca del foglio, una penna d'ala d'uccello”.

L'affresco di una realtà cangiante, mobile, viene caleidoscopicamente riflesso dalla leggerezza silente con cui quest'ultimo cristiano ed erasmista, amico dei grandi, si muove. “Un giorno – racconta Ortega – Vives invita nella sua modesta casa di Bruges Ignazio da Loyola, il basco tremendo, il soldato spagnolo che si accinge a creare un ordine religioso, una milizia per conquistare questo mondo. Vives sa intrattenersi con tutti e “nella folle corsa che fu il Rinascimento” sa sostare a domandarsi che cosa stia facendo e che cosa dobbiamo farcene della cultura. L'opera di Vives *De disciplinis* (sulla trasmissione dei saperi), ha un carattere particolare perché è la prima riflessione dell'uomo occidentale sulla sua cultura. Egli è anzi, come lo definisce Ortega, l'inventore della parola cultura (*cultura animi*, coltivazione dello spirito, cultura dell'anima) e forse anche il primo antropologo.

Anche prescindendo dal capitolo III, che ci potrebbe riguardare più direttamente, perché è un abbozzo della teoria delle passioni, è lo stile di vita di Juan Luis Vives stesso, prima ancora dell'opera, che ci seduce, ci prende per mano e ci fa respirare e sostare serenamente e seriamente nell'interumano e non nell'ultraumano.

Di serenità, di serietà, di operosità e responsabilità, in breve di saggezza, siamo tutti dissennatamente privi e Dio sa quanto beneficio potremmo trarne nella nostra affannata e frettolosa corsa verso il nulla. *Sine quaerela*.

Angela O. Della Valle

N. Benegas - J. Munárriz, *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, Madrid, Hiperión, 1997, pp. 9-669.

La publicación, el pasado otoño, de la antología *Ellas tienen la palabra* supone la consolidación de la poesía femenina presentada doce años antes, en la misma editorial, en el volumen *Las diosas blancas*. Y, al mismo tiempo, puede entenderse como reacción-respuesta a la previsiblemente polémica recopilación de García Martín del año anterior, *Treinta años de poesía española*, que sólo admitía en su selectiva lista de veintitrés poetas a una mujer, Ana Rossetti (traducida en Italia por M. G. Profeti).

Pues bien, *Ellas tienen la palabra* se abre precisamente con una selección de poemas de la escritora gaditana (algunas composiciones coinciden con las que recogió García Martín), para seguir con otras poetas nacidas entre 1950 y 1971, cuya obra va precedida de notas bio-bibliográficas, y una poética *sui generis*: Carmen Pallarés, Olvido García Valdés, Chantal Maillard, Ángeles Mora, Julia Otxoa, María Antonia Ortega, Neus Aguado, María Ángeles Maeso, Concha García, Esther Zarraluki, María Sanz, Andrea Luca, Isla Correyero, Mechu Gutiérrez, Rosa Lentini, Blanca Andreu, Esperanza Ortega, Graciela Baquero, Pilar González España, Lola Velasco, María Rosal, Aurora Luque, Amalia Iglesias, Inmaculada Mengibar, Amelia Bautista, Esperanza López Parada, Teresa Agustín, Eloisa Otero, María José Flores, Almudena Guzmán, Mercedes Escolano, Rosana Acquaroni, Ángela Vallvey, Ada Salas, Guadalupe Grande, Josefa Parra, Luisa Castro, Ruth Toledano, Esther Morillas y Ana Merino.

El interesante estudio sociológico de Benegas explica el fenómeno de la poesía escrita por mujeres, enmarcándolo, como no podía ser de otro modo, en la sociedad española contemporánea. Así, presenta una hilvanada y amena historia de la condición de la mujer, que parte de finales del siglo XIX, con la creación (gracias al triunfo de la ideología liberal) de escuelas públicas para niñas, y la aparición de las denostadas “poetisas” románticas, para pasar a la importante labor de eslabón de la poesía hispanoamericana, hasta llegar a las arrinconadas escritoras del 27 y a la esperanzadora época republicana, cuyos esperados frutos, como sabemos, serán truncados por la sublevación franquista. La posguerra, entonces, se perfila como un período de silencio, de “mujer sin edén”, hasta bien entrados los años cuarenta. Los primeros pasos dados en las dos décadas siguientes se caracterizan por el derribe del símbolo de la mujer como pilar de la familia, y encontrarán su confirmación como fenómeno literario en Italia, gracias a las *Voci femminili della lirica spagnola*.

Los setenta, con la nueva ley de prensa y el despertar de una conciencia del lenguaje íntimamente ligada a la búsqueda de un punto de vista femenino propio, desembocarán en la transición, tanto política como personal y lírica, donde la mujer se incorpora a la vida intelectual y académica, preparando, así, el terreno a otras escritoras posteriores. En efecto, los ochenta irrumpen con la fuerza creativa típica de un momento histórico de esperanza y recuperación de las libertades, y surge una serie de nombres prometedores de la más joven poesía escrita por mujeres, en la que lo biográfico adquiere una fuerza sin precedentes, en un intento de romper con tabúes y recatos que se habían ido haciendo cada vez más difíciles de contener. Y entonces se hace necesario hablar del cuerpo desde una perspectiva femenina (del cuerpo femenino, sí, pero también del cuerpo del hombre); revisar y reconstruir la mitología relativa a los sujetos femeninos; tomar la iniciativa en el amor como en otros campos; afrontar la soledad entendida no como carencia, sino como necesidad... Se trata, en definitiva, de utilizar la escritura (que aparece también como un tema más), y en concreto la poesía, como medio de au-

toconocimiento e identificación; en palabras de Benegas, “escribir se concibe como una forma de vivir”.

Coral García

AA.VV., *Una infancia de escritor*, Edición a cargo de Mercedes Monmany, Zaragoza, Xordica Editorial, 1997, pp. 133.

Es un librito delicioso: quince fotos y quince breves narraciones de escritores españoles que rememoran algún fragmento de su vida de niños, con una introducción de Mercedes Monmany más ‘creativa’ que ‘crítica’. Se trata de un vagabundeo delicado y melancólico entre los tópicos del tema, tan numerosos como inagotables, a lo largo del cual combina citas de los textos que ella misma ha reunido con citas de obras de otros escritores, especialmente extranjeros. Además del imprescindible Proust y del venerable Canetti, menciona por ejemplo a Mandelstam, Calvino, Walser, Salinger, Barnes, Modiano etc., sin atender a clasificaciones de ningún tipo, porque en sus páginas – tituladas muy oportunamente “Un mundo en fuga” – la edad huidiza por excelencia es enfocada siempre de forma alusiva, como un misterio compartido y añorado. Este acercamiento individual, que traspasa fronteras literarias y nada dice sobre el criterio de selección de los escritores españoles (los cuales sin embargo no son ni muy jóvenes ni muy mayores y constituyen de hecho un testimonio generacional), ni siquiera plantea la cuestión eventual de la verdad o la ficción de la escritura. Es de suponer que aquí se hable de acontecimientos reales. Pero también es cierto que contar esa parte de la vida a la que se vuelve conscientemente sólo tras su pérdida definitiva, implica el ejercicio más fantasmal y fabuloso de toda evocación autobiográfica.

¿Qué eligen pues estos quince escritores españoles de sus años infantiles y cómo lo cuentan? ¿Con qué imagen fotográfica se sienten más representados? Fragmentos literalmente únicos – dado que el estilo de cada uno de ellos vuelve irrepetible hasta el acontecimiento más trivial – muestran que ninguna vivencia es comparable. La foto irónica y convencional de Bernardo Atxaga, que dócilmente sonríe mirando la cámara mientras sostiene en las manos un libro abierto al azar, introduce perfectamente sus recuerdos del colegio en la época franquista, cuando él era uno de esos “*niños selváticos*” (p. 33) que humillaron con su resistencia irónica a un inspector violento. También Martín Casariego se muestra en una situación parecida, pero de perfil y en edad más temprana, los ojos fijos en una página del libro más grande que su propia cabeza y la expresión exageradamente compungida. Es una imagen que significa por antítesis, ya que este niño tan de ciudad, cuando veraneaba en un pueblo de la Sierra de Guadarrama, hacía grandes barbaridades con los animales. En cambio el primer plano intenso y serio de Antonio Colinas sí anticipa su inclinación contemplativa y bucólica hacia “la *otra vida*, la poesía” (p. 50), del mismo modo que Clara Janés condensa ya su elegiaca y pictórica evocación del barrio de Pedralbes, en Barcelona, a través de la foto veraniega que la retrata en la pose artificiosa de una muñeca viva o modelo en ciernes: sentada en el césped del jardín de su casa, el cuerpo diminuto apoyado al grueso tronco de un árbol, la mirada desviada, los brazos doblados con gracia y las manos artísticamente abiertas sobre el vestido clarísimo y sin arrugas, parece una flor descomunal sobre el fondo oscuro de un decorado.

En otros escritores la relación entra la imagen visual y la imagen verbal es más explícita. Así es para Andrés Sánchez Robayana, cuya prosa linda con la poesía, pues su dis-

curso privilegia, como en la lírica, las descripciones elípticas sobre las argumentaciones diegéticas, con un gran despliegue de figuras. Mientras por ejemplo a nivel formal se separa del yo (es decir del lenguaje consciente), desdoblándose en el pronombre de segunda persona, a nivel del contenido se enlaza simbióticamente con su perro, privilegiando la vivencia primaria y recíproca del cuerpo: "La pezuña sobre tu pierna. (Vas descalzo, como siempre: ¿cómo recorrer, si no, aquellos parajes con tu perro, cómo sentir, de otro modo, toda la tierra bajo las plantas de los pies, la humedad de la mañana, la tierra cálida del atardecer?). Estás literalmente abrazado al animal, que apoya su pata trasera en los arbustos y mira hacia ninguna parte [...]» (p. 107). También Soledad Puértolas empieza su narración cementando una de las muchas fotos que atestiguan sus paseos dominicales con la familia: «Cualquier calle de la ciudad. Mi padre nos hace detenernos. Armado de su máquina de fotos, pide un instante de inmovilidad ante la impaciencia de mi madre, a quien no le gustan las interrupciones» (p. 101). Aquí la novelista está con su hermana Ana, un poco mayor que ella: en la enorme plaza del Pilar de Zaragoza, sobre las dos figuritas que llevan un abrigo idéntico y miran hacia el suelo, tal vez midiéndose los pasos, se posa el ojo amoroso del padre que almacena un instante de sus confabulaciones mínimas. Luego el relato toma un rumbo más individual, de forma muy parecida a lo que sucede en el relato de Ignacio Martínez del Pisón, que aparece en la foto cogido de la mano de un hermano. Llevan ambos cándidos vestidos de marinerito y el autor es un auténtico infante, un niño incapaz de hablar que aún conserva esa cara de bebé con la que le gustaría haber entusiasmado a Carmen Sevilla, el verano que estaba embarazada. En realidad, quien impresionó a la cantante, que desde el coche se puso a gritar: «¡Como ése, Augusto! ¡Yo quiero un niño como ése!» (p. 89) fue otro hermano que aún no había nacido; pero el desfase cronológico entre la foto y la anécdota funciona aquí como prueba de la incertidumbre que siempre acompaña los primeros recuerdos, debidos más al relato ajeno que a la memoria del autor.

Toda la narración de Víctor Freixanes, protagonizada por la figura del abuelo Valeriano, tiene en cambio en la foto un indispensable soporte referencial: en la calle, dando la espalda a una gran escalinata, el enérgico anciano de pelo blanco, gafas y gabardina, deja un momento de andar y de hablar para que lo retraten con un nieto a cada lado (el autor y su hermano José), durante una de sus caminatas aleccionadoras por Pontevedra. Análogamente es muy significativa la foto de Pedro Sorela, que aparece con su hermano entre grandes cajas de embalajes, mientras el padre, elegantemente trajeado, cabe de cuerpo entero en un imponente marco dorado y vacío, como en un retrato efímero. Así quedó inmortalizada una mudanza de proporciones inauditas, que iba a concluir en Bogotá la insólita y prolongada errabundia internacional de toda la familia.

Más genéricamente, si Javier Marías elige figurar en la foto con sus tres hermanos (pequeñísimos todos) es porque con ellos compartía a diario la vida del barrio madrileño de Chamberí y por supuesto ese punto de vista infantil que se fijaba en cines, tiendas de ultramarinos, lecherías con vacas en el sótano y carretas de traperos tiradas por mulas. Pero en el caso de José M^a Guelbenzu, que en sus exploraciones del también madrileño barrio de Argüelles iba fijando imágenes al igual que Garbancito arrojaba migas de pan, la presencia en la foto de una hermana sonriente es puramente casual. Y tampoco entra en el relato el hermano que está al lado de Luis Landero, nunca mencionado en la divertida evocación escolar de un maestro que entraba en la escuela a caballo y «dividía la clase en zona nacional y zona republicana. Los primeros eran los listos y los otros los torpes, y quienes al final acabasen de republicanos, suspendían» (p. 75).

El enfoque humorístico es frecuente en estas narraciones, como una estrategia literaria que salva y suspende en su doblez constitutiva la disociación inevitable entre el apego emocional y la lógica historiográfica. Es un jaque retórico al tiempo irreversible

que utiliza mucho también Javier Tómeo (en cuya foto se le ve, dicho sea de paso, un hombre hecho y derecho), el cual volvía al pueblo en un tren lentísimo para saborear a fondo la felicidad de la llegada. En cambio Enrique Vila-Matas, en cuyo rostro de niño repeinado apunta ya una expresión maliciosa, dispersa este recurso entre las líneas quebradas de la nostalgia, esa pena por el retorno imposible que lo asalta cuando repite un trayecto conocido sin jamás llegar a destino, ni volver al punto de partida. Pasear por el territorio de uno mismo, observó Walter Benjamin, es desplazarse del espacio exterior al tiempo autobiográfico.

Si bien con distintos acercamientos, los autores aquí reunidos evocan esa edad con una actitud tierna y sentimental. Es evidente que se miran todos con buenos ojos, menos uno. Justo Navarro, el único que aparece en su foto infantil protestando, como si acabara de soltar un grito o estuviera a punto de hacerlo, representa la nota sombría de estas semblanzas autobiográficas, pues anota en sus escasas páginas nada menos que das muertes trágicas. La de la hermana mayor, a la que mataron por accidente con una pistola, y la del abuelo que se suicidó. Así el autor recuerda no tanto la infancia, sino su fin, deshilvanando alguna imagen de contexto borroso, como prueba de un precoz deseo de olvido. Perder la memoria de los orígenes vuelve entonces imposible la construcción de una identidad estable (de ahí el título de “El impostor”) y de un relato ordenado.

No hay que buscar pues una relación de causa/efecto entra la infancia y el destino de estos escritores, sino constatar, citando a Giorgio Agamben, que la infancia es el origen del lenguaje y el lenguaje es el origen de la infancia. Es sin duda atractivo descubrir a los personajes infantiles que estos quince escritores sacan de sí mismos; pero también es fascinante imaginar, a través de ellos, que cualquiera de nosotros encerraba de pequeño al artista que descartó ser. Afirma Mercedes Monmany que los niños “son siempre escritores, los mejores escritores en potencia” (p. 19). Matizando, tal vez pueda decirse que de esa fase auroral de la existencia los escritores, en tanto que artistas, guardan la capacidad de pensar y actuar simbólicamente, para darle cabida a esa parte de la experiencia que el logos, en su milenario discurso o trayecto, sigue sin acoger y racionalizar. El arte no puede dejar de abrir en la interpretación del mundo brechas insospechadas, contra los modelos de la ciencia y de la técnica, cuyo poder se funda sobre la previsión y el cálculo. Como maestra el ejemplo de Alfanhui, el mágico protagonista de la novela de Rafael Sánchez Ferlosio, no se trata de contraponer el no saber infantil al saber adulto (aunque siempre da vértigo reunir en la historia de uno mismo la perspectiva originaria llena de futuro y la perspectiva actual cargada de pasado). La genuina tarea del inventor supone siempre cierta indiferencia hacia el así llamado ‘sentido común’: la latencia del devenir, sumamente indeterminada en la infancia pero jamás expulsada de nuestras vidas, es una apertura que necesita siempre palabras originales. Un buen escritor, al igual que un niño imaginativo, sabe todo lo que le hace falta para injertar en la realidad el mundo que le interesa.

Elide Pittarello

* * *

Adolfo Bioy Casares, *Una magia modesta*, Barcelona, Tusquets, 1988, pp. 160.

Para el fiel lector de Bioy Casares, esta colección de cuentos no añade ningún elemento novedoso. Se trata de un volumen dividido en Libro primero, que incluye “Ovidio” e “Irse” – los dos cuentos más largos – y Libro segundo con 38 cuentos cortos, a veces casi epigramas, que vuelven a presentar temáticas ya, en otras ocasiones, muchas veces sugeridas. Se proponen los motivos habituales como el de los mundos paralelos, la superación de las fronteras entre el mundo animal o el de los sueños y el de los humanos. Las técnicas también son las acostumbradas, donde a menudo se encuentra un yo que se dirige a un Usted que más fácilmente compromete al lector en la trama de la historia.

Una prosa esencial e irónica en contraste con los enredos que al final se relacionan con mundos alejados de las experiencias más corrientes, logra provocar una leve inquietud.

En “Ovidio” por ejemplo la primera frase cuenta de un escritor que escribe: “Por lo general invento mis relatos, pero si alguien me refiere uno que me parece bueno lo acepto con gratitud.” (p. 11), estableciéndose de esta forma un contacto inmediato entra el narrador y el lector y logrando una fuerte sensación de verosimilitud en lo narrado. Pasa luego a la exposición del episodio que trata de un apasionado aficionado, Mario Lasarte, de la vida y obra de Ovidio. Lasarte recibe una invitación a un coloquio sobre el poeta latino en una ciudad de la Europa oriental, en un país del ex imperio soviético. Se trata de la ciudad de Constanza, la vieja Töms, donde Ovidio parece que estuvo desterrado y donde hay una hipotética tumba suya. Allí se halla una Plaza Ovidio, una Fábrica de Conservas Ovidio, una central Térmica Ovidio, etc. En la banalidad del acontecer de los hechos de repente el estudioso se encuentra sin pasaporte y afirma “Me siento desterrado” (p. 25). Amenazado, aislado sin posibilidad de explicar/se, al encontrar un nuevo y sincero amor, el hombre parece recuperar su equilibrio. Contrariamente a las expectativas del lector, el protagonista logra recuperar el pasaporte y la posibilidad de volver a su país. Sin embargo el cuento se concluye con la vuelta a Argentina de Lasarte y con otra y distinta sensación que logra, una vez más, despistar al lector, “Por incomprensible que parezca, Lasarte sintió que partiría, para siempre, al destierro” (p. 35).

Sin embargo, las tramas mecánicas y los finales presumibles que vuelven a repetirse no logran provocar ninguna sorpresa en el lector – esta vez un poco desilusionado – de *es magia modesta*.

Susanna Regazzoni

Alma Novella Marani, *Inmigrantes en la Literatura argentina*, Roma, Bulzoni 1998, pp. 92.

L'immagine dell'altro e l'identità nazionale: metodi di ricerca letteraria, a cura di Manfred Beller, Supplemento al numero 24 di *Il Confronto Letterario*, Fasano, Schena, 1996, pp. 213.

Da molti anni A.N. Marani si occupa della ricezione della letteratura italiana in Argentina. Del 1982 è *Dante en la Argentina*, la cui importanza ho messo in rilievo nel mio scritto *Studi danteschi nell'area ispanoparlante dal 1965* (nel volume *Dalla bibliografia alla storiografia. La critica dantesca nel mondo dal 1965*, a cura di Enzo Esposito, Ravenna, Longo, 1990) specialmente a p. 118.

Qui la Marani dirige la sua attenzione prevalente a testi narrativi e teatrali in cui argentini di nascita rappresentano il comportamento di "inmigrantes", di origine italiana o no. Si tratta per lo più di argentini di origine non italiana, non di rado francese, comunque aventi riferimenti al naturalismo di Zola. Talora gli scritti proposti alla nostra attenzione sono esplicitamente dedicati al ricordo: ciò avviene con le *Memorias de un viejo. Escenas de costumbres* di Vicente Gálvez (1889) e con *Juvenilia* di Miguel Cané. In *La gran aldea* di Vicente F. López invece il ricordo si organizza come "ficción novelesca": "escritores refugiados en edades irre recuperables buscaban olvidar los rasgos que los ofendían en el presente" (p. 21), commenta, in uno dei suoi discreti interventi, la Marani. Negli anni 80 ebbe luogo un'ondata di immigrazione italiana meridionale. Ernesto Cambaceres (1843-1888), signore argentino d'ascendenza francese, reagisce alla rozzezza di tali immigrati nel suo ultimo libro, *En la sangre* (1887). Un crollo della Borsa suggerisce a Julián Martel, parente povero d'una famiglia argentina importante, *La bolsa* (1898), che "desplaza la responsabilidad de ese deterioro a las masas forasteras" (p. 31). Francisco A. Sicardi, figlio di un genovese, medico, pubblica tra il 1894 e il 1902 un "retablo quintuplo" (p. 35) che si occupa degli "inmigrados". Francisco Grandmontagne, spagnolo di nascita, evoca le sue vicende di immigrato divenuto prospero in *Teodoro Foronda* (1896). Carlos María Ocantos, nato in Argentina in una famiglia ricca, vive a lungo in Spagna e rivela un riferimento al realismo di Pereda. Adolfo Saldías fa la storia di un immigrato genovese in *Bianchetto* (1896), "delineando así el inmigrante ideal a los ojos de la clase dirigente" (p. 43). Florencio Sánchez porta la tematica sull'"incipiente teatro argentino" (p. 45), in *La gringa* (1904). Pure sul teatro rappresenta vicende di immigrati Roberto J. Pairó, dimostrando in *El casamiento de Laucha* (1906) "humorismo capaz de atemperar con indulgencia divertida las travesuras humanas" (p. 50) che portano con sé gli emigranti. Alberto Gerchunoff racconta in brevi testi vicende di immigrati ebrei: *Los gauchos judíos* (1910). Enrique de Vedia, membro d'un'importante famiglia argentina, rappresenta (1916) il rapporto tra membri di una simile famiglia e discendenti di immigrati recenti. Nel secolo XX continua l'immigrazione e si accentua nella narrativa la presenza degli immigranti, non di rado meridionali italiani che giungono in Argentina come *Pasajeros de tercera* (tale è il titolo di un libro di Juan Francisco Caldiz, 1949). Giungiamo al ben noto Eduardo Mallea (1903-1982), che fa la storia di una dinastia di signori argentini, i tre Ricarte; una storia che ispira una trilogia che Mallea non giunse a completare e che alla Marani sembra ispirata da un "nacionalismo aristocratizante" (p. 81). Un'analoga storia troviamo in *El financista* di Félix Manuel Pelayo (1947). E giungiamo agli "últimos llegados", ambedue italiani settentrionali: Syria Poletti e Antonio del Masetto, i cui "relatos amargos" "dicen de desencantos, de forzosas resignaciones" (p. 85). Del Masetto scrive nel 1990-1991, coll'ottica di chi emigra, non con quella di chi, argentino radicato, esamina gli immigranti.

Così finisce il libro, che riguarda comunque rapporti con una realtà vissuta: una letteratura in diversi modi documentaria, che serve allo storico, comunque sia da giudicare come "valore letterario". La Marani non conclude; lascia l'impressione d'una ricerca offerta al lettore perché la utilizzi come vuole. Un'apertura accorta.

Naturalmente desidereremmo confrontare tale atteggiamento con quello di altri reduci da simili letture. Scopriamo che tale confronto è possibile leggendo uno scritto d'una studiosa argentina, Lila Bujaldon de Esteves: *Imagologie, critique littéraire et identité nationale. Réflexions sur la littérature d'immigration en Argentine*, inserito in un *Supplemento* della rivista *Il confronto letterario*, pubblicato nel 1996, Supplemento non citato, ed è da supporre sconosciuto, dalla Marani.

Lo scritto della Bujaldon è comprensibilmente condizionato dal contesto in cui si colloca; ma qui non intendo recensire l'intero *Supplemento*. Farò solo un'osservazione. Manfred Beller chiude il volume da lui curato con una vasta (pp. 147-213) *Bibliography of research methods in literary national characteristics*. Si tratta d'una bibliografia senza dubbio utile; ma ci aspetteremmo, in un libro pubblicato in Italia da un professore dell'Università di Bergamo, una più vasta ed aggiornata presenza della produzione italiana. Sembra strano, ad esempio, che Beller non citi alcuno scritto contenuto nei ventiquattro volumi della rivista appunto in cui è pubblicato come *Supplemento* il volume da lui curato: una rivista il cui carattere comparatistico è messo in evidenza dal suo stesso nome.

La Bujaldon de Esteves inizia parlando dell'immagologia e citando, ben comprensibilmente, oltre a Beller, Dyserinck e Siebenmann. Si occupa poi della "littérature d'immigration en Argentine" e quindi ha occasione di citare non poche delle opere studiate dalla Marani, ma ponendo l'accento sulle sue "réflexions" e sulla produzione riflessiva. Cita ampiamente Ernesto Sabato, che la Marani ignora. Anche la Marani ha occasione di deplorare l'atteggiamento di superiorità di scrittori argentini nei confronti degli immigranti; più decisamente la Bujaldon pone in rilievo come i "naturalisti" argentini "curiosamente" denuncino i declassati. Ocantos sembra una eccezione, spiegabile con la lunga residenza spagnola: in *El peligro* (1910) "un jeune, naïf immigrant italien se corrompte dans la babélique Buenos Aires". Critici come Gladys Onega, nella sua "étude la plus complète sur la Littérature de l'immigration en Argentine", contestano "à l'oligarchie foncière le monopole de l'être national".

La Bujaldon de Esteves aveva già pubblicato uno scritto intitolato *Literatura de inmigración e imagología en la crítica literaria argentina post-cuarenta* nel *Boletín de Literatura comparada* di Mendoza, la città che è ad oriente delle Ande, ma risulta più vicina a Santiago di Chile che a Buenos Aires, ed in effetti fu la capitale del Cuyo prima dell'istituzione del vicereame del Rio de la Plata. Tale scritto apparve in un *Boletín de Literatura Comparada* che nel 1984-1985 era al suo numero 9-10.

Franco Meregalli

Miguel Angel Asturias, *Leggende del Guatemala*, Roma, Semar, 1997, pp. 196.

È già stata segnalata su queste pagine la traduzione delle celebri *Leggende del Guatemala*, del premio Nobel guatemalteco Miguel Angel Asturias, ma vale la pena, credo, di richiamare il titolo, per l'importanza intrinseca della raccolta, la difficoltà oggettiva di rendere i testi in italiano e non ultimo merito la preziosità dell'edizione. Un libro da conservare per la bellezza dell'"oggetto" e per la cura tipografica della pagina. Vi compare il sempre citato prologo di Paul Valéry, che fu una sorta di viatico per lo scrittore e poeta esor-

diente, autore in seguito di un libro fondatore del romanzo contro la dittatura, *Il Signor Presidente*, reso a suo tempo in italiano con *L'uomo della Provvidenza* presso Feltrinelli.

Alcune di queste leggende erano state tradotte in italiano in epoca passata, ma mai se ne era intrapresa la resa completa nella nostra lingua. Lo hanno fatto ora Giorgio de Marchis e Ria Lussi con esito soddisfacente, data la difficoltà dell'impresa. Nelle *Leggende Asturias* interpreta il mondo magico del suo paese, un mondo indio-meticcio, permeato di presenze delle antiche civiltà aborigene e di quelle dovute alla conquista spagnola. "Storie-sogno-poesia" le aveva definite Valéry, testi in cui si fondono le credenze e i miti, le epoche di un popolo d'ordine composito, i prodotti sostanziosi di una terra possente e sempre convulsa, universo minaccioso e affascinante, sempre sul punto della catastrofe.

Le leggende rappresentano, per lo scrittore, l'assunzione di coscienza della dignità culturale del mondo indigeno, che proietta in dimensione europea. Asturias scrive infatti le leggende a Parigi, nel periodo in cui frequenta alla Sorbona il corso del Raynaud sulla religione e i miti della Mesoamerica. La prima edizione madrilenia è del 1930. Al clima delle leggende lo scrittore finirà per ritornare dopo la stagione della protesta politica, soprattutto nella straordinaria creazione barocca di *Mulata de tal*.

Giuseppe Bellini

Carlos Victoria, *La ruta del mago*, Miami, Ediciones Universal, 1997, pp. 154.

Il "mago" protagonista di un romanzo dal titolo così altisonante altri non è che un orfano tredicenne, il quale per la prima volta si affaccia al mondo degli adulti. La rotta che percorre quotidianamente è quella che lo conduce nelle case di quanti hanno debiti nei confronti della zia che l'ha raccolto dopo la morte della madre. Per ottenere successo nell'ingrato mestiere di esattore il ragazzino dovrà vincere la timidezza infantile, imparare a farsi rispettare, a mostrarsi sicuro e qualche volta anche ad imporsi duramente; in una parola: dovrà crescere.

Attraverso i pellegrinaggi che il protagonista compie di casa in casa per recuperare i crediti della zia, il lettore incontra i diversi personaggi del libro, ambientato nella Camagüey dei primi anni Sessanta, e di ognuno conosce la storia. Questa struttura, fin troppo semplice, è forse l'unica pecca dell'opera; appare poco credibile, ad esempio, che verso la fine del romanzo i personaggi principali si ritrovino tutti per caso, a notte fonda, in un parco: una casualità forzata, un tentativo di intrecciare tra loro le varie vicende che non convince.

La scelta di adottare il punto di vista di un adolescente è invece felice, perché permette a Carlos Victoria (Camagüey, 1950) di mostrare grande maestria e delicatezza nel giocare con i timori e le ansie tipiche di quell'età. Inoltre, scegliere un adolescente come protagonista della narrazione è un espediente che consente all'autore di affrontare la realtà politica della Cuba rivoluzionaria spogliandola di ogni sovrastruttura ideologica e di gettare sulla società uno sguardo al tempo stesso critico e ingenuo, quale è, o si vorrebbe che fosse, quello dei bambini. Significativo, a questo proposito, appare il seguente passo del romanzo: "Abel no era católico, ni protestante, ni espiritista, ni ninguna otra cosa: no tenía idea de cómo era Dios. Tampoco sabía qué pensar de la revolución, ni de la contrarrevolución, ni de los rusos ni los americanos. Veía las broncas frente a las iglesias, las manifestaciones en las calles, la gente que gritaba hasta quedar sin voz, oía noticias de atentados y de fusilamientos, sin entender el porqué de ese afán, de esa pasión que arrastraba a la muerte."

L'attenzione dello scrittore, d'altra parte, non si concentra tanto sul difficile momento storico della rivoluzione castrista, quanto sulle vicende quotidiane degli uomini che quel momento storico vivono giorno per giorno, a volte restandone travolti, spesso senza capirlo. Ciò che conta è l'individuo, mosso da bisogni e da ambizioni del tutto personali. In questo aspetto il romanzo di Carlos Victoria segue la tendenza minimalista (anche nello stile, semplice e diretto) della narrativa cubana degli ultimi anni, ad esempio quella delle raccolte di racconti curate per Feltrinelli da Danilo Manera e già commentate da Aldo Albónico in "Quaderni ibero-americani" e da Susanna Regazzoni in "Rassegna Iberistica". A tali precedenti l'opera di Victoria si accosta anche per alcuni dei temi segnalati dai due studiosi: il desiderio di fuga, l'omosessualità e il problema del razzismo, quest'ultimo apparentemente fuori luogo in una società composita quale è quella cubana, ma che in *La ruta del mago* acquista proporzioni drammatiche, essendo tra le cause della rovina fisica e morale di una coppia minata dai pregiudizi razziali.

Per concludere, *La ruta del mago* offre una lettura indubbiamente piacevole, soprattutto per la freschezza e la vivacità con cui sono tratteggiati i caratteri dei personaggi, dei quali viene restituita pienamente la dimensione psicologica ed esistenziale.

Irene Buonafalce

Louis-Philippe Dalembert, *La matita del buon Dio non ha la gomma*, Roma, Edizioni Lavoro, 1997, pp. XV-180.

Dall'area caraibica di lingua francese si affaccia in Italia un nuovo scrittore, Louis-Philippe Dalembert, con un romanzo, *La matita del buon Dio non ha la gomma*, che sorprende per il nitore e la maturità della scrittura, pur essendo un'opera prima. L'haitiano Dalembert rievoca nel suo libro il mondo dell'infanzia nel paese natale, i personaggi e gli ambienti della nativa Port-au-Prince, con l'inevitabile nostalgia e il rimpianto che caratterizza la mitizzazione del tempo passato. Si legge con piacere questo romanzo, poiché immette nell'atmosfera di ingenuo candore che sembra caratterizzare il mondo haitiano nella sensibilità dei suoi cantori, come sospeso tra una realtà primitiva in cui si affermano, sullo sfondo dell'ingiustizia sociale e della libertà conculcata, le qualità dell'uomo, semplice, ma per ciò stesso grande.

Romanzo di formazione è stato definito: in esso la memoria è la vera protagonista e la nota autobiografica diviene trasparente, dando alla pagina l'incanto della meditazione, ma anche una capacità suscitatrice di ambienti e di figure davvero eccezionale. Precede una interessante nota sull'autore, dovuta a Marie-José Hoyet. La traduzione, egregia, è di Maurizio Ferrara.

Giuseppe Bellini

Voci di frontiera: Scritture dei Latinos negli Stati Uniti, Milano, Feltrinelli, 1997, pp. 237.

Una delle politiche perseguite ufficialmente dagli Stati Uniti, fin dall'instaurazione della repubblica, è stata quella dell'integrazione dei nuovi immigrati nella società, tramite la loro assimilazione, più o meno forzata, al modello della cultura dominante. Il so-

gno di formare una società omogenea si è però infranto, lasciando allo scoperto un insieme di gruppi etnici che non formano un crogiolo di razze e culture, ma mantengono ben vivo il loro bagaglio culturale. Non più costretti al silenzio, autori statunitensi di diversa origine, hanno avuto l'opportunità di pubblicare e divulgare i loro scritti, molti dei quali hanno varcato i confini nazionali.

In Italia, la Feltrinelli sta ampliando il suo catalogo con esempi di queste letterature sommerse e, dopo *Voci dal silenzio*, volume che raccoglie brani di scrittori asiaticoamericani, la casa editrice milanese dedica l'antologia: *Voci di Frontiera: Scritture dei Latinos negli Stati Uniti*, agli autori statunitensi di origine ispanica, in particolare a poeti e narratori portoricani e *chicanos*.

Numerosi sono i punti di contatto tra i due gruppi, anche se il contesto in cui vivono è diverso. Gli immigrati portoricani provenienti dall'isola caraibica, attratti dalla prospettiva di facili guadagni e da altre chimere, si ritrovano ad ingrossare le fila degli indigenti aiutati dall'assistenza pubblica. L'ambiente in cui si muovono i personaggi delle opere di questi autori sono i ghetti delle grandi città, come New York e Chicago, dove confluiscono la maggior parte degli immigrati. Le pagine del romanzo autobiografico di Piri Thomas *Queste strade maledette*, incluse nell'antologia, sono basilari per comprendere questa esperienza, ma è comune agli autori portoricani accennare alla vita del ghetto, valgano come esempio le poesie di Miguel Piñero e di Miguel Algarín.

I brani degli autori *chicanos* hanno una diversa ambientazione. I *chicanos* vivono soprattutto negli stati del sud-ovest, dove gli *espaldas mojadas* che passano clandestinamente la frontiera si aggiungono ai discendenti di coloro che vivevano in quelle terre già da centinaia di anni. Spodestati delle loro proprietà, i *chicanos* si sono trasformati da possidenti in contadini salariati e, insieme con gli ultimi arrivati, devono adattarsi ai più umili e faticosi lavori di campagna come mano d'opera a basso costo. La condizione dei braccianti è un tema ricorrente della letteratura *chicana*. Gli esempi inseriti nella raccolta sono tratti da *I raccoglitori di prugne* di Raymond Barrio, e dal bellissimo [...] *e la terra non lo inghiottì* di Tomás Rivera, di cui è riportato un ampio stralcio. I due scrittori propongono in modo diverso il medesimo tema, mentre Barrio usa un tono di polemica e di denuncia, Rivera preferisce dare spazio alle voci sommesse di un'umanità ingenua, eternamente in viaggio tra un campo e l'altro, incapace di reagire alle sopraffazioni.

Sia in ambito cittadino sia in quello rurale, dunque, la condizione del *latino* è quella di emarginato. I bianchi anglofoni, componente dominante della società, costringono gli appartenenti ad altri gruppi in uno stato di subordinazione, discriminandoli per la loro origine e privandoli della possibilità di affermarsi o anche solo di affermare la loro presenza:

vivere nelle terre di frontiera significa che
la macina con i bianchi denti da rasoio vuole straziare
la tua pelle rossooliva, frantumare il nocciolo, il tuo cuore
pestarti tormentarti spianarti con un mattarello
profumata come pane bianco ma morta
(Gloria Alzandúa, p. 50)

Sorge spontaneo allora, tra tanta umiliazione, il ricordo nostalgico della vita dura, ma allo stesso tempo semplice e decorosa, del luogo di provenienza. In *Portoricantà* di Aurora Levins Morales, la protagonista, ancora dopo tanti anni di distacco dall'isola, si sente talmente in simbiosi con essa, da non poter nascondere la "portoricantà" che le

si risveglia dentro prepotentemente, inducendola ad avere reazioni e atteggiamenti diversi da quelli del resto della società.

La nostalgia non riesce comunque a trasformare il desiderio in decisione di tornare. Da una parte la vergogna per il fallimento delle proprie aspettative impedisce di tornare tra coloro che hanno assistito alla partenza, dall'altra non esiste un luogo dove tornare. Per chi si è allontanato dal paese d'origine esso non esiste più, o meglio esiste solo nei ricordi: "ogni notte tornavano nei paesi da dove erano venuti" (p. 211), scrive José Antonio Villareal, ma solo attraverso la voce di un cantastorie. Si diventa allora tutto e niente, confrontandosi con gli altri ci si rende conto che non si è in realtà messicani o portoricani, bensì figli di incontri, di meticciati multipli. Echeggiando lontane filosofie, i personaggi e gli autori si dicono figli di una nuova razza, unione di tutte le altre:

non sei né hispana india negra española
ni gabacha, eres mestiza, mulata, mezzosangue
... reggi tutte e cinque le razze sulla schiena
(Gloria Alzandúa, p. 49)

La difficoltà di definire esattamente ciò che si è conduce ad una orgogliosa affermazione della propria originalità.

Sono una figlia delle Americhe,
...
una figlia di molte diaspore, nata a questo continente a un
crocevia.
...
Non sono africana. L'Africa è in me, ma non posso
tornare.
Non sono taína. Il taíno è in me, ma non c'è ritorno.
Non sono europea. L'Europa vive in me, ma la mia casa non è
là.

Sono nuova. M'ha fatto la storia...
Sono nata ai crocevia
e sono un tutto.
(Aurora Levins Morales, pp. 128-129)

La nuova persona nata al crocevia nordamericano appartiene al paese dove è nato perché solo lì era possibile l'incontro tra tutti gli elementi che la compongono, pertanto deve e vuole farsi accettare con il suo nome, il colore della sua pelle, la sua nuova lingua, dal resto della società statunitense, perché sente di farne parte.

I brani scelti da Mario Maffi, curatore del volume, offrono un buon panorama sulla letteratura di *chicanos* e portoricani, anche se, come giustamente afferma lo studioso nella sua introduzione, molti altri scrittori meriterebbero spazio. Al termine del libro viene proposta una breve biografia degli autori e una bibliografia essenziale che, pur con inspiegabili mancanze, offre una base per un iniziale approccio all'argomento.

Silvia Bottinelli

Rigoberta Menchu Tum, *Rigoberta, i maya e il mondo*, Firenze, Giunti, 1997, pp. X-350.

Pur non trattandosi di un romanzo, come un romanzo si legge il secondo libro della guatemalteca Rigoberta Menchu, premio Nobel per la Pace nel 1992. Il primo libro, *Mi chiamo Rigoberta Menchu*, apparve in Italia nel 1987 presso lo stesso editore fiorentino, Giunti, e richiamò fortemente l'attenzione del pubblico lettore, come del resto era accaduto con la precedente edizione francese e con quella spagnola, nel 1983. La pubblicazione in Italia avveniva con un notevole ritardo, dovuto anche al fatto che le vicende del Guatemala erano allora ancora abbastanza ignote alla militanza italiana.

Fu forse proprio l'apparizione di questo libro a rendere coscienti gli italiani della situazione guatemalteca. Rigoberta Menchu denunciava la violenza assassina dell'esercito, che si consumava sulle popolazioni indigene, con morti e distruzioni. Ricordo ancora chiaramente che, nel periodo descritto dalla Menchu, un viaggio in Guatemala, in direzione del lago Atitlan, aprì a me e a coloro che mi accompagnavano un insospettato panorama di violenza: sulle pendici dei monti case e capanne bruciate e distrutte, la strada interrotta da posti di blocco dell'esercito, un procedere cauto del nostro autista locale per strade alternative tra i monti, con un segnale sul parabrezza, che poi mi rivelò convenuto con la guerriglia, alla quale l'Agenzia cui apparteneva versava un contributo per assicurarsi dai rischi.

Nel nuovo libro, il cui testo è stato raccolto e sistemato dallo scrittore Dante Liano e che presenta una prefazione di Gianni Minà, parole del poeta guatemalteco Humberto Ak'bal e dello scrittore uruguayano Eduardo Galeano, noto per il suo impegno, con grande maturità l'indomita donna torna al clima della persecuzione, ma ora il suo programma, che ha dato luogo all'inizio di un nuovo momento politico nel suo paese, è di pacificazione, di abbandono mutuo della violenza, per restaurare – in un clima di concordia tenacemente perseguita, che non dimentica vessazioni e morti, ma ne fa un capitale per il futuro –, la giustizia e la convivenza democratica.

La riflessione di Rigoberta Menchu abbraccia non solo i problemi delle popolazioni indigene del Guatemala, ma si estende a quelli di tutti gli emarginati e di tutte le minoranze del mondo. La lettura di questo libro sconcerta e al tempo stesso conforta: sconcerta per la serie di denunce della malvagità umana, conforta per la visione che l'ex-contadina guatemalteca diffonde circa il futuro inevitabile della fratellanza tra gli uomini. Per certi versi sembra di risentire l'eco di Neruda, denunciatore delle nefandezze del mondo e peraltro annunciatore ostinato della inevitabile primavera umana.

La Menchu non abdica minimamente ai suoi principi, non rinuncia alle sue idee; essa continua con intatto vigore la sua lotta, ma la visione che ha del futuro è ora controllatamente più serena. Dalle pagine di *Rigoberta, i maya e il mondo* prende consistenza una figura di donna, debole fisicamente, ma straordinariamente forte moralmente, per volontà e obiettivi, capace, si direbbe, di cambiare il mondo. È la forza di coloro che combattono senza armi per la giustizia, pronti a sacrificarsi per essa.

Con l'opera della Menchu e il suo alto messaggio si chiude positivamente questo nostro secolo, che ha visto e ancora vede infinite, e non nuove, violenze contro la persona. In *Fin de mundo* il grande poeta cileno or ora citato prefigurava un triste destino per l'umanità: "prepariamoci a morire stritolati da un carro armato". Erano i tempi dell'invasione russa dell'Ungheria. Rigoberta Menchu ci offre invece, al tramonto del secolo, un'altra prospettiva, che fonda sulla capacità del sogno: "Sono i sogni – afferma –

a farmi rivivere l'ieri come se fosse oggi, che mi conducono in un domani strano; mi fanno intravedere un futuro misterioso". Una speranzosa utopia, per la quale ancora non ha cessato di combattere.

Giuseppe Bellini

* * *

António Faria, *Linha Estreita da Liberdade. A Casa dos Estudantes do Império*, Lisboa, Ed. Colibri, 1997, pp. 85

A Casa dos Estudantes do Império, criada em 1944 por vontade do governo do Estado Novo para mais facilmente controlar os movimentos dos estudantes africanos que em Lisboa (ou Coimbra) frequentavam a universidade – inicialmente era composta apenas por estudantes angolanos e daí o nome primitivo de Casa dos Estudantes de Angola – veio a revelar-se um centro veiculador dos fermentos revolucionários que desembocaram na guerra de libertação nas antigas colónias portuguesas, a ponto de ser encerrada em 1965 por decisão governamental e com grande aparato por parte da polícia política. Por ali passaram intelectuais de grande prestígio como Amílcar Cabral, Agostinho Neto, Carlos Ervedosa ou Orlando da Costa, arquitectos da ideologia e da praxis que haveria de animar a luta armada contra o colonialismo e pela independência dos vários países africanos.

São estes aspectos que justificam uma reflexão histórica sobre uma instituição que se identificou como núcleo unificador, até do ponto de vista linguístico, da diversidade cultural das diversas áreas africanas, espaço de debate ideológico e por isso mesmo veículo de consciencialização no sentido da auto-afirmação da identidade nacional. À partida, portanto, o ensaio histórico de António Faria revela-se de grande interesse, tanto mais que a actividade desenvolvida pela Casa dos Estudantes do Império tem sido observada por razões que se prendem mais com os aspectos literários do que com o discurso histórico, embora o Autor declare, logo na introdução, “que os acontecimentos são ainda bastante próximos para poderem ser objecto de sínteses rigorosas a que só a distância no tempo poderá conferir uma expressão mais completa e verdadeira” (p. 11). Apesar disso, e não obstante a imersão da CEI no espaço cultural e sócio-político português, com o qual estabeleceu ramificações inevitáveis, creio que é possível “isolar” a especificidade de um grupo heterogéneo que, partindo dos tímidos passos e da posição conservadora dos fundadores, subverteu os objectivos do projecto e contribuiu para pôr em causa os próprios fundamentos do império.

Neste itinerário histórico, António Faria expõe as questões de ordem metodológica (pp. 15-20) para observar depois o processo histórico subjacente à criação, ao funcionamento e à proibição da CEI. Sobre estes aspectos teria sido pertinente – e talvez fundamental – uma observação sistemática do órgão da CEI, “Mensagem”, até porque se trata de um instrumento pouco conhecido. No presente ensaio há apenas referência ao n.º 1 (1946), quando se trata da fundação e da polémica que se lhe seguiu (pp. 21-25); ao n.º

de Novembro de 1962 sobre os problemas da integração e da alienação (pp. 59-60); e a dois números de 1963, desta vez para acentuar o “factor de unidade e consciencialização”, embora na bibliografia se cite genericamente, como fontes, os números de 1944-1964. De resto, é o próprio António Faria quem afirma haver “nas páginas das publicações da Casa dos Estudantes do Império uma preocupação que não se confina ao interesse meramente literário” (p. 60), ainda que o texto literário possa muitas vezes ser a representação de eventos que ultrapassam o aspecto ficcional. Sem pretender fazer a história de um grupo, de um tempo ou de um espaço, o primeiro capítulo de *A Geração da Utopia*, de Pepetela, por exemplo, está intimamente ligado aos mecanismos e à atmosfera que se vivia na CEI. E referindo-se especificamente às edições da Casa dos Estudantes do Império, já Mário António (*Reler África*, 1990) referiu que anunciavam a tempestade que iria abalar o império tão despudoradamente exibido no nome da instituição (cit. por A. Faria, p. 73), o que representa mais uma razão para aprofundar estes aspectos e empreender um estudo de história a partir dos próprios órgãos da CEI: o “Boletim” e a “Mensagem”, de Lisboa, e o “Meridiano” da delegação de Coimbra.

A propósito de Mário António, cuja obra poética me merece o maior respeito, parece-me que se trata de uma figura aqui sobrevalorizada, sobretudo porque o discurso histórico reivindica a metodologia da isenção. De facto, diversas vezes é invocada a autoridade do malgrado poeta, sem que se note a utilização do filtro crítico. Por exemplo, no cap. 6, escreve-se que “Mário António recusa aceitar as descrições de Mário de Andrade quanto à existência efectiva do ‘movimento cultural’ *Vamos Descobrir Angola*”. E acrescenta António Faria: “Há nos textos de Mário de Andrade publicados em França relatos de ‘ocorrências revolucionárias’ duvidosas, cuja existência efectiva é controversa” (nota de p. 55). Se o Autor levanta a questão duma ficção política e cultural e a trata nestes termos, então a ficção tanto pode depender de Mário de Andrade, como de Mário António, como ainda do próprio Autor. No fim de contas, a questão de fundo que marca essencialmente o ensaio de António Faria consiste no carácter esquemático da análise histórica, nunca exauriente, aspecto tanto mais estranho se considerarmos que esta obra tinha como precedente outro ensaio do Autor: *A Casa dos Estudantes do Império: Itinerário Histórico* (1995); e que teria sido possível apreender o discurso histórico globalmente veiculado pela revista “Mensagem” através da edição, em 2 vols., do corpus integral daquela revista (*Mensagem-Casa dos Estudantes do Império*, Lisboa, ALAC, 1996), com organização de Manuel Ferreira, edição que me parece ostensivamente ignorada neste trabalho.

Manuel G. Simões

Doc Comparato, *A Guerra das Imaginações*, Rio de Janeiro, Rocco, 1997, pp. 283;

José Roberto Tórero-Marcus Aurelius Pimenta, *Terra Papagalli*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, pp. 196.

L'atteso profluvio di testi, destinati, verosimilmente, ad invadere la scena culturale brasiliana in concomitanza con la celebrazione del cinquecentenario della scoperta, ha già trovato una sua paradigmatica avanguardia in due opere che affrontano quella pagina di Storia da versanti opposti. Paradigmatica proprio perché contraddittoria e, dunque, a diverso titolo rappresentativa della capacità di rielaborazione letteraria di un evento cristallizzatosi nella coscienza nazionale quale portato dell'Altro, che vi imprime

il marchio indelebile della sua ermeneutica “alloglotta”, l'avanguardia in questione affida alle dinamiche affabulatorie della narrativa l'operazione di recupero di quel passato in chiave autoctona. E lo fa con due romanzi che, invero diseguali quanto a stile e ambizioni, nondimeno *reinventano* entrambi il Brasile, lo riscoprono a secoli di distanza, caricando l'avventura cabralina di valenze epistemologiche aggiunte, come forma di simbolica riappropriazione di un'identità storica, gravata dalla prospettiva falsante della storiografia ufficiale o delle relazioni di viaggio, che definiscono “dal di fuori” le modalità di percezione di quella terra. A *Guerra das Imaginações*, libro d'esordio di un autore televisivo molto noto in patria e *Terra Papagalli*, risultato della collaborazione di due giornalisti – il primo dei quali già battezzato letterariamente dal successo arriso, qualche anno addietro, al suo romanzo *O Chalaça*, vincitore del premio Jabuti – intendono, infatti, superare quell'originario diaframma scritturale in cui si infrange la dicibilità dell'impresa compiuta dai navigatori portoghesi, per addentrarsi nell'impenetrabile sottobosco del non-detto e del possibile, oppure perdersi giocosamente negli infiniti spazi della fantasia, dove la Storia si libera della zavorra delle sue imprescindibili certezze per tornare ad essere vita.

Frutto di ricerche d'archivio stimulate dalla lettura della *Visão do Paraíso* di Sérgio Buarque de Holanda (secondo quanto l'autore rivela in una “Nota finale” che funge anche da generica bibliografia), l'opera di Doc Comparato lega la scoperta del Brasile alle vicissitudini interne di un Vaticano sconvolto dalla notizia di quell'impresa, che riferisce di un eden terrestre, la cui esistenza risulterebbe, dunque, fatalmente esiziale per l'ortodossia cristiana, invalidandone i presupposti ideologici. Se, infatti, come si crede, quello è davvero il luogo della beatitudine eterna indicato dall'escatologia neotestamentaria, aperto e disponibile per chiunque abbia l'ardire di solcare i mari, allora non ha più senso la dottrina della Chiesa, con tutti quei divieti, quelle prescrizioni, quei rituali fatti apposta per permettere all'uomo di guadagnarsi il regno dei cieli dopo la morte. Nelle due parti in cui il libro si suddivide e che ricompongono in modo inverso il titolo (“As imaginações” e “A Guerra”), si viene, quindi, profilando la minaccia di un'*imagerie* esotica risemantizzata nell'ottica del sacro, sulla scorta di quelle *auctoritates* che consentono ad un ingenuo emissario pontificio di interpretare i colori della lussureggiante vegetazione tropicale e la sua variopinta umanità come segnali inequivoci di un mondo altro. Gli *indios* classificati in base alle gerarchie dell'angelologia biblica e il riconoscimento nel *pau brasil* dell'Albero del Bene e del Male conforme a quello della Genesi sono, allora, le tappe attraverso le quali passa questo processo di identificazione della geografia brasiliana con il Paradiso, identificazione che la *Carta do Achamento* di Caminha provvederà poi a smontare, contrapponendo alla prodigiosa immaginazione del teologo il concreto realismo del cronista, incapace di vedere nient'altro che la Terra Brasilis, dimora di selvaggi piuttosto che di cherubini. Emblematica metafora di un'utopia conculcata dalla Storia, il Brasile *riscoperto* in questo romanzo vive, perciò, su due piani tra loro inconciliabili: quello ideale, di uno spazio sottratto alla contingenza del dato annalistico, calato in una dimensione che lo precede e lo contraddice, quasi a significarne il riscatto, sia pure attraverso l'equivoco effimero di un destino di felicità. E c'è, poi, il piano reale, dove la negazione di quel destino, che avrebbe potuto rappresentare un nuovo corso storico, trasforma la scoperta in un'occasione mancata, in un avvenimento-simbolo dell'incompiutezza e dell'ambivalenza dell'identità brasiliana.

Non dissimile, negli esiti, il senso della rilettura compiuta da Torero e Pimenta in *Terra Papagalli*. Immaginato come “lettera” – sul modello di quelle relazioni di viaggio tanto frequenti nella letteratura portoghese del Cinquecento, alternando parti diaristiche ad altre più consapevolmente trattatistiche e didascaliche – all'indirizzo del Conte di Ourique, che nell'ultima pagina scoprirà essere figlio del protagonista-narratore, il libro rac-

conta la storia di Cosme Fernandes, un portoghese di origine ebraica, finito in Brasile per caso e ivi costretto a trascorrere gran parte della propria esistenza. Infatti, imbarcato a forza nell'armata di Pedro Álvares Cabral, al fine di scontare una passione amorosa troppo audace per la nobile Lianor, Cosme, detto il Baccelliere (per via dei suoi studi in seminario), verrà poi lasciato, insieme ad altri sei compagni, a presidio della terra appena scoperta, in nome di Cristo e del Portogallo. Così, i nostri sventurati apostoli della fede cattolica, piccoli Robinson *ante litteram*, dovranno reinventarsi la vita, tra le mille insidie di una natura selvaggia e di indigeni ostili, riuscendo, però, faticosamente ad addomesticare l'una e gli altri. Cosme diventerà addirittura generale dei tupiniquins, guidandoli nelle infinite guerre contro la tribù rivale dei tupinambas, a conferma di un'integrazione razziale completa ed armoniosa, cominciata con i sospettosi incontri sulla spiaggia e poi sancita da una responsabile poligamia con prole, quale surrogato tropicale di famiglia. Anche l'ambiente, del resto, si piegherà all'ingegno del Baccelliere e dei suoi compagni, convertendosi da luogo inospitale in un punto di ricetto e di approvvigionamento per le navi, con le quali, inoltre, essi sapranno instaurare un lucroso commercio di prigionieri nativi. Intanto, gli autori indugiano in modo spassoso su episodi di pratica quotidiana, che la saggezza del protagonista cerca di tradurre in precetti comportamentali, estraendone una morale piena di *humour*, ma venata anche da amarezza e disincanto nei confronti di una sorte ingrata e di una condizione precaria. Tradimenti, rivalità, colpi di scena e un macabro epilogo infarciscono la narrazione di questo memoriale tragicomico, i cui toni apparentemente scanzonati e burleschi non costituiscono, di fatto, più di un "superstrato" del romanzo, colto *divertissement* decifrabile appieno contro le coordinate del gioco linguistico e intertestuale. Mescolando, infatti, finzione e realtà, esso aspira a presentarsi come ironico controcanto di quei celebrati resoconti di viaggio – in particolare, la solita *Carta do Achamento* di Caminha – ai quali fa manifestamente il verso, mostrando i risvolti ridicoli e grotteschi dell'impresa, quel versante meschino e banale nascosto sotto le intenzioni di un'ufficialità magniloquente. E, tuttavia, il registro parodico, seppur dominante, non esaurisce le possibilità di significazione dell'opera, che, al pari de *A Guerra das Imaginações*, ripensa la scoperta del Brasile, ancora una volta, sotto il segno del fallimento, iscritto in quella sua natura umana, in grado di corrompere anche l'eden più immacolato e di far, quindi, naufragare il sogno di "uma nação diferente de todas as outras", che suona a diletto di ogni vacua retorica ufanista: dalla Terra dei Pappagalli, la risata beffarda di Cosme ci seppellirà.

Roberto Mulinacci

Mia Couto, *Il dono del viandante e altri racconti*, a cura di Vincenzo Barca, Como-Pavia, Ibis, 1998, pp. 104

Do maior prosador de Moçambique tinha já sido traduzido em Itália o seu volume de contos mais conhecido, *Vozes Anoitecidas* (1986) que as Ed. del Lavoro propuseram ao público em 1989 com o título *Voci all'imbrunire* e tradução de Edgardo Pellegrini (cfr. rec. de Piero Ceccucci, "Rassegna Iberistica", 38, 1990, pp. 73-75). Entretanto, em 1988, saía em Moçambique o volume *Cronicando*, depois publicado em Lisboa em edição reduzida, edição que oferece o texto de partida para a tradução italiana que aqui se toma em consideração.

Cronicando, como já indica o título, reúne uma série de crónicas (estórias) que o Autor publicou inicialmente no jornal "Notícias" de Maputo, entre 1987 e 1988, à qual

acrescentou alguns textos inéditos. Mas mais do que crónicas jornalísticas *strictu sensu*, o material revela uma profunda reflexão sobre a escrita e uma criação literária de amplitude considerável. Deste modo, Mia Couto empreende um trabalho laboratorial sobre a palavra, decompondo-a ou dissecando-a tendo em conta o seu valor como signo linguístico no centro de um campo semiótico que não ignora a sinonímia, a paronímia e outros processos na construção de novos nexos vocabulares. É o que acontece, por exemplo, com o sintagma exordial “Nós éramos os do muro, *sentadiços*” do conto “Il giorno in cui fucilarono il portiere della mia squadra” (pp. 39-41). Ora o lexema “sentadiços”, possível mas não usual no sistema linguístico português, é aqui utilizado de forma expressiva, até por efeito da surpresa, e construído por um processo analógico de derivação em que o sufixo *-(d)iço* transmite o valor de ‘facilidade’, ‘possibilidade de praticar ou sofrer uma acção’ (v.g. “espantadiço”, ‘que se espanta com facilidade’; ou “movediço”, ‘que se move facilmente’), o que comporta igualmente o aspecto durativo. Mia Couto segue, pois, um processo de autêntica criação linguística na esteira do trabalho produzido, com enorme fulgor e génio, por João Guimarães Rosa, embora sem pretender atingir a radicalidade discursiva do grande escritor brasileiro.

É evidente que um texto com estas características levanta problemas acrescidos de tradução pela necessidade de criar, na língua de chegada, lexemas capazes de fornecerem os aspectos conotativo e denotativo da linguagem. Diga-se, desde já, que Vincenzo Barca produziu um trabalho apreciável, sem cair na tentação de normalizar o discurso, o que determinaria, como é intuível, a banalização textual. No conto já citado, de resto belíssimo pela criação de uma atmosfera e pela tensão narrativa, o realismo mágico (ou animismo) é transposto fielmente: “Il tavolo da gioco dormiva fuori del bar, passava la notte nel cortile” (p. 39). Além disso, o tradutor encontrou uma forma feliz para a expressão “dedos tremedrosos” (“dita tremorose”) na impossibilidade de manter integralmente o valor semântico (‘que tremiam pelo medo’) sem subverter o aspecto formal. O mesmo acontece, por exemplo, com os lexemas “grigiolenta” (texto original “cinzano-lenta”) do conto “Il dono del viandante” (p. 63), embora se compreendam menos as soluções encontradas para “sombas femeameninas” (“femmibambine” em lugar de “feminabambine”) do primeiro conto citado (p. 39) ou para “os cabritos que translevavam” (“le caprette che portavano” do segundo (p. 64) quando se devia manter o prefixo do verbo de partida. Mas o trabalho global de Vincenzo Barca é francamente bom, autor até de um texto que serve de posfácio (“Il dono di Mia Couto”, pp. 101-104) com algumas reflexões inteligentes sobre a escritura do grande autor moçambicano.

Passando, porém, a outro plano, não se percebe a decisão editorial de escolher, para ilustração da capa, o “Ritratto del negro Joseph” de Jean-Louis-Théodore Géricault: decerto que o responsável não leu integralmente os textos de Mia Couto e quis chamar a atenção para o livro através de uma nota de exotismo que me parece superado.

Manuel G. Simões

* * *

Ausiàs March, *Pagine del Canzoniere*, a cura di C. Di Girolamo, Milano-Trento, Luni Editrice, 1998, pp. 400

Nella fine *Introduzione* al volume, Costanzo Di Girolamo, attraverso l'analisi del mondo culturale contemporaneo, pone in evidenza il ruolo di innovatore che Ausiàs March svolse, in particolare nella poesia.

È considerato il più grande poeta lirico europeo del XV secolo, nonostante sia stato fortemente penalizzato nella conoscenza e diffusione della sua opera dall'uso del catalano che egli per primo adoperò come lingua poetica, rifiutando il provenzale che, con tratti catalani, era lingua poetica in Catalogna fino ai tempi dello stesso Ausiàs March.

Il mecenatismo dei re aragonesi, dal XII al XV secolo, protesse e favorì la tradizione poetica dei trovatori, che, nel corso del tempo, si rinnovò sul piano retorico e formale, recependo influenze francesi, forse galego-portoghesi, ma soprattutto dei poeti italiani del Duecento e Trecento (stilnovisti, Dante, Petrarca).

Ausiàs March nacque in questa cultura letteraria, ma nella sua poetica non si trovano tracce di esperienze passate, nei riguardi delle quali ruppe in modo deciso, sia dal punto di vista tematico, sia formale, forse, ipotizza Di Girolamo, dopo aver rifiutato la sua produzione precedente di tipo provenzaleggiante.

L'opera di March ci è stata trasmessa in tredici manoscritti del XV e XVI secolo e da cinque edizioni del XVI secolo. È formata da centoventotto componimenti (*cants* o *dictats*) in cui si distinguono alcuni cicli poetici. Al centro del canzoniere è collocata la 'macrometafora dell'amore': «L'amore non si riduce mai a se stesso in quanto tale, a un sentimento privato, al rapporto diretto con un'altra persona: significa sempre altro. In questo senso è una metafora, e solo il suo essere una metafora può giustificare la centralità per tanti secoli nella letteratura europea» (p. 18).

Ausiàs March presenta una sua teoria dell'amore molto 'moderna', in cui è difficile rintracciare una concezione coerente e sistematica, ma con indubbi punti ricorrenti. Egli crede di essere il miglior amante che vive, però, in un mondo privo di valori, in un pessimismo universale che gli fa invocare la morte e rifuggire gli svaghi mondani. Causa di tanto male è la donna, incapace di parità nel rapporto con l'amante: dà occasione al piacere carnale che abbassa il livello dell'amore a quello degli esseri bruti, per i quali l'amore equivale alla sola soddisfazione dei piaceri carnali, differenziandosi così dall'amore degli angeli, puramente spirituale, e dall'amore 'misto' proprio dell'umanità, fatto di spiritualità e sensualità, sostanzialmente impuro, perciò causa di sofferenza.

Secondo Di Girolamo la misoginia di March, al contrario di quella tradizionale con chiare motivazioni medievali, è di tipo laico e cortese: «che nasce proprio dall'esaurimento, dal venir meno, del ruolo attribuito alla donna a partire dai trovatori fino a Dante e Petrarca» (p. 24). Rispetto alla tradizione lirica precedente si rovescia così la posizione della donna che non può essere pari all'amante nella qualità e intensità dell'amore, ma a lui è simile nel desiderio, nel piacere carnale, che può portare, però, al dolore.

La concezione erotica di March si fonda, dunque, su un «pessimismo laico, ed è all'interno di esso che trova spazio la teoria dell'amore come abitudine, mutuata attraverso molte mediazioni /.../dalla teoria dell'amicizia di Aristotele» (pp. 28-29).

L'inversione di tendenza, rispetto alla tradizione trovadorica, riguarda, secondo Di Girolamo, anche la lingua, che con la sovrabbondanza di comparazioni, il ricorso all'anacoluto inteso anche nell'accezione retorico-stilistica, si allontana sempre più dal passato, inoltrandosi in una poesia strutturata così liberamente da risultare oscura, anche per la componente dottrinale e scientifica.

La versificazione di Ausiàs March ricorda la tradizione della lirica catalana con la predilezione per il decenario, strutturalmente simile all'endecasillabo italiano. L'ottava è la misura più frequente della *cobla* con rime incrociate.

Di Girolamo cerca di limitare il valore della parola 'canzoniere' riferito alla raccolta di poesie di Ausiàs March, avanzando alcune perplessità sull'organizzazione della struttura interna che si dimostra molto modestamente articolata. Il poeta «non pensò mai a ordinare il suo libro o non fece in tempo a farlo» (p. 47). La corretta successione di alcuni indici cronologici e la mancanza di una disposizione ordinata dei contenuti inducono a supporre che le poesie venissero pubblicate gradualmente, «forse a grappoli, di modo che nei trent'anni circa della sua attività poetica si sarà stabilita una successione standard dei suoi componimenti nei canzonieri antologici o nelle raccolte a lui dedicate, ammesso che in vita ne abbia mai avute» (p. 48).

L'unica certezza consiste nel fatto che non esistono prove per stabilire una omogeneità, un ordine, forse non voluto dall'autore. Questo ha permesso agli editori scelte personali nella disposizione delle poesie, cercando, abbastanza maldestramente, di dare l'immagine di canzoniere d'autore all'opera di Ausiàs March.

All'*Introduzione* segue la *Notizia informativa* con una puntuale *Notizia biografica* e la *Bibliografia*, attentissima alla tradizione manoscritta e alle prime stampe, alle traduzioni, alle edizioni e agli studi. Di Girolamo è anche autore delle *Concordanze*, ora in dischetto.

Con la precisione del filologo il curatore spiega le sue scelte testuali. Particolarmente interessante, e saggia, è la decisione di evitare ogni modernizzazione, ogni regolarizzazione grafica i cui risultati striderebbero con ogni altro aspetto che resta medievale.

La selezione dei componimenti dell'antologia, ordinati secondo la successione data dal Pagès, curatore della prima edizione critica (1912-14), tende a rappresentare i diversi modi di poesia di March, anche se è difficile enucleare i testi da un'opera monolitica.

Nella traduzione, in verità felice, Di Girolamo imita il decasillabo catalano con l'endecasillabo italiano. Ogni licenza o allontanamento dal testo vengono puntualmente segnalati e motivati nelle *Note* in modo esaustivo ed esemplare. Costituiscono parte integrante di questa prima traduzione ragionata, condotta con perizia e rigore, a cui si accompagna una grande sensibilità per la parola nel dominio della resa italiana.

Donatella Ferro

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

Riviste:

- Anales de la literatura española contemporánea*, University of Colorado at Boulder, 22-3° (1997)
- Anales de literatura hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, 26, I e II (1997)
- Bollettino del C.I.R.VI.*, 29-30 (1994)
- Cadernos de Estudos Lingüísticos*, Universidade Estadual de Campinas, 31 (1996), 32 (1997)
- Il confronto letterario*, Università di Pavia, 26 (1996)
- Criticón*, Université de Toulouse-Le Mirail, 71 (1997)
- Dicenda*, Universidad Complutense de Madrid, 15 (1997)
- Disenso*, 15 (1998)
- Estudios*, ITAM, 49 (1997)
- Estudos ibero-americanos*, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 27, II (1997)
- Iberoamericana*, 67/68 (1997)
- Letras de Deusto*, Universidad de Deusto, 77 (1997), 78 (1998)
- Letras de Hoje*, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 110 (1997)
- Livius*, Universidad de León, 9 (1997), 10 (1997)
- L'Ordinaire Latinoamericain*, Université de Toulouse-Le Mirail, 170 (1997)
- La Panarie-Quaderni sulla traduzione letteraria*, Supplemento n.4, 1997
- Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, Università di Milano, 25 (1996)
- REALE – Revista de Estudios de Adquisición de la Lengua Española*, Universidad de Alcalá de Henares, 7 (1997)
- Remate de Males*, UNICAMP, Campina, 17 (1997)
- Revista chilena de literatura*, Universidad de Chile, 51 (1997)
- Revista de filología románica*, Universidad Complutense de Madrid, 14-I, II (1997)
- Revista de lexicografía*, Universidade Da Coruña, 3 (1996-97)
- Strumenti critici*, 86 (1998)
- Spagna contemporanea*, Istituto di Studi Storici Gaetano Salvemini, Torino, 12 (1997)

Studi di letteratura ispano-americana, Centro per lo studio delle letterature e delle culture delle aree emergenti, Milano, 28/29 e 30 (1997)

Libri:

- AA.VV., *Cancionero liberal contra Fernando VII*, antología poética e introducción de María Rosa Saurín de la Iglesia, Fasano (Br), Schena Editore, 1998, pp. 232
- AA.VV., *La casa de Atreo en la literatura en inglés y en la literatura argentina*, I e II, Tucumán (Argentina), Universidad de Tucumán, 1997, pp. 116
- AA.VV., *A correspondência entre Joaquim de Araújo e Emilio Teza (1895-1919)*, org. de Manuel G. Simões, Lisboa, Ed. Colibri, 1998, pp. 238
- AA.VV., *Estudos sobre cultura e literatura portuguesa e alemã. Acções integradas Luso-Alemãs. Coimbra-Würzburg*, coord. de L. Scheidl, Coimbra, Minerva, 1997, pp. 298
- AA.VV., *Relations en tre identités culturelles dans l'espace ibérique et ibéro-américain. II. Elites et masses*, sous la direction d'Augustin Redondo. Actes du colloque organisé à la Sorbonne par le GRIMESREP les 14, 15 et 16 mars 1996, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, pp. 290
- M. BARBOSA, *Il poema ha ritrovato il suo poeta*, trad., nota int. e redazione a cura di S. Fadda, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 165
- A. BOGNOLO, *La finzione rinnovata*, Pisa, Edizioni ETS, 1997, pp. 210.
- M. de CERVANTES, *Il Ruffiano Santo – El Rufián Dichoso*, a cura di G.B. De Cesare, Napoli, Liguori Editore, 1997, pp. 323
- A M. ESPADALER, *Estiu tot l'any*, Barcelona, Quaderns Crema, 1997, pp. 160
- L. de GÓNGORA, *Romances*, Edición crítica de A. Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, pp. 78
- A. MARCH, *Pagine del Canzoniere*, a cura di C. Di Girolamo, Milano-Trento, Luni Editrice, 1998, pp. 400
- M.J. MARTIRES Lopes, *Goa Setecentista: Tradição e modernidade (1750-1800)*, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa, 1996, pp. 413
- O. NEVES, *Os olhos de Alba*, Lisboa, Matéria Escrita, 1998, pp. 34
- O. NEVES, *O outro discurso de António*, Lisboa, Matéria Escrita, 1998, pp. 38
- F. PUJOLS, *La visió artística i religiosa d'en Gaudí*, Barcelona, Quaderns Crema, 1996, pp. 96
- C.C. STATHATOS, *A Gil Vicente Bibliography (1975-1995). With Supplement for 1940-1975*, London, Associated University Presses, 1997, pp. 187

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. 33 (dicembre 1988)	L. 13.000
n. 2 (giugno 1978)	L. 5.000	n. 34 (maggio 1989)	L. 14.000
n. 3 (dicembre 1978)	L. 5.000	n. 35 (settembre 1989)	L. 14.000
n. 4 (aprile 1979)	L. 5.000	n. 36 (dicembre 1989)	L. 14.000
n. 5 (settembre 1979)	L. 5.000	n. 37 (maggio 1990)	L. 14.000
n. 6 (dicembre 1979)	L. 5.000	n. 38 (settembre 1990)	L. 14.000
n. 7 (maggio 1980)	L. 7.000	n. 39 (maggio 1991)	L. 14.000
n. 8 (settembre 1980)	L. 7.000	n. 40 (settembre 1991)	L. 15.000
n. 9 (dicembre 1980)	L. 7.000	n. 41 (dicembre 1991)	L. 15.000
n. 10 (marzo 1981)	L. 8.000	n. 42 (febbraio 1992)	L. 15.000
n. 11 (ottobre 1981)	L. 8.000	n. 43 (maggio 1992)	L. 15.000
n. 12 (dicembre 1981)	L. 8.000	n. 44 (dicembre 1992)	L. 15.000
n. 13 (aprile 1982)	L. 9.000	n. 45 (dicembre 1992)	L. 15.000
n. 14 (ottobre 1982)	L. 9.000	n. 46 (marzo 1993)	L. 25.000
n. 15 (dicembre 1982)	L. 9.000	n. 47 (maggio 1993)	L. 15.000
n. 16 (marzo 1983)	L. 10.000	n. 48 (dicembre 1993)	L. 15.000
n. 17 (settembre 1983)	L. 10.000	n. 49 (aprile 1994)	L. 15.000
n. 18 (dicembre 1983)	L. 10.000	n. 50 (agosto 1994)	L. 15.000
n. 19 (febbraio 1984)	L. 10.000	n. 51 (dicembre 1994)	L. 15.000
n. 20 (settembre 1984)	L. 10.000	n. 52 (febbraio 1995)	L. 15.000
n. 21 (dicembre 1984)	L. 12.000	n. 53 (giugno 1995)	L. 15.000
n. 22 (maggio 1985)	L. 12.000	n. 54 (novembre 1995)	L. 15.000
n. 23 (settembre 1985)	L. 12.000	n. 55 (febbraio 1996)	L. 15.000
n. 24 (dicembre 1985)	L. 12.000	n. 56 (febbraio 1996)	L. 30.000
n. 25 (maggio 1986)	L. 12.000	n. 57 (giugno 1996)	L. 15.000
n. 26 (settembre 1986)	L. 12.000	n. 58 (novembre 1996)	L. 20.000
n. 27 (dicembre 1986)	L. 12.000	n. 59 (febbraio 1997)	L. 20.000
n. 28 (maggio 1987)	L. 12.000	n. 60 (giugno 1997)	L. 20.000
n. 29 (settembre 1987)	L. 12.000	n. 61 (novembre 1997)	L. 20.000
n. 30 (dicembre 1987)	L. 12.000	n. 62 (febbraio 1997)	L. 20.000
n. 31 (maggio 1988)	L. 13.000	n. 63 (giugno 1997)	L. 20.000
n. 32 (settembre 1988)	L. 13.000		

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

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

1 - *Serena ogni montagna. Studi di Ispanisti amici offerti a Beppe Tavani*, a cura di G. Bellini e D. Ferro; **2** - L. Silvestri, *Cercando la via. Riflessioni sul romanzo poliziesco in Spagna*; **3** - S. Regazzoni, *Oswaldo Soriano. La nostalgia dell'avventura*; **4** - *Un lume nella notte. Studi di iberistica che allievi ed amici dedicano a Giuseppe Bellini*, a cura di S. Serafin; **5** - A. N. Marani, *Inmigrantes en la literatura argentina*; **6** - S. Serafin, *Studi sul romanzo ispano-americano del '900*; **7** - C. Bollentini, *Libro di Chilam Balam di Chumayel*.

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

Direttore: *Giuseppe Bellini*

Vol. I (1967)	L. 12.000	Vol. XVII (1985)	L. 15.000
Vol. II (1969)	L. 12.000	Vol. XVIII (1986)	L. 18.000
Vol. III (1971)	L. 10.000	Vol. XIX (1987)	L. 12.000
Vol. IV (1973)	L. 10.000	Vol. XX (1988)	L. 30.000
Vol. V (1974)	L. 12.000	Vol. XXI (1990)	L. 20.000
Vol. VI (1975)	L. 10.000	Vol. XXII (1991)	L. 15.000
Vol. VII (1976)	L. 10.000	Vol. XXIII (1992)	L. 15.000
Vol. VIII (1978)	L. 15.000	Vol. XXIV (1993)	L. 15.000
Vol. IX (1979)	L. 15.000	Vol. XXV (1994)	L. 16.000
Vol. X (1980)	L. 15.000	Vol. XXVI (1995)	L. 16.000
Vol. XI (1981)	<i>esaurito</i>	Vol. XXVII (1996)	L. 20.000
Vol. XII (1982)	L. 15.000	Vol. XXVIII-XXIX (1997)	L. 25.000
Vol. XIII-XIV (1983)	L. 25.000	Vol. XXX (1998)	L. 20.000
Vol. XV-XVI (1984)	L. 32.000		

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 distruttione dell'Indie Occidentali*, a cura di J. Sepúlveda Fernández; **7** - D. Mexía, *Primera parte del Parnaso Antártico de Obras Amatorias*, introducción de T. Barrera; **8** - G. Cei, *Viaggio e relazione delle Indie (1539-1553)*, a cura di F. Surdich; **9** - *Historie del S.D. Fernando Colombo*, introd. di G. Bellini; **10** - Gambara L., *De navigazione Cristofori*

Columbi, a cura di C. Gagliardi; **11** - B. de Las Casas, *Il supplice Schiavo Indiano*, a cura di C. Camplani; **12** - B. de Las Casas, *La Libertà Pretesa dal supplice Schiavo Indiano*, a cura di C. Camplani; **13** - Lope de Vega, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*, a cura di S. Regazzoni; **14** - J. Sepúlveda, *Bartolomé de las Casas. La primera biografía italiana*.

Atti:

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

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

Collana di studi e testi diretta da *Giuseppe Bellini*

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

Nuova Serie.

“*Saggi e ricerche*”:

1 - L. Zea, *Discorso sull'emarginazione e la barbarie*; **2** - D. Liano, *Literatura y funcionalidad cultural en Fray Diego de Landa*; **3** - AA.VV., *Studi di Iberistica in*

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

"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 introduttivo y selección de S. Benso; **9** - F. de Xerez, *Relazione del conquisto del Perù e della provincia di Cuzco*. Edizione e introduzione di S. Serafin.

LETTERATURE IBERICHE E IBERO-AMERICANE

Collana di studi e testi diretta da Giuseppe Bellini

- 1 - Bellini G., *De Tiranos, Héroes y Brujos. Estudios sobre la obra de M. A. Asturias*, 1982, pp. 144.
- 2 - Cerutti F., *El Güegüence. Y otros ensayos de literatura nicaragüense*, 1983, pp. 188.
- 3 - Donati C., *Tre racconti proibiti di Trancoso*, 1983, pp. 148.
- 4 - Damiani B. M., *Jorge De Montemayor*, 1984, pp. 260.
- 5 - Finazzi Agrò E., *Apocalypsis H. G. Una lettura intertestuale della Paixao segundo e della Dissipatio H. G.*, 1984, pp. 132.
- 6 - Liano D., *La palabra y el sueño. Literatura y sociedad en Guatemala*, 1984, pp. 184.
- 7 - Minguet C., *Recherches sur les structures narratives dans le Lazarillo de Tormes*, 1984, pp. 132.
- 8 - Pittarello E., *Espadas como labios, di Vicente Aleixandre: prospettive*, 1984, pp. 300.
- 9 - Profeti M. G., *Quevedo: la scrittura e il corpo*, 1984, pp. 272.
- 10 - Tavani G., *Asturias y Neruda. Cuatro estudios para dos poetas*, 1985, pp. 120.
- 11 - Neglia E. G., *El hecho teatral en Hispanoamérica*, 1985, pp. 216.
- 12 - Arrom J. J., *En el fiel de America: estudios de literatura hispanoamericana*, 1985, pp. 206.
- 13 - Cinti B., *Da Castillejo a Hernández. Studi di letteratura spagnola*, 1986, pp. 388.
- 14 - De Balbuena B., *Grandeza mexicana*. Edición crítica de José Carlos González Boixo, 1988, pp. 128.
- 15 - Schopf F., *Del vanguardismo a la antipoesía*, 1986, pp. 288.
- 16 - Panebianco C., *L'esotismo indiano di Gustavo Adolfo Bécquer*, 1988, pp. 110.
- 17 - Serafin S., *La natura del Perú nei cronisti dei secoli XVI e XVII*, 1988, pp. 128.
- 18 - Lagmanovich D., *Códigos y rupturas. Textos hispanoamericanos*, 1988, pp. 275.
- 19 - Benso S., *La conquista di un testo. "Il Requerimiento"*, 1989, pp. 200.
- 20 - Scaramuzza Vidoni M., *Rhetorica e narrazione nella "Historia imperial" di Pero Mexía*, 1989, pp. 320.
- 21 - Soria G., *Fernández De Oviedo e il problema dell'Indio. La "Historia general y natural de las Indias"*, 1989, pp. 160.
- 22 - Fiallega C., *Pedro Páramo: un pleito del alma. Lectura semiótico-psicoanalítica de la novela de Juan Rulfo*, 1989, pp. 268.
- 23 - Albònico A., *Il Cardinal Federico "americanista"*, 1990, pp. 124.
- 24 - Galeota Cajati A., *Continuità e metamorfosi intertestuali. La tematica del diabolico fra Europa e Río de la Plata*, 1990, pp. 208.
- 24bis - Scillacio N., *Sulle isole meridionali e del mare Indico nuovamente trovate*. Introduzione, traduzione e note a cura di Maria Grazia Scelfo Micci, 1990, pp. 126.
- 25 - Regazzoni S., *Spagna e Francia di fronte all'America. Il viaggio geodetico all'Equatore*, pp. 1990.
- 26 - Galzio C., *L'altro Colombo. A proposito di "El arpa y la sombra" di Alejo Carpentier*, 1991, pp. 208.
- 27 - Ciceri M., *Marginalia hispánica*, 1991, pp. 504.
- 28 - Payró R. J., *Viejos y nuevos cuentos de Pago Chico*. Selección, introducción y glosario de Laura Tam, 1991, pp. 252.

- 29 - Graña M. C., *La utopía, el teatro, el mito. Buenos Aires en la narrativa argentina del siglo XIX*, 1991, pp. 252.
- 30 - Stellini C., *Escrituras y lecturas: "Yo el Supremo"*, 1992, pp. 200.
- 31 - Paoli R., *Tre saggi su Borges*, 1992, pp. 196.
- 32 - Ferro D., *L'America nei libretti italiani del Settecento*, 1992, pp. 96.
- 33 - Antonucci F., *Città/campagna nella letteratura argentina*, 1992, pp. 168.
- 34 - Monti S., *Sala d'attesa. Il teatro incompiuto di Max Aub*, 1992, pp. 200.
- 35 - Liano D., *Ensayos de literatura guatemalteca*, 1992, pp. 96.
- 36 - De Cesare G. B., *Oceani classis e Nuovo Mondo*, 1992, pp. 192.
- 37 - De Sigüenza y Góngora C., *Infatunios*. Estudio y edición de Jaime J. Martínez, 1993, pp. 128.
- 38 - Lorente Medina A., *Ensayos de literatura andina*, 1993, pp. 152.
- 39 - Cusato D. A., *Dentro del Laberinto. Estudios sobre la estructura de "Pedro Páramo"*, 1993, pp. 124.
- 40 - Rotti A., *Montalvo e le dimenticanze di Cervantes*, 1994, pp. 180.
- 41 - Rodríguez O., *Ensayos sobre poesía chilena. De Neruda a la poesía nueva*, 1994, pp. 132.
- 42 - Rossetto B., *Manuel Mujica Láinez. Il lungo viaggio in Italia*, 1995, pp. 168.
- 43 - Cusato D. A., *Di diavoli e arpie. L'arte narrativa di José Antonio García Blázquez*, 1995, pp. 176.
- 44 - Ballardín P., *José Emilio Pacheco. La poesía della speranza*, 1995, pp. 144.
- 45 - Meyran D., *Tres ensayos sobre teatro mexicano*, 1996, pp. 144.
- 46 - Perassi E., *Matías Bocanegra e la "Comedia de santos" nella Nuova Spagna*, 1996, pp. 160.
- 47 - Bottinelli S., *Letteratura chicana. Un itinerario storico-critico*, 1996, pp. 162.
- 48 - Sáinz de Medrano L., *Pablo Neruda. Cinco ensayos*, 1996, pp. 136.
- 49 - Basalisco L., *Tra avanguardia e tradizione*, 1997, pp. 162.
- 50 - Fernández Ariza G., *Alejo Carpentier*, 1997, pp. 193.

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

- 2 - AA.VV., *Coscienza nazionale nelle letterature africane di lingua portoghese*. Atti del Convegno Internazionale, Milano 13-14 Dicembre 1993. A cura di Piero Ceccucci, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 198.
- 4 - Antonella Rotti, *Pirandello nel teatro di Xavier Villaurrutia*. Roma, Bulzoni, 1995, pp. 151.
- 5 - AA.VV., *Tradizione, innovazione, modelli. Scrittura femminile del mondo iberico e americano*. A cura di Emilia Perassi. Roma, Bulzoni, 1996, pp. 517.
- 6 - Aldo Albónico, *El Inca Garcilaso, revisitado. Estudio y antología de las dos partes de los "Comentarios Reales"*. "Prólogo" de Giuseppe Bellini. Roma, Bulzoni, 1996, pp. 524.
- 9 - Clara Camplani, *La narrativa di Mario Monteforte Toledo. Tra letteratura e società*. Roma, Bulzoni, 1997, pp. 216.

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 Albónico
a cura dell'Istituto di Lingue e Letterature Iberiche e Iberoamericane
della Facoltà di Lettere della
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
sottoscrizione a tre numeri L. 40.000

• • • • •

RASSEGNA IBERISTICA

diretta da
Franco Meregalli e Giuseppe Bellini
a cura del Dipartimento di Iberistica
Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università degli Studi di Venezia
sottoscrizione a tre numeri L. 40.000

• • • • •

STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

diretti da Giuseppe Bellini
a cura del Centro per lo Studio delle Letterature
e delle Culture delle Aree Emergenti, del C.N.R.
Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano
sottoscrizione a due numeri più un numero di "Centroamericana" L. 40.000

• • • • •

CENTROAMERICANA

diretta da
Dante Liano
sottoscrizione a un numero più due numeri di
"Studi di Letteratura Ispano-Americana" L. 40.000

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

CANADIAN
JOURNAL
*of Italian
Studies*

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

Abbonamento annuale

Individui: US \$ 20.00

Istituzioni: US \$ 30.00

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

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

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

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

dispositio

Revista Hispánica de Semiótica Literaria

Subscription, Manuscripts and Information:

Dispositio

Department of Romance Languages

University of Michigan

Ann Arbor, Michigan 48109

QUADERNI IBERO-AMERICANI

Semestrali di attualità culturale Penisola Iberica e America Latina

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

