

# RASSEGNA IBERISTICA

---

74

Febbraio 2002

Carlos Romero Muñoz, *Cartas anfíbológicas en la comedia clásica española* ... p. 3

Elide Pittarello, *Imágenes de la ciudad en "Memoria de la melancolía" de María Teresa León* ..... p. 25

NOTE: D. Ferro, *Siviglia e la letteratura* (p. 39); S. Regazzoni, *Panorama della letteratura dominicana contemporanea: Marcio Veloz Maggiolo, Angela Hernández Núñez e Rafael García Romero* (p. 43); G. Bellini, *Josefina Plá interpretada por Angeles* (p. 49)

RECENSIONI: L. González Nieto, *Teoría lingüística y enseñanza de la lengua (lingüística para profesores)* (E. Sáinz) p. 53; AA.VV., *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (C. Franchin) p. 55; E. Pardo Bazán, *La questione palpitante* (C. Memo) p. 57; E. Mendoza, *La aventura del tocador de señoras* (L. Contadini) p. 59; A. Muñoz Molina, *Carlota Fainberg* (G. Bellini) p. 61;

AA.VV., *Orillas. Studi in onore di Giovanni Battista De Cesare*, vol. II: *Il mondo ibero-americano* (G. Bellini) p. 63; A. Lanyon, *Le parole di Malinche* (P. Spinato Bruschi) p. 66; D. Bigalli, *Millenarismo e America. Nascita del Nuovo Mondo o fine dell'Antico* (G. Bellini) p. 68; G. Gómez de Avellaneda, *Dos mujeres* (C. Memo) p. 69; J. E. Rodó, *Sulla strada di Paros* (M. G. Dionisi) p. 71; N. Bauzá Echevarría, *Las novelas decadentistas de Enrique Gómez Carrillo* (G. Bellini) p. 73; AA.VV., *Homenaje a Eugenio Florit, "de lo eterno a lo mejor"* (G. Bellini) p. 75; M. Benedetti, *Inventario. Poesie / Lettere dal tempo* (R. M. Grillo) p. 76; J. J. Alstrum, *La generación desencantada de Golpe de Dados: los poetas colobianos de los años 70* (G. Bellini) p. 79; J. Corbatta, *Narrativas de la guerra sucia en Argentina. Piglia, Saer, Valenzuela, Puig* (S. Regazzoni) p. 80; L. Montes-Bradley, *O. Soriano* (G. Bellini) p. 82;

M. Sérvulo Correia, *As Viagens do Infante D. Pedro* (M. G. Simões) p. 85; J. De Montemor, *Diana* (R. Mulinacci) p. 87;

PUBBLICAZIONI RICEVUTE ..... p. 91

BULZONI EDITORE

## 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*.

*Direttore fondatore*

FRANCO MEREGALLI

*Direttori*

FRANCO MEREGALLI

GIUSEPPE BELLINI

CARLOS ROMERO

*Comitato direttivo*

GIUSEPPE BELLINI, DONATELLA FERRO, FRANCO MEREGALLI,  
ELIDE PITTARELLO, CARLOS ROMERO

*Comitato di redazione*

Giuseppe Bellini, Marcella Ciceri, Bruna Cinti, Giovanni Battista De Cesare,  
Donatella Ferro, Giovanni Meo Zilio, Franco Meregalli, Paola Mildonian,  
Elide Pittarello, Susanna Regazzoni, Patrizio Rigobon, Carlos Romero,  
Silvana Serafin, Manuel Simões.

*Segreteria di redazione*

Susanna Regazzoni, Patrizio Rigobon  
Patrizia Spinato Bruschi

Edito con un 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 88-8319-682-1

Copyright © 2002 Bulzoni editore

Via dei Liburni, 14 – 00185 Roma

Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355

CARLOS ROMERO MUÑOZ

## CARTAS ANFIBOLÓGICAS EN LA COMEDIA CLÁSICA ESPAÑOLA

Para Augustin Redondo

1. En la comedia lopiana – escribe Maxime Chevalier – <sup>1</sup> hallamos con relativa frecuencia

la forma hipertrofiada del equívoco que representan las coplas anfibológicas. Aunque no podemos afirmar que Lope haya compuesto coplas de este tipo, a ellas se refiere elogiosamente en su *Arte nuevo*, dedicando a este juego de ingenio significativa atención:

Siempre el habla equívoca ha tenido,  
y aquella incertidumbre anfibológica,  
gran lugar entre el vulgo, porque piensa  
que él solo entiende lo que el otro dice.

Algunos años antes ya se había ocupado el maestro Jiménez Patón de las mismas coplas en su *Elocuencia española en arte*, aduciendo un ejemplo que he de reproducir a continuación. Luis Alfonso de Carballo en el *Cisne de Apolo* y Gracián en la *Agudeza* habían de citar esos mismos versos.

Pero ¿en qué texto aparecerán estas famosas coplas? [...] Jiménez Patón cita varias comedias, en las cuales aparecen, según afirma, versos de este tipo: “*Maravillas de Trapisonda*, *Melancólico*, *Venganza honrosa*, *Perseguido*, y otras”. Por desgracia, la identificación de estas comedias no resulta nada fácil, y no he conseguido ningún resultado al tomar esta dirección. Posiblemente se trate de comedias que hemos perdido; posiblemente las cita Jiménez Patón con título distinto del que conocemos

<sup>1</sup> En “La comedia y los géneros jocosos” (cap. XIX de *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*), Barcelona, Editorial Crítica, 1992, pp. 228-229.

ahora. Dadas estas circunstancias, lo único cierto es que tanto Lope como Jiménez Patón nos orientan hacia la comedia. El programa de la investigación resulta a todas luces muy amplio... Con todo, no es imposible dar con el texto citado por Jiménez Patón, Luis Alfonso de Carballo y Gracián.

Chevalier lo ha encontrado (en *El rey fingido y amores de Sancha*), como ha encontrado otros ejemplos del mismo “juego de ingenio”,

todos sacados de la comedia. La lista que propongo es seguramente incompleta, pero permite afirmar que las coplas anfibológicas gozaron en efecto de cierta aceptación en los corrales del siglo XVII<sup>2</sup>.

No me cabía la menor duda desde cuando, hace ya bastantes años, tuve ocasión de tomar contacto, de manera sistemática, con las múltiples funciones de los documentos, sentencias, cartas y billetes – en verso o en prosa – presentes en el teatro español de la Edad de Oro<sup>3</sup>. Ahora, la mejor prueba a mi alcance para confirmar cuanto justamente afirma mi eruditísimo colega consiste en presentar otras siete *cartas anfibológicas*, todas escritas en verso, con amplia libertad en la elección de metros y estrofas, en varias ocasiones caracterizadas por una tan complacida artificiosidad en la construcción de la “doble” – y aun “triple” – lectura casi inimaginable para quien sólo conozca la tan famosa *copla* arriba recordada o los cuatro puntuales aunque “sencillos” testimonios con que él mismo la acompaña. Los cuales, como es natural, quedan incorporados en esta tentativa de constitución de un *corpus* quizá no destinado a enriquecerse con numerosos nuevos hallazgos, pero, tal y como es, curioso y – si no me engaño – digno de consideración por parte de los interesados en el desarrollo de nuestra comedia clásica. Yo me he permitido “contextualizarlos” todos (incluidos los señalados por el propio Chevalier), porque creo que la simple reproducción de las “dobles” lecturas” resulta demasiado abstracta. En efecto, pienso que tan sólo restituyendo esas cartas a la comedia de que provienen, ilustrando el momento en que – y la finalidad para que – surgen es posible darse cabal cuenta de lo que significan en la historia de un modo de la *agudeza* muy expresivo del gusto de la época. Historia más bien larga, si el texto que abre la lista parece fechable en los últimos años del siglo XVI y el último presenta indicios de pertenecer ya al segundo tercio del XVIII.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, pp. 230-231.

<sup>3</sup> El estímulo inicial fue debido a la lectura del útil catálogo de “Cartas y papeles en el teatro del siglo de oro” publicado por Henri Recoules en el *Boletín de la Real Academia Española*, LIV (1974), pp. 479-496.



Paso, sin más, a presentar los once ejemplos reunidos. Once son, por lo menos, las obras teatrales; las cartas, en realidad, no superan el número de nueve, ya que, en dos ocasiones, relativamente tardías, los poetas de turno – menores, por no decir mínimos – han recurrido al fácil expediente del plagio, despachando como propios los sendos ejercicios de anfibología llevados a cabo muchos años antes por otros ingenios.

2. *El rey fingido y amores de Sancha*, comedia publicada por Emilio Cotarelo y Mori en 1916 como del recién citado Lope<sup>4</sup>, pero, a fin de cuentas, de autor hoy por hoy desconocido<sup>5</sup>, podría haber sido compuesta a caballo entre el Quinientos y el Seiscientos<sup>6</sup>.

En la jornada III, “el Marqués” es sorprendido, sin espada, por Fabio y cuatro enmascarados. Fabio le exige que escriba una carta en que se comprometa a matar al rey<sup>7</sup>. Puesto en la alternativa de recibir la muerte allí mismo o bien cuando fatalmente sea acusado de traición, la víctima del abuso accede a la demanda e, interrumpiendo el fluir de los endecasílabos sueltos propios de esta escena, escribe y declama tres octosílabos organizados como un *mote* de la poesía tradicional castellana (*a-b-b*) o, si se prefiere, como una “redondilla incompleta” (así los califica Jiménez Patón cuando dice que se trata de una *copla imperfecta*).

<sup>4</sup> En el vol. I de la colección de *Obras publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*. Madrid, Tip. de la “Rev. de Arch., Bibl. y Museos”, 1916, pp. 422-469.

<sup>5</sup> “La comedia – escribe Cotarelo en el prólogo al vol. en cuestión, pp. ix-x – está citada como anónima en el catálogo de Medel del Castillo [...] y así lo repitió Huerta en el suyo. Mesonero Romanos la atribuyó a Lope sin explicar la razón y Barrera cita una comedia anónima con el título de *Amores de Sancha y Rey fingido*. Como esto no era bastante para formar juicio seguro, quedó como dudosa esta obra en cuanto a serlo de Lope de Vega. Pero habiendo ahora aparecido la comedia con el nombre de su autor y las internas señales que le dan autenticidad, no debe ya vacilarse en enriquecer con ella el caudal del gran poeta. Pudiera ser ésta obra la que con el título de *La palabra mal cumplida* figura en *El peregrino* (1603), porque de la falta de cumplimiento de un compromiso verbal se deriva el argumento de la fábula de la comedia”. Por el contrario, S. Griswold Morley y Courtney Bruerton (*Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. esp., Madrid, Gredos, 1966, p. 546) declaran sin la menor duda: “No creemos que esta comedia sea de Lope”.

<sup>6</sup> Lo demostraría el hecho que los tres versos que componen la carta aparecen citados – como recuerda Chevalier – tanto en el *Cisne de Apolo*, de Luis Alfonso de Carvallo (Medina del Campo, Juan Godínez de Millis, 1602; por la ed. anotada de Alberto Porqueras Mayo [Kassel, Edition Reichenberger, 1997], pp. 340-341) como en la *Elocuencia española en arte*, del Maestro Bartolomé Jiménez Patón (Toledo, Tomás de Guzmán, 1604: utilizo el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid [=BNM], fol. 100; por la ed. de Elena Casas [en *La retórica en España*, Madrid, Editora Nacional, 1980: 217-373], p. 349).

<sup>7</sup> Pp. 451 b-452 b. Precisaré que del rey de Francia, país donde se desarrolla la acción, ya que por la obra anda también, disfrazado, el de Portugal.

Venga luego el papel, pluma y tintero.

*(Escriba el Marqués)*

Ya está escrita y firmada. ¿Qué más falta?

*Fabio.* – Que la leas.

*Marq.* – Pues oigan lo que dice:

*Matar al Rey no es mal hecho,  
antes ser cuchillo afirmo  
de[l] que<sup>8</sup> lo mataré, y firmo.*

*Marqués.*

*Fab.* – Como eso diga, lo que importa dice.

Dámelo agora a mí, que leerlo quiero.

Y acaba llevándose el terrible documento. Al quedarse solo, el Maqués jura venganza<sup>9</sup>. Que tendrá lugar no mucho más tarde<sup>10</sup>, cuando la princesa aparece en escena, acompañada de consejeros (entre los que se cuenta él mismo), dispuesta a hacer justicia en nombre de su padre, que, para este fin, le ha entregado su sello. Fabio se presenta ante el tribunal, decidido a obtener la condena de su contrario y lee en voz alta la carta. Pero el interesado niega la legitimidad de esa “interpretación”, que invierte el sentido de lo escrito.

Y, si no, torne a leello

Fabio aquí segunda vez

y yo lo leeré después;

veréis que hay engaño en ello.

*(Torna Fabio a leer el papel, como primero)*

*Marq.* – Aquí es bien que se repare

que ahí está en engaño.

*Fab.* – ¿En qué?

*Marq.* – En que dices *mataré*

donde has de decir *matare*.

A ruegos de la princesa, lee su propia versión:

*¿Matar yo al rey? ¡No! Es mal hecho.*

*Antes ser cuchillo afirmo*

*de[l] que<sup>11</sup> lo matare, y firmo.*

*Marqués.*

<sup>8</sup> A diferencia de la lección de Jiménez Patón y Carvallo, la de Cotarelo es *de que*

<sup>9</sup> “¡Vaya un traidor, que él lleva buen despacho! / ¡Por vida de quien soy, que he de hacelle / una burla que muera y no se olvide!” (p. 552 *b*).

<sup>10</sup> Pp. 456 *a*-457 *a*.

<sup>11</sup> Cotarelo lee *de que*

Si no es verdad lo que acaba de leer, se declara dispuesto a aceptar el castigo. La princesa da por buena esta segunda interpretación, que más bien hace al noble merecedor de recompensa, y así mismo declaran los juristas presentes.

3. El primer testimonio por mí identificado aparece en *La Arcadia*, de Lope de Vega. La comedia, derivada de temas y motivos presentes en el homónimo volumen de *prosas y versos* que el autor publicara en 1598<sup>12</sup> (donde sin embargo no hay el menor rastro de semejante ejercicio anfibológico), parece haber sido compuesta en torno a 1615<sup>13</sup> y vio la luz por primera vez en la *Trezena Parte* de las suyas (1620)<sup>14</sup>.

En el segundo acto de esta “bucólica para representar”, Anarda se encarga de entregar a Belisarda un papel que Olimpo le ha pedido haga llegar a sus manos. Belisarda, enamorada de Anfriso, se retira a preparar la respuesta y, de allí a poco, la da a la propia Anarda. Puesto que viene abierta, ésta la lee en voz alta<sup>15</sup>:

*No hay que esperar, Olimpo, de mi vida  
otro gusto mayor que aborrecerte  
mi alma; es imposible ya quererte:  
la firme voluntad está rendida.  
Estoy del grande amor reconocida  
de Anfriso. No hay que hablar hasta la muerte;  
primero la veré que se concierte  
extraño amor, que quiero y soy querida.  
Necio será si intenta perseguirme  
(que en conocer el bien no soy tan ruda)  
quien quiere de sus brazos dividirme.  
Yo quiero a Anfriso; no mi amor se muda  
en ti. No hay esperar de fe tan firme.  
Esto confieso; en lo demás, soy muda.*

Y comenta:

*¡Bravamente le desprecia!  
Pero el ingenio ha de ser*

<sup>12</sup> *La Arcadia. Versos y prosas de Lope de Vega Carpio* [...] Madrid, Luis Sánchez.

<sup>13</sup> Según G. S. Morley-C. Bruerton, *op. cit.*, p. 288, entre “1610-15 (probablemente 1615)”.

<sup>14</sup> Madrid, Vda. de Alonso Martín, fols. 1-28. Cito por la ed. de Menéndez Pelayo, ahora reimpressa en la continuación de la Biblioteca de Autores Españoles (=BAE), CCLXXXVIII (Madrid, Atlas, 1965), pp. 123-183.

<sup>15</sup> P. 148 a.

sutil, como de mujer,  
que, amando, ninguna es necia.  
Con estas mismas razones  
que es Olimpo aborrecido  
le tengo de hacer querido.

La pasión interesada de Anarda la induce a leer el papel a Anfriso, pero puntuándolo de esta manera <sup>16</sup>:

*No hay que esperar, Olimpo de mi vida,  
otro gusto mayor; que aborrecerte  
mi alma es imposible y a quererte  
la firme voluntad está rendida.  
Estoy del grande amor reconocida.  
De Anfriso. no hay que hablar hasta la muerte;  
primero la veré que se concierte  
extraño amor; que quiero y soy querida.  
Necio será si intenta perseguirme  
(que en conocer el bien no soy tan ruda)  
quien quiere de sus brazos dividirme.  
Yo quiero; a Anfriso, no; mi amor se muda  
en ti. ¿No hay esperar de fe tan firme?  
Esto confieso; en lo demás, soy muda.*

Ni todo termina aquí: la propia Belisarda, en el acto III, lee a Anfriso de manera despaçosamente “glosada” la famosa carta <sup>17</sup>. De este modo, consigue restaurar su *auténtico* (y, en principio, unívoco) significado y volver a ganar la confianza del pastor.

4. Chevalier señala otra carta del tipo que nos interesa en *Quien mal anda, en mal acaba*, de Juan Ruiz de Alarcón, no publicada en ninguna de sus dos *Partes*, sino tan sólo en una *suelta* sevillana, de donde la tomó Juan Eugenio Harzenbusch <sup>18</sup>.

<sup>16</sup> P. 154 b.

<sup>17</sup> Pp. 166-167.

<sup>18</sup> Cfr. J. R. de Alarcón, *Comedias*. Colección hecha e ilustrada por don J - E - H - (en BAE, XX, 211-228). *Quien mal anda en mal acaba* – dice el editor – “tiene al fin estos versos: ‘Aquí, pidiendo perdón, / da fin esta verdadera / historia, que sucedió / año de mil y seiscientos’. Poco después de dicho año debió ser escrita para tener el mérito de la oportunidad” (p. ix). Más adelante (p. xi), el editor no duda en indicar una fecha exacta: 1602. Pero el argumento es bien poco persuasivo. Si la comedia no figura en ninguna de las dos *Partes* de obras propias publicadas en vida del autor (la primera en Madrid, por Juan González, 1628; la segunda en Barcelona, por Sebastián de Cormellas, 1634), más bien cabe conjeturar que haya sido compuesta en los últimos años de su vida (el poeta novo-hispano murió en 1639). Hartzenbusch utiliza una “impresión

El demonio, bajo la apariencia de un caballero, condiciona con sus intervenciones el comportamiento de doña Aldonza, quien, sin entender lo que le pasa (o atribuyéndolo a “melancolía”), ora está dispuesta a casarse con su enamorado don Juan, ora a rechazarlo, encontrándolo feo y nada de su gusto. En una de estas últimas ocasiones, lo despide y le ruega que no la visite más en casa. Las cosas acaban de complicarse cuando la dama, por medio de la criada Leonor, hace llegar una carta – una doble redondilla – a manos de don Juan, quien la lee en voz alta<sup>19</sup>:

*Si os di nombre de marido  
yo es fuerza, por no matarme,  
revocarlo, no casarme.*

El caballero, impresionado, no puede dar crédito a la criada – quien asegura haberla oído leer a su ama de otro modo, enteramente distinto –, ni su desconcierto desaparece cuando concluye la lectura:

*De mi mal ha procedido  
la esquivaza y novedad  
que disculpar es tan justo;  
pues no parte con el gusto  
su imperio la enfermedad.*

La criada vuelve casa y habla con doña Ana, la cual no acaba de comprender lo que le pasa (“ausente a don Juan yo adoro / y lo aborrezco presente”). Al final, relee la carta, devolviéndole su originaria puntuación<sup>20</sup>:

*Si os di nombre de marido  
ya es fuerza, por no matarme,  
revocarlo no, casarme.*

La lectura prosigue, pero ya carece de interés, porque en ella hace desaparecido cualquier rastro de malentendido.

1.4. El propio Chevalier señala la presencia de un oráculo (es decir, de un mensaje divino transmitido por medio de criaturas humanas, lo que con frecuencia puede motivar una interpretación equivocada, incluso cuando en ella no

suelta hecha en Sevilla por Francisco de Leefdael, sin año [núm. 190, 32 pp.]” (p. xii). Es la que yo mismo sigo, por el ejemplar T-6.213 de la BNM.

<sup>19</sup> P. 7 b.

<sup>20</sup> P. 9 a.

intervienen factores dolosos) en *La Gran Cenobia*, comedia publicada en la *Parte I* de las de don Pedro Calderón de la Barca (1640), ya “aprobada” en 1635<sup>21</sup>.

En la jornada II, Astrea, sacerdotisa, dice al emperador Aureliano, a punto de entrar en combate con la reina de Palmira<sup>22</sup>:

Oy dichoso fin colijo,  
que el dios, que en tu ayuda viene,  
la vitoria te previene,  
pues el oráculo dixo:  
*Irás y vencerás; no  
serás vencido en la guerra.*

Casi en seguida, los dos personajes aparecen huyendo por el lado de un monte<sup>23</sup>.

*Aurel.* – Tú, con engaños de Apolo.  
esta afrenta me dispones;  
y aun él mismo es contra mí,  
pues en una empresa igual  
me anima y me miente.

*Astrea* – Mal  
el oráculo entendí,  
porque otro sentido encierra,  
que entonces no alcancé yo:  
*Irás y vencerás, no;  
serás vencido en la guerra.*

1.5. *Victoria por el amor*, del Alférez Jacinto Cordero, ha de ser, por fuerza, anterior a 1646, fecha de la muerte del autor<sup>24</sup>. Por esto la coloco en este lugar, a pesar de que la primera edición que de ella conozco sea de 1667 (se halla, en efecto, en la *Parte XXVIII de comedias nuevas de los mejores ingenios de esta Corte*<sup>25</sup>.

<sup>21</sup> *Primera parte de comedias de don P – C – de la B –*, “recogidas y sacadas de sus verdaderos originales por don José Calderón de la Barca, hermano del autor”, Madrid, Viuda de Juan Sánchez, 1640, fols 78-102. Utilizo la *Primera* parte de comedias [...] “que, nuevamente corregidas, publica don Juan de Vera y Villarroel”, Madrid, Juan Sanz, 1685, fols. 1-18, en el ejemplar R-11.345 de la BNM.

<sup>22</sup> Fol. 9 b.

<sup>23</sup> Fol. 9 vº a.

<sup>24</sup> Cfr., p. ej., Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico del teatro antiguo español*, Madrid, Rivadeneyra, 1860, pp. 99 b-100 b.

<sup>25</sup> Madrid, José Fernández de Buendía: N. 7, pp. 231-273. Utilizo el ejemplar R-22.675 de la BNM.

En la jornada II <sup>26</sup>, Elena, princesa de Nápoles, pide a Ludovico (en apariencia un pintor palermitano; en la realidad, nada menos que el duque de Ferrara) que dibuje en el papel que le entrega una especie de enigma por ella inventado, en que ha de aparecer, como ilustración gráfica de un verso ya escrito, un hombre que se hiere el pecho, del que no saldrá sangre, sino llamas. La princesa promete una rica joya al que sepa descifrarlo. Entre tanto, ha tenido ocasión de averiguar, por las palabras de Ludovico, lo que más le interesaba: que éste se ha enamorado perdidamente de su hermana Porcia. Ahora bien, en la jornada III, la carta – una décima – que, acompañando al papel con la pintura ya realizada, envía Ludovico a Elena por medio del lacayo Colín, es interceptada por Porcia <sup>27</sup>.

*Porcia abre el papel*

Un hombre está aquí pintado  
hiriéndose el pecho cruel  
y, saliendo llamas dél,  
en llamas se ve abrasado.  
A los pies tiene un escrito.

[...]

*Lea*

*Este que veis es quien quiere  
y vos sois la que matáis,  
señora, pues le mandáis  
que pinte el mal de que muere.  
Que quiere mucho se infiere,  
pues os llega a confessar  
que, hablando, sabe callar  
y, callando, padecer.  
Con vos me quisiera ver,  
por ver si ay más que passar.*

Esta carta, que le ha causado los más terribles celos, pensando en una traición del duque con su hermana, será más tarde releída y comentada, verso a verso, por la propia Porcia y por Ludovico, quien de algún modo consigue demostrar su buena fe <sup>28</sup>. Pero Porcia sigue desconfiando. La prueba definitiva

<sup>26</sup> Pp. 251 b-252 a.

<sup>27</sup> Pp. 262 a.

<sup>28</sup> Pp. 265 b – 268 a. La “justa interpretación” dada por Ludovico y los comentarios de Porcia son demasiado prolijos com para permitir su transcripción completa en estas páginas. Me limitaré a dar una muestra, tomada de la parte conclusiva: “LUD. – ¿Que desta suerte me trates? / POR. – Lee, duque, que tu traición... / Tú mismo te condenaste. / LUD. – ...*que hablando...* / POR. – ...*sabe callar*. ¡Y cómo si callar sabes! / LUD. – ...*y callando...* POR. – ... *padecer*. / Dirás que padecer cárcel, / por acreditar finezas, / palabras tuyas. ¿Que trates / estos engaños conmigo? / Mas por Elena, que es ángel, / todo se puede sufrir. / LUD. – Comenta tú. Lo deshazes / y no me

de que no ha habido deslealtad por parte de los dos sospechados llega cuando la operación de lectura en común se repite entre Elena y Ludovico, con una Porcia “al paño”, que acaba aceptando la versión “neutra” ilustrada de nuevo por el duque de Ferrara<sup>29</sup>.

1.6. *No hay amor donde no hay celos*, de Cristóbal Monroy y Silva, escrita con total seguridad antes de enero de 1644<sup>30</sup>, vio la luz en *Doze comedias nuevas de diferentes autores [...] Parte LVII* (1646)<sup>31</sup>.

La jornada III comienza con la presentación, por parte de una criada de Leonor, de una carta de ésta para Carlos, su ferviente enamorado, a quien la dama corresponde, aunque no deje de estar acongojada, en parte a causa de la inclinación que le muestra el Gran Duque de Florencia y, en parte, por los celos que en ella despierta Celia, aparente hermana de este último<sup>32</sup>. Una situación, en fin, no poco enrevesada, como evidencian de las palabras con que Elvira, la criada, presenta el soneto al destinatario:

– Diome este papel señor,  
Leeonor, para que le viese  
Enrico, y que le leiese  
quiso primero su amor;  
que de suerte le a ordenado,  
que, en equívoca atención,  
disimula su pasión  
y disfrasa su cuidado.  
Porque adviertan tus desvelos  
que, empeñada en tus favores,  
te mueve con los rigores  
y te obliga con los zelos.

dexas dar punto. / POR. – Passa, y leerás tus crueldades. / LUD. – *Con vos... POR. – ... me quisiera ver.* / Es escrúpulo, y muy grande. / ¡Miren que padre del yermo, / con quién quiere aconsejarse! / LUD. *Por ver.* POR. – ... *si ay más que passar.* / No pasarás más pesares, / que eres muy para querido, / duque, con aqueste talle”.

<sup>29</sup> Pp. 268 a-269 a.

<sup>30</sup> La Barrera, *op. cit.*, p. 263 b, indica: “Manuscrito con la licencia de 1644. Biblioteca del señor Durán”. Manuel R. Bem Barroca, en su edición de *Dos comedias inéditas de Don C – de M – y S* –. “*No hay más saber que saber salvarse*” – “*No hay amor donde no hay celos*” (Chapel Hill, N. C., Estudios de *Hispanófila*, n. 17, 1976), p. 207 y final de la comedia que nos interesa, reproduce esa breve indicación de licencia: “Representétese en Granada, 23 de enero de 1644”.

<sup>31</sup> Valencia, a costa de Juan Sonzoni. Sin licencias ni aprobaciones. La Barrera (p. 708 a) escribe: “Existe este tomo en la biblioteca de la Universidad de Bolonia, según nota remitida por el erudito Mter. Chorley al señor don Pascual de Gayangos”. Yo mismo poseo microfilm de ese raro ejemplar (signatura Tab. I.M.I. / 162 / 27)

<sup>32</sup> Por la ed. de Bem Barroca, pp. 180-184.



Carlos lee aparte. Sale el duque y se sorprende. Sale al mismo tiempo Enrico, galán de ninguna manera enamorado de Leonor, pero que, poco a poco, acabará creyendo que la dama sí lo está de él. El duque arrebatada a Carlos la carta. Una vez leído el contenido, comenta:

- Notable enigma de amor.  
*Car.* – No a de poderle entender. *[Aparte]*  
*Duq.* – Los tres venimos aquí  
nombrados; y, si se ve  
con atención, yo no sé  
a quién se escribió.  
[...]  
*Car.* – Yo, señor, con atención  
le e visto, y es para Enrico.  
*Enr.* – Mal a mi descuido aplico  
desvelos de pasión.  
*Duq.* – Pues ¿qué sentido le dáis?  
*Car.* – Si Vuestra Alteza es servido,  
leeré y será obedecido.  
*Duq.* – Veré cómo le explicáis.

Lee Carlos

*Enrico, atiende al fuego que publico  
por ti. Carlos me da disgusto y calma  
la pretensión de el duque. Estima el alma  
que para dueño tal sólo la aplico.*

*El amor que gososa signifíco,  
con finesas constantes se desalma  
por el gran duque. No será la palma  
para Carlos galán, no: para Enrico.*

*Hablar mi amor pretende verdadero  
al mesmo que por dueño elegir quise.  
Carlos que no me hable sólo quiero.*

*El duque para esposo mal me diçe.  
Enrico, a quien en mi elección prefiero,  
el amor victorioso le eternise.*

La lectura de Enrico, quien da a entender que el soneto está dirigida al duque, es la siguiente:

*Enrico, atiende al fuego que publico  
por ti. Carlos me da disgusto, y calma  
la pretensión de el duque. Estima el alma  
que para dueño tal sólo la aplico.*

*El amor que gososa signifíco,  
con finesas constantes se desalma  
por el gran duque. No será la palma  
para Carlos galán, no para Enrico.*

*Hablar mi amor pretende verdadero*

*al mesmo que por dueño elegir quise.  
 Carlos que no me hable. Sólo quiero  
 el duque para esposo. Mal me dise  
 Enrico. A quien en mi elección prefiero,  
 el amor victorioso le eternise.*

*Duq.* – Sus cláusulas he advertido  
 y he reparado en efeto  
 que Carlos en el soneto  
 es sólo el favorecido.

En este juego de aparantes cortesías y ternebrasas desconfianzas, el duque dice entender:

*Enrico atiende [a]l fuego que publico  
 por ti, Carlos. Me da disgusto y calma  
 la pretensión de el duque. Estima el alma,  
 que para dueño tal sólo la aplico.  
 El amor que gososa signifíco,  
 con finesas constantes se desalma.  
 Por el gran duque no. Será la palma  
 para Carlos galán, no para Enrico.  
 Hablar mi amor pretende verdadero  
 al mesmo que por dueño elegir quise,  
 Carlos. Que no me hable sólo quiero  
 el duque. Para esposo, mal me dise  
 Enrico. A quien en mi elección prefiero,  
 el amor victorioso le eternise.*

8. Al comienzo de la jornada III de *La Luna de la Sagra*, *Santa Juana de la Cruz*, de Francisco Bernardo de Quirós<sup>33</sup>, publicada en 1665 en la *Parte XXII de comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*<sup>34</sup>, Elvira, joven vecina de Azaña, está a punto de leer el papel por ella escrito para Loarte, “que cortés [la] galantea”, mientras que el rústico Crespo, a pesar de “ciertas obligaciones”, no quiere hablar de casamientos, por los celos que

<sup>33</sup> Cfr. La Barrera, *op. cit.*, 314 b-315 b.

<sup>34</sup> Madrid, Andrés García de la Iglesia. N. 4: fols. 62-105. Utilizo el ejemplar R-22.675 de la BNM. E. Cotarelo y Mori, en la introducción al tomo II de las *Comedias de Tirso de Molina*. por él editadas en la NBAE, 9 [Madrid, Bailly-Ballière e Hijos, 1907], p. xxxvii a – afirma que la pieza de Bernardo de Quirós “viene a ser un compendio” de las de la trilogía dedicada al mismo tema de *La Santa Juana* por “el fraile de la Merced” entre 1613 y 1614. La dos primeras comedias fueron impresas en la *Parte Quinta* de las de Tirso, recogidas “por don Francisco Lucas de Ávila, sobrino del autor” (Madrid, Imprenta del Reino, 1635: núms. 11 y 12); la tercera fue publicada por el propio Cotarelo, tomo cit., pp. 305-332.

ella le está dando con el más pulido rival. En este preciso momento se presenta Crespo y, con gesto airado, le arrebató el mensaje<sup>35</sup>.

*Lea Crespo el papel en favor de Loarte*

*No ay que esperar; Loarte de mi vida,  
otro gusto mayor, que aborrecerte  
mi alma es imposible, y a quererte  
la firme voluntad está rendida.*

¿Es aquesto en mi favor?

Elv. – Digo mil veces que sí.

Déxame leer a mí:

yo remediaré mi error. [Aparte]

*Tómale Elvira y léale contra Loarte*

*No ay que esperar; Loarte de mi vida,  
otro gusto mayor que aborrecerte  
mi alma; es imposible ya quererte;  
la firme voluntad está rendida.*

¿Ves cómo intentas culparme

con equívocas razones?

¿Son contra ti estos renglones?

Cres. – No has de poder engañarme.

Mira: que dices aquí

de Crespo bien claro está.

Elv. – Presto tu engaño verá

que te amo.

Cres. – Leo así:

*Estoy del grande amor reconocida;  
de Crespo no ay que hablar hasta la muerte;  
primero la verá que se concierte:  
extraño amor, que quiero y soy querida.*

[...]

Elv. – Bien muestras tu gran malicia

con equívocas razones,

dividiendo las dicciones.

Oye y verás mi justicia.

*Estoy del grande amor reconocida  
de Crespo; no ay que hablar hasta la muerte.*

*Primero la verá que se concierte  
extraño amor, que quiero y soy querida.*

Esto es lo que yo escribo,  
que jamás la verdad niego,  
y este papel no está en juego.

El soneto no llega a ser completado, a causa de un duelo entre los dos pretendientes, pero lo dicho basta y sobra para darse cuenta de que nos

<sup>35</sup> Fols. 70 a-70 v<sup>o</sup> a.

encontramos ante el primer caso de plagio – o de reutilización... – de otro ya registrado en estas páginas: el Belisarda a Olimpo, en *La Arcadia* de Lope, tanto en sus dos primeras recitaciones (de signo diametralmente inverso) como en la “glosada” del tercer acto. El texto es exactamente igual: tan sólo los nombres propios estén cambiados. La – relativa – novedad del aprovechado Quirós consiste en que aquí Elvira, autora de la misiva, no hace más que  *fingir restaurar*  una “lectura auténtica” que está lejos de serlo, mientras que la lopiana Belisarda devuelve de veras la suya a su original sentido, turbado tan sólo por la interesada intervención de Anarda.

9. Por cuarta vez es M. Chevalier quien nos indica otra carta interesante. Se halla en *La fuerza del natural*, de Jerónimo de Cáncer y Agustín Moreto<sup>36</sup>, publicada como del solo Moreto en la *Parte XV. Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España scogidas...* (1661)<sup>37</sup> y en la *Parte segunda* de las suyas (1676)<sup>38</sup>.

En la jornada III, el duque de Ferrara, desesperado por las simplicidades de su heredero, Julio, decide, en bien del Estado, que no sea él quien despose a su prima Aurora, sino Alejandro. Carlos, caballero perdidamente enamorado de la joven (como ella lo está de él), pero sin posibilidad objetiva de convertirse en su marido, por desigualdades de clase, decidido a recurrir “a la industria”, presenta al duque un papel del desatinado Julio, que antes ilustra en un *aparte* como algo

con tal arte dispuesta  
su nota, que hace a mi amor,  
dividido en dos sentencias;  
de su letra está, que yo  
le obligué a que le escribiera<sup>39</sup>.

La carta – una doble quintilla –, leída en voz alta, a petición del duque, por la recién llegada Aurora, dice así<sup>40</sup>:

<sup>36</sup> Luis Fernández-Guerra y Orbe, responsable de la edición de las *Comedias escogidas* de Moreto en la BAE (XXXIX) escribe, en el “Catálogo razonado” de sus obras dramáticas, al hablar de *La fuerza del natural* (p. xxxiv b): “De Cáncer y Moreto. [...] No es fácil averiguar cómo en ella se dividieron el trabajo sus autores, pues en toda se encuentra algo que parece de Moreto. Sin embargo, a voces dice la la tercera jornada no pertenecer a don Jerónimo Cáncer, así como resalta su estilo en mucha parte de la segunda”.

<sup>37</sup> Madrid, Melchor Sánchez (N. 5)

<sup>38</sup> Valencia, Benito Macé. (N. 3). Utilizo el ejemplar T-8.570 de la BNM.

<sup>39</sup> P. 23 b.

<sup>40</sup> P. 24 a y b.

*Carlos aqueste ha de daros  
por el que triste suspira,  
siendo impossible obligaros.  
¡Ay del que cobarde os mira  
con el temor de enajaros!  
Nunca obligaros espera  
un desigual parecer;  
quiero por fuerza severa,  
que, si eligiera el nacer  
mi amor, mérito tuviera.*

No bien se ha ido el duque, el caballero se atreve a pedir licencia a su amada para leerlo él de nuevo,

porque el enigma que encierra  
no entendisteis, y veréis  
cómo su nota es diversa  
y en favor de otro cuidado  
todo su sentido trueca.

Carlos repite la lectura hecha por Aurora; luego, añade <sup>41</sup>:

Desta manera es de Julio  
y mío es desta manera:  
*Lee*  
*Carlos aqueste ha de daros  
por él, que triste suspira.  
Siendo impossible obligaros,  
¡ay del que cobarde mira  
con el temor de enojaros!  
Nunca obligaros espera  
un desigual padecer:  
quiero por fuerza severa,  
que, si eligiera el nacer,  
mi amor mérito tuviera.*

Aurora no puede aceptar el papel, porque

aunque me parezca bien,  
es ley que mal me parezca.

Por suerte, para arreglar todo, viene a saberse que Julio no es hijo del Duque, sino del cortesano Roberto, mientras que el heredero del Estado es

<sup>41</sup> P. 25 *a* y *b*.

precisamente Carlos. Todo resuelto, pues, gracias – también – a la equívoca misiva.

1.9. En la jornada II de *Enmendar yerros de amor*, de Francisco Jiménez de Cisneros<sup>42</sup>, publicada en 1672 en la *Parte XXXVIII de comedias nuevas, escxritas por los mejores ingenios de España*<sup>43</sup>, Aurora, princesa de Polonia, contesta con un solo papel – un breve romance – a sus dos pretendientes, el Duque y Federico, aunque eligiendo como primer destinatario a este último<sup>44</sup>. Pero el caballero ve que está dirigido a su rival y ni siquiera lo despliega. El Duque entra un momento después y recibe la carta de la princesa. La lee para sí y luego comenta que no va dirigida a él, sino a Federico.

*Fed.* – Leedle vos.

[...]

*Duq.* – Pues oídle.

*Escarpín.* – Esto va de mala data.

*Lee el Duque*

*Yo os quiero a vos, Federico,  
persuadir con toda el alma  
que al Duque no; divertille  
es bien de empresas tan altas:  
tratad de ser entendido....*

Federico sabe ya perfectamente que la carta está en realidad dirigida a él y que no es ni siquiera demasiado “equívoca”. De todos modos, apretado por las circunstancias, se esfuerza en dar otro sentido al mensaje.

*Fed.* – Mirad si habla de vos  
y si el discurso os engaña.

*(Mudando el sentido)*

*Yo os quiero a vos, Federico,  
persuadir con toda el alma  
que al Duque no divertille  
es bien de empresas tan altas.  
Tratad de ser entendido,  
que en estas breves palabras  
dize todo lo que siente  
la pluma, que es voz del alma.  
¿Véis cómo todo el papel,*

<sup>42</sup> La Barrera (*op. cit.*, p. 198 b) se limita a indicar el título que se dará en seguida y la *Parte* de varios en que se halla la comedia.

<sup>43</sup> Madrid, Lucas Antonio de Bedmar. N. 11: pp. 400-434.

<sup>44</sup> P. 412 a.

Señor Duque, con vos habla?  
*Duq.* – Digo que tenéis razón.  
*Escarpin* – Tragóla como tarasca.

1.10. En la jornada III de *También hay piedad con celos*, de García Aznar Vélez S.<sup>45</sup>, publicada en la *Parte XLVIII de comedias escogidas de los mejores ingenios de España* (1704)<sup>46</sup>, el español don Pedro, náufrago llegado milagrosamente a las costas de la Florida en compañía de su lacayo y en seguida objeto de la adoración de Matilde, la reina, y de Flora, una de sus damas, consigue salir de apuros escribiendo a sus dos enamoradas una misma carta, condensada en una sola redondilla<sup>47</sup>:

– Con intención  
 de que supieras de mí  
*(Mostrando los papeles)*  
 el nuevo ardor que me incita,  
 no esperando essa visita,  
 lo tenía escrito aquí.  
 Y porque no aya delito  
 ni engaño en mi trato fiel,  
 a Flora en este papel  
 lo mismo la tenía escrito;  
 que assí cessa la querella,

<sup>45</sup> La Barrera (*op. cit.*, p. 23 b) se limita a decir: “A continuación de su nombre va puesta, en las impresiones de sus comedias [recogidas en la citada *Parte* de varios], la inicial S, que tal vez significará en este caso *Sacerdote* o *Sevillano*”. Pero en el art. dedicado por el propio estudioso a *González de Barcia Carballido (Don Andrés)* (pp. 176 a-177 a) se lee: “Natural de Madrid [...] nació en 1673. Eminente jurusconsulto, historiógrafo de celebridad europea. [...] Tuvo comunicación y trato con los principales hombres de letras de su tiempo y fue uno de los primeros once académicos de la Real Academia Española. Murió en Madrid a 4 de noviembre de 1743. [...] Compuso en su juventud diferentes comedias, de las cuales sólo una, cuyo manuscrito inédito posee el señor Durán, lleva declarado el nombre del autor. De las restantes, unas se han impreso bajo cierto seudónimo, que yo no conocía cuando de ellas di noticia, y son las que se citan como de don García Aznar Vélez S.; otras existen inéditas, y entre ellas algunas bajo el extraño nombre de *don Ibón*. A la fina y generosa complacencia del señor don José Sancho Rayón, bibliófilo entendido y laborioso, debo estas peregrinass noticias...” Y sigue la lista de las comedias, entre las que se cuentan las tres registradas en la *Parte XLVIII*, “bajo el nombre anagramático de don García Aznar Vélez S”.

El importante esclarecimiento no resulta en José Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, vols. VI (Madrid, C.S.I.C., 1973, 2ª ed. aumentada), pp. 208 b-209 a, (dedicadas a García Aznar Vélez) y XI (1976), 127 a (a Andrés González de Barcia Carballido), pero sí en Francisco Aguilar Piñal, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, vol. IV (Madrid, C.S.I.C., 1986), pp. 279 a-282 a.

<sup>46</sup> Madrid, Francisco Marínez Abad: n. 9, pp. 315-362. Utilizo el ejemplar R-22.701 de la BNM.

<sup>47</sup> Pp. 349 b-340 a.

cumpliendo yo con las dos,  
pues leer que os adoro a vos  
es desengañarla a ella.

*Matilde lee*

*Sólo a Flora quise, y quiero  
a Matilde; no ay culparme  
esto, no; pude mudarme  
de lo que quise primero.*

Mudóse, pues. ¿Quién ignora  
que puede? (¡Feliz fortuna!).

*Don Pedro.* – Sin mudar letra ninguna  
digo lo contrario a Flora.

*Lee Flora*

*Sólo a Flora quise y quiero;  
a Matilde, no. ¿Ay culparme  
esto? No pude mudarme  
de lo que quise primero.*

Pero la verdad es que Flora no tiene, desde el principio, la menor posibilidad de ganar la batalla a su poderosa rival. Y así acaban reconociéndolo las dos “lectoras intérpretes”, que perdonan al español su cavilosa astucia.

1.11. De *La nueva Troya de amor, comedia americana*<sup>48</sup> no conozco otra lección que la ofrecida por una *suelta* de la primera mitad del siglo XVIII<sup>49</sup>. En la jornada II se celebra una academia para festejar a la princesa Estrella. Toman parte en la misma, recitando sendas décimas, los tres principescos pretendientes de la joven: Anteo, Ricardo y Valerio. A las academia no asiste el verdadero objeto del amor de Estrella: otro príncipe, Enrico, que se halla en la corte bajo falso nombre. Como conclusión de la fiesta literaria, Estrella, antes de abandonar el escenario, ofrece a los tres pretendientes un soneto<sup>50</sup>,

por premio, por recompensa  
de vuestro amor, advirtiéndolo  
que aquí en público le lea  
vuestro cuidado y, así,

<sup>48</sup> La Barrera (op. cit, p. 569 b) recoge la obra en el índice de títulos como “de un ingenio americano”. Del que no hay el menor rastro en la parte propiamente biográfica y bibliográfica del *Catálogo*.

<sup>49</sup> Sevilla, José Padrino, s. a. Utilizo el ejemplar encuadernado en el volumen facticio nº II de la *Colección Teatro español. Siglos XVIII-XIX* presente en la Biblioteca del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid) con la signatura CVI-680 (N. 14: 36 pp.).

<sup>50</sup> Pp. 27 b-29 a.



conoceréis con sus letras  
que al que prefiero en mi amor  
quiero que mi esposo sea.  
Con el que hablare el soneto  
por suya la dicha tenga.

[...]

*Ricardo* – Yo aquí pretendo el primero  
leer, si me dan licencia,  
aqueste soneto.

*Anteo y Valerio* – Leed.

*Ricardo* – Dice de aquesta manera:

*Ricardo, mira el fuego en que yo ardo  
por ti; Valerio dame pena, y calma  
lo que me estima Anteo; recibe el alma,  
que para dueño tal la tengo y guardo.*

*Si*<sup>51</sup> *amor, rindiendo un ánimo gallardo  
te robó el cuerpo, el mío se desalma.  
Por Anteo mismo no será la palma;  
para Valerio no, para Ricardo.*

*Y advierte que en mi amor felice espero  
el dueño que por mío elegir quise,  
Ricardo; que no me hable solo quiero  
Valerio; Anteo para mi esposo mal me dice  
y Ricardo, a quien en mi elección prefiero,  
el mismo cielo vida le eternize*<sup>52</sup>.

La lectura de Valerio es la siguiente:

*Ricardo mira el fuego en que yo ardo  
por ti, Valerio; dame pena y calma  
lo que me estima Anteo; recibe el alma,  
que para dueño tal la tengo y guardo.*

*Si*<sup>53</sup> *amor rindiendo un ánimo gallardo  
te robó el cuerpo, el mío se desalma,  
por Anteo mismo no; será la palma  
para Valerio, no para Ricardo.*

*Y advierte que en mi amor felice espero  
el dueño que por mío elegir quise:  
Ricardo que no me hable sólo quiero,*

*Valerio; Anteo para mi esposo mal me dice  
y Ricardo, a quien en mi elección prefiero  
el mismo cielo vida eternize*<sup>54</sup>.

<sup>51</sup> El texto: *Y si*

<sup>52</sup> El texto: *la vida le eternize*

<sup>53</sup> El texto: *Y si*

<sup>54</sup> El texto: *la vida le eternize*

Ésta es, en fin, la lectura de Anteo:

*Ricardo mira el fuego en que yo ardo  
por ti, Valerio danme penma y calma  
lo que me estima: Anteo, recibe el alma,  
que para dueño tal la tengo y guardo.  
Si<sup>55</sup> amor rindiendo un ánimo gallardo  
le robó el cuerpo, el mío se desalma  
por Anteo mismo; no será la palma  
para Valerio, no para Ricardo.  
Y advierte que en mi amor felice espero  
el dueño que por mío elegir quise.  
Ricardo, que no me hable sólo quiero;  
Valerio (Anteo, para mí esposo) mal me dice,  
y Ricardo. A quien en mi elección prefiero  
el mismo cielo vida le eternize<sup>56</sup>.*

El lector, y los personajes, han sido – como he dicho – avisados por Estrella. Hay truco. Y, en efecto, los pretendientes protestan y se van a pedir explicaciones a la astuta princesa. Que, entre tanto, ha sabido aprovechar el tiempo, averiguando la identidad de Enrico y decidiendo casarse con él, a pesar de todos los inconvenientes. Todo sumado y ponderado, lo que aquí resulta de algún modo interesante consiste, por un lado, en el nuevo caso de plagio (esta vez a costa de Cristóbal de Monroy y Silva) y, por otro, que los personajes de *La nueva Troya de amor*, a diferencia de los *No hay amor donde no hay celos*, no sólo no procuran rehuir la condición de verdaderos destinatarios del soneto, sino que, por el contrario, ostentan serlo sin lugar a dudas.

2.0. No conozco más ejemplos de carta en verso indiscutiblemente anfibia en la comedia española del siglo XVII y la primera mitad del XVIII. “Alguno” más habrá, por supuesto, pero, sinceramente, imagino que no llegarán a “muchos”. Diré, para concluir, que ejercicios de este tipo, sin duda prestigiosos, parecerían estar condenados, *a radice*, a cansar relativamente pronto. Lo que sorprende es, más bien, la amplitud del arco temporal en que se hallan documentados (ni más ni menos que todo el – largo – período de implantación, plenitud y decadencia del barroco), en combinación con otros tipos de lenguas ingeniosas: las basadas en cifras, en gestos, etc. Pero eso es ya otro cantar. Aquí interesaba tan sólo ofrecer un panorama (espero que, a su

<sup>55</sup> El texto: *Y si*

<sup>56</sup> El texto: *la vide le eternize*

manera, suficiente) de un aspecto – uno más – del ahincado gusto español por la *agudeza*. Tan ahincado que, nada menos que en 1908, lo veremos reaparecer en una obra famosa, cuyo autor no oculta haberse divertido en utilizar motivos de “la vieja farsa”, como lo son algunas máscaras de la *commedia dell’arte*. Me refiero a *Los intereses creados*, de Jacinto Benevente, donde no falta una breve pero decisiva “modificación maliciosa de un texto” (en este caso, jurídico), porque su estructura permite una vez más el recurso al juego del equívoco que hemos tenido ocasión de ver usado a lo largo de estas páginas – aunque en este caso, el documento manipulado haya sido escrito en prosa, porque así lo exige su índole y porque así está escrita la obra que lo contiene<sup>57</sup>.

<sup>57</sup> Acto II, cuadro III (por la ed. de *Obras completas*, Madrid, Aguilar, vol.III, 1950 – 4ª ed. –, p. 215): “*Crispín* – Y ahora, doctor, ese proceso, ¿habrá tierra bastante en la tierra para echarle encima? / *Doctor* – Mi previsión se anticipa a todo. Bastará puntuar debidamente algún concepto... Ved aquí: donde dice... ‘Y resultando que si no declaró...’, basta una coma, y dice: ‘y resultando que sí, no declaró...’ Y aquí: ‘y resultando que no, deba condenársele’, fuera la coma y dice: ‘y resultando que no deba condenársele..’ / *Crispín* – ¡Oh admirable coma! ¡Maravillosa coma! ¡Genio de la Justicia! ¡Oráculo de la Ley! ¡Monstruo de la Jurisprudencia! / *Doctor* – Ahora confío en la grandeza de tu señor. / *Crispín* – Descuidad.”



ELIDE PITTARELLO

## IMÁGENES DE LA CIUDAD EN *MEMORIA DE LA MELANCOLÍA* DE MARÍA TERESA LEÓN

### 1. *Recordar, localizar*

María Teresa León y Rafael Alberti llegan a Roma en 1963. Habían dejado España al final de la guerra civil y habían encontrado en Argentina su segundo país, que también tuvieron que dejar cuando la situación política se volvió peligrosa.

Es un destierro en el destierro. Consciente de que su lucha contra el régimen de Franco ha fracasado, en Roma María Teresa León empieza a redactar *Memoria de la melancolía*<sup>1</sup>, un texto autobiográfico que es a la vez protesta y lamento, épica y elegía. Esta actitud conflictiva, jamás resuelta, produce un testimonio lleno de pasión en el sentido etimológico de padecimiento, pena, aflicción: una condición que dificulta la escritura coherente, basada en los principios de identidad y de causa/efecto. La obra, aunque es una mina de noticias sobre una gran cantidad de personajes célebres, no entra en ninguna praxis historiográfica. El mismo título es tautológico, puesto que la melancolía es ya una forma de memoria, un perturbado y obstinado apego a un objeto querido y perdido. La melancolía rompe la continuidad del pasado con el presente y el futuro<sup>2</sup>: es una réplica, con variaciones, de una pérdida irreparable<sup>3</sup>. En cuanto dolor subjetivo que encamina constante-

<sup>1</sup> María Teresa León, *Memoria de la melancolía*, Edición, introducción y notas de Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Castalia, 1999.

<sup>2</sup> Afirma Umberto Galimberti, *Psiche e tecnica. L'uomo nell'età della tecnica*, Milano, Feltrinelli, 1999, pp. 73-74: «Nell'esperienza nostalgica non c'è [...] la capacità di annodare il passato al presente, creando quella continuità della coscienza che invece la memoria ribadisce come legge della vita. Morta al futuro, la nostalgia celebra un passato che in realtà essa nullifica, perché non lo visualizza come tempo in cui s'è maturata l'esperienza che il presente dispiega.»

<sup>3</sup> Cfr. Sigmund Freud, "Lutto e melancolia", en *La teoría psicoanalítica. Raccolta di scritti 1911-1938*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 191-209.

mente hacia atrás, la melancolía sólo permite actividades relacionadas con lo que se añora en vano. Renovando la pena una y otra vez, guarda lo que ya no existe fuera de las habituales relaciones de sentido<sup>4</sup>: desplaza y aísla; revela y disgrega; impone un discurso anómalo, difícil de compartir.

Por esto María Teresa León no se conforma con la objetividad de los libros de historia y necesita aclarar, en el prefacio, la naturaleza distinta de su solitario testimonio sentimental:

Yo sé que se han escrito muchos libros sobre los años irreconciliables de España. La guerra dejó su historia cruda y descarnada. Las batallas se cuentan ya fríamente e igual sucede con las diferencias políticas. Se han evitado las palabras tristes en los libros para dejar las heroicas. No sé si esta sequedad la encontraréis justa. Yo me siento aún colmada de angustia. Habréis de perdonarme, en los capítulos que hablo de la guerra y del destierro de los españoles, la reiteración de las palabras tristes. Sí, tal vez sean el síntoma de mi incapacidad como historiador. Pero no puedo disfrazarme. Ahí dejo únicamente mi participación en los hechos, lo que vi, lo que sentí, lo que oí, todo pasado por una confusión de recuerdos. (p. 69)

He aquí un decir *afectado* por el sentir. El resultado es un texto heterodoxo, sin género cierto, donde sobresale la enunciación lírica de referentes factuales. A pesar de que se trata de un libro de memorias personales y políticas, la autora admite explícitamente su aversión a la estructura lineal del devenir. Recuerda hilando imágenes que no sabe organizar. Leemos por ejemplo:

Las imágenes se le han desordenado, encimándose unas a otras. Cambia los nombres, los acontecimientos, las fechas...no tiene juicio sobre nada de lo que ocurrió, solamente una gran piedad. No le gusta sentirla, ni que se le llenen los ojos de lágrimas... (p. 79)

Esta insistencia en su escasa capacidad de juicio – la facultad que asegura la realización eficaz de los proyectos<sup>5</sup> – es una consecuencia fundamental del abatimiento o pérdida de confianza en uno mismo que conlleva la melancolía. Incapaz de llegar a la abstracción de la verdad que implica la conceptualización de la experiencia, María Teresa León desgrana innumerables situaciones sin concatenarlas, como accidentes que duelen y no se entienden. Ajena al idealismo que supera la incoherencia del espacio a través de la progresión del

<sup>4</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>5</sup> Cfr. Sigmund Freud, "La negazione", en *La teoría psicoanalítica. Raccolta di scritti 1911-1938*, cit., pp. 375-381.

tiempo<sup>6</sup>, la autora funda su relato más en la sensorialidad de la escena que en la racionalidad de la argumentación. Esta práctica mimética figura desde las primeras líneas del prefacio. Allí María Teresa León metaforiza su incertidumbre metodológica a través de la imagen de un mural hecho al azar por las pintadas de los niños de Roma:

Puede que esté inventando o que pinte sin saberlo y con ansia un muro, como hacen los niños de las calles de Roma donde dejan manos sueltas o bocas o caras espantadas o mensajes de amor entre estrellas. Lo cierto es que todo lo que estoy escribiendo no tiene ni deseo de perfección ni de verdad. Lo que yo vi es el jardín cerrado de lo que yo sentí. (p. 69)

El verbo “sentir” concentra aquí tanto la acepción somática de ‘percibir sensaciones’ como la acepción afectiva de ‘padecer’ o ‘sufrir’ algún mal del espíritu, con consecuencias literarias notables. Desde el primer momento, la melancolía de María Teresa León se expresa topológicamente, confirmando lo que dijo Bachelard sobre la localización de la memoria afectiva, que prescinde de la cronología<sup>7</sup>. La representación de recuerdos angustiosos no acude a la lógica. El dolor, cuando no enmudece, abisma el sentido común, vuelve inadecuados los nombres, necesita la figuralidad oblicua del lenguaje poético o artístico, que funda interpretaciones primigenias y simbólicas en la ambivalencia del cuerpo. En *Memoria de la melancolía* esta vivencia íntima se comprende (pero no se explica) a partir de una representación exterior. Es un sentir encauzado hacia el Afuera del espacio, kantianamente contrapuesto al Adentro del Tiempo<sup>8</sup>. María

<sup>6</sup> A propósito de cómo Hegel trata la relación espacio/tiempo, dice José Luis Pardo, *Las formas de la exterioridad*, Valencia, Pre-Textos, 1992, p.50: «El tiempo es la verdad del espacio, lo que el espacio es en verdad y, por eso, su negación, la negación de la negación que el espacio es.»

<sup>7</sup> «Es por el espacio, es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración, concretados por largas estancias. El inconsciente reside. Los recuerdos son inmóviles, tanto más sólidos cuanto más especializados. Localizar un recuerdo en el tiempo es sólo una preocupación de biógrafo y corresponde únicamente a una especie de historia externa, una historia para uso exterior, para comunicar a los otros. Más profunda que la biografía, la hermenéutica debe determinar los centros de destino, despojando a la historia de su tejido temporal conjuntivo, sin acción sobre nuestro propio destino. Para el conocimiento de la intimidad es más urgente que la determinación de las fechas la localización de nuestra intimidad en los espacios.» (Gaston Bachelard, *Poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 39-40. Ed. orig.: *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957).

<sup>8</sup> Así lo sintetiza Pardo, *Las formas de la exterioridad*, cit., p.34. Sobre la sensibilidad como frontera o pliegue entre ambas dimensiones añade: «Esa capa superficial que es la sensibilidad tiene, por así decirlo, dos “movimientos”: arrollándose sobre sí misma, constituye una interioridad que se define como “tiempo”, una escena interior en la que se suceden unas a otras las apariciones; al contrario, desplegándose y desenvolviéndose, constituye una exterioridad extensa y figural en la que coexisten los cuerpos. Y el conjunto de ambos movimientos es lo que se llama la experiencia.»

Teresa León suele inscribirlo metafóricamente en el límite de la carne y por lo tanto en el concreto contexto del mundo. La imagen final del prefacio remite al sufrimiento del alma a través del tormento del cuerpo:

Puede que los españoles tengamos la pasión de la desdicha. Subimos descalzos por las piedras – "unos cayéndose y otros levantándose" –. ¿Conseguiremos – o conseguirán los que nos siguen – llegar al lugar donde el aire libre suprime la cruz y el calvario? (p. 70)

El recuerdo *tiene lugar* en una perspectiva temporal imprecisa. En la acronía del largo exilio, la autora y los demás españoles que comparten su suerte repiten simbólicamente la escena actualizada del martirio de Cristo.

## 2. *Todos los caminos salen de Roma*

Incapaz de conformarse con la abstracción racional del tiempo, María Teresa León desplaza la búsqueda del sentido a la percepción emotiva del espacio. Esta escritura de la memoria que acude continuamente a la imagen (y por lo tanto a la representación sensorial) tiene un comienzo deslumbrante:

Llegaba decidida a todo, a abrazar las esquinas, a besar el asfalto, a encontrar hermosas las miradas, las sonrisas, los pasos, los maniquíes de las tiendas, las puertas rotas, los remiendos de las fachadas caducas y vencidas, olfateadas de perros, frotadas de gatos y ausentes de palomas. (p. 73)

En el texto no figura una fecha, ni un toponímico, ni un nombre propio o al menos un sujeto gramatical cierto. La primera palabra es sumamente ambigua, ya que no se sabe si se trata de un verbo en primera persona (centro de la comunicación) o de un verbo en tercera persona (la no persona, según los lingüistas). Además, el tiempo de imperfecto de indicativo coloca la acción al fondo y no en el primer plano de la representación<sup>9</sup>. «Llegaba», enuncia una voz sin identidad: una estrategia lingüística que introduce una diegesis enigmática. Además, la acción expresada por el lexema indica en seguida una meta, en vez de un origen o un punto de partida, como es habitual en los relatos de memorias. Es un incipit que no funda, sino omite. ¿De dónde venía y adónde había llegado y cuándo, quién allí empieza a contar? No se dice nada al respecto.

<sup>9</sup> Cf. Harald Weinrich, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, Gredos, 1974.



El participio adjetival «decidida» revela que se trata de un sujeto femenino; el complemento «a todo» implica hipotéticamente un sinfín de intervenciones. Sin embargo, esa voluntad de potencia se despliega inmediatamente en dos actos de humildad: «abrazar las esquinas» y «besar el asfalto». El primer impacto con la ciudad desconocida es una consagración del territorio y una petición de asilo, a la manera de las tragedias clásicas. Extranjero y desamparado, el sujeto sin habitat ni hábitos se recorta un espacio a ras de tierra, captando una exterioridad deteriorada, donde también la gente aparece troceada en sonrisas, miradas y pasos aún virtuales. Sólo el simulacro de los maniqués de las tiendas reúne, de momento, una falsa integridad antropomórfica<sup>10</sup>.

La ciudad consiste en arquitecturas desgastadas que intensifican el sentido de la exclusión: puertas y fachadas, en malas condiciones, son límites o fronteras de hogares inaccesibles. La recién llegada no tiene casa propia, centro de toda relación estable. Está en la calle, un espacio público que comparte con perros y gatos: los únicos seres que, a través del olfato y el tacto, definen a su manera y a su altura un perímetro familiar. Esos animales domésticos, que sí entran en los edificios, anclan la perspectiva del sujeto a un espacio bajo y disminuido. La negación que concluye el párrafo – «ausentes de palomas» – remata la primera imagen de la ciudad con la evocación implícita de un espacio alto y extenso. Las simbólicas palomas – tan caras a Rafael Alferti – son animales que pueden dominar la ciudad desde arriba. Entre uno y otro horizonte (el suelo y el cielo) el sujeto carece de una localización humana. Le falta su propia perspectiva, la que orienta la primera toma de posesión de un territorio.

Tras esta escena inaugural, María Teresa León retrocede al punto de partida, conservando la misma ambigüedad pronominal:

Había decidido dentro de sí la urgencia de agarrarse con las dos manos a todo lo que había huido desde tiempo remoto, pues todo para ella había consistido en llegar, cambiar, echar a andar, encariñarse e irse. (p. 73)

Esta sintética dinámica espacial representa un más profundo retroceso hacia el pasado. Vuelven anafóricamente el verbo «había decidido» y el pro-

<sup>10</sup> «Comportarse es leer el espacio que se habita. Ahí, la distinción entre espacio sensible y espacio inteligible se difumina, porque las huellas están antes de la distinción que inaugura la metafísica: lo que sentimos no cabe en lo que entendemos, pero toda posibilidad de entender (así como la posibilidad de entender cosas nuevas, de ampliar el entendimiento), pasa por el imperativo, estético, de pensar lo sentido para sentir lo pensado. Y en esto las palabras no difieren de los movimientos o los gestos: también su significado es el espacio que se habita, el espacio que está él mismo hecho de palabras que nadie ha dicho, hecho de dichos como de vistas y tactos invisibles e intangibles. Ahora bien, en el caso del hombre, ese “territorio semiotizado con fragmentos de naturaleza”, esa superficie en la que ser deviene sentido es, efectivamente, la Ciudad.» (Pardo, *Formas de la exterioridad*, cit., p. 169).

nombre indefinido «todo». La decisión, como nos recuerda su procedencia latina, supone un corte, una separación. En este caso se da entre el Ahora/Entonces y el Aquí/Allá, teniendo en cuenta que el desterrado vive ya habitualmente en la oposición Dentro/Fuera. La llegada a la ciudad aún indefinida es la catástrofe que intensifica «una dialéctica de descuartizamiento»<sup>11</sup>. El pronombre indefinido «todo», que en la primera frase indica la suma de lo que el sujeto todavía puede hacer, aquí remite a la suma de lo que el sujeto ha hecho ya. «Todo» es el gozne entre la opuesta y asimétrica vivencia del Ahora/Aquí y Entonces/Allá. La segunda pareja de adverbios debilita a la primera: el Ahora/Aquí, representado por la nueva ciudad, tiene un alcance muy corto, mientras que el Entonces/Allá se abisma en una experiencia de duración incalculable. La percepción, que antes era sobre todo visual, ahora es táctil: la escritora se representa como si se adueñara *físicamente* de su pasado, según indica el sintagma: «la urgencia de agarrarse con las dos manos». Es un gesto enfático y violento, que intensifica la dimensión inhumana del comienzo: las dos manos remiten más a la función prensil de unas garras que a la función trascendental de la mano, de la que se han ocupado tantos filósofos<sup>12</sup>. Pero es una posesión quimérica: mientras el ojo establece distancias prosopéicas, la mano que toca y es tocada articula en la propia carne la diferencia entre uno mismo y el resto del mundo<sup>13</sup>. Ese «todo» que María Teresa León quiere agarrar es un objeto inasible por más de una razón. No sólo se trata del pasado, sino de un pasado hecho de desarraigos y desplazamientos, penosamente condensados en una enumeración de verbos en modo de infinitivo, que resumen potencialmente todos los eventos: «llegar, cambiar, echar a andar, encariñarse e irse». Es una errancia urbana empezada mucho antes del destierro, por causas familiares antes que políticas. Al llegar a la ciudad nueva, la autora recuerda el sinfín de peregrinaciones que han marcado su vida y suelda el conjunto de las pérdidas en un sentido melancólico indiferenciado:

<sup>11</sup> Bachelard, *Poética del espacio*, cit., p. 250.

<sup>12</sup> En particular Heidegger, que vincula la mano al pensamiento y al lenguaje hablando de ella siempre en singular. Observa Jacques Derrida, *La mano de Heidegger*, a cura di Maurizio Ferraris, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 56: «Quando dice [...] che l'animale non ha la mano, che una mano non può mai sorgere a partire da una zampa o dagli artigli, ma soltanto dalla parola, Heidegger precisa che "l'uomo non "ha" mani" ma che la mano occupa, per disporne, l'essenza dell'uomo.»

<sup>13</sup> «La mano afferra il dito. Se ne appropria e così incontra anche la sua differenza. Diventando "mio", l'altro rivela, proprio per ciò, la sua natura di altro, di "altro da me". L'appropriazione rimbalza indietro espropriando il toccante dal mondo (dal mondo toccabile e toccato). Così la mano esperisce una distanza che le è costitutiva e che scandisce la sua tattilità. Afferrare significa impadronirsi di qualcosa distinguendosi, ovvero rimbalzando indietro da essa. Proprio per ciò non ho mai finito di afferrare e posso continuare ad afferrare.» (Carlo Sini, *Gli abiti, le pratiche, i saperi*, Milano, Jaca Book, 1996, p. 23)

Desde niña, desde muy pequeña la habían zarandeado bien con aquel padre militar que se cansaba de todo y pedía un nuevo destino y estaba contento unos años y luego languidecía y se iba agriando. Niña de militar inadaptada siempre, no niña de provincia ni de ciudad pequeña con catedral y obispado y segunda enseñanza...con amigas de paso y primaveras acercándose cada año a la niña, coloreándola, obligándola a crecer y a estirarse. La vida parecía hecha para acomodar los ojos a cosas nuevas: veraneos, parientes y luego a comparar: esto es mejor que lo otro. Aquí las nubes pasan más de prisa. Tonta es el viento. Llueve menos. Las iglesias se caen de feas. No me gusta rezar. ¿Y los chicos? (p. 73)

Con un estilo sumamente elíptico, cercano al discurso de la poesía, María Teresa León sigue sin contextualizar sus memorias. Pero por primera vez se designa a sí misma con un nombre común. La estructura pronominal de tercera persona – que sólo remite al sujeto del discurso, sin revelar su identidad – aparece encarnada en una niña, figura que abarca aquí varias edades, desde la primera infancia hasta la adolescencia. Es un cortocircuito simbólico que funde fenomenológicamente la cronología, la topografía y la ideología: a través de escorzos aislados – donde se mezclan varios tipos de enunciaciones y puntos de vista – la niña enseña, desde su experiencia somática y psíquica, qué eran entonces las ciudades grandes y pequeñas. Pocos elementos aislados bastan para evocar un modelo histórico de funciones urbanas: el cuartel (implícito por la presencia del padre militar), la iglesia y la escuela son los ejes institucionales de la estructura política; las amigas, los parientes y los chicos representan las distintas formas de interacción social; las nubes, el viento y la lluvia indican la variedad de ubicaciones geográficas.

A partir de esta síntesis inicial, María Teresa León retoma ulteriores escenas de su pasado, en un vaivén referencial que se acompaña también a un vaivén enunciativo. Dentro de la dominante estructura pronominal de tercera persona apunta la estructura pronominal de primera persona, reservada sobre todo a traumas emotivos («Por favor, cierra la puerta. No quiero oír mi infancia», p. 74) o desalientos metadiscursivos («Decididamente no sé hablar de felicidad ni de desgracia», p. 76); no faltan tampoco casos de desdoblamiento ficticio del yo, dado por el uso de la estructura pronominal de segunda persona. La memoria de la melancolía rompe la unidad referencial y lingüística del sujeto. En esta parte inaugural de su discurso, junto a la dominante oscilación pronominal ella/yo, figura por ejemplo la «niña» que merienda en un parque al atardecer, hablando francés con la institutriz (cfr. p. 75-76); luego la «chica rubia» que hace volver la cabeza a los cocheros en una calle cercana al palacio de una infanta (p. 77); y finalmente «el número 82» que identifica a la protagonista, cuando la llaman para que salga del colegio (p. 79). Más adelante, en una gran variedad de escenas urbanas, la autora apa-

rece a menudo como la «muchacha» o con su nombre propio María Teresa, al que le añade a veces el apellido.

En el discurso asistemático de esta autora también la mimesis se mezcla sin solución de continuidad con la diégesis. Enfatizadas a nivel narratológico por muchas interrogaciones y exclamaciones – que implican una concepción coloquial de *Memoria de la melancolía* –, la voz de los demás y la voz de la autora no son instancias discursivas abstractas, sino fragmentos de comunicación *viva* que encarnan otra forma de la temporalidad<sup>14</sup>. Es una comunicación alusiva y a menudo hermética. Trata de una intimidad herida que sólo orienta hacia el secreto, sin poder describirlo, porque esto equivaldría a enseñarlo<sup>15</sup>.

La primera vez que alude a España y al largo tiempo del destierro, María Teresa León condensa la magnitud del daño en una hipérbole minimalista, centrada en su persona siempre en camino. Dado que el cuerpo queda como el único universo disponible, tras renovar su estado de indigencia a través de prosopopeyas de elementos urbanísticos, la autora reduce España al último grano de tierra que se le ha caído de los zapatos. Antes de este tiempo comprimido en un espacio insignificante, su cuerpo joven se movía libremente en una ciudad hecha de calles, casas y personas acogedoras. Una vez más se trata de un escenario de la memoria dominado por la figura de la negación:

Había llegado a la ciudad decidida a besar las fachadas... Años y años sin hacerlo. Años y años sintiéndose expulsada, rechazada, herida por los aleros y los balcones y los filos de las puertas y las calles asfaltadas nunca suyas y todo siempre huyéndola...Se le había caído el alma, la había perdido, la encontró diseminada y rota. Recogerla no era cosa de minutos ni de horas ni de vida...Se llenó de bilis hasta el borde. Ya tenía bastante con eso de la compasión o de la piedad. No quería que nadie le tuviese lástima. ¿Por qué no se acababa todo, se olvidaba, se abrían las puertas, se rayaban las fechas históricas con un lápiz definitivo como en su colegio, igual que se pasa de una lección a otra? El último grano de la tierra española se le había caído de los zapatos. Ya no conservaba nada, ni el largo pelo rubio ni los ojos brillando en la libertad de la tarde ni las calles ni aquellas casas en donde te respondían al llamar: adelante, ni la ciudad resbalada por dentro ni el contorno de una geografía...¡El último granito de tierra! (p. 80)

Según María Zambrano, gran experta de errancias, ahí empieza el auténtico exilio. El refugiado puede encontrar un hueco en otro lugar; el desterrado nota sobre todo la expulsión de su país; el exiliado es el que se siente

<sup>14</sup> Sobre el fundamento negativo de la voz que habla, cf. Giorgio Agamben, *Il linguaggio e la morte*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 48-49.

<sup>15</sup> Cf. Bachelard, *Poética del espacio*, cit., p. 43.

físicamente abandonado<sup>16</sup>. Cuando María Teresa León llega a Roma pide una nueva patria, pero sin pretensiones. La dimensión espacial, otra vez hiperbólicamente pequeña, simboliza la miseria anímica del sujeto, la reducción figurada de sus expectativas:

Una patria, Señor, una patria pequeña como un patio o como una grieta en un muro muy sólido. Una patria para reemplazar a la que me arrancaron del alma de un sólo tirón. (pp. 80-81)

En efecto una patria, recuerda María Zambrano, «es una categoría histórica»: es el lugar de la historia atropellada, la creadora indefinible del exilio<sup>17</sup>. Sólo la palabra en el idioma de uno mismo «le da esa presencia impositiva, imperante, inesquivable»<sup>18</sup>. Tras escribir en forma de invocación esta palabra, María Teresa León se calla. Con un salto diegético enlaza su discurso (es un decir) con una época posterior: de repente aparece integrada en el territorio y en la sociedad de Roma, que nombra y describe por primera vez de esta manera:

Ahora atravieso todos los días en Roma una puerta almenada, luego saludo a Pietro, a Ferruccio, los dueños del bar y, antes de tomar la cuesta de vía Garibaldi, vuelvo los ojos hacia una casita pequeña, intocable donde está hoy el restorán Rómulo. Retrocedo muy lejos hasta Madrid, un Madrid grande para mis ojos pequeñitos y voy hacia la calle de la Princesa por donde pasaba un tranvía que nos llevaba a los chicos a patinar a Parisiana. (p. 81)

Por muy hospitalaria que sea, la capital italiana no es la nueva patria de la escritora, que habla relativamente poco de ella. Roma le trae a la memoria otros vínculos con ciudades que sintió propias y a las que les dedica la mayoría de sus páginas.

### 3. *Dos ciudades queridas*

En *Memoria de la melancolía* aparecen muchas ciudades, siempre relacionadas con eventos personales: París, Berlín, Moscú, Nueva York, Pequín... Pero Madrid es indudablemente la ciudad más importante y más mencionada: no sólo el Madrid de la infancia, sino también el de la juventud, que cambió

<sup>16</sup> María Zambrano, *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, 1990, pp. 31-32.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 42-43.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 43.

radicalmente el destino de la autora. Allí María Teresa León, separada del primer marido y de los dos hijos, conoció a Rafael Alberti y allí luchó por la República durante la guerra civil. Entusiasmo amoroso y fe política se expresan dentro de varios escenarios madrileños, representados fenomenológicamente según una perspectiva original y con gran capacidad retórica. Los ejemplos abundan, pero quizá este pasaje aclare más que ninguno cómo funciona la memoria melancólica de la autora, tan *sensible*. Se trata de una escena de guerra en el Madrid de 1936:

Perdonadme que cuente de manera tan personal mi amor a las cosas inanimadas que se despierta en los que van a morir. Calle a calle, sobre un montón de casas rotas, se paseó la muerte. Abrieron el vientre de mi calle. La oigo llorar aún con sus cientos de ventanas golpeándose en sus quicios durante toda la noche. Recuerdo como primer elemento el agua que lo encharca todo y el olor, un olor a alquitrán, a humo, a polvo, a ilusiones molidas... (p. 332)

Prescindiendo de la cronología, cualquier evento extraordinario es recordado a través de un escorzo concreto de la ciudad. Si bien llena de peligros, la vida tenía entonces tanto sentido que la escritora llega a echar de menos «aquel Madrid nuestro subalimentado y estupendo» (p. 289).

La otra ciudad fundamental para María Teresa León es Buenos Aires, también objeto de una nostalgia que obnubila la razón. Dice por ejemplo: «No tengo juicio claro sobre Buenos Aires. ¿Cómo tenerlo si no es ahogada por una ternura inmensa?» (p. 419). En la capital argentina la escritora pasó casi un cuarto de siglo, tiempo que sintetiza de nuevo con una localización de la ciudad. Pero hay una gran diferencia con respecto a la imagen de la llegada a Roma. En Buenos Aires María Teresa León se presenta como una desterrada protegida, centrada en su lenguaje y en su territorio, dueña de la perspectiva que se origina en una vivencia política satisfactoria: la ciudad, la *polis* en el sentido más amplio y clásico del término, está hecha a su medida. Con una enunciación en primera persona y con el tiempo verbal en presente de indicativo – que expresa la participación emotiva del sujeto en lo que narra –, la autora se representa en su casa mientras mira la ciudad desde lo alto:

Vivimos allí veinticuatro años. No puedo pensarlo sin estremecerme. Vuelvo a inclinarme sobre mi balcón lleno de flores, aguardo la llamada de mi hijo, la de mis amigos. El Río de la Plata, en el fondo y, acercándose las vías del tren, la universidad, el Museo de Bellas Artes, el asilo de ancianos, los muros de la Recoleta... (p. 461)

Esta escena idílica presupone armonía entre lo privado y lo público. En el límite de su balcón María Teresa León ocupa el lugar que le corresponde,

como muestra el uso del adjetivo posesivo. Allí la alcanzan las voces de los seres queridos que viven en la ciudad. Allí ella misma estructura con la mirada un amplio panorama, seleccionado según las funciones socio-culturales más representativas de sus ideales humanísticos. Empezando por el elemento más lejano (el río), María Teresa León enumera los componentes de la ciudad de Buenos Aires como si los atrayera hacia ella.

#### 4. *Sin futuro, sin lugar*

María Teresa León llega a identificarse tanto con la Argentina que a veces se equivoca y dice:

tengo que ir a Buenos Aires o a Castelar en vez de decir Roma o Anticoli. Estoy siempre yendo hacia aquellos pasos dados por allá durante tantos años, mientras me voy envejeciendo, emblanqueciendo, retirándome como quien se va de la escena después de cumplido su papel. Ha sido el destino de los españoles desterrados (p. 461).

La relación sentimental con esa nación es siempre unívoca. No así con España, objeto de la más radical memoria melancólica, que es ambivalente y conflictiva. La escritora tiene nostalgia de la España que tuvo que abandonar, por un lado; por otro, es incapaz de reconocerse en la España actual. Esta dualidad corrosiva del yo aparece en frases del tipo: «Es como si yo no perteneciese a ese país del que leo los periódicos. [...] Siento todo fuera de mí, arrancado [...]» (p. 82); o bien: «Estoy como separada, mirándome. No encuentro la fórmula para dialogar ni para unirme» (p. 83). La imagen opaca de su rostro remite, una vez más, al estado ofuscado de su alma. Soma y psique son las dos caras de una misma aniquilación. Al igual que no se identifica frente al espejo, María Teresa León no se reconoce frente a los españoles que la visitan:

Me asusta mirarme a los espejos porque ya no veo nada en mis pupilas y, si oigo, no sé lo que me cuentan y no sé porque ponen tanta insistencia en reavivarme la memoria. Pero sufro por olvidar y cuando se me despeja el cielo o me abren la ventana, siento que me empujan hacia adelante, hacia la pena, hacia la muerte. Entonces prefiero ir hacia lo que fue y hablo, hablo con el poco sentido del recuerdo [...] (p. 83).

Un pasado de cenizas y un futuro de muerte paralizan su existencia falta de proyectos. Es la angustia que petrifica un Aquí y Ahora desgarrador. En Roma María Teresa León sufre la expulsión melancólica hacia ninguna parte y dice frases como: «Sentada en esta tierra de nadie que es el destierro, veo a veces

alrededor mío un charco de sangre» (p. 186). El tiempo roto de su existencia evanescente se traduce en escasas referencias al espacio donde está viviendo. El extenso volumen de *Memoria de la melancolía* – que se publica en Buenos Aires, en 1970 – registra pocos datos sobre la estancia romana de la protagonista. Son silencios que prueban la gravedad de la progresión autodestructiva. La capital italiana, que ha engendrado tantos mitos literarios, casi es como si no existiera, porque el presente de la mujer que vive y escribe en ella ya no tiene realidad ni historia. Roma es sólo un punto de salida. Pero cualquiera que sea el rumbo elegido no hay salvación, porque todo se ha cumplido ya, menos la muerte. Siempre vinculada a gestos del cuerpo, así por ejemplo la autora prefigura su porvenir, a partir de una breve imagen de la ciudad:

Ante mis ojos, los techos de Roma. No sé si debo tenderme en estas tierras. Debe de ser incómodo que nuestros pobres huesos sientan tantas civilizaciones, pinchándoles. Prefiero que me dejen tenderme en la pobreza de Castilla, sobre el poco humus de aquellos campos oscuros donde apenas nace el trigo. (p. 93)

Muy distinta a la perspectiva anterior de Buenos Aires, esta perspectiva de Roma no implica ningún sentido de dominio amoroso o de integración partícipe. La visión de las casas desde lo alto trae en seguida la imagen de un lugar bajo tierra: la tumba como meta final o última morada, donde se perfecciona la escisión entre el ser y el estar empezada con el exilio. Esta escueta alusión a la Roma monumental lleva la imaginación hacia su opuesto, el páramo castellano. No un cementerio, que forma parte de la ciudad («¿Qué tenemos nosotros que ver con los cementerios de los países donde vivimos?», p. 97), sino el campo donde la autora montaba a caballo cuando era niña. La mitología del fin se une circularmente a la mitología del origen: vejez e infancia flotan en la misma «a-historia»<sup>19</sup> o «historia apócrifa»<sup>20</sup>, típica del exiliado. En Roma María Teresa León ha perdido ese elemento estructural de la condición humana que es la esperanza. La metamorfosis melancólica la empuja, cada vez más, hacia un pasado espectral, hacia trágicas figuras de la muerte en vida. Es propio de lo trágico la resistencia hacia lo ineluctable, la tensión absoluta entre opuestas necesidades que perdura mientras no se destruyan recíprocamente los dos términos de la oposición<sup>21</sup>. Desgarrada entre las dos Españas, la pasada y la actual, así por ejemplo María Teresa León identifica paradójicamente el estado de felicidad con la imagen de una ciudad (¿Madrid?) destruida por la guerra:

<sup>19</sup> Enrique de Rivas, *Tiempo y espacio del exilio*, en “Archipiélago”, 26-27, 1996, p. 126.

<sup>20</sup> Zambrano, *Los bienaventurados*, cit., p. 43.

<sup>21</sup> Salvatore Natoli, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Milano, Feltrinelli, 1995, p. 36.



Durante treinta años suspiramos por nuestro paraíso perdido, un paraíso nuestro, único, especial. Un paraíso de casas rotas y techos desplomados. Un paraíso de calles deshechas, de muertos sin enterrar. Un paraíso de muros derruidos, de torres caídas y campos devastados. Un paraíso donde quedó la muchacha, el muchacho, la sonrisa, la canción, la flor, el amor, la juventud, los ojos, los labios tensos para besar, la mano amiga en la mano, los dedos entre el pelo, la gracia, la palabra, la camaradería, la promesa, el gesto, el aliento, todo, todo, todo...Nada tenemos que ver nosotros con las imágenes que nos muestran de España ni el cuento nuevo que nos cuentan. Podéis quedaros con todo lo que pusisteis encima. Nosotros somos los desterrados de España, los que buscamos la sombra, la silueta, el ruido de los pasos del silencio, las voces perdidas. Nuestro paraíso no es de árboles ni de flores permanentemente coloreadas. Dejados las ruinas. (p. 98).

En 1977, cuando por fin vuelve a España, María Teresa León, enferma, ha perdido completamente la memoria. Su pathos melancólico se ha disuelto con el último exilio: el de la conciencia.



## NOTE

DONATELLA FERRO

### SIVIGLIA E LA LETTERATURA

In occasione dell'ottantesimo compleanno di Francisco López Estrada (21 maggio 1998) il Departamento de Literatura Española dell'Università di Siviglia decise di festeggiarlo con un *Homenaje*, pubblicato un po' in ritardo, ma non per questo depauperato d'interesse. La scelta cadde su un volume monografico su Siviglia e la letteratura (R. Reyes Cano-M.R. Peña-K. Wagner (eds.), *Sevilla y la literatura*. Homenaje al profesor Francisco López Estrada en su 80 cumpleaños, Sevilla, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2001, pp. 429).

Il volume all'inizio raccoglie le testimonianze di stima e affetto delle autorità accademiche dell'Università sivigliana nel ricordo del periodo fecondo per gli studi di López Estrada, quando onorò con la sua presenza l'Università andalusa dalla fine degli anni '40 fino al '75 anno di trasferimento all'Università Complutense.

Seguono *Semblanzas* di don Francisco, ricordi di esperienze ed avvenimenti culturali vissuti nell'ambito sivigliano raccolti da Joaquín Caro Romero, Rafael de Cózar, Aquilino Duque, M. de los Reyes Fuentes, Julia Uceda, chiuse dalla *laudatio* accademica pronunciata da Rogelio Reyes Cano ('padrino academico') in occasione del conferimento della laurea *Honoris causa* da parte dell'Università di Siviglia (22 novembre 1989).

L'immensa bibliografia del festeggiato, non completa ma complementare ad altre pubblicate altrove, con un indice di riferimento ad autori, opere e argomenti, anticipa i testi delle quattro conferenze che i curatori decisero di organizzare (7 e 8 aprile 1999) come punto di partenza per coinvolgere nell'omaggio al grande ispanista vecchi e nuovi studenti e le persone con cui stette in contatto durante il soggiorno sivigliano. La prima fu affidata a Maxime Chevalier dell'Università di Bordeaux, unico dei quattro non professore dell'Università di Siviglia, che intitolò la sua conferenza *Anécdota y cuento en la Sevilla áurea* in cui lo studioso si interroga sulle letture degli spagnoli dell'epoca d'oro.

Una risposta ci viene da sette testi di suggestiva varietà, specificamente sivigliani, sorti tra il 1600 e il 1630, in cui si gioca soprattutto sull'"agudeza verbal", cioè l'equivoco. Chevalier si pone il problema di distinguere ciò che è aneddoto da ciò che è racconto incontrando difficili soluzioni. Ciò che invece conviene evidenziare è il carattere tradizionale della maggior parte dei racconti documentati nella Siviglia aurea che ci possono dare un'idea ragionevole del tesoro folkloristico dei sivigliani verso il '600. Grazie allo sforzo di validi studiosi si sta costruendo una storia del racconto tradizionale spagnolo: come conosciamo la vita dei *romances viejos* dal secolo XV, così tra poco conosceremo la storia del racconto tradizionale a partire dal secolo XVI e in vari casi fin dal medioevo.

Strettamente legate al racconto tradizionale sono le raccolte di proverbi da cui nascono naturalmente i racconti. Particolare importanza presenta la collezione di Juan de Mal Lara (*Filosofía vulgar*) per la qualità della selezione.

L'interesse per il racconto tradizionale conosce una grande fortuna quando si divulga la *Morfologia del racconto* di Wladimir Propp, libro sostenuto dagli strutturalisti e di gran moda negli anni '60. Ma tutti escludono dai loro studi il racconto breve, giocoso a favore del racconto 'meraviglioso', complesso. Il racconto giocoso, chiamato aneddoto, viene screditato e dimenticato. In realtà la maggior parte dei racconti che circolavano oralmente erano racconti giocosi e non necessitavano di un narratore eccezionale.

La seconda conferenza a carico di Pedro M. Piñero Ramírez con il titolo *La configuración poética de la versión "vulgata" de Don Bueso* presenta il processo di configurazione di alcuni *romances* della tradizione andalusa nel diventare versioni *vulgata* dei temi peninsulari, attraverso lo studio di un testo del *romance* di *Don Bueso* raccolto durante una ricerca sul campo nel 1988. È uno dei più conosciuti nel mondo ispanico anche se non si è conservato in versioni antiche (secolo XV). Nella tradizione moderna il *romance* sopravvive in due forme metriche diverse: una esasillabica, l'altra ottosillabica. La prima è la più antica e non se ne possiedono testi essendo stata affidata alla pura trasmissione orale soprattutto nel nord-ovest, mentre la versione ottosillabica è molto più estesa e presente. La diffusione nella tradizione moderna del *Romance de don Bueso* si spiega, secondo Piñero Ramírez, grazie alla sua struttura narrativa propria dei *romances* di tipo odisseico: la prigionia, la sofferenza, il riscatto, il ritorno, il riconoscimento, seppure nella tradizione andalusa si noti una riduzione del racconto e una conseguente resistenza allo sviluppo di varianti significative.

Nell'ambito della configurazione poetica l'autore vuole verificare come in questa versione andalusa *vulgata* i motivi precedenti della letteratura tradizionale, specialmente della lirica di tipo popolare, siano così evidenti e numerosi che si può a ragione affermare che il discorso narrativo si basa in buona parte su motivi della lirica popolare che potrebbero farci cambiare l'interpretazione del *romance* o, per lo meno, arricchirla, soprattutto tenendo presente i numerosi valori simbolici ed erotici, tipici della lirica popolare, che favoriscono anche lo sviluppo di un intrigo romanzesco che, ammodernando il testo, fa dimenticare la dimensione epico-eroica del passato. L'autore insiste sulla tendenza al rinnovamento della storia strettamente unita alla riduzione del testo spogliato di ogni riferimento circostanziale.

La terza conferenza, opera di Mercedes de los Reyes Peña dal titolo *Un pasquín anti-inmaculista en la Sevilla del primer tercio del siglo XVII*, si riferisce a un testo anonimo scritto in forma di dialogo, conservato nella Biblioteca del Palacio de Ajuda (Lisbona), in cui viene espresso parere contrario alla credenza secondo la quale la Vergine sia stata concepita senza peccato originale. Proprio questa posizione di cui si hanno scarse testimonianze nella polemica che scuote Siviglia durante il primo trentennio del XVII secolo, ha spinto l'autrice allo studio e all'edizione dell'opera. Dopo un attento esame dell'ambiente in cui scoppia la polemica anche tra ordini religiosi (francescani e gesuiti favorevoli, domenicani contrari all'esclusione della Vergine dal peccato originale), studia l'andamento del conflitto che si ravviva per la posizione dei domenicani che provoca la presenza per la strada nel 1615 di un *pasquín anti-inmaculista*, un libello, a cui si risponderà con un altro di tendenza contraria. In questa battaglia di opinioni i *pasquines* e versi anonimi avranno un ruolo molto importante in attesa di una soluzione dogmatica sollecitata a Roma da un'apposita ambasceria, soluzione che non giunge come tale poiché il papa Paolo V si limita a dare un decreto (31 agosto 1617) in cui afferma che «hasta tanto que su Santidad lo define o lo derogue nadie se per-

mita afirmar públicamente...que la Santísima Virgen fue concebida en pecado original» (p. 142), decreto ripreso e attualizzato anche da Gregorio XV.

Situato il *pasquin* nel suo contesto, l'autrice passa allo studio del documento, collocato nella centralissima Avenida de Hércules, «de que se tiene por autor un padre dominico lector de teología en el convento de Osuna» (p. 146). Ne possediamo una copia del XVII secolo che l'autrice non considera opera di scrivano professionista, forse versione grafica ridotta di una più grande. Nel dialogo, molto rapido, intervengono Ercole, mitico fondatore della città di Siviglia, e Cesare a cui si attribuiva un ruolo importante nella sua configurazione urbana, presenti entrambi sulle alte colonne che chiudevano la Alameda. Personaggi conosciuti dal popolo sivigliano anche per i continui riferimenti presenti nelle opere letterarie, nelle manifestazioni effimere e nella storiografia della città. Ercole si esprime in castigliano, Cesare, che rappresenta il punto di vista dell'anonimo autore, risponde in latino, nella maggior parte delle occasioni con approssimative citazioni bibliche. Ciò fa pensare a un autore colto, molto probabilmente un uomo di chiesa, forse un domenicano come precedentemente detto, anche se l'approssimazione delle citazioni non corrisponde al rigore che caratterizza l'ordine dei domenicani. La curatrice dà un'edizione molto attenta con la traduzione delle parti in latino e con interessanti note ricche di riferimenti esplicativi.

La quarta conferenza, fatica di Francisco López Estrada, si intitola *Tomás Moro y Sevilla*. L'autore precisa che l'oggetto del suo studio non sarà Tommaso Moro nella complessità della sua vita (1478-1435), ma la sua memoria nell'ambito della Siviglia dei secoli d'oro. Le prime notizie della sua singolare vita e della sua tragica morte arrivarono presto in Spagna e si diffusero grazie alla *Carta embiada de Inglaterra por un mercader español*, un *pliego suelto* di quattro pagine in grafia gotica, datata 1535. Si tratta di una versione del processo, argomento legale, poco consoni in realtà a un mercante, che ebbe una rapida divulgazione. A Siviglia ci sono testimonianze del ricordo di Tommaso Moro riguardo alle questioni religiose grazie alle sue relazioni londinesi con il prestigioso ordine dei certosini, la cui certosa di Nuestra Señora de las Cuevas era un noto luogo di cultura. Qui visse e operò fray Alonso de la Torre che scrisse *Historia de los mártires de la cartuja de Inglaterra*, in cui tra i frati certosini si esalta Tommaso Moro citato come santo. Nella già menzionata lettera del mercante viene celebrata la parte finale della vita di Moro, esempio di fedeltà al re fino al martirio. Anche il poeta sivigliano Fernando de Herrera scrisse *Tomás Moro* (1592) in cui il protagonista diventa esempio di eroismo. Ciò testimonia l'esistenza a Siviglia di un umanesimo che intendeva l'uomo come esempio per la società della sua epoca. Il professor López Estrada ne sta preparando l'edizione e lo studio che metteranno in nuova luce un aspetto insolito del poeta sivigliano.

Alle conferenze seguono le collaborazioni su argomenti che riguardano il *siglo de oro* e i secoli successivi. La prima s'intitola *Un disfrazado de mujer en una comedia del sevillano Monroy* di Manuel Abad che dedica il suo studio all'opera di Cristóbal de Monroy *El Caballero Dama* centrata sull'ambigua figura di Achille, eroe ibrido e contraddittorio, esempio di androginia. Nelle seconda, *Noticias de los juegos y fiestas de toros en la Sevilla del Quintientos (Una aproximación desde el refranero)* Manuel Bernal Rodríguez studia l'opera dell'umanista Mal Lara *la Philosophia Vulgar*, un "refranero glosado", amalgama di cultura greco-latina, umanistica e sapere del volgo, primo tentativo di studiare la cultura popolare con metodo scientifico, per evidenziare le notizie sull'attualità della Siviglia contemporanea. Segue *Francisco de Calatayud y Sandoval no nació en Sevilla (noticias sobre su ascendencia)* in cui Mercedes Cobos, con abbondanza di prove frutto di lunghe ricerche, giustifica il titolo e affronta il problema della filiazione di un autore rispetto a un luogo.

Il problema della patria è presente anche nella collaborazione di Jacobo Cortines Torres *Las patrias de don Juan* in cui l'autore pone in evidenza la molteplicità della figura di don Juan, protagonista di opere di molti autori, personaggio interpretato in mille modi, sezionato e ricreato dalla critica in un caleidoscopio di figure ognuna delle quali simbolizza qualcosa di diverso. Riprende il tema "inmaculista" la collaborazione di Aurora Domínguez Guzmán, *Relaciones de fiestas inmaculistas en Sevilla (1615-1617)*. *Catálogo descriptivo* in cui vengono prese in considerazione le feste di carattere straordinario, le più interessanti perché senza programmi e dotate di un'enorme libertà di esecuzione.

Francisco Javier Escobar Borrego è l'autore di *La pervivencia del himno pagano en la poesía de Fernando de Herrera*; studia appunto la proiezione dell'inno pagano nella poesia di Herrera, argomento che ha ricevuto poca attenzione da parte della critica. In *Una epístola (moral) de Fernando de Soria: canon genérico y contexto sevillano* Begoña López Bueno studia un testo, un'epistola in versi di ascendenza oraziana, degno di attenzione, ma dimenticato dalla critica, come del resto lo stesso autore, un minore, ma ottimamente inserito negli ambienti letterari della città. In *Crear en Sevilla: el caso de Fernando de Herrera* Francisco Márquez Villanueva, riferendosi alla controversia sulle *Anotaciones* herreriane, studia la difficile presenza a Siviglia del poeta che difese il prestigio della poesia contro ogni meschino compromesso intellettuale in un ambiente difficile e ostile che lo eclissò dall'ambito culturale della città e lo rese vittima di una critica che preferì non prestare attenzione alla sua opera fino a data recente, avvalorando la distruzione perpetrata nei riguardi della sua produzione. In *Problemas textuales en la "Satira" del Licenciado Pacheco* Juan Montero analizza l'opera di Francisco Pacheco, *Sátira contra la mala poesía*, poema con molti problemi interpretativi che l'autore cerca di risolvere rivedendo l'edizione di Rodríguez Marín alla luce di due copie non consultate da questo editore.

Lo scrittore José Antonio Muñoz Rojas interviene con un capitolo tratto dal libro inedito *El Comendador*. In *Apuntes para la historia de la difusión del libro sevillano en la primera mitad del siglo XVI* Klaus Wagner esamina, attraverso le note d'acquisto di Hernán Colón, le edizioni dei sivigliani Cromberger, del salmantino Juan Varela, di Bartolomé Pérez, Dominicó De Robertis, e gli stampati a Siviglia senza l'indicazione dello stampatore.

La parte dedicata ai secoli XVIII-XX si apre con *Sevilla en las revistas románticas. La colaboración del Conde de Campo Alange en "El Artista"* in cui María José Alonso Seoane mette in evidenza l'importanza di tale collaborazione per la qualità del contenuto romantico e il valore letterario. In *"Gran Guignol" (1920): Una revista olvidada de la vanguardia sevillana en el centenario de Borges* José María Barrera López studia la misteriosa rivista che aprì, nella sua breve vita, nuovi spazi alla creazione poetica, alla critica teatrale annoverando tra i suoi giovani collaboratori lo stesso Borges. In *El Duque de Rivas y su tragedia "Ataulfo". Contribución al estudio de la censura teatral sevillana en el siglo XIX* Piedad Bolaños Donoso esamina i motivi per cui la tragedia non fu conosciuta ai tempi della stesura e le ragioni della censura politica che zittì il modo di vedere, giudicare, agire dell'autore. In *La poesía de María de los Reyes Fuentes* Miguel Cruz Giráldez si avvicina alla poesia sivigliana contemporanea con un excursus attraverso le riviste di poesia degli anni '50 da cui uscì la personalità di María de los Reyes Fuentes, forte voce alla ricerca di verità e autenticità con un'espressione piena di vigore e umanità. Chiude la serie delle collaborazioni *Sevilla en el recuerdo: datos para la biografía de Rafael Cansinos Assens (1915-1920)* in cui Marta Palenque analizza sei lettere inviate da Madrid da Rafael Cansinos Assens a Luis Montoto, importanti documenti per comporre la biografia di quegli anni.

SUSANNA REGAZZONI

PANORAMA DELLA LETTERATURA DOMINICANA CONTEMPORANEA:

MARCIO VELOZ MAGGIOLO, ANGELA HERNÁNDEZ NÚÑEZ

E RAFAEL GARCÍA ROMERO

L'isola di Santo Domingo, la più popolosa delle Antille e la prima ad essere stata colonizzata, fu quella che colpì maggiormente la fantasia di Cristoforo Colombo, dove – secondo la tradizione – lo scopritore fu sepolto. Tuttavia questa terra è stata a lungo maltrattata: il genocidio degli antichi abitanti – i *tainos* –, la schiavitù dei neri d'Africa, le scorrerie dei pirati, le guerre civili, la dominazione degli Stati Uniti, le sanguinose dittature, l'invasione dei *marines* nel 1965, e in tempi recenti un turismo indiscriminato e spesso irrispettoso, sono tutti elementi che forniscono un'immagine falsata di una terra generosa e di antica tradizione culturale: nel 1558 fu fondata la prima università d'America.

L'identità di Santo Domingo è costituita da una pluralità di elementi, ad iniziare dal substrato indigeno a cui ben presto si sono aggiunti gli inserimenti ispanici e africani, senza trascurare le costanti intersezioni con la cultura creola francese, insediata nella parte occidentale dell'isola, l'attuale Haiti. Di fondamentale importanza è poi il rapporto con gli Stati Uniti d'America, alimentato dalle preziose relazioni stabilitesi in seguito alla costituzione della popolosa colonia dominicana a New York, formata con l'esilio politico e l'emigrazione economica, che oggi conta su circa un milione di persone.

L'attuale discussione e le perplessità, che coinvolgono soprattutto l'Europa, sul concetto di identità unito a quello della globalizzazione, sulla sovrapposizione di civiltà, sull'ibridismo, trovano una possibile spiegazione nelle Antille e nella Repubblica Dominicana, proprio perché questi fenomeni fanno parte storicamente della loro realtà e ne costituiscono la specificità del patrimonio culturale, frutto di unioni, differenze, contiguità e scambi. Un rapporto verso il diverso che rafforza il gusto verso l'altro di questo mondo, riscontrabile nell'evoluzione stessa del concetto di cultura.

Grazie a una serie di traduzioni pubblicate quasi simultaneamente, la letteratura dominicana, non sufficientemente conosciuta fino ad oggi dal pubblico italiano, entra con forza nei cataloghi di importanti case editrici che offrono un ricco campionario difficilmente comparabile con quanto diffuso da qualsiasi altro paese europeo. L'operazione è stata coordinata da Danilo Manera, professore dell'Università Statale di Milano, già noto per altre iniziative di promozione culturale di letterature emergenti. Il primo libro, pubblicato da Feltrinelli, nel 2000, è una antologia di testi brevi *I cactus non temono il vento. Racconti di Santo Domingo*, della Feltrinelli, seguono Angela Hernández Núñez, *Come raccogliere l'ombra dei fiori*, pubblicato nel 2001 dall'editore vero-

nese Perosini Editore, che dà alle stampe contemporaneamente nello stesso anno Rafael García Romero, *La sordida ragnatela della mansuetudine* e di Marcio Veloz Maggiolo, *La biografia diffusa di Sombra Castañeda*. Infine per i caratteri della Besa di Lecce, appare sempre di Marcio Veloz Maggiolo, *Riti di cabaret*. Un insieme di titoli che rivelano una grande ricchezza e varietà di contenuti. Essi collocano i loro autori nella vasta e indefinibile famiglia delle letterature ispano-americane, definizione che, in verità, mai come in questo caso non ha significato molto, tranne quello di essere scritti nella stessa lingua: lo spagnolo. In realtà i testi si inseriscono all'interno del canone letterario universale: inevitabile, comunque, il confronto con i maggiori scrittori di lingua spagnola del continente, senza trascurare la notevole familiarità con la letteratura statunitense. Angela Hernández focalizza bene la questione, quando afferma in una conversazione con Danilo Manera riportata nell'antologia Feltrinelli. "[...] la nostra cultura è una delle più vitali che ci siano, spontanea, animata da caratteristiche proprie che spero non si perdano con uno sviluppo troppo ricalcato su modelli altrui, troppo appiattito" (p. 229).

Dare una definizione di questi scrittori in una rapida nota è comunque riduttivo e significa limitarne la portata. D'altro canto è utile caratterizzarli pur sottolineandone la straordinaria varietà, sostenuta da una pluralità di attività: essi sono poeti, narratori, saggi, giornalisti, ma anche ingegneri, educatori, diplomatici, videomakers. In tutti si riscontra una realtà fondata sull'immaginazione, a volte suffragata dall'indagine storica (Marcio Veloz Maggiolo), e sulla sua comprensione tramite il ricorso al fantastico. Il gioco testuale e l'unione di diverse strategie discorsive presentano un ampio repertorio di possibilità (Rafael García Romero) e una forte potenzialità creativa (Angela Hernández Núñez), qualità che contribuiscono a formare un grande e singolare affresco.

L'antologia *I cactus non temono il vento* presenta racconti di Pedro Peix (Santo Domingo 1952), Angela Hernández Núñez (Jarabacoa 1956), Luis Martín Gómez (Santo Domingo 1962), Armando Almánzar Rodríguez (Santo Domingo 1935), Ligia Minaya Belliard (Moca 1941), Marcio Veloz Maggiolo (Santo Domingo 1936), José Alcántara Almánzar (Santo Domingo 1946), Manuel Llibre Otero (Puerto Plata 1966). Funge da presentazione un racconto "I fratelli della costa" di Danilo Manera e una nota sugli autori e sulle fonti euristiche che conclude l'opera. La premessa riportata nella quarta di copertina illustra il libro come la prima raccolta europea di autori dominicani contemporanei e si rivela di sorprendente interesse per la tradizione creativa di straordinaria vivacità a cui si rifà. È impossibile caratterizzare i testi presentati in quanto essi offrono una diversificazione di tipologie che comprende le espressioni del fantastico, il realismo magico, la *new fantasy*, il racconto storico, la narrativa poliziesca di tipo nordamericano, ecc., specchio delle molteplici identità che costituiscono i Caraibi, il cui processo di formazione si è arricchito grazie all'apporto di differenti elementi che cronologicamente si sono avvicinate in maniera originale nelle diverse aree geografiche.

Il genere del racconto è molto importante nella letteratura della Repubblica Dominicana a partire soprattutto dal 1933, data in cui il capostipite Juan Bosch pubblica la prima raccolta e fonda una tradizione a tutt'oggi in piena fioritura. Tutti gli scrittori considerati, infatti, pur misurandosi anche con altri generi letterari, coltivano essenzialmente il racconto.

Angela Hernández Núñez, ingegnere chimico e consulente di organismi internazionali su temi connessi con l'educazione, lo sviluppo e la condizione femminile, ha pubblicato vari saggi, i versi di *Arca espejada* (1994) e *Telar de rebeldía* (1998), *Masticar una rosa* (1993) e *Piedra de sacrificio* (2000, Premio nazionale per il racconto) e il romanzo *Mudanza de los sentidos* (Premio Cole 2001). In *Come raccogliere l'ombra dei fiori* sono compresi i suoi migliori racconti. Le tematiche che più facilmente si indivi-



duano – ma non sono le uniche – nella produzione di Hernández Núñez, sono l'universo femminile e i bambini. Se da un lato, in questa scelta, l'autrice continua la tradizione della scrittura ispano-americana femminile, – non bisogna dimenticare che il primo Nobel per la letteratura dato in Ispano-America fu assegnato a una donna, Gabriela Mistral, proprio per queste motivazioni – dall'altro Hernández Núñez supera, con grande eleganza e determinazione, tali stereotipi. In questa operazione, ciò che colpisce di più è la crudeltà dei suoi bambini; il loro sguardo fa da filtro a una realtà ipocrita che viene descritta senza alcuna concessione. Sono bambini universali, nei quali il lettore è in grado di riconoscere una propria esperienza come nel racconto "La nonna poetica" dove si capiscono le ragioni del bambino come pure le motivazioni degli adulti. Mi piace ricordare anche la terribile bambina di "Masticare una rosa" presentata nell'antologia *I cactus non temono il vento*, innocente nella sua mancanza di dolore di fronte alla morte del fratello.

Questi bambini ricordano altri, quelli dell'argentina Silvina Ocampo, scrittrice purtroppo ancora poco conosciuta in Italia. La relazione con Silvina Ocampo è evidente anche se diverso è lo stile. La scrittura di Angela Hernández Núñez, infatti è una sorta di prosa poetica come possiamo cogliere da un punto di vista grafico fin dal racconto che dà titolo al libro "Come raccogliere l'ombra dei fiori".

Rafael García Romero, importante giornalista, sociologo e direttore della fondazione educativo-culturale "Enseñar", ha pubblicato numerosi saggi e le raccolte di racconti: *Fisión* (1983), *El agonista* (1986), *Bajo el acoso* (1987), *Los ídolos de Amorgos* (1993), *Historias de cada día* (1995) e *La sórdida telaraña de la mansedumbre* (1997), tradotta in italiano da Carlo Baccini per Perosini Editore.

Tra le sue numerose attività importante è l'attività di critico letterario, presentata nel libro *El reto de escribir cuentos*.

I suoi racconti mostrano un'interessante complessità formale e si collocano nel grande oceano del racconto fantastico, un fantastico del quotidiano, popolato da personaggi squisitamente umani che si muovono tra l'assurdo e il patetico. Esempio, in questo senso, è il protagonista del "Sofà verde", originale racconto dal finale curioso. D'altronde, i finali nei testi di Rafael García Romero fanno strutturalmente parte del progetto di una tipologia del fantastico, dove le aspettative previste dal lettore nella conclusione delle storie sono disattese e provocano un senso di disagio che partecipa del disegno complessivo.

Da sottolineare, infine, la varietà di registri offerti dai testi: il racconto erotico, postmoderno con l'inserzione di testi di boleari in "Una cena con Antoine", il gioco intertestuale in "Allora capiremo", il brano teatrale in "In quale altro modo", il racconto epistolare in "Quella che ti ama" e quello psicologico in "Applauda, please". Sono per lo più storie spietate che hanno come protagonisti esseri disillusi, nostalgici e confusi, concentrati nella riflessione piuttosto che nell'azione.

Marcio Veloz Maggiolo è annoverato tra i massimi scrittori latinoamericani e considerato una delle voci più autorevoli della cultura dominicana. Ha al suo attivo un'enorme serie di lavori scientifici, critici, di memorie e di divulgazione in campo antropologico, archeologico e storico, tutti accuratamente citati in "Nostalgia e libertà in un bolearo mitologico", postfazione di Danilo Manera a *Riti di Cabaret*. Egli ha ottenuto, sia in patria che all'estero, prestigiosi riconoscimenti, tra i quali il Premio nazionale della letteratura nel 1996 per l'insieme della sua opera. Oltre a volumi di poesia, libri d'infanzia e raccolte di racconti, si ricordano i romanzi *Judas. El buen ladrón* (1962), *La vida no tiene nombre* (1965), *Los ángeles de bueso* (1967), *De abril en adelante* (1975), *La biografía difusa de Sombra Castañeda* (1981, tradotto in italiano da Tiziana Gibilisco), *Materia Prima* (1988), *Ritos de Cabaret* (1991, tradotto in italiano da

Francesca Sammarco) e *Uña e carne* (1999). Attualmente egli ricopre la carica di Vice-ministro della cultura della Repubblica Dominicana.

Nell'antologia *I cactus non temono il vento* appaiono alcuni dei suoi racconti tra cui il primo, straordinario, intitolato "La fertile agonia dell'amore", che si inserisce nel filone fantastico, basato sul gioco amoroso – tanto caro a Julio Cortázar – della confusione fino allo scambio reciproco tra i due protagonisti, un io maschile e un tu femminile.

Il romanzo *Riti di cabaret*, che fa parte della serie ambientata a Villa Francisca, in un quartiere della capitale dove l'autore ha trascorso parte della sua esistenza, racconta la vita di Papo Torres, negli anni della dittatura di Trujillo.

Famoso ballerino di *boleros* e grande amatore, il protagonista decide di dedicare i suoi ultimi anni alla ricerca delle donne che ha amato e di ricostruire in questo modo il passato. In questa impresa egli coinvolge il figlio, il quale svolge la funzione di narratore assieme a Persio, cronista della vita di Papo, al quale quest'ultimo ha narrato la sua biografia.

Il racconto è costruito dalla sovrapposizione di varie voci e l'incrocio di differenti generi narrativi tra cui quello rosa sentimentale, accompagnato dalle parole dei testi dei boleros, quello erotico, fuso con il racconto magico accanto al dato storico. Il gioco delle diverse tipologie narrative che si incrociano e si alternano rimanda alla cultura postmoderna e ricorda il maestro di questo genere: Manuel Puig. Qui, tuttavia, gli ambienti decadenti sono pervasi da una schietta poesia che racconta – come scrive Danilo Manera – una nazione attraverso un quartiere e uno dei suoi luoghi chiave: il cabaret.

L'elemento storico, ben sottolineato dal curatore Danilo Manera nella postfazione al romanzo, "Nostalgia e libertà in un bolero mitologico", è filo conduttore dell'intero romanzo dalla occupazione militare statunitense (1916 al 1924) alla violenta dittatura di Trujillo (1930-1961) e alla guerra civile (1965) tra i sostenitori del presidente democratico Juan Bosch, (eletto nel 1963 e deposto da un golpe sostenuto dagli Usa, pochi mesi dopo l'elezione) e le forze dell'opposizione capeggiate dai militari trujillisti favorevoli al delfino del dittatore Joaquín Balaguer. Le milizie popolari dei costituzionalisti, subirono un irrimediabile arresto per l'intervento di truppe d'invasione statunitensi, sotto la copertura di una Forza Interamericana di pace. I *marines*, in realtà, aiutarono il ritorno al governo di Joaquín Balaguer, il quale per dodici anni ripropose una dittatura altrettanto crudele e ingiusta delle precedenti sebbene apparentemente più sobria e democratica. Dopo il 1965, epoca in cui si conclude il racconto, la presa di coscienza popolare promuove una serie di lotte civili che diedero una nuova storia al paese. Accanto al dato storico, Danilo Manera sottolinea anche la componente simbolica della narrazione, aperta alla duplicità dei significati che rimanda alle fusioni dei generi, al meticcio caraibico, al caratteristico spazio di contraddizioni e di libertà della regione.

La straordinaria ricchezza di registri narrativi presenti nell'opera di Marcio Veloz Maggiolo è mantenuta anche nell'ultimo romanzo tradotto in italiano con il titolo *La Biografia diffusa di Sombra Castañeda*, un testo completamente diverso da *Riti di cabaret*, lontano da qualsiasi fantasia tropicale.

La complessa struttura presenta un incrocio di storie che si alternano nei vari capitoli ed è costituita da 3 movimenti (parti): 27 capitoli, di cui 6 dedicati ed intitolati a Esculapio Ramírez alias Serapio Rendón con la cui vicenda inizia il romanzo e alcune pagine frammiste, denominate "Musica di fondo" *Tristissimo (parte I-X)*. Egli, in fin di vita, attraverso una lunga prolessi, ricostruisce la propria esistenza, continuamente in lotta contro il male, raccontato tramite due figure: il protagonista assoluto Sombra Castañeda e il generale Trujillo, che muore in concomitanza con l'inizio dell'agonia di

Esculapio Ramírez, e alla cui figura sono dedicate le pagine intitolate *Tristissimo*. Più voci narranti, in terza, in seconda e soprattutto in prima persona, si alternano nella narrazione delle storie che si incrociano, si sovrappongono e si ripetono da prospettive diverse.

*La Biografia diffusa di Sombra Castañeda* è un libro ricco e complesso che si inserisce in varie tradizioni letterarie latino-americane della seconda metà del XX secolo. Si riconosce, soprattutto, la tradizione del romanzo della dittatura ad iniziare da *El señor presidente* di Miguel Angel Asturias, un modello importante per Marcio Veloz Maggiolo e per l'intera corrente letteraria cui parzialmente aderisce questo libro: quella del realismo magico di cui Asturias è stato l'iniziatore. L'autore deve molto anche a *lo real maravilloso*, di cui Alejo Carpentier è stato il promulgatore in Ispano – America, soprattutto quando ricorre al dato storico vissuto nell'universo meraviglioso della sua terra..

Il rapporto speciale con la natura, forza animata su cui l'uomo ambisce stabilire il potere, riporta al mondo indigeno e si ricollega all'importante attività di antropologo dello scrittore.

Strettamente connesse a questo elemento sono le osservazioni che Emilia Perassi, professore di Lingua e Letterature Ispano-americane presso l'Università Statale di Milano, presenta nella pertinente ed efficace introduzione; la studiosa sottolinea la relazione, ancora vitale, con le antiche mitologie indigene e la creazione di una scrittura simbolica dove “convergono le competenze dell'antropologo e le fantasie del narratore. Quindi il potere estremo affidato all'immaginazione o alle tecniche di intercettazione dell'elemento mitologico, delle credenze che si radicano e fanno carne nella cultura popolare. Da qui, l'importanza capitale degli ingredienti folcloristici” (p. 8).

Le tradizioni, costumi, superstizioni che tessono il discorso narrativo, legandolo profondamente alla propria realtà, e allo stesso tempo raccolgono il senso di degradazione e di alienazione nel quale le culture americane d'origine sprofondano progressivamente con la conquista e la colonizzazione. L'uso della leggenda e dei miti recupera, in tal senso, la propria memoria culturale, condannata troppo a lungo al silenzio, alla censura, alla dimenticanza.

GIUSEPPE BELLINI

## JOSEFINA PLÁ INTERPRETADA POR ÁNGELES

Il titolo di questo breve saggio l'ho scelto di proposito ambiguo, a prima vista depistante, ma non sarebbe fuor di luogo che un poeta, per la natura stessa della poesia, fosse interpretato da angeli. Più concretamente, qui, si tratta, in realtà, di Ángeles Mateo del Pino, nota studiosa iberista dell'Università di Las Palmas de Gran Canaria, che dedicò anni fa alla poesia della grande artista canario-paraguaiana una eccellente tesi dottorale e in seguito pubblicò un libro antologico della sua poesia, preceduto da un acuto studio introduttivo. Il volume della Mateo è apparso qualche anno fa, nel 1995, e ne diedi notizia in non ricordo più quale pubblicazione, lo consegnai anche nella estesa bibliografia che correda la mia *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, edizioni spagnola<sup>1</sup> e italiana<sup>2</sup>.

La Mateo del Pino è da tempo un'appassionata studiosa della grande artista, scomparsa pochi anni fa, ed è stata legata a lei da una viva amicizia. La storia di Josefina Plá penso non si potrà ricostruire mai interamente se non attraverso l'apporto personale e la documentazione, che ritengo abbondante, in possesso della studiosa di Las Palmas.

Ma qui io voglio richiamare, perché ne vale la pena, la scelta poetica a cura della studiosa canaria, pubblicata con il titolo *Latido y tortura*<sup>3</sup>, libro sempre più prezioso col passare del tempo, poiché unico che in Europa permetta di attingere la creazione lirica di un'artista singolare, altrimenti destinata a perdersi nella labilità di una memoria sempre più distratta o troppo ingombra di dati.

Nel suo studio introduttivo, equilibrato e competente, la Mateo offre al lettore un ritratto della Plá misurato e ravvivato non solo dalla stima per la sua opera, ma dall'affetto verso la scrittrice, senza mai indulgere alla retorica d'uso. Studiosa di rigorosa formazione, Ángeles Mateo del Pino interpreta la passione creativa dell'artista e sotto-linea come la sua attività, esplicita nei più vari campi dell'arte, dalla poesia alla narra-

<sup>1</sup> GIUSEPPE BELLINI, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Editorial Castalia, 1997.

<sup>2</sup> G. BELLINI, *Storia della letteratura ispanoamericana. Dalle civiltà precolombiane ai giorni nostri*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 1997.

<sup>3</sup> ANGELES MATEO DEL PINO, *Latido y tortura. Selección poética de Josefina Plá*, Puerto del Rosario, Cabildo Insular de Fuerteventura, 1995, pp. 184.

tiva<sup>4</sup>, dal teatro alla scultura, alla pittura, abbia avuto un ruolo fondante per la cultura tutta del Paraguay, paese al quale giunse in tenera età, tanto da conservare sbiaditi ricordi delle proprie origini, sempre affermate, tuttavia, con orgoglio.

Nel Paraguay la Plá rimase per tutta la sua esistenza, presa dall'incanto primitivo del paese, che sentì sempre più suo, una terra "con rezagos paradisiacos"<sup>5</sup>, ma anche sperimentando richiami profondi dal mondo d'origine, divenuto mitico. Scrive:

yo trabajé en un país que apenas si tenía eco internacional, 'isla rodeada de tierra', 'isla sin mar' lo han bautizado nobles hijos suyos. He ido pasando por el mundo sin pensar sino en el trabajo, y sin otros alicientes que los que el entorno fascinante, en su desamparo frente al mundo, me ofrecía. Corazón adentro me roía la nostalgia del mar, de la montaña, de los crepúsculos inverosímiles de mi tierra española. Nunca ello, sin embargo, encarnó en cuerpo escrito. Por mi bibliografía sólo circulan hombres, mujeres y hechos paraguayos, y en el Paraguay. Pero, como ya alguna vez expresé, sacar a la luz esos hechos, perseguir sus quebradas trayectorias, el desamparado heroísmo de sus hijos, eras descubrir –imborrable, decisiva – la huella hispánica<sup>6</sup>.

Sembra di poter cogliere qualche cosa di fondamentale in questa affermazione, al di sopra della dichiarata identificazione con la realtà paraguaiana, ed è un inconfessato senso di esilio, lo strazio interiore che con frequenza traspare in chi lascia il proprio paese per stabilirsi per sempre in un altro, quasi si trattasse, malgrado tutto, di un duplice sradicamento, di un territorio del sentimento sempre conteso. Infatti la poesia di Josefina Plá non attesta, almeno nella scelta della Mateo, adesione acquietata al territorio in cui ha finito per vivere; è, al contrario, dominata da una senso drammatico che tutta la pervade.

Angeles sottolinea che la donna, l'amore, il dolore, la morte, l'anelito impossibile sono temi che accompagnano "eternamente" una poesia che Augusto Roa Bastos, amico ed estimatore della Plá, definì "monotonal", fedele all'ossessione che la domina<sup>7</sup>. Ma la studiosa dà una definizione ancora più calzante quando scrive che "De la mano de la poesía se adentra Josefina Plá en el misterio. El afán de 'des-velar' lo velado la lleva a fundar una lírica femenina que se diferencia mucho de la que prevalecía en el momento de su aparición"<sup>8</sup>. Momento dominato dalle poetesse rioplatensi, Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou, e dalla cilena Gabriela Mistral, quando il sentimento si esprimeva attraverso sonorità e visioni proprie del modernismo.

La poesia di Josefina Plá è, per contro, scarsamente armonica, dominata da una problematica esistenziale che la rende scarna, essenziale, forse anche a conseguenza di un'esistenza condotta sotto il duro impero di una delle peggiori dittature latinoamericane. Poiché nulla è stato tradotto della poetessa nella nostra lingua, mi sembra lecito darne qui in traduzione qualche esempio:

<sup>4</sup> La Mateo del Pino ha pubblicato della Plá anche una fondamentale scelta dalla narrativa: *Sueños para contar*, Puerto del Rosario, Cabildo de Fuerteventura, 2000.

<sup>5</sup> JOSEFINA PLÁ, "Si puede llamarse prólogo", *ibi*, p. 26.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> ANGELES MATEO DEL PINO, "Josefina Plá o la pasión por crear", *ibi*, p. 17.

<sup>8</sup> *Ibi*, p. 16.

### *Durò l'amore*

Durò l'amore ancor meno delle lenzuola  
E tuttavia era tutto  
l'amore che ci era stato concesso  
Il grande amore che come fuoco di povero  
non riuscì a scaldare tutto l'inverno

Passò l'amore  
– un puledro avvolto in bianche fiamme –  
e il pigro oblio  
e il dolore senza consolazione  
Passò l'attesa disperata  
e restò la speranza  
vaso che nell'armadio attende acqua dal cielo  
Passò l'amore  
Restò il ricordo

E quando tutto sarà ricordo  
sarà che giunge ormai il momento  
che tu stessa sia oblio.

### *L'uomo nasce libero*

... "L'uomo nasce libero" Oh menzogna divenuta droga  
Ancor prima di nascere l'uomo è prigioniero  
Attraverso tunnel di sangue diviene schiavo  
Nasce recando la frusta del palpito nel petto

Lo spazio gli opprime pupille labbra timpani  
Gli numera i passi gli conta i sospiri  
Misura con la metafora l'altezza del suo ergastolo  
gradua la sua voce gli dosa la parola

Lo incatenano i Numeri i Segni e gli Dei  
Dove va risuonano cigolanti le sue catene  
Imbecille chiama quella musica la sua poesia

E crede di liberarsi levando al vento il canto  
senza sapere che quel canto è l'immagine del cane  
legato alla corda che emette solo il proprio latrato

### *Siamo nati*

Siamo nati eredi della morte  
e presto abbiamo restituito la nostra eredità  
Passiamo come in un sogno  
da un'aurora a un'altra immensa e senza rive

Senza attendere che il tempo  
abbia spezzato le nostre rotule  
o appassito il luore di foglie  
di settembre nei nostri capelli  
Prima che la fonte diafana degli occhi  
si sia trasformata in una pozza grigia  
negata allo splendore delle stelle

Poesia più coinvolgente non poteva scrivere Josefina Plá e più significativa di un lungo periodo di esperienza vitale, di un “esilio” che invano tentò di combattere attraverso una, in certo modo, frenetica attività creativa e organizzativa. Angeles Mateo del Pino ha posto efficacemente in rilievo, attraverso la sua scelta, tutto questo e ha consegnato, così facendo, alla storia della poesia paraguaiana uno dei suoi caratteri più rilevanti.

## RECENSIONI

Luis González Nieto, *Teoría lingüística y enseñanza de la lengua (lingüística para profesores)*, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 392.

Todo intento de respuesta a la pregunta por el cómo se enseña una lengua plantea necesariamente dos cuestiones previas fundamentales: qué es una lengua y cómo se concibe el proceso de adquisición lingüística. Es evidente que sin una clara postura teórica no es posible abordar coherentemente la definición de objetivos, contenidos y metodología. Ahora bien, no es menos cierto que la elección de una determinada teoría científica, la posesión de un saber filológico-lingüístico no resuelve sin más el problema de su aplicación pedagógica. De hecho, la mayor dificultad a la que se enfrenta el profesor de lengua es precisamente la de transformar los conocimientos científicos de su disciplina en contenidos pedagógicamente adecuados a los fines y a las capacidades de los alumnos.

En *Teoría lingüística y enseñanza de la lengua. Lingüística para profesores*, Luis González Nieto ofrece al lector una revisión comentada de las principales líneas de investigación lingüística actual con el fin de dar una respuesta satisfactoria al problema planteado. Su objetivo es fundamentar y apoyar teóricamente la elección de un modelo de conocimiento científico que permita, además, el desarrollo y configuración de una propuesta pedagógica eficaz. Si bien se dirige en particular a los profesores de la lengua materna en la escuela secundaria, su estudio resulta igualmente útil y sugerente para el profesor de segundas lenguas y, en concreto, para el profesor de Español como lengua extranjera.

El análisis del autor pone de relieve dos aspectos fundamentales: en primer lugar, el modo en que las diversas disciplinas científicas han venido a confluir en un concepto de lengua semejante (la lengua como instrumento de interacción social que se construye en la enunciación) y a consolidar definitivamente el paradigma funcional comunicativo en detrimento del formal-estructural; en segundo lugar, la mayor adaptabilidad del primero al contexto práctico del aula. A diferencia del modelo estructural – que sirve al profesor únicamente desde el punto de vista científico –, la perspectiva pragmática o comunicativa constituye implícitamente un modelo de actuación pedagógica. Facilita, por tanto, la definición de una deseable teoría de la enseñanza de lenguas o *lingüística educativa* que ponga fin a la tradicional subordinación de la práctica a la teoría e integre orgánicamente teoría lingüística, experiencia didáctica e investigación.



La exposición sigue un orden cronológico y temático. El autor comienza analizando en el capítulo 2 los diversos modelos de lengua que se han propuesto desde los orígenes del estudio del lenguaje en la tradición retórica clásica hasta nuestros días. Presta especial atención al análisis detenido y contrastado de los dos principales paradigmas contemporáneos: el paradigma formal o lingüístico (conductismo americano, modelo estructural saussureano y modelo generativo chomskiano) y el paradigma funcional o comunicativo, que, si bien se consolidará con las tesis de Hymes y Halliday en los años '70, se venía ya gestando lentamente en los estudios de Bally sobre la estilística o lingüística del hablar (1944), en la distinción de Coseriu entre hablar, norma y sistema (1961) y en la reivindicación que hacía Benveniste del estudio de la subjetividad en el lenguaje (1962).

A continuación (capítulos 3-7), pasa revista a las diversas investigaciones que, en el seno de un fructífero diálogo interdisciplinar característico del siglo XX, han ido enriqueciendo la lingüística propiamente dicha y consolidando el modelo funcional-comunicativo desde distintos frentes: filosofía del lenguaje, psicolingüística, sociolingüística, pragmática, lingüística del texto y análisis del discurso. Cada capítulo se cierra con una interesante reflexión sobre las consecuencias pedagógicas que se derivan de cada enfoque.

El capítulo 3 (dedicado a la filosofía del lenguaje) recuerda las decisivas aportaciones de los denominados "filósofos del lenguaje cotidiano": Austin (1962), Searle (1969) y Grice (1975). Importantísimos igualmente los estudios sobre el significado de Russell y Wittgenstein, la pionera *Teoría del lenguaje* de Karl Bühler (1934) (precedente del signo pragmático) y la también temprana teoría de la enunciación del pensador ruso Bajtin, que hace hincapié en la dimensión social, ideológica y polifónica del discurso y pone las bases, ya en la década de los veinte, para una metodología orientada hacia el desarrollo de la competencia discursiva del alumno (tesis que sería después corroborada por la sociolingüística y por la lingüística textual).

La psicolingüística (capítulo 4) pasa de un enfoque conductista a otro de tipo cognitivo, iniciado por los estudios de Piaget y Vigotsky sobre el proceso de adquisición – necesariamente situacional y social – de la lengua en el niño y sobre las relaciones entre lenguaje, conciencia, pensamiento e inteligencia. Señala el autor las dos líneas de investigación que conviven actualmente: por un lado, la psicolingüística semántica o referencial, de raíces chomskianas, que sostiene la naturaleza semántica de la estructura profunda, definida por las relaciones entre predicado y argumentos; por otro, la psicolingüística de la comunicación, desarrollada en la década de los setenta con las teorías de Hymes, Halliday y posteriormente Silverstein. De aquí surgirán conceptos decisivos como el de competencia comunicativa (Hymes, 1973), función pragmática (interpersonal y textual) y función metapragmática. Luis González se detiene igualmente en la teoría semántica del prototipo y de los marcos de referencia cognitivos, así como en las recientes investigaciones sobre la naturaleza episódica de la memoria, de gran relevancia para la enseñanza del léxico.

Los conceptos sociolingüísticos de "repertorio individual" (que hace referencia a la diversidad de comportamientos lingüísticos en un mismo individuo) y de "tipología genérica" (diversos tipos de texto pertenecientes a géneros distintos socialmente definidos, en la línea de investigación apuntada por Bajtin) subrayan nuevamente la incidencia del componente situacional y sugieren una pauta interesantísima para la planificación de los programas de enseñanza lingüística (capítulo 5). Finalmente, la pragmática (heredera de la teoría de los actos de habla) y la lingüística del texto (nueva retórica interesada en la ordenación y coherencia interna del texto: teoría de la argumentación de Ducrot (1984), teoría de la relevancia de Sperber y Wilson (1986), teoría

de la estructura informativa de Gutierrez Ordoñez (1997)) ponen las bases para la construcción de un fértil y prometedor modelo pedagógico en el marco del análisis del discurso (capítulos 6 y 7).

El libro se cierra con un apéndice dedicado a la enseñanza de la literatura, un anexo de actividades didácticas y una cuidadosa y útil selección bibliográfica.

En fin, una tesis la del autor que, si bien novedosa en el ámbito de la enseñanza secundaria, hace tiempo que se ha impuesto con fuerza en el mundo de la didáctica de lenguas extranjeras. Aun así, el libro de Luís González Nieto no pierde interés: excelente panorámica de los avatares de la lingüística contemporánea, propuesta metodológica rigurosamente argumentada e invitación a la investigación teórica y pedagógica. Un libro interesante y sugestivo que invita a la reflexión; un estudio denso, ameno, preciso y claro que pone de relieve las múltiples vías abiertas por el paradigma comunicativo y lo mucho que, en consecuencia, nos queda por hacer.

Eugenia Sáinz

AA.VV., *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, a cura di Miguel Duro, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 364.

Le modalità di traduzione dei testi audiovisivi sono state a lungo trascurate dagli studiosi di traduttologia. Fino a non più di quindici anni fa, erano rari i contributi dettagliati e rilevanti dedicati a questo argomento. Inoltre, la dispersione del poco materiale che veniva pubblicato (i saggi e gli articoli, infatti, apparivano indistintamente su periodici d'interesse generale, quotidiani, riviste di cinema e di traduzione, ecc.) ne rendeva ancor più difficile la consultazione. Oggi, tuttavia, il panorama è decisamente cambiato, come dimostrano, ad esempio, l'importante saggio di Alejandro Ávila (*El doblaje*, Madrid, Cátedra, 1997) o l'appassionante studio di Rosa Agost Caños (*Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*, Barcelona, Ariel Practicum, 1999). È di fatto impossibile non notare l'improvviso interesse che la traduzione per il cinema e la televisione sta risvegliando nel mondo accademico e non solo.

In questa cornice si colloca il volume *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, che raccoglie i contributi apportati da studiosi e professionisti del settore, in occasione del corso di specializzazione in traduzione di testi audiovisivi, tenutosi a Málaga nel febbraio del 1998. Il ponderoso testo abbraccia i diversi aspetti (storici, teorici, pratici) attinenti al mondo del doppiaggio e dei sottotitoli. La chiave di lettura del libro sta proprio nella multidisciplinarietà degli argomenti trattati e nel voler dar voce a tutti coloro che, in un modo o nell'altro, si occupano di questa modalità di traduzione; lo stesso curatore, infatti, nella prefazione, avverte che "en él hablan los traductores, analizan los traductólogos, sacan conclusiones los lingüistas y hacen memoria los historiadores de cine" (p. 12).

Le diciassette comunicazioni che danno corpo al libro sono organizzate in tre sezioni: la prima ("Teoría") è dedicata a questioni di carattere squisitamente teorico, la seconda ("Historia Y Géneros") raccoglie gli interventi dedicati alla storia e ai generi dei testi audiovisivi, mentre la terza e ultima parte ("Práctica") ospita le preziose osservazioni dei professionisti del settore.

Dei molteplici contributi presenti nella sezione teorica (senza dubbio la più nutrita e interessante), sono più degni di nota quelli in cui gli studiosi, applicando ai testi au-

divisivi le basi teoriche e gli strumenti d'indagine propri della traduttologia, propongono nuove metodologie di ricerca nel campo della traduzione per il cinema e la televisione. In questa linea s'inserisce, ad esempio, l'intervento di Juan Jesús Zaro Vera ("Conceptos traductológicos para el análisis del doblaje y la subtitulación", pp. 47-63), che dimostra come i concetti di "*foreignization*" / "*domestication*" – successivamente ripresi e approfonditi nello studio di Marcos Rodríguez Espinosa ("Subtitulado y doblaje como procesos de domesticación cultural", pp. 103-117) –, di "scopo" e di "status" possano essere validi anche nell'approccio a un'opera audiovisiva. Frederic Chaurme Varela, invece, nel suo stimolante contributo ("Más allá de la lingüística textual: cohesión y coherencia en los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción", pp. 65-81), prende in esame le norme sulla coesione di Halliday e Hassan (in particolare, i vincoli di sostituzione, di ellissi e di coerenza lessicale) e ne verifica l'applicabilità allo studio dei testi audiovisivi, in cui, oltre agli elementi testuali (verbali e visivi) bisogna far riferimento a quelli extratestuali, rappresentati dallo spettatore e dal suo *background* culturale. Tra i lavori più significativi di questa sezione vi è, inoltre, quello di Jorge Díaz Cintas ("Los Estudios sobre Traducción y la traducción fílmica", pp. 91-102), che ravvisa nella metodologia dei *Translation Studies* un modo per integrare l'approccio linguistico (fino ad oggi predominante negli studi sulla traduzione audiovisiva) con una prospettiva più culturale: il testo tradotto va, infatti, studiato in relazione all'intero sistema della produzione cinematografica del paese importatore e alla sua cultura.

La seconda parte del testo, quella incentrata sulla storia e sui generi, è forse la meno convincente dell'intero volume, mancando un chiaro filo conduttore al suo interno. Questa considerazione nulla toglie alla validità dei singoli contributi. Di estremo interesse è, ad esempio, la breve e appassionante storia della traduzione cinematografica dall'invenzione del cinema alla fine degli anni 30, ricostruita da Natalia Izard Martínez ("Doblaje y subtitulación: una aproximación histórica", pp. 189-208), così come la classificazione dei generi audiovisivi, elaborata da Rosa Agost Caños con lo scopo di orientare e facilitare il traduttore nella comprensione dei testi per il cinema e la televisione ("Los géneros de la traducción para el doblaje", pp. 229-249). Stimolanti, inoltre, le osservazioni di Patrick Zabalbesco Terran ("La traducción del humor en textos audiovisuales", pp. 251-263), che nel suo intervento indica la strada per una corretta interpretazione e resa delle battute umoristiche.

La terza sezione, infine, accoglie gli interventi degli "addetti ai lavori": traduttori per il doppiaggio, traduttori per i sottotitoli e adattatori. È senza dubbio apprezzabile la presenza, tra i numerosi collaboratori di questo volume, di professionisti del settore che, giorno dopo giorno, si confrontano con i problemi pratici posti dalla resa dei testi audiovisivi. I contenuti di questa parte sono di carattere prevalentemente tecnico: così, ad esempio, Xosé Castro Roig ("El traductor de películas", pp. 267-298) descrive con minuzia il lavoro del traduttore per il cinema e la televisione, Fernanda Leboeiro Enríquez e Jesús Poza Yagüe ("Subtitular: toda una ciencia... y todo un arte", pp. 315-323) illustrano passo passo le diverse fasi della creazione dei sottotitoli, mentre Anna Gilbert, Iolanda Ledesma e Alberto Trifol ("La sincronización y la adaptación de guiones cinematográficos", pp. 325-330) deliniano, nel loro intervento, la figura professionale dell'adattatore.

Si chiude così un'opera interessante, ricca di spunti di riflessione e di valide proposte di ricerca, che risponde ad un nuovo desiderio di incontro-confronto, non solo tra i teorici e i professionisti del settore, ma anche tra i fondamenti della traduttologia e la pratica della traduzione dei testi audiovisivi. Il campo d'indagine offerto da questa disciplina è quanto mai vasto, ed è impensabile riuscire ad esplorarlo tutto in una sola

volta. La miscellanea curata da Miguel Duro, tuttavia, ha l'indubbio merito di aver fornito allo studioso di domani preziose indicazioni sul territorio che dovrà percorrere.

Caterina Franchin

Emilia Pardo Bazán, *La questione palpitante*, Introduzione e traduzione di Laura Silvestri, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 201.

Tra tutte le scrittrici dell'Ottocento spagnolo, Emilia Pardo Bazán (1851-1921) è senza dubbio l'unica al cui valore sia stata reso relativamente giustizia da parte degli intellettuali suoi contemporanei e nelle epoche successive. L'interesse per la sua opera, che pur in modo discontinuo si è mantenuto sostanzialmente inalterato nel corso dell'ultimo secolo, recentemente ha acquisito un nuovo vigore sull'onda degli sforzi compiuti in direzione di una rilettura critica della specificità e rilevanza del contributo femminile alla letteratura.

Dalla considerazione dell'importanza del ruolo dell'autrice nell'evoluzione del pensiero artistico spagnolo sono derivate numerose edizioni della sua opera, tra cui eccelle quella de *Los pazos de Ulloa* a cura di Marina Mayoral (Madrid, Castalia, 1986) ed altrettanti studi, alcuni dei quali di grande rilievo, come l'introduzione di González Hernán a *La cuestión palpitante* (Barcelona, Anthropos, 1989) e la *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán* di Carmen Bravo Villasante (Madrid, Magisterio Español, 1973). Curiosamente, però, nonostante la reputazione di Emilia Pardo Bazán sia ormai ben stabilita anche nell'ambito degli studi ispanici del nostro paese, la maggior parte dei suoi scritti non è stata ancora tradotta.

La pubblicazione de *La questione palpitante*, versione all'italiano dei 20 articoli apparsi nella rivista *Época* tra il 1882 e il 1883, e successivamente raccolti in un' unico volume dal nome de *La cuestión palpitante* (Madrid, Imprenta Central, 1883), a cura di Laura Silvestri, docente di Letteratura Spagnola dell'Università di Udine, ovvia in parte a questa carenza, inquadrando la centralità dell'opera non solo nella traiettoria letteraria della scrittrice ma nella formazione della coscienza culturale della Spagna moderna.

Emilia Pardo Bazán, trovandosi in prima linea tra coloro che nella penisola accolgono nella loro scrittura i dettami del Naturalismo, è chiamata ad intervenire nella polemica forte ma disseminata di fraintendimenti e pregiudizi che scaturisce dal presentarsi delle sue prime manifestazioni. Partendo dal presupposto di non poter fornire a causa della mancanza di distanza storica una valutazione oggettiva del valore del nuovo stile letterario, la scrittrice osserva che la confusione riguardo all'argomento è tale da pregiudicare gli stessi fondamenti del buonsenso, come è accaduto ad esempio rispetto ad una sua opera, *Un viaje de novios*, che un anonimo critico francese disprezza senza aver letto. Da ciò, e dal fatto che nell'Ateneo di Madrid si sia tenuto un dibattito sul Naturalismo a cui lei in quanto donna non ha potuto prendere parte, scaturisce la esigenza di presentare il suo punto di vista sul nascente stile, sottolineandone il significato di rivoluzione letteraria, la cui radicalità, pur comportando degli eccessi, non le toglie il merito di apportare degli strumenti nuovi alla produzione artistica.

A questo fine, dopo un' introduzione filosofica ed esplicativa dei termini, narra brevemente la storia del romanzo, dalle sue origini ed attraverso le rivoluzioni che la caratterizzano, fino al Romanticismo ed al Naturalismo, con le differenti caratteristiche che questo assume in Inghilterra, Francia e Spagna. Poi, al termine di un' accurata ana-

lisi dello stato della cultura dell'epoca, propone una visione della storia letteraria non come un continuo sostituirsi vicendevole di stili ma come un organismo vivente, in cui ogni elemento è il risultato del combinarsi dei fattori da cui è prodotto, ed apre la sua opera a studi successivi che possano interpretare i suoi tempi con più obiettività.

Il nucleo costitutivo dell'approccio de *La questione palpitante* al Naturalismo è la considerazione che il suo maggior pregio è l'unione di scienza ed arte. Su questo punto l'intervento della scrittrice nella polemica è stato per lungo tempo malinterpretato, intendendosi semplicemente come una difesa dello stile letterario a cui afferrava. In realtà è la stessa Bazán ad evidenziarne i difetti, rimproverando al suo fondatore, Zola, il fatto di vedere solo l'aspetto materiale dell'uomo e di voler sottomettere il pensiero alle leggi della fisica. Secondo la sua opinione, alla scienza spetta il compito di rimuovere la retorica, lasciando alla creatività quello di trasformare la realtà in bellezza, supportando la sua affermazione con il fatto che di Omero ciò che si apprezza è la poesia e non le guerre da lui descritte. Ciò dimostra secondo l'autrice che la parte spirituale è quella che manda avanti l'uomo, e se l'arte moderna esige una maturità analitica, l'arte in sé è un ente astratto da qualsiasi determinazione esterna ed ha a che fare con la percezione prima che con la ragione, rimettendo insieme mediante la prima ciò che quest' ultima disgiunge; a questo proposito dichiara di sentirsi più vicina al Realismo, che non separa, perlomeno negli intenti, la realtà materiale da quella spirituale.

Tuttavia, il Naturalismo ne *La questione palpitante* è interpretato come un passo necessario e positivo nella letteratura, in quanto evidenzia la realtà materiale ed addirittura la miseria umana, ed abbraccia così dei campi di indagine fino ad allora preclusi agli scrittori, offrendo in questo modo una maggiore libertà. Una buona attitudine rispetto alla nuova corrente è secondo la Bazán quella di interpretarla come una possibilità che si apre, dal momento che la pluralità di sollecitazioni fa parte della essenza stessa della letteratura.

Il conciliare i conflitti è una caratteristica propria dell'autrice, alla quale è stata rimproverata spesso l'incoerenza tra il suo cattolicesimo ed i presupposti deterministici del Naturalismo su cui è basata la sua scrittura. Per lei l'essere umano è fondamentalmente ambiguo, caratteristica che vede confluire tanto nella nuova letteratura come nella religione, e ciò crea nell'opera una serie di incoerenze che lei stessa ammette, ma che non le interessa emendare perché rimandano direttamente alle contraddizioni che risiedono nel suo spirito; già nel titolo esplicita la sua visione dell'arte come l'unione della ragione, l'ente che questiona, con il sentimento, l'elemento attraverso cui scorre la vita.

Laura Silvestri, nella pertinente ed efficace introduzione, rileva come proprio per la grande capacità di Emilia Pardo Bazán di trasformare i difetti in virtù e partendo dalle tre importanti limitazioni del sesso, della condizione sociale e dall'essere nata lontano dai centri della cultura, le permette di arrivare a stabilire la sua identità di donna che, consapevole della propria femminilità, non ha bisogno di rinunciare ai suoi tratti per conquistarsi uno spazio all'interno di una società letteraria maschile. In questo modo affronta lo spazio ancora riservato agli uomini del saggio, opponendo ai giudizi che da ciò le derivano tanto la sua grande cultura e la serietà del suo punto di vista analitico quanto i suoi stessi errori, dimostrando così la teoria di Zola da lei stessa citata che solo le opere messe in discussione valgono e vivono.

Il prospettivismo storico adottato dalla Bazán crea una opera che, pur legata allo stato della cultura della sua epoca, a tutt' oggi rappresenta un valido strumento interpretativo delle modalità con cui si evolve la letteratura, oltre a possedere una bellezza ed una semplicità che rimangono praticamente ineguagliate almeno per quanto riguar-

da il genere saggistico. Ad effetto di ciò, *La questione palpitante* non è solo un testo degno di interesse per gli studiosi ma un libro di piacevole lettura per chiunque, a dimostrazione del fatto che la critica possa essere allo stesso tempo letteratura.

Cristina Memo

Eduardo Mendoza, *La aventura del tocador de señoras*, Barcelona, Seix Barral, 2001, pp. 350.

L'ultima opera di Mendoza è una continuazione dei romanzi *El misterio de la cripta embrujada* (Barcelona, Seix Barral, 1979) e *El laberinto de las aceitunas* (Barcelona, Seix Barral, 1982), in cui si narrano le esilaranti vicende di un innominato e stravagante individuo e di altri bizzarri personaggi (la sorella Cándida, il commissario Flores e il dottor Sugrañes, direttore del manicomio in cui risiede abitualmente il protagonista), e presenta lo stesso genere di avventure, di linguaggio, di sfondo metropolitano (la città di Barcellona) e una trama altrettanto brillante, ricca di colpi di scena, situazioni paradossali ed effetti comici sorprendenti.

Mentre nei primi due romanzi di questa specie di trilogia il protagonista veniva rapito o era costretto con minacce ad uscire dal manicomio per risolvere intriganti enigmi di carattere poliziesco, questa volta viene espulso in seguito alla decisione del direttore di chiudere la casa di cura per una meschina speculazione edilizia. Il neo-dimesso si trova così inaspettatamente libero di organizzare la propria vita. Ma nonostante l'improvvisato e buffo tentativo di entrare a far parte del consueto vivere civile tramite la gestione di un centro di bellezza (frequentato più da topi che da clienti), finisce per essere ancora una volta vittima di un inganno che lo obbliga ad indagare un caso di assassinio, con lo scopo esclusivo di salvare la propria vita. L'intreccio si sviluppa intorno a due episodi decisivi, in cui tutti i personaggi si concentrano improvvisamente in uno stesso ambiente (il primo si verifica nel minuscolo appartamento del protagonista ed è collocato nella parte iniziale del libro, il secondo, verso la fine, si svolge in una casa abbandonata nella periferia di Barcellona). Nel primo caso i personaggi, nascosti dietro le tende o sotto al letto, ognuno a insaputa dell'altro, rivelano aspetti della vicenda fino a quel momento rimasti inediti. Nel secondo caso, invece, accelerano l'epilogo della trama, inscenando una sparatoria in cui l'inossidabile protagonista riesce sorprendentemente a salvarsi.

Le più significative caratteristiche di questo romanzo sono assimilabili ai primi due della trilogia. Il narratore (autodiegetico) si dimostra interessato al rapporto con il suo pubblico attraverso molteplici riferimenti metanarrativi e invocazioni esplicite al lettore che ricordano forme letterarie codificate dalla tradizione. Vi sono, inoltre, numerosi frammenti in cui svariati personaggi enunciano direttamente un proprio racconto, per spiegare il personale punto di vista e illustrare l'andamento della trama. La modalità del racconto nel racconto disperde, però, l'univocità del punto di vista e invece di chiarire aspetti oscuri dell'intreccio, moltiplica le possibili interpretazioni, lasciando ampi margini di dubbio.

In effetti, anche quest'ultima opera presenta una condensazione di tecniche della postmodernità. Siamo di fronte ad una singolare mescolanza di generi parodiati: il poliziesco, la *pochade*, il *vaudeville*, la picaresca, l'autobiografia, il romanzo a sfondo sociale (per la frequente allusione a episodi di corruzione e di malgoverno della metro-

poli catalana), oltre a riformulazioni di strategie narrative cinematografiche e fumettistiche.

L'effetto comico è dovuto in particolare al contrasto tra i vari registri linguistici e soprattutto tra il registro colto del narratore e la trivialità del contesto, oppure la pericolosità delle azioni a cui fa riferimento. Gli enunciati sono sovente interrotti in punti sintatticamente inadeguati dall'inserimento di subordinate, sintagmi o semplici esclamazioni, a volte tra parentesi, che hanno la funzione ironica di stravolgere il senso della frase. Infine, all'interno di uno stesso periodo (non di rado di consistente lunghezza) vi sono ripetizioni di lessemi che, anche in questo caso, provocano un'alterazione del loro senso letterale.

Fin dall'inizio il protagonista non perde occasione per esibire con orgoglio un passato torbido, fatto di delinquenza e opportunismo, realizzando così una specie di autoapologia a rovescio che lo fa apparire completamente estraneo e sradicato dal contesto urbano e sociale. Non si riconosce neppure nei bassifondi della malavita, è emarginato in partenza da ogni tipo di vivere organizzato e destinato a rimanere tale. Ma nonostante si comporti sovente oltre i limiti della legalità e della decenza, è astuto e abile e la sua follia diventa scaltrezza in un mondo di folli. Esprime una sorta di dinamismo che lo porta a immergersi senza indugio nelle paradossali vicende in cui è coinvolto, riuscendo a districare matasse ingarbugliate, smascherare corrotti e criminali, con l'unico tornaconto di uscire incolume dalle situazioni più pericolose. Il suo agire, infatti, non è la conseguenza di un progetto, non determina un vantaggio economico o sociale, ma risponde esclusivamente alla necessità di sopravvivere.

Un'altra caratteristica fondamentale che questo romanzo eredita dai due precedenti, è la modalità con cui si manifesta il corpo del protagonista. Egli è continuamente affamato, in debito di sonno, trascorre giorni e giorni senza lavarsi, indossa quasi sempre abiti sporchi, ridicoli e inadeguati, vive perennemente e scomodamente in bilico tra la convenienza dell'autocontrollo (imposto dalle convenzioni sociali) e l'impulso di dare via libera agli istinti primari e alle esigenze fisiologiche. Tutto ciò viene esasperato da un registro linguistico aulico che egli esibisce nei momenti meno opportuni e con le persone meno indicate. L'ulteriore aspetto paradossale è che tale eloquenza colta e raffinata non risulta credibile, dati i suoi precedenti nella malavita metropolitana e successivamente nel manicomio criminale. Il contrasto tra le modalità del dire e quelle del sentire è dunque emblematico di una scissione tra l'apparenza (vissuta come costrizione) e l'istinto liberatorio. È una schizofrenia non drammatica né angosciosa, che sfocia in un vitalismo esilarante ed euforico, esclusivamente orientato alla risoluzione di problemi immediati.

L'intenzione ironica e parodistica di questo ricercato modo di esprimersi mette in evidenza che le convenzioni e l'autocontrollo non sono sufficienti a nascondere la dimensione corporea primordiale: anche se spesso viene frustrata, l'istintualità del protagonista è sempre latente e sul punto di esplodere. Oltre all'intreccio avventuroso, dunque, bisogna tenere conto del succedersi delle continue pulsioni ed esigenze corporali che segnano in maniera decisiva l'andamento del romanzo.

La scrittura di Mendoza non solo fa il verso a molteplici modalità di espressioni linguistiche e generi letterari, ma contiene in sé la propria caricatura poiché rende inattendibile ogni tentativo di strutturare il caos e di conferire una prospettiva teleologica al racconto.

Luigi Contadini

Antonio Muñoz Molina, *Carlota Fainberg*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 149.

Occorre dire subito che le narrazioni, romanzi o altro, di Antonio Muñoz Molina sono sempre interessanti. Forse non è il caso di scomodare Poe, né Kafka; il richiamo ad autori consacrati, che del resto pochi hanno letto, è sempre stucchevole ai fini di indicare le qualità eccelse di uno scrittore, anche se ognuno è, naturalmente, come affermava Miguel Angel Asturias, figlio dei propri predecessori, fratello dei contemporanei. Ma il Muñoz Molina ha già dato prove sufficienti, nel *Beatus ille* e in *Beltenebros*, della sua originalità e bravura, tali da assicurargli un posto rilevante nella storia del romanzo spagnolo, senza bisogno di scomodare altri scrittori affermati per rilevarne le doti.

Detto questo, il volume che ora ci si offre – nella redazione originale risalente al 1999 –, benché presentato dall'editore in lussuosa veste – rilegatura rossa e sovraccoperta dello stesso colore, bordo delle pagine, di consistente spessore cartaceo, pure rosso –, è in sostanza un racconto lungo, piuttosto che un romanzo, e certamente di interesse. Del resto, lo scrittore, in una nota introduttiva, mette sull'avviso il lettore circa la natura dello scritto: un racconto da pubblicarsi a puntate, commissionatogli da *El País* nel 1994, con l'unica condizione che avesse qualcosa a che vedere con *L'isola del tesoro*, in quanto si celebrava il centenario della pubblicazione del famoso romanzo. Il lavoro subì poi una lunga decantazione e alla fine, ripreso, vi confluirono molte altre esperienze dell'autore, di residenza, di lavoro e anche di ordine intimo.

Il nome di donna che dà titolo al libro evoca espressamente per il cognome, come chiarisce lo scrittore, un personaggio reale, di altro nome, al quale Muñoz Molina intende rendere omaggio. Un omaggio singolare, se la protagonista della narrazione è una donna fantomatica, bellissima, certo, e attraente, dominata da un intenso erotismo. Così appare dalla relazione dell'occasionale compagno d'attesa aeroportuale del protagonista, attore di un'avvincente e fantastica storia amorosa, ambientata in un ex grande e ora fatiscente albergo di Buenos Aires, città alla quale il professore, referente, è diretto per un convegno letterario su Borges. Che vi sia qualche relazione tra la donna dell'avventura e quella omaggiata è azzardato supporre, ma forse si tratta di un nascosto trasporto, per affermare il quale, tuttavia, mancano dati concreti.

Ciò che attira il lettore, il quale si addentra all'inizio con difficoltà nel linguaggio coperso di tecnicismi inglesi del referente –individuo timido, in attesa di promozione a *full professor*, alla fine gabbato dal suo *charman* gay perché sospetto di maschilismo e poco attento alle mode femministe e anticolonialiste della critica universitaria statunitense – è il mistero della singolare avventura descritta dal viaggiatore. Un mondo fantastico prende corpo poco a poco, si espande e ripiega, esce dal mistero per divenire racconto denso di valenze erotiche che si vuole tipicamente latine e alla fine offre un precario epilogo, che la successiva vicenda del professore, giunto nella capitale argentina, concluderà in ulteriore dimensione di mistero: l'oggetto dell'avventura erotica narratagli, la misteriosa e bella donna argentina, appartiene a un'epoca remota e da tempo è avvenuta la sua morte, vendetta del marito offeso nell'onore, che l'ha fatta precipitare insieme al vecchio ascendente. L'attualità sfuma così nell'impreciso, nell'improbabile e nel mistero. L'atmosfera decadente del fatiscente albergo, che ancora conserva resti della vecchia grandezza, in abitazioni e mobili un tempo prestigiosi, ora quasi distrutti, è segno trasparente della decadenza. Che non è solo quella dell'edificio, delle sue strutture e degli ultimi abitanti, ma dello stesso protagonista, adesso sotto il peso di previsioni infauste per la sua carriera accademica, che presto si concreteranno negativamente al suo ritorno nella sede universitaria americana. Non senza intima ragione la sua adesione appassionata al poema di Borges "Blind Pew", parte di *El hache-*



*dor*, del quale il docente era andato a parlare al convegno di Buenos Aires, con entusiasmo presto frustrato da vari contrattempi, amareggiato dalla critica impietosa della malevola e autorevole collega Ann Gadea Simpson Mariátegui, che gli avrebbe soffiato la promozione. Tutta la vicenda del timido professore si svolge al segno della sventura, ma è qui il punto di contatto con *L'isola del tesoro*: anche la sventura può divenire una fortuna, può far ritrovare un tesoro. Recita il poema di Borges nel suo finale, a proposito del suo personaggio, un "bucanero ciego" che "fatigaba / Los terrosos caminos de Inglaterra", latrato dai cani, zimbello dei ragazzi:

*Sabía que en remotas playas de oro  
Era suyo un recóndito tesoro  
Y esto aliviaba sus contrarias suertes;*

"alivio" anche per il protagonista del romanzo e per il lettore:

*También a ti en remotas playas de oro  
Te aguarda incorruptible tu tesoro:  
La vasta y vaga populosa muerte.*

Al disopra di ogni evento negativo sta la consapevolezza della fine. In fondo una consapevolezza che dà la misura dell'uomo, lo riscatta dalle miserie della vita, anche di quella accademica, acutamente criticata nel romanzo da Antonio Muñoz Molina nel suo carattere formalista e intellettuale nordamericano. In questa piana filosofia sta il significato di *Carlota Fainberg*. Tutta la "borrosa" vicenda non conduceva che a questo.

Giuseppe Bellini

\* \* \*

AA. VV., *Orillas. Studi in onore di Giovanni Battista De Cesare*, voll. II: *Il mondo iberoamericano*, a cura di Vito Galeota e Antonio Scocozza, Salerno, Edizioni del Paguro, 2001, pp. 239.

È questo il secondo volume degli *Studi in onore di Giovanni Battista De Cesare*. Il primo a cura di Gerardo Grossi e Augusto Guarino, riunisce, sotto il sottotitolo di *Il mondo iberico*, saggi dedicati all'area ispanica e lusitana, mentre questo secondo volume raccoglie saggi sulla letteratura, la cultura, le problematiche dell'America iberica. Seguendo le mie competenze, mi occupo proprio di questo secondo volume, non senza dimenticare ciò che è stata la mia vicenda veneziana, dove trovai in De Cesare un amico sincero e generoso e con il quale, in unione ad altri amici di Ca' Foscari, o giunti all'Università di Venezia come vincitori di concorsi iberistici – è il caso di Beppe Tavani e di Giulia Lanciani –, insieme al Maestro Franco Meregalli, iniziammo a costruire quel promettente centro di iberismo che diede e continua a dare lustro alla Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, cui recavamo esperienze diverse e da cui proiettammo poi i risultati, di ricerca e di studio, in luoghi vari dell'attività universitaria, del paese e fuori di esso, fino ai territori americani.

Gianni De Cesare, vinta la cattedra di Lingua e Letteratura spagnola lasciò Venezia per Palermo, ma dopo poco tempo approdò all'Istituto Universitario Orientale, dove ha dato e continua a dare impulso agli studi iberistici: ha formato una scuola che dà frutti rilevanti, mantenendo, tuttavia, sempre attivi i legami non solo d'affetto, ma di studio, con gli amici del fruttuoso incontro cafoscarino, con i quali pianificò e sviluppò ricerche, pubblicò risultati e ancora oggi ha un legame privilegiato.

Ma veniamo al libro, *Il mondo iberoamericano*: molti sono i contributi, frutto di nomi più che affermati, e anche di giovani studiosi promettenti, accomunati dall'affetto e dalla stima verso il Maestro. Ciò anche quando non direttamente discepoli di Gianni: è il caso dei saggi di appartenenti all'*Istituto di Studi Latinoamericani* di Paganì, diretto dal professore Antonio Scocozza, personaggio coinvolgente: lo si nota dai temi trattati, nei quali a suo tempo coinvolse anche il De Cesare e diversi amici. Compiono, infatti, nel volume vari studi dedicati al poeta veneziano Vicente Gerbasi, alla sua esperienza di frutto dell'emigrazione – non dimentichiamo a questo proposito la bella traduzione di Gianni De Cesare del poema *Mi padre el inmigrante*, edita presso "Il Paguro" per l'ISLA –; Antonio ha saputo comunicare ad amici e discepoli l'emozio-

ne personale di un'esperienza incancellabile, che vede riflessa in alte categorie artistiche nel poema di Gerbasi.

Ha certamente l'origine indicata il pregnante saggio di Pier Luigi Crovetto sul poema citato, in una prospettiva nuova, di spazio della memoria, che si fa spazio della mescolanza, conquista di sé nella meraviglia naturale del Venezuela. Perché è soprattutto di questo paese americano, radicato nell'anima, che Scocozza si è fatto diffusore, e ciò spiega il fine studio di Giuseppina Buono dedicato a *"Tirano de sombra y de fuego"* del Gerbasi, centrato sulla vicenda del famigerato ribelle alla Corona, all'epoca di Filippo II, Lope de Aguirre, personaggio di tragica grandezza, efficacemente resa dal poeta; ma anche l'esame di Giuseppe Cacciatore, il quale da raffinato filosofo riflette sulla poesia del venezolano, sottolineandone i motivi profondi: dell'amore, della solitudine, la metafisica del vissuto, il canto della terra, della morte, l'espressione di un dolore esistenziale e cosmico che si proietta sulla visione del futuro.

Nell'esperienza di coloro che hanno radici nella vicenda dell'emigrazione sta il motivo di altri saggi che trattano il tema, riferito a paesi diversi del continente americano. Per tal modo Raúl Cfrisafo affronta l'argomento della prima emigrazione italiana in Argentina e dei riflessi che essa ha avuto sulla nascita di una letteratura popolare nel paese; Giuseppe D'Angelo apporta validi contributi alla conoscenza dell'atteggiamento del regime dittatoriale di Gómez nei confronti degli italiani in epoca fascista, prendendo spunto dal libro di Ermenegildo Aliprandi, per concludere sul valore dell'apporto imprenditoriale e tecnico italico allo sviluppo del Venezuela; Dante Liano offre notizie inedite circa l'emigrazione italiana in Centroamerica, non numerosa, ma che, costituita da gente umile, assoldata per fini di sfruttamento della terra o nella costruenda Ferrovia del Pacifico o del Canale di Panamá, o anche composta di professionisti, medici, architetti, artisti, imprenditori, contribuì allo sviluppo di quei paesi.

Nel volume non mancano, naturalmente, saggi più propriamente letterari. Alcuni già evidenti nella mia esposizione a proposito di Gerbasi. Tuttavia, considero doveroso sottolineare in particolare questo settore di interesse nello scandaglio di una storia interna del nostro paese, nella quale hanno avuto parte rilevante non solo il nord dell'Italia, o un generico Sud, ma, soprattutto per quanto riguarda il Venezuela, regioni come quella salentina e taluni paesi, come il comune di Camerota e le sue frazioni. Considero questa ricerca legittimo e valido iberoamericanismo, poiché illumina una vicenda che direttamente ci coinvolge e che ha avuto riflessi decisivi sulla cultura dei paesi americani.

Nell'ambito più specificamente letterario i saggi riuniti nel volume appartengono a due settori della letteratura iberoamericana: coloniale e contemporanea.

Della letteratura ispanoamericana della Colonia si occupano: Donatella Ferro, la quale esamina *Due traduzioni della "Crónica del Perú" di Pedro Cieza de León*, di cui pone in rilievo pregi e difetti, modifiche e tagli, cattive rese traduttorie, da competente studiosa dei cronisti delle Indie; Emilia Perassi dedica la sua attenzione al tema del potere nel teatro di Juan Ruiz de Alarcón, insistendo sul rigore legalista del dramaturgo, originato dalla sua formazione di uomo di legge; Antonella Cancellier illustra, nel poema barocco di Hernando Domínguez Camargo dedicato a San Ignazio de Loyola, i "bodegones", le ricorrenti tavole imbandite che compaiono nel *San Ignacio*, sulle quali dominano i crostacei, i frutti di mare.

Curiosamente a un solo autore di epoca ottocentesca è posta attenzione. Lo fa Antonio Melis, nei riguardi del cubano José Martí, al quale dedica un attento saggio, esaminando *"Amor de ciudad grande"*, che definisce autentico centro di irradiazione dei *Versos libres*.

Più numerosi sono i saggi dedicati ad autori e aspetti della letteratura ispanoamericana del secolo XX. Al tema del fantastico, lungo la traiettoria che conduce al “real-fantástico”, dedica la sua attenzione Adele Galeota, affermata specialista nel settore, con pagine esperte sull’argomento e un’attenta valutazione di scrittori, da Lugones a Bioy Casares e Cortázar.

Altri saggi sono dedicati a diversi autori, da Rómulo Gallegos, del cui romanzo *Canaima*, Giovanna Ferrara esamina con acutezza la figura emblematica del *llanero* Encarnación Damesano, nel quale vede la reazione dello scrittore e politico venezolano alla falsa *hombria*, allo sfruttamento, all’iniquità. Problemi che dominano anche nel saggio di Antonio Scocozza, ormai specialista di Gallegos, del quale qui tratta il primo esilio e il discorso da lui rivolto a Nueva York agli studenti latinoamericani: rifiuto dei sistemi dittatoriali, fede nella democrazia, per instaurare la quale è necessario lottare.

Quanto a Martha Canfield, la studiosa si occupa finemente di Cortázar e dell’invenzione del *cronopio*, che considera esternazione di un contenuto inconscio, da parte dello scrittore argentino, che lo costringeva a scelte di tipo nevrotico e che rappresentava una sorta di processo catartico.

Di un testo ormai classico della narrativa del secolo XX, *Tres tristes tigres*, del cubano Guillermo Cabrera Infante, uno specialista dell’autore come Domenico Antonio Cusato esamina la “storia di Mr. Campbell”, affrontando il tema dell’impossibilità del tradurre, per lo scrittore sempre tradimento.

Nel suo saggio Clara Camplani torna a una delle narratrici che più le sono care, la messicana Rosario Castellanos – le ha appena dedicato un libro: *Rosario Castellanos e il ruolo della donna*, Roma, Bulzoni, 2001 –; della scrittrice la Camplani indaga il conflitto tra la madre e l’intellettuale, alla fine risolto in favore della donna di cultura.

Silvana Serafin, che all’opera di Mario Vargas Llosa ha dedicato vari studi, torna nel suo testo a esaminare ne *La casa verde* il ruolo della natura, che conduce all’uomo: l’iniquità della condizione umana finisce per togliere protagonismo alla natura per darlo totalmente all’individuo.

Infine, il senso di una grande delusione, espressa da Patrizia Spinato Bruschi, nei confronti dello scrittore venezolano Arturo Usler Pietri, che si era recata a Caracas a intervistare e che risultò frettoloso, evasivo, sfuggente, abile nel superare ostacoli. La Spinato, tuttavia, gli ha appena dedicato un libro – *Arturo Usler Pietri. Tra politica e letteratura*, Roma, Bulzoni, 2001 – e un altro si appresta a dedicargli.

All’area brasiliana sono assegnati nel volume quattro saggi, a conferma dell’interesse che tale letteratura ha sempre avuto nell’iberismo dell’Orientale. Un saggio interessante di Claudio Bagnati porta al Brasile del 600, attraverso autori come Francisco Manuel de Melo e Gregorio Matos. Gian Luigi de Rosa esplora l’universo di Marcela, nel romanzo della corrente del realismo magico *A Ostra e o Vento* (1964), di Moacir C. Lopes, e nel romanzo sottolinea l’armonia musicale, i *flashback*, l’uso del monologo interiore, le qualità del linguaggio, la vena lirica.

All’ormai celebre *O Alquimista*, di Paolo Coello, dedica acuta e disincantata attenzione Vito Galeota, per concludere sulla scarsa rilevanza di un “esercizio narrativo” che tanto successo ha avuto tra i lettori, un testo, afferma, “che molto difficilmente rileggeremo”, mentre stima una “operazione letteraria autenticamente nuova e ben riuscita e meritevole di rilettura oltretutto del successo ricevuto” *O Diário de um Mago*.

Neppure il cinema brasiliano è stato trascurato. Vi si dedica Giovanni Ricciardi in *Il “rinascimento” del cinema brasiliano*, tracciando un documentato ed esaustivo panorama dal 1991 al 2000.

Nel volume di cui ho trattato mi sembra doveroso sottolineare positivamente la varietà degli approcci, la vastità e l’originalità delle tematiche, giusto omaggio a colui che

nella sua traiettoria di studioso, di critico e di diffusore di letteratura, ha affrontato una molteplicità di temi appartenenti alle diverse aree, non solo dell'ispanismo propriamente detto, ma dell'iberismo più ampiamente inteso.

Giuseppe Bellini

Anna Lanyon, *Le parole di Malinche*, Milano, Ponte alle Grazie, 2000, pp. 212.

Il carisma di Malinche permea da secoli la cultura messicana e suscita l'interesse di letterati e studiosi per i pochi e discordanti dati che di lei si conservano. Ognuno fornisce una propria visione e versione dei frammenti di testimonianze tramandati nei secoli e mantiene vivo il mito di una delle rare donne sopravvissute all'oblio del mondo precolombiano.

Di Malinche restano pochi, rapidi cenni nei resoconti dei primi cronisti, che accompagnavano Cortés, e nel Codice Fiorentino; alcune raffigurazioni ci vengono tramandate dal Lienzo de Tlaxcala e dal Codice Tēpetlan; ma tutto il Messico è legato a lei in qualche forma concreta, attraverso case e giardini a lei appartenuti, isole a lei donate, un vulcano e un fiume che portano il suo nome, e così via. La gente la sente vicina, sebbene i sentimenti nei suoi confronti siano irrazionalmente discordanti per via del suo ruolo un po' incongruo per la mentalità attuale.

Anna Lanyon, australiana, si innamora del mito di Malinche e ne ripercorre le tracce. Poco sappiamo della scrittrice: il risvolto di copertina indica che ha seguito dei corsi di spagnolo, portoghese e storia all'Università di Trobe, a Melbourne, e che lavora presso il Centro di studi sulla salute della madre e del bambino. Si suppone che gli specifici interessi professionali la spingano a voler restituire un'immagine umana e dignitosa di questa donna amata ed al tempo stesso odiata per il suo coinvolgimento attivo nella conquista spagnola.

La Lanyon impegna tempo e finanze per seguire, a distanza di secoli, gli spostamenti della donna e per raccogliere opinioni della gente del luogo, credenze, superstizioni. Il libro si configura così come il diario di un viaggio tematico, supportato da un'eusariente ricerca bibliografica e corredato da ipotesi e giudizi personali.

Il problema è il reale destinatario dell'opera. Nella prima di copertina, appena sotto il titolo, viene citato il giudizio di Inga Clendinnen – Professoressa, ci viene indicato nella Prefazione – che così recita: «Chiunque ami il Messico, le leggende, la Storia e la bella prosa dovrebbe leggere questo libro». L'appello, considerato il contenuto, è a dir poco fuorviante. Chi ama il Messico sa già quel poco che è dato di conoscere del personaggio in questione; chi ama la storia con la esse maiuscola (penso al caro Albonico) potrebbe sdegnarsi alla lettura di un tale volume; chi ama la bella prosa preferirebbe avventurarsi in un romanzo; resta chi ama le leggende, ma anche in questo caso si troverebbe che la lettura è un po' prolissa. Forse, mi viene di pensare, la buona volontà e i mezzi non sono sufficienti alle ambizioni enunciate dalla Clendinnen.

Nel caso infatti la Lanyon avesse avuto aspirazioni anche compilative, ma scientifiche, avrebbe potuto cavarsela con un saggio, lungo ma sicuramente non di duecento pagine, condensando i passaggi narrativi ed espungendo vicissitudini personali e commenti gratuiti. Poco interessa al lettore dove la signora Lanyon abbia alloggiato, con chi

condividesse le corriere, quanta birra abbia bevuto seduta sulle panchine delle varie piazze ed amenità di questo genere.

Anche lo scavo interiore poco si addice ad un lavoro storico: lo studio psicologico di Malinche, le sue aspirazioni, le scelte di vita, le motivazioni più intime, i legami con chi la circondava, non possono uscire dall'ambito della mera ipotesi e contrastano con l'oggettività ricercata dallo storico. Probabilmente avrebbero trovato una veste più consona in una biografia romanzata, dove l'autrice avrebbe potuto dare ampio spazio al campo delle possibilità senza la necessità di trovare un riscontro oggettivo. A proposito della nascita del figlio Martín, osserva che nulla sappiamo del suo puerperio: «Fu difficile? Era sola o assistita da altre donne e, in questo caso, da chi?» (p. 134) Mi sembra che, con tutto il rispetto che si possa avere per il tipo di esperienza, in quest'ambito tali domande siano assolutamente inutili ed irrilevanti nella generale assenza di dati sul personaggio (differente sarebbe il caso di un'inchiesta socio-antropologica sulla maternità nelle culture mesoamericane all'epoca della conquista spagnola, ad esempio, ammesso che esistano i materiali per strutturare la ricerca).

Un ulteriore problema è costituito, come spesso accade, dalla resa in italiano. Per cominciare, il titolo, che nell'originale inglese suonava *Malinche's Conquest*, è stato stravolto in *Le parole di Malinche*, assolutamente inadatto, dal momento che, pur rappresentando l'essenza di questa donna, non rispetta l'idea condensata dall'autrice nel suo. Inoltre, delle parole di Malinche ci è rimasto solo qualche debole e vago accenno da parte dei cronisti che l'hanno a più riprese nominata, ma solo in quanto interprete, senza neppure poter dare dei giudizi di valore sul suo operato. A livello onomastico, poi, a volte vengono tralasciati dettagli che a un lettore con dei lievi interessi di ambito iberico non passano inosservati: per fare solo qualche esempio, i nomi spagnoli vengono riportati più o meno fedelmente, mentre il nostro Pietro Martire d'Anghiera resta inspiegabilmente *Peter Martyr* (p. 61). Un'altra svista è relativa al romanzo di José Eustasio Rivera, tradotto *Il vortice* anziché *La voragine* (p. 80), probabilmente attraverso l'inglese, ma in entrambi i casi sarebbe bastato consultare una storia della letteratura in italiano. Nella stessa pagina, inoltre, si citano *I racconti di Amadis* e *La ballata di Montesinos*, che vengono definiti impropriamente «ballate cavalleresche», «favole popolari». Altre traduzioni sono incomplete: si traduce, ad esempio, la parola *Archivo*, ma poi si lascia in spagnolo *General*, seguito dalla specificazione, in italiano, *di Città del Messico*, oppure *Archivo General de Indias*, e così via.

Alla fine del libro esiste addirittura un «Glossario di ortografia e pronuncia», che da un lato accenna a problematiche note, quali le oscillazioni grafiche del nahuatl e la sua pronuncia; dall'altro viene vuotato da ogni pretesa scientifica giacché, con l'unica eccezione di *Cortés*, all'interno di tutto il testo l'autrice elimina ogni accento sui vocaboli castigliani.

Nel complesso si tratta di un'opera scorrevole, divulgativa, che lascia emergere il sincero entusiasmo della scrittrice per l'argomento, e il cui merito oggettivo sta nel riunire tutto quanto rimane della vita e della figura di Malinche nei documenti coevi e nella memoria popolare messicana (pochi cenni vengono fatti alla letteratura che ha ispirato nel corso dei secoli). Una maggiore sinteticità e un minor coinvolgimento personale avrebbero giovato al volume che, così com'è attualmente concepito, non è adatto ad un pubblico di specialisti, bensì ad eventuali simpatizzanti della cultura messicana.

Patrizia Spinato Bruschi

Davide Bigalli, *Millenarismo e America. Nascita del Nuovo Mondo o fine dell'Antico?* Milano, Edizioni Libreria Cortina, 2000, pp. 221.

Un libro suggestivo, questo del Bigalli, del quale sono ormai numerosi i contributi scientifici all'area storico-filosofica iberistica, tra Medioevo ed Età Moderna, in particolare al settore lusitano, come il volume *Immagine del Principe*, del 1985, di estrema rilevanza anche per gli studi ispanistici.

Nel suo nuovo libro lo studioso, ordinario di Storia della filosofia presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Milano, torna a un tema che gli è caro, quello delle profezie bibliche e del millenarismo, che approfondisce per quanto attiene al tema americano sia d'ambito ispanico che lusitano, dando in questo modo un valido contributo d'insieme, quando normalmente i due settori venivano considerati isolatamente.

Ma il Bigalli mostra la sua competenza specifica nel tema spaziando anche ben oltre gli autori normalmente noti e citati sull'argomento, per raggiungere aree dell'ebraismo che dalla Spagna e dal Portogallo si estendono al nord dell'Europa, in particolare all'Olanda, e anche all'Inghilterra, dando ragione di un lavoro intenso di delegittimazione compiuto dai pensatori ebrei ai fini di una liceità di intervento da parte di potenze rivali di quella ispanica nei territori nuovamente scoperti, sui quali essa pretendeva di esercitare quasi per diritto divino il monopolio.

Dalle dieci fantomatiche tribù ripudiate di Israele, rinchiusa, si diceva, da Alessandro Magno oltre i confini del noto, e dalle popolazioni dell'Anticristo destinate a erompere dalle regioni remote e a compiere stragi orrende che avrebbero deciso la fine del mondo, prende vigore con la scoperta dell'America una duplice interpretazione millenarista e messianica, che conduce a elaborare teorie di straordinaria stravaganza, nella cui origine si mescolano, dalla parte cattolica le rivalità tra gli ordini mendicanti e i gesuiti, anche se i direttivi della Compagnia cercarono sempre di mantenere le teorie sotto controllo, in modo da impedire sconfinamenti al di là della logica e di una non dissonante interpretazione della Scrittura.

Di tutte queste elucubrazioni, ciò che più colpisce è il gioco sfrenato della fantasia, cattolica ed ebraica, dominata dall'utopia, intrisa di elementi di estrema esaltazione. È il caso in Perù del domenicano Francisco de la Cruz (1529-1578), che non si fece scrupolo di considerarsi e di affermarsi Messia, e di prospettare un regno peruviano indipendente dalla Spagna, incappando, come era prevedibile, nelle sanzioni dell'Inquisizione e del potere.

Ad ogni modo il Nuovo Mondo, data la corruzione della gerarchia religiosa in Europa, fu centro determinante di una vasta ed elaborata discussione circa l'avvento di una chiesa tornata alla purezza delle origini e, da parte ebraica, rifacendosi alle Scritture, di una prospettiva consistente della conclusione del mondo, in quanto la scoperta americana realizzava la *plenitudo gentium et temporum*. Infatti, nonostante i richiami alla serietà dei dati di fatto da parte del gesuita Acosta, gli *indios* furono ritenuti dagli studiosi ebraici discendenti dalle remote tribù reiette di Israele: si veniva così a realizzare, con la sostanziale reincorporazione delle tribù perdute al mondo ebraico, la conclusione dei tempi.

Il Bigalli entra approfonditamente nella densa materia, si muove con padronanza tra testi e personaggi e alla fine si intrattiene, da competente lusitanista, sul "sebastianismo", al servizio dell'indipendenza dalla Spagna, e sulla figura del gesuita Antonio Vieira, del quale illustra l'attività diplomatica e religiosa, il ruolo svolto in Portogallo e nel Brasile, trattando della sua massima e incompiuta opera, la *História do Futuro*, nella quale addirittura profetizza la scoperta di una *Terra Australis*, ma soprattutto affer-

ma il concetto di un Portogallo dello spirito, al quale Dio ha riservato nei tempi un ruolo che tutta la storia delle navigazioni e delle scoperte conferma.

La risposta positiva alla domanda che lo studioso si poneva nell'intestazione del suo lavoro la dà Vieira: di fronte alle teorie della fine del mondo sta il futuro di nuove scoperte. Di qui che il Brasile, sul quale centra la sua *História* il gesuita, divenga, come si esprime il Bigalli, "la linea d'orizzonte che insieme chiude la terra disvelata e al contempo la dichiara non conchiusa, accennando all'ignoto, così nel cammino del tempo il presente è l'orizzonte che separa l'emisfero ormai dispiegato, e visibile, del passato, da quell'altro emisfero, il futuro, ancora invisibile, ma di cui paradossalmente si avverte il compiersi: ma non si tratta del futuro che coincide con l'abissale disegno divino, bensì di quella dimensione del 'già e non ancora', di quella terra del crepuscolo che si può cogliere, e attendere, con la speranza".

O, con parole dello stesso Vieira, tratte dai testi opportunamente esemplificati alla fine di ogni capitolo di questo interessante libro: "Soli e in solitudine vi penetriamo..., senza compagno né guida, senza stella né lampada, senza modello né esempio. Il mare è immenso, le onde confuse, spesse le nubi, oscurissima la notte; ma poniamo speranza nel Padre delle luci... trarrà a salvamento la fragile barchetta: essa naviga con miglior sorte di Argo, e noi con maggior coraggio di Tifi".

Giuseppe Bellini

Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Dos mujeres*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2000, pp. 328.

En el año 2000, el Instituto Cubano del Libro presenta una nueva edición de la novela *Dos mujeres* de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), que se inserta entre los resultados de una gran acción divulgativa finalizada a una nueva valoración del Romanticismo hispánico y de sus grandes nombres, entre los cuales se impone el de la escritora cubana.

De la necesidad de rehabilitar una figura injustamente dejada de un lado durante muchos años se han originado numerosos estudios, que culminan en las dos biografías de Carmen Bravo-Villasante (*Una vida romántica. La Avellaneda*, Barcelona, EDHASA, 1967) y Florinda Álzaga (*La Avellaneda: intensidad y vanguardia*, Miami, Eds. Universal, 1997), y en el amplio espacio que le dedica Carmen Simón Palmer en su manual bibliográfico *Escritoras españolas del siglo XIX* (Madrid, Castalia, 1991). Sin embargo, esta publicación se inserta en el contexto específico de la reflexión cubana como éxito de una reconsideración de la importancia y originalidad de las aportaciones femeninas a la literatura local en el siglo XIX. En este sentido, pues, implica en el patrimonio intelectual de la isla la labor de una escritora cuya pertenencia cultural, habiendo ella transcurrido la mayoría de su vida en España, es objeto de numerosas controversias.

Además, la elección de rescatar del olvido *Dos mujeres* – cuya anterior edición en Cuba se remonta en 1914 – adquiere un interés propio, pues le otorga a la obra un valor que la propia autora en su tiempo le negó. Publicada en cuatro pequeños tomos entre 1842 y 1843, Gómez de Avellaneda no la insertó en sus *Obras Completas* de los años 69-70 por considerarla priva de reales calidades artísticas; sin embargo, el editor prescinde de este juicio y presentarla tal y como es, es decir, una novela extremadamente actual, además de representar una perfecta síntesis entre el lenguaje realista y



los sentimientos típicos del Romanticismo. Con respecto a lo dicho, hay que tener en cuenta que las afirmaciones de Gómez de Avellaneda sobre su labor literaria no siempre corresponden a lo que piensa de verdad, y que otros textos que hoy se consideran como sus mejores logros, como la primera novela antiesclavista en lengua española *Sab*, tampoco fueron recogidos en la versión definitiva de sus obras.

Si el plan de *Dos mujeres* es regular y aparentemente sencillo, la fuerza de sentimientos que se origina de las relaciones entre los personajes, junto con la maestría narrativa de la escritora y la independencia de sus ideas, dan lugar a un libro absolutamente original. La historia es la de dos jóvenes de Sevilla, Carlos y Luisa, que se casan por voluntad de sus padres. Poco después de la boda, el marido tiene que trasladarse a Madrid, donde conoce y se enamora de la inquietante y pasional Catalina. Los planes de huida de los dos amantes son obstaculados por la repentina llegada de Luisa, la cual, sin embargo, entiende que su marido ya no la ama. Tras tener una conversación con Catalina, Luisa decide renunciar a Carlos en favor de ella. Esta última, por su parte, se suicida por sentirse indigna de la competición con la generosidad de la rival.

El tema del amor infeliz, largamente usado por la tradición romántica, le ofrece a Gómez de Avellaneda la posibilidad de conciliar una narración esbelta y de fácil lectura con una profundidad de pensamiento inesperada. El conflicto entre las dos mujeres enamoradas del mismo hombre encubre una magistral reflexión sobre la imposibilidad trágica de encontrar la plenitud del ser en un mundo hecho de contrarios.

En este sentido, pues, Luisa – el arquetipo de la mujer rubia y angelical –, y Catalina – morena y pasional – más que dos mujeres reales representan los dos polos simbólicos de atracción: por un lado está la ingenuidad, la humildad y la austeridad de la vida en Sevilla, y por otro el conocimiento, el orgullo y las relaciones sociales que caracterizan la vida en Madrid. Si por un lado Carlos se mueve entre estos opuestos sin poderse entregar totalmente ni a uno ni a otro, por otro es también el objeto imposible de un amor violento por parte de ambas mujeres. De aquí que se justifique tanto el amor coniugal de Luisa como el adulterio de Catalina, pues las dos son víctimas tanto de obstáculos sociales como de otros que vienen desde el interior: sus dos maneras antitéticas de interpretar el mundo se resuelven en la relación con Carlos en dos modos diferentes pero igualmente dignos de amar.

Este amor inalcanzable y lleno de sufrimiento sustancia una novela que está fragmentada de temas típicamente románticos, y en la que desempeñan un papel fundamental, por tanto, las ideas de la melancolía y de la lejanía, de las ilusiones, del suicidio como expresión extrema de libertad, del destino y del presentimiento trágico. Con respecto a este último punto, es interesante recordar que Luisa se despide de su marido justo antes de leer en *Pablo y Virginia* la descripción de la separación de los dos protagonistas, así como Catalina lee el *Werther* de Goethe, la historia de un amor que termina con el suicidio, antes de que los acontecimientos la lleven a tomar tal decisión.

Apoyándose en modelos tradicionales, la escritora presenta por primera vez en la literatura cubana una visión circular de la vida. Los personajes aman, sufren, se esfuerzan, luchan y nada cambia en el estado de las cosas, al mismo tiempo en que nada permanece igual; al final de la obra, como al principio, se encuentran a los dos jóvenes casados y sin rivales en amor, con la única diferencia de que ya están irremediablemente solos. En los escritos de Gómez de Avellaneda la exigencia de comunicarse prima siempre sobre lo que le impone la moda literaria del momento. También en este caso, y con el anticonformismo que le es propio, aprovecha la tradición para anticipar la modernidad, y se vale del esquema del triángulo amoroso para criticar la absurdidad de que el matrimonio sea un vínculo eterno cuando el amor no lo es, a la

vez que pinta las mujeres como víctimas de unos hombres que no saben querer con generosidad.

De este modo, se puede observar que una novela presentada por su propia escritora como una parte marginal de su obra en realidad es una muestra de osadía y, en la cual se manipulan los instrumentos narrativos para denunciar las dificultades con que las mujeres se enfrentan en el intento de definir su identidad en la sociedad. En este sentido, *Dos mujeres* responde en su forma a lo que para la escritora fue un motivo de lucha toda su existencia. Desheredada por haberse negado a contraer dos matrimonios concertados, renunciando al amor por no haber encontrado a nadie capaz de corresponder a su inmensa dedición, y viéndose sucesivamente impedir el acceso a la Real Academia por ser mujer, Gómez de Avellaneda se adopera como representante de su sexo y como intelectual para definir al ser femenino fuera de los márgenes que el hombre le asignaba.

Para establecer su propia individualidad y para conquistarse un espacio público, las mujeres escritoras tenían que pasar por un largo proceso de adaptación a los cánones narrativos establecidos por los hombres. El fundamental hibridismo del Romanticismo hispanoamericano en el que la joven Avellaneda educa sus gustos literarios representa en este sentido una ventaja para ella, permitiéndole valerse de una mayor libertad con respecto a sus contemporáneas españolas, y a pesar de ello, la escritora representa un caso único en la literatura del siglo XIX, pues la ingerencia de su personalidad y de sus elecciones existenciales es tan evidente como para que su obra logre sormontar no sólo los límites de un estilo sino de una época entera. Como efecto de ello, *Dos mujeres* no es sólo el ejemplo de la independencia de pensamiento de su escritora sino también el modelo universal de una dignidad humana que no se basa en los logros sociales sino en una sincera actitud de búsqueda del sentido de la existencia.

Cristina Memo

J. E. Rodó, *Sulla strada di Paros*, traduzione e postfazione di Rosa Maria Grillo, introduzione di Fernando Ainsa, Oedipus Edizioni, Salerno 2001, pp. 125.

*Sulla strada di Paros*, dello scrittore uruguayano José Enrique Rodó, uscito per i tipi della Oedipus di Salerno, riempie finalmente un vuoto nel panorama editoriale italiano, essendo del 1963 l'unica versione integrale del testo, nella traduzione di Riccardo Campa. La nuova edizione, curata da Rosa Maria Grillo e corredata da un ampio e interessante saggio introduttivo di Fernando Ainsa, che guida il lettore alla conoscenza di uno dei maggiori intellettuali ispano-americani degli anni a cavallo tra Otto e Novecento, si differenzia, però, notevolmente da quella precedente. Sono state tralasciate, infatti, le lunghe note riguardanti il Portogallo e la Spagna, prime tappe del viaggio che Rodó effettuò nel 1916 come inviato speciale della rivista argentina *Caras y caretas*, nonché alcuni articoli, troppo datati per essere ancora oggi interessanti, sulla morte del poeta Stecchetti o sui episodi di guerra.

Il testo non costituisce un semplice diario di viaggio, ma è la sintesi del percorso intellettuale e spirituale compiuto dallo scrittore durante quello che divenne il momento finale della sua breve esistenza, conclusasi il primo maggio del 1917 a Palermo ad appena quarantacinque anni.

Malgrado la letteratura di viaggio, riferita al nostro Paese, annoveri un numero incredibile di autori, l'opera di Rodó emerge per la sua grande capacità di estendere ol-

tremisura le sensazioni e le riflessioni su ogni singolo aspetto, artistico e naturalistico, che sollecita la sua mente o il suo animo. Così, una delle peculiarità di questo libro è di avvalersi di un doppio sguardo: uno, decisamente adulto, dettato da un'estrema maturità culturale e l'altro, infantile, istintivo, basato sull'emozione estemporanea, ma forte, incisiva a tal punto da coinvolgere totalmente il lettore.

Fin dalla prima pagina lo scrittore, solo davanti all'immensa vastità di quel "mare oceano" che dilata il suo cuore, lascia fluire senza limiti la sua prosa: "apro il petto e l'anima a questo ambiente marino; sento la mia sostanza spirituale riconoscersi nel suo grembo. Ho sempre considerato proprio delle coscienze immobili, dei caratteri amanti delle sostanze fredde e statiche, l'incomprensione della bellezza del mare e della suggestione profonda che emana. È il regno dell'apparenza fugace e mutevole, della successione infinita di linee e di toni, dove ogni rilievo e ogni figura appena abbozzati si sacrificano al movimento rinnovatore." (p. 23)

L'inquietudine del mare gli appare allora simile a quella di un artista che cerca di ricomporre i frammenti di una "materia ribelle" incapace di acquisire una forma compiuta. Ma sulla terraferma l'inquietudine dell'animo trova riparo nella compostezza rinascimentale della Toscana, al cospetto di una civiltà orgogliosa di aver cercato di combattere la barbarie e la rozzezza umana. Così Pisa, "la battagliaiera, l'industriosa, l'ispirata" (p. 27), è preferita a Livorno, definita "città di empori e di magazzini; città senz'arte, senza ricordi né suggestioni ideali." (p. 28)

Le semplici descrizioni delle città vengono, però, tralasciate dall'autore il cui intento è quello di percepire l'essenza di una civiltà la cui superiorità gli si rivela in ogni angolo. Le stesse statue, non più morti simulacri del passato, prendono vita in Piazza della Signoria a Firenze mentre Rodó immagina un dialogo tra il David di Michelangelo e il Perseo di Cellini. La narrazione diviene allora non solo la rievocazione di due dei maggiori geni rinascimentali italiani, ma anche l'occasione per confrontare la grandiosità del periodo con il più basso profilo della sua contemporaneità. E Rodó fa dire per questo a Perseo: "quelli che oggi si chiamano uomini [...] non lo sono che in minima parte. Sono tutti mutili, tutti menomati. Quelli che hanno la vista non hanno l'udito; coloro che ostentano un ampio arco frontale, hanno incavato il petto, chi ha la forza per pensare non ha la forza per volare. Sono spoglie di uomini, viscere emancipate." (p. 44)

Nelle parole di Perseo c'è la nostalgia di un tempo passato, quando la genialità, la passione, la bellezza assoluta, l'eroismo erano gli elementi portanti di una civiltà distante da ogni forma di utilitarismo. E allorché David gli chiede come gli uomini possano ritrovare la bellezza, Perseo non esita a rispondere che essa va ricercata in una dimensione sovranaturale, fondamento primo della nostra civiltà.

Il "Dialogo tra Bronzo e Marmo" è forse una delle cronache più incisive del libro, esprimendo chiaramente l'amarezza e le preoccupazioni con cui Rodó guardava al suo tempo e lo strano parallelismo che egli instaura tra le città italiane, meta del suo pellegrinaggio, e la sua patria lontana.

Da questo punto di vista il suo viaggio in Italia ha una connotazione ben diversa da quel *Gran Tour* compiuto tra il Settecento e l'Ottocento dagli scrittori e dagli artisti del periodo. Non è più l'apprendistato e l'ampliamento dei propri confini intellettuali, bensì l'individuazione di un possibile percorso di rinnovamento, la ricerca complessa di una strada da opporre all'omologante modello di crescita nord-americano.

E non poteva essere diversamente giacché, per lo scrittore uruguayano, la cultura d'ispirazione del mondo ispano-americano era quella mediterranea, nata dalla fusione di latinità e di grecità che simbolicamente egli rappresenta nell'incontro tra David e Perseo. Così, in un processo di identificazione, che Rodó sembra ulteriormente consolidare durante il suo viaggio in Italia, egli ribadisce l'assoluta necessità di affermare un

sentimento unico, capace di superare le singole realtà nazionali e di assicurare all'America latina una forza interiore in grado di costruire un proprio e solido modello socio-economico e culturale.

Riteniamo, allora, la ricerca di un possibile progetto comune l'aspetto propositivo più vivo ed importante presente nel libro di Rodó. Egli intravede, lucidamente, il pericolo che la "concezione utilitaristica" e "l'uguaglianza della mediocrità", tratti tipici della società nord-americana, possano invadere il resto del continente. Ma tutto ciò può essere evitato, secondo il Nostro, solo cercando di raggiungere un'armonia tra l'autonomo sviluppo delle singole realtà locali e un più nobile e superiore concetto di unità, capace di racchiudere l'insieme delle diversità.

Si tratta di un'idea che Rodó chiarisce nella cronaca intitolata "Città con anima" in cui, partendo ancora una volta dall'esperienza italiana, sostiene l'assoluta necessità di sollecitare la nascita di una coscienza cittadina e nazionale, giacché "non esiste civiltà, né cittadinanza senza città. L'educazione alla convivenza cittadina è il fondamento sicuro di ogni forma di educazione politica." (p. 73)

È quanto percepisce in una città come Roma, considerata da Rodó un capolavoro di "tolleranza feconda e reale, di serenità e grandezza", e non solo di religiosità, come l'alto numero di chiese e la presenza del Vaticano potrebbe facilmente far supporre.

Il viaggio di Rodó prosegue verso il Sud in quella Napoli non ancora "despagnolizzata", malgrado i notevoli progressi compiuti in campo economico e sociale, e dalla quale egli si sente profondamente attratto perché in essa avverte il "sopito istinto creolo svegliarsi e sorridere nel ritrovare nelle strade" (p. 88) caratteri propri della sua Montevideo.

Ma Napoli è anche la città dove riposano i corpi di Virgilio e di Leopardi, cantori di una poesia pura in cui convivono, armonicamente fuse, l'espressione più estrema della vita e il senso più intimo e profondo della morte. Un incontro/scontro consumato nell'incanto di una natura sovrabbondante e "classica come l'ideale estetico che [Leopardi] sentì." (p. 93)

È ancora l'immagine letteraria a sovrapporsi, però, a quella reale e lo scrittore, osservando l'incantevole panorama che si estende fino a Sorrento, è certo di riconoscere in esso il giardino di Armida, e compie una straordinaria traslazione dall'immaginario poetico alla ricomposizione concreta.

Poi, giunto a Palermo, alla "visione di una Sicilia melodrammatica e violenta, di fama storica e teatrale" (p. 107), egli contrappone, in "un inevitabile ridimensionamento", quella di una città ricca di colore locale, che "rigurgita di vita e di folklore" (p. 109), su cui aleggia un'aura di religiosità che si concretizza nella processione del Venerdi Santo, a cui lo scrittore assiste alla vigilia della sua morte.

Maria Gabriella Dionisi

Nellie Bauzá Echevarría, *Las novelas decadentistas de Enrique Gómez Carrillo*, Madrid, Editorial Pliegos - Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1999, pp. 190.

Alla prosa del modernismo si è dedicata fino ad ora scarsa attenzione, malgrado apprezzabili eccezioni: le iniziative panoramiche di Olivio Jiménez, e quelle più specifiche di Angel Rama, per quanto riguarda il venezolano Rufino Blanco Fombona, scrittore

certamente di rilievo, al quale tempo fa anch'io dedicai con profitto una "rivisitazione". Normalmente, e lo denuncia l'autrice del saggio che commento, coloro che si sono occupati del movimento e che ancora se ne occupano, hanno dato, e danno, importanza quasi esclusiva alla produzione lirica, in pochi casi al racconto e per nulla al romanzo. Per tal modo molte opere di narrativa sono cadute nell'oblio, o vengono solo ricordate in quei vasti cimiteri che sono le storie letterarie, quando invece si dovrebbero almeno rileggere e forse rivalutare, ma quanto meno conoscere. È anche la convinzione della Bauzá Echevarría, e sembra logico che sia così: altrimenti, perché avrebbe intrapreso il suo studio?

Ritengo che il lavoro della Bauzá Echevarría, teso a fare nuova luce sulla produzione narrativa del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, famoso ai suoi tempi in un panorama nazionale di scarso valore artistico, e in tutta l'Ispanoamerica, o almeno presso quella parte della borghesia superficialmente francesizzata, aperta alla letteratura libertina, sia impresa meritoria. Parigi rappresentava, come è noto, per la società "pudiente", il faro della civiltà e dell'arte. Vi confluivano, tuttavia, non solo i "señoritos fecales y feudales" tanto disprezzati da Neruda, ma artisti con differenti possibilità economiche, spesso attratti da una vita *bohémien*, o costretti da autentiche difficoltà.

L'autrice dello studio di cui tratto, rivela un notevole entusiasmo per l'autore al quale si dedica. Di Gómez Carrillo indaga la vita, il pensiero, esamina con intelligenza le opere, stabilisce paragoni, interpretando il romanzo modernista come una reazione al romanticismo e al naturalismo. Con competenza tratta dell'estetismo, dell'impressionismo, dell'*Art Nouveau*, dei riflessi del decadentismo sul modernismo ispanoamericano.

Del romanziere guatemalteco la studiosa esamina i tre romanzi che egli stesso definì provocatoriamente "immorali": *Del amor, del dolor y del vicio*, *Bohemia sentimental* e *Maravillas*, cui si aggiunge *El Evangelio del amor*. Esaminando questi testi la Bauzá Echevarría pone l'accento sull'intertestualità e soprattutto sulla presenza in essi dei numerosi autori erotici francesi, inglesi e belgi del momento, senza dimenticare D'Annunzio, presenza notevolissima nel modernismo ispanoamericano, e in particolare sottolinea la funzione catalizzatrice delle *Scenes de la vie bohème* di Murger, l'influenza della pittura di Dante Gabriele Rossetti e dei preraffaelliti, della scultura di Rodin.

Attento e capillare è l'esame dell'aspetto erotico della narrativa di Gómez Carrillo, che la studiosa pone in relazione con i modelli e con l'ambiente, interpretando la situazione psicologica dello scrittore, preso da entusiasmo per una Parigi che costituiva il suo ideale di vita, dove il piacere diveniva arte e la donna fatale belva magnifica e insaziabile, congiurata alla perdita del maschio, in una confusione suprema di perversione e di sadismo, di passione e licenza, di dedizione e di calcolo.

Alla fine, comunque, nonostante sia condivisibile l'asserzione della Bauzá che Gómez Carrillo rappresentò un ponte tra l'Europa e l'Ispanoamerica e che con la sua opera diffuse nella narrativa ispanoamericana il culto per lo stile, i romanzi di questo scrittore appaiono, a mio parere, irrimediabilmente segnati dal tempo e in fin dei conti insostanziali. Documento di un'epoca, non riescono a legittimarsi alla permanenza nel tempo. Ben diverso il significato, ben diverso il risultato artistico della poesia scaturita dal modernismo. Ad ogni modo, Nellie Bauzá Echevarría ha compiuto un esame serio del suo autore e della sua opera, contribuendo a chiarire anche come egli non fosse un grande artista, ma sì un accurato stilista, riscattando per tal modo il lettore da ogni rimorso per aver dimenticato i suoi testi. Il che non è poco merito.

Giuseppe Bellini

*Homenaje a Eugenio Florit, "De lo eterno, lo mejor"*, Edición de Ana Rosa Núñez, Rita Martín y Lesbia Orta Varona, Miami, Ediciones Universal, 2000, pp. 317.

Molto interessante questo *Homenaje* tributato al poeta cubano Eugenio Florit. Nato a Madrid nel 1903, a quattordici anni, nel 1917, si reca a Cuba con la famiglia e nel 1940 si stabilisce a Nuova York, dove svolge attività docente presso varie Università, quindi presso la Columbia University, fino alla pensione dal Barnard College, nel 1965. Durante l'epoca castrista non ha contatti ufficiali con Cuba e risiede negli Stati Uniti, a Miami, dove muore il 22 giugno 1999.

Florit è stato una delle grandi espressioni della poesia cubana del secolo XX. Ha condotto sempre una vita discreta, dedito alla creazione poetica e all'insegnamento, profondamente legato, per ragioni intime, al paese del quale aveva assunto la nazionalità. Il suo modo di vita corrispondeva, come egli stesso dichiara nell'intervista concessa a Rita Martín, a una radicata convinzione: che "La palabra poética no puede o no debe supeditarse a otras actividades humanas o inhumanas". Con questa convinzione Florit si mantenne sempre lontano dagli accenti politici e di protesta sociale, pur affermando una inintoccabile moralità, che ripudiava con la condotta personale, avulsa da ogni atteggiamento retorico, il men che minimo compromesso con chi attentava alla libertà.

In una remota intervista concessa a Rafael Heliodoro Valle, riprodotta nel libro, Florit aveva affermato con chiarezza: "Nunca he creído que la poesía deba ser vehículo de propaganda. Ni de ideas revolucionarias ni de productos alimenticios. La poesía debe ser sólo eso, poesía. Lo que no quita que el poeta que es sincero consigo mismo ponga en ella lo suyo, todo lo que sienta y piense y desee. Es decir: creo en una poesía sincera y noble en la que todo quepa y todo se contenga. Pero no con un propósito deliberado de propaganda. En poesía, nada deliberado, ¡por Dios!".

Molti anni fa, in un mio libro sui poeti delle Antille, inclusi un saggio sulla poesia di Eugenio Florit e con lui rimasi poi in corrispondenza fin quasi alla sua scomparsa, avendo modo di apprezzarne l'animo delicato, la costante amabilità, la inattaccabile onestà. Di tanto in tanto mi giungevano *plaquette* delle sue poesie, con dediche affettuose. Eugenio è stato sempre un uomo riservato, di una modestia veramente apprezzabile; la sua dimensione intima corrispondeva pienamente allo spirito della sua poesia, tutta interiorità e bellezza, qualità che Juan Ramón Jiménez già sottolineava nei versi di *Trópico*. Florit era così: un uomo dai sentimenti profondi, che lo avvicinava per trasporto a San Juan de la Cruz e a Fray Luis de León. Ne danno conto non solo le sue liriche, ma le molte esegesi di poeti cubani di tutte le epoche, molto meno le sue interviste, dominate dallo sconcerto, si direbbe, di fronte alle ovvietà degli intervistatori.

Il libro che ora gli si è dedicato da Miami, rompendo l'assordante silenzio che viene dall'isola che gli fu patria alla scomparsa del poeta, conferma il carattere particolare di Florit e della sua opera. Un uomo che nel tempo persegui, fino a raggiungerla, la serenità interiore. Dalle raccolte iniziali alle ultime, da *Trópico* (1930) a *Doble acento* (1930-36), *Reino* (1936-38), *Poema mío* (1920-44), *Asonante final y otros poemas* (1946-55), *Hábito de esperanza* (1936-1964), fino agli ultimissimi titoli, dove ormai la meditazione si volge alla morte prossima, la lirica di questo straordinario poeta della trasparenza manifesta una costante tensione mistica, in un verso che elabora originalmente il magistero di Góngora e dei classici iberici, ma anche dei contemporanei europei.

I curatori dell'*Homenaje*, facendo seguito a un efficace saggio introduttivo di Rita Martín sull'opera poetica di Florit, hanno incluso profittevolmente nel volume, oltre a

interviste di epoche varie, pagine significative della sua attività di critico: uno studio sul romanticismo nella poesia cubana, acute interpretazioni dell'opera poetica di Martí, dell'Avellaneda, di Juan Clemente Zenea, su Mariano Brull e l'Avanguardia, e ancora su Regino Pedroso, Nicolás Guillén e Lydia Cabrera. Si tratta di scritti apparsi in riviste o libri collettanei di difficile reperimento, utili nel loro insieme per dar modo a chi legge di rendersi conto dell'acutezza, della finezza di un critico di grande categoria, di un innamorato della poesia americana, ricco di conoscenze circa quella internazionale, di un innamorato della patria cubana, sentimento accentuato dalla lunga lontananza.

Grande appare il rimpianto – almeno fuori di Cuba – per la scomparsa di un artista e di un uomo così straordinario: lo documenta la parte finale del volume che illustro, pubblicazione arricchita, oltre che da numerosi testi dell'omaggiato, da saggi critici, remoti e nuovi, sulla sua opera, autori Navarro Luna, Lizaso, Alfonso Reyes, Juan Marinello, Juan Ramón Jiménez, Emilio Ballagas, Cintio Vitier... Un materiale che impreziosisce il volume.

Giuseppe Bellini

Mario Benedetti, *Inventario. Poesie (1948-2000)*, a cura di Marha Canfield, introduz. di Manuel Vázquez Montalbán, Firenze, le Lettere, 2001, pp. 304.

Mario Benedetti, *Lettere dal tempo*, a cura di Marha Canfield, traduzione di Emanuela Jossa, Firenze, le Lettere, 2001, pp. 170.

Chiunque in Italia conosca Mario Benedetti e la sua produzione narrativa, poetica, saggistica e teatrale, ha sempre lamentato non la sua assenza nella nostra editoria (sono sei i suoi testi tradotti: *Grazie per il fuoco*, *La tregua*, *Racconti*, *Primavera con un angolo rotto*, *Pedro e il capitano*, *Difesa dell'allegria*) ma una soffusa indifferenza che ha accompagnato da sempre le sue apparizioni cartacee. Eppure Benedetti è molto conosciuto e suscita vere passioni, le sue visite in Italia sono state seguite ed applaudite da molti (a Salerno, Napoli e Roma nel '95 per l'uscita dei *Racconti*, in un incontro di poesia a Venezia nel '98 ecc.), la sua opera teatrale *Pedro e il capitano* è stata tradotta e messa in scena dal Circolo Keaton di Padova per la regia di Andrea de Manincor, recensioni e interviste sono uscite su riviste specializzate ("Latinoamerica") e quotidiani ("L'Unità", "Il Manifesto"), è presente nelle antologie *Latinoamericana* del 1973 (racconti), ormai mitica e introvabile, *Poeti ispanoamericani contemporanei* del 1970 (II ediz. 1976) e *Voces y luces. Poesia ispanoamericana* del 1998, ma non è mai arrivato il *boom*, il grande riconoscimento di critica e di pubblico *insieme* che senza dubbio meriterebbe.

Ora speriamo che la pubblicazione contemporanea di questi due bei volumi e il conferimento del Premio Internazionale di Letteratura "La Cultura del Mare" colgano nel segno e anche l'Italia possa finalmente annoverarsi tra le nazioni in cui è riconosciuto come uno dei grandi intellettuali – saggisti, scrittori, opinionisti – latinoamericani.

Effettivamente si può affermare che il suo nome è conosciuto in Italia ma quasi come un mito (il subcomandante Marcos lo ha citato tra i suoi autori preferiti), come un esemplare di quella intellettualità latinoamericana forzosamente obbligata ad essere *impegnata* per combattere le oppressioni e le indifferenze (basti ricordare la *lotta* del poeta Juan Gelman e la sua richiesta – all'opinione generale prima che al presidente

Sanguinetti – di *non dimenticare* il dramma dei *desaparecidos* e dei loro figli adottati da non si sa chi, e quindi doppiamente *desaparecidos* –) ma è pressoché sconosciuto come autore, come creatore senza aggettivi – senza quell'*impegnato* che pesa come un macigno, come un marchio: allora sarà un piacere per il lettore italiano conoscerlo sotto una veste che chiamare *disimpegnata* o *artistica* sarebbe ugualmente riduttivo, ma che sicuramente aprirebbe un ventaglio di possibilità di lettura e non è certamente estranea alla sua scrittura.

Infatti, come è stato spesso sottolineato, l'umorismo, un approccio disincantato alla realtà quotidiana, l'uso disinvolto della parola colloquiale (dai suoi versi sono quasi del tutto eliminate maiuscole e punteggiature) lo rendono di facile e accattivante lettura. Se a questo aggiungiamo che l'amore (amore-passione, amore-tenerenza, amore-complicità, amore-comunicazione, amore come "programmazione solidale dell'esistenza" come scrive Vázquez Montalbán) è un leit motive di tutta la sua produzione, allora veramente possiamo dire che il suo pubblico potenziale è vastissimo. Così come vasta è la varietà di generi adottati: dall'haiku al romanzo in versi (*El cumpleaños de Juan Angel*), dal racconto al romanzo, dall'aforisma al saggio, dal teatro a testi per la sceneggiatura di un film (*El lado oscuro del corazón* di Eliseo Subiela), dai testi di canzone alle 'favole senza morale' (*Letras de emergencia*).

E i due testi qui recensiti lo dimostrano a sufficienza.

*Inventario* antologizza la sua produzione poetica seguendo il tracciato segnato dalle due edizioni spagnole (*Inventario I, 1950-1985*, e *Inventario II, 1986-1991*) più l'ultimo libro (*El mundo que respiro*). L'introduzione di Vázquez Montalbán situa Benedetti nel panorama "di quel vasto umanesimo generato alla fine della seconda guerra mondiale, segnato dal principio gramsciano del pessimismo dell'intelligenza e dell'ottimismo della volontà". La nota della curatrice-traduttrice Martha Canfield, uruguayana di nascita e italiana d'adozione, introduce il lettore nel difficile labirinto del tradurre, questa impresa carontica del traghettare da una sponda all'altra significati, sensazioni, ritmi, sottintesi, armonie, sentimenti, immagini, giochi di parole, con perdite inevitabili ma anche arricchimenti insperati. Infine, il paratesto è arricchito da un'intervista della stessa Canfield che permette all'autore di 'confessarsi' e offrire al lettore chiavi di lettura, indizi, aneddoti, spazi di conoscenza ma anche perplessità e domande in attesa ancora di risposte, e da una 'bibliografia scelta' (con qualche assenza importante, ma la 'scelta' era davvero difficile data la ormai vastissima bibliografia) che può essere molto utile al lettore che voglia iniziarsi alla conoscenza e allo studio di questo autore.

Cinquantadue anni di poesia sono qui racchiusi (le nozze d'oro furono festeggiate ad Alicante, nel 1998, con il Dottorato honoris causa, l'inaugurazione del Centro Studi Mario Benedetti e la successiva pubblicazione degli Atti del Congresso che in quella occasione fu celebrato, *Mario Benedetti. Inventario cómplice*, Alicante, 1998, 618 pp.) e pertanto rappresentano il *romanzo di una vita* dalle prime frustranti esperienze nella burocrazia montevideana all'apertura alla sfera politica e culturale, la 'scoperta' della rivoluzione cubana e l'impegno attivo negli anni '60, l'amore e la solidarietà (parole chiave di tutta la vita e la produzione creativa di Benedetti), e poi l'esilio, il *desexilio* (neologismo dello stesso Benedetti) e la difficile decisione di rimanere tra due patrie, tra due mondi perché, come ha scritto in altra occasione, "*desexiliarse* è impossibile, esiste anche la nostalgia dell'esilio".

Insomma, trecento pagine da leggere, come un romanzo, tutte d'un fiato, e poi riporre a portata di mano, trecento pagine disponibili a nuove letture discontinue, frammentarie, secondo l'umore e la circostanza, per scoprire, poco alla volta, con discrezione e meraviglia, quanto vi è suggerito di profondo, di ricercato anche stilisticamente, di metaforico, di invenzione linguistica, di accostamenti insoliti e suggestivi, dietro



l'apparente semplicità e colloquialità della parola poetica che per Benedetti, come per Machado e per tutti i grandi poeti, è sempre comunicazione.

Solo due frammenti come verifica di quanto detto, come assaggio e invito alla lettura:

“la mia tattica è parlarti / e ascoltarti/ costruire con le parole / un ponte indistruttibile / [...] / la mia tattica è essere onesto / e sapere che tu sei onesta / e che non ci vendiamo simulacri / affinché tra noi due / non ci sia un sipario / né abissi” (da *Tattica e strategia*: non è forse questa una dichiarazione di amore, di poetica, di politica e di comportamento?).

“la poesia / dice abissi che a volte / la prosa tace” (da *Angolo di haiku*: è possibile una definizione più stringata, profonda ed allusiva?).

*Lettere dal tempo* è invece la traduzione integrale dell'ultimo libro di racconti di Benedetti, del 1999 (e si ricordi che la critica è unanime nel riconoscere in Benedetti soprattutto un eccellente *cuentista*), accompagnata anch'essa da un'agile postfazione dell'instancabile Martha Canfield: potremmo definirlo un ulteriore 'inventario' creativo (non antologia o riedizione del già scritto, ma reinvenzione del già pensato e sperimentato). I grandi temi che lo hanno appassionato ritornano qui suddivisi in tre sezioni, ma con una unitarietà complessiva sottolineata dal percorso cronologico ed esistenziale che va dal primo racconto – lo sguardo straniato e allucinato, e per questo più significante e acuto, di un bambino di fronte agli accadimenti della vita – fino all'ultimo – la memoria riepilogativa e comprensiva di un ottantenne che si prepara a morire; tra questi due estremi, la tragedia della dittatura incarnata nel dramma dei vinti e dei *desaparecidos*, ma anche del *torturatore* (figura questa emblematica e ricorrente nei testi precedenti, dal racconto *Escuchar a Mozart* al testo teatrale *Pedro e il capitano*), la Montevideo del ricordo e del ritorno (ricordiamo che il libro che lo consacrò fu la raccolta di racconti *Montevideanos*), la lotta di classe, le convenzioni e la burocratizzazione dei rapporti umani, l'amore.

Anche dal punto di vista strutturale, in *Lettere dal tempo* Benedetti riutilizza e attualizza un procedimento già sperimentato in *Geografías* (1984) che però, probabilmente per ragioni editoriali, si era poi 'perso' nella edizione dei *Cuentos completos*: la compenetrazione di prosa e poesia in una unità superiore. In *Geografías* ogni racconto era preceduto da una poesia che ne annunciava il tema e lo 'spirito' e al tempo stesso ne dilatava il significato aneddotico. Qui, allo stesso modo, le tre sezioni narrative sono precedute da un componimento poetico, che propone una chiave di lettura comune all'intera sezione, e il *colophon*, anch'esso in versi, suggella la complessità di quest'opera.

E suggella anche la fine di un secolo, preludio a nuove sconvolgenti realtà, preludio a cui noi, lettori del post-11 settembre, non possiamo rimanere insensibili:

“[...]noi siamo gli stranieri di un secolo che è vecchio / prodigo di ossessioni di rovine e segreti /costumi e confidenze e utopie / creati con amore / distrutti con la rabbia / quando finirà il secolo e un altro nascerà /ci mancherà forse l'aria rarefatta / cui eravamo ormai così abituati [...] Ogni secolo è un mito o uno scandalo / che soltanto alla fine ci fa restare attoniti / senza sapere che accadde / che cosa sta accadendo / cosa ci siamo persi nei maipiù / quale è il mondo reale / quello che si spegne / o quello che ci lascia il cuore senza dèi [...] soltanto ci rimane un grappolo di giorni / e uno di notti con il cielo in fiamme // arriveranno presto i folli del potere / raffinati / sleali / un po' cannibali / padroni delle valli le montagne / le inondazione le scosse telluriche / questi portabandiera che non hanno bandiera / caritatevoli e pidocchiosi / giacca lettere piaceri esistenza / da imbucare nella posta del tempo [...]”.

Rosa Maria Grillo

James J. Alstrum, *La generación desencantada de Golpe de Dados: los poetas colombianos de los años 70*, Santafé de Bogotá, Fundación Universidad Central, 2000, pp. 394.

Un libro ponderoso, utile e di eccellente livello, questo di James J. Alstrum, docente all'Università Statale dell'Illinois, specialista di letteratura colombiana contemporanea, particolarmente versato nella poesia. Lo studioso approfondisce nel suo libro un momento di particolare rilevanza del processo poetico colombiano, gli anni Settanta, attraverso un utile capitolo introduttivo e tre altri capitoli fondamentali, nei quali studia una serie di poeti rappresentativi, dei quali propone, per ognuno, anche una scelta dell'opera lirica.

Nell'ambito della poesia ispanoamericana, e non solo in quello, la Colombia è uno dei paesi di maggior peso, a partire dal Modernismo, ma per quanto se ne sia studiata la produzione poetica, essa rimane ancora scarsamente conosciuta. Ognuno che si interessi di poesia americana sa dell'esistenza in Colombia dei "Piedracelistas" e dei "Nadaístas", ma quando si tratta delle caratteristiche dei movimenti che vi corrispondono, le difficoltà si presentano immediate. Il professor Alstrum si fa carico di chiarire le cose, anzitutto opponendosi recisamente a coloro che affermano, come Fernando Soto Aparicio, che da anni la poesia nel paese "anda de capa caída". Di qui un opportuno sguardo d'insieme, nel capitolo introduttivo, alla produzione poetica 1970-1990, dando rilievo a personalità come quelle di Giovanni Quessep, Mario Rivero e Jaime Jaramillo Escobar, sottolineando il ruolo della rivista e del gruppo *Mito*, il significato dei "Nadaístas", capeggiati da Gonzalo Arango, introduttori di altri temi, non solamente di quello erotico, delicatissimo in Gaitán Durán, ma di una vasta problematica esistenziale.

Nel suo libro l'Alstrum sottolinea in particolare la parte avuta dalla rivista *Golpe de Dados*, apparsa nel 1973, diretta da Mario Rivero, spazio "textual de rendezvous" per le future generazioni poetiche, che diede modo di conoscere poeti di altri paesi, da Cafavis a Neruda, da Paz a Cardenal, a José Emilio Pacheco e molti altri. Significò un arricchimento tecnico: ricorso all'allusione, all'intertestualità, all'autocritica, tendenza all'autobiografismo, al ritrattismo, al paesaggismo, al narrare più che al cantare, "en un tono pesimista que combina desencanto con el mundo circundante y la fe del agnóstico en la poesía", cosciente il poeta di aver davanti un pubblico che difficilmente lo comprenderà e della scarsa possibilità di diffusione editoriale della sua opera.

Data l'influenza della rivista citata, lo studioso propone per i poeti che si segnalavano nel periodo 1970-1990, e che ebbero i loro principali punti di riferimento in Quessep, Rivero e Jaramillo Escobar, il nome di "Generación desencantada de *Golpe de Dados*". Perciò il secondo capitolo del libro è dedicato a questo "espejo tridimensional y paradigmático"; lo studioso vi illustra l'"evasión exótica y simbolista" di Quessep, il carattere di "testimonio conversacional" di Rivero, la poesia "iconoclasta" di Jaramillo Escobar, approfondendo di ogni lirico la tecnica e il messaggio, il valore decisivo della rispettiva esperienza per lo sviluppo della poesia colombiana.

Sviluppo esaminato dal critico nel successivo capitolo, attendendo all'opera "radiofónica y evanescente" di Arango, riflessiva circa la circostanza umana e il mondo; al ritrattismo demistificatore e cinematografico della lirica di Elkin Restrepo; alla "mística de lo inefable", quale si esprime in Juan Manuel Roca, vicino a poeti come Silva, Aurelio Arturo e Mutis.

Nel quarto capitolo Alstrum studia ed esemplifica antologicamente l'opera dei poeti Harold Alvarado Tenorio, prossimo a Borges e Cafavis; di María Mercedes Carranza, armata contro il "legado masculino"; di Darío Jaramillo Agudelo, indagatore del verbo liri-

co, ironico nella visione della società, demistificatore del patriottismo e della storia, attratto dal motivo erotico, editore inoltre di una rivista importante come *Eco* (1973-1984).

Un breve *Epilogo* chiude il volume, tentativo di attualizzare un testo passato attraverso varie vicissitudini negative e che quindi appare con ritardo rispetto alle intenzioni dell'autore. Ma non per questo lo studio dell'Alstrum ha perso interesse, anzi si qualifica come libro di permanente riferimento.

Giuseppe Bellini

Jorgelina Corbatta, *Narrativas de la guerra sucia en Argentina. Piglia, Saer, Valenzuela, Puig*, Buenos Aires, Corregidor, 1999, pp. 176.

In Argentina è iniziata già da qualche tempo la dolorosa riflessione sui terribili anni '70-'80 che videro il paese sottoposto a una delle dittature più crudeli della storia. Molti sono i libri usciti sull'argomento, fra questi mi pare importante ricordarne almeno alcuni come Balderston et alia, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza, 1987; Nicolás Rosa, *El arte del olvido*, Buenos Aires, Puntosur, 1990; Kathleen Newman, *La violencia del discurso. El estado autoritario y la novela política argentina*, Buenos Aires, Catálogos, 1991; Ricardo Piglia, *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, La Flor-Urraca, 1993; Carmen Perilli, *Las ratas en la Torre de Babel. La novela argentina entre 1982 y 1992*, Buenos Aires, Ediciones Letra Buena, 1994.

Jorgelina Corbatta, esperta di letteratura ispano-americana contemporanea, in particolare argentina, è autrice di *Sociología de la literatura* (1980) e *Mito personal y mitos colectivos en las novelas de Manuel Puig* (1988), scrive *Narrativas de la guerra sucia en Argentina. Piglia, Saer, Valenzuela, Puig* dopo anni di lavoro e di studio ma anche di strazianti vicende biografiche che vedono la Storia del paese intrecciarsi con le vicende della sua esistenza.

La difficoltà della scrittura di questo testo è data, infatti, secondo le dichiarazioni della stessa autrice, dall'incrociarsi e dal coincidere di numerose implicazioni esistenziali con il discorso critico. Quest'elemento è messo di rilievo fin dall'epigrafe posta nell'introduzione dell'opera, dove si trovano due citazioni una di Ricardo Piglia e una di Beatriz Sarlo, compagni di generazione e di interessi culturali di Jorgelina Corbatta, i quali mettono in evidenza come oggi giorno la critica venga ad essere una sorta di forma narrativa inserita nel genere autobiografico.

Il libro è strutturato in sette capitoli con una introduzione e una ricca bibliografia di pubblicazioni sia in lingua spagnola che in lingua inglese. *Narrativas de la guerra sucia en Argentina. Piglia, Saer, Valenzuela, Puig* indaga su come la realtà storico-culturale e politica dell'Argentina degli anni '76-'83 divenga argomento narrativo nelle opere dei più importanti romanzieri dell'epoca. Il periodo considerato è quello drammatico e crudele che va dal 1976 al 1983, epoca in cui l'Argentina vive anni di violenza e repressione, sotto la dittatura di una giunta militare che in clima di terrore sequestra, tortura, uccide e "fa scomparire" con totale impunità coloro che esprimono qualsiasi forma di protesta. Ci sono ampi riferimenti anche a periodi precedenti che risalgono agli anni '40, inizio della politica peronista.

Il primo capitolo introduce l'argomento dal punto di vista storico e presenta le varie problematiche che si relazionano con gli autori considerati. Ricardo Piglia, Juan Jo-

sè Saer, Luisa Valenzuela, Manuel Puig sono gli scrittori – protagonisti dei capitoli successivi – di cui si esaminano i romanzi che narrano il periodo della dittatura perché, come ha più volte affermato García Márquez, la reale storia dell'America Latina non si trova nei libri di storia bensì nella finzione dei romanzieri, veri storici del continente.

Un capitolo è dedicato anche al cinema dello stesso argomento ed esamina le pellicole di Luis Penzo *La historia oficial* (1984), *Hombre mirando al sudeste* (1986) di Eliseo Subiela, *De eso no se habla* (1993) de María Luisa Bemberg e *Un muro de silencio* (1993) di Lita Stantic.

Fin dagli inizi degli anni '70 la situazione politica del paese diviene incandescente e provoca un esodo massiccio di intellettuali che alla fine della dittatura militare risulta essere di circa 2 milioni di persone. Questo fenomeno, che si chiama "guerra sucia" o "proceso", abbreviazione popolare di "Proceso de Reconstrucción Nacional", è stato definito anche come l'olocausto del cono sud e provoca la divisione tra coloro che lasciano il paese e coloro che restano; "*los que se quedaron*" (Piglia, Shúa) y "*los que se fueron*" (Saer, Valenzuela, Puig). Questi due gruppi adottano una scrittura diversa, maggiormente elaborata simbolicamente, di resistenza, con forme discorsive più cifrate, condizionata dalla censura e dalla autocensura per i primi e naturalmente con una forma discorsiva autonoma, più esplicita e libera di criticare e di denunciare, per i secondi. Il fondamentale quesito dell'arte contemporaneo di come raccontare si carica in questa prospettiva di ulteriori valenze che ne arricchiscono, anche dolorosamente, il contenuto. Le complicate relazioni fra realtà e finzione, fra storia e racconto, fra verità e verosimiglianza, fra estetica e impegno in questo caso sono ancora più evidenti e confermano la convinzione di Borges che la realtà è soltanto "*un punto di vista*" *de lo real* (p. 165).

I testi scelti come più rappresentativi degli scrittori presi in esame sono *Respiración artificial* (1980) e *La ciudad ausente* (1992) di Ricardo Piglia, romanzi caratterizzati da spazi chiusi, soffocanti, tesi a significare l'atmosfera spirituale irrespirabile che la giunta militare aveva creato. Di Juan José Saer si commentano *Nadie, nada, nunca* (1980), *Glosa* (1986), *El río sin orillas, tratado imaginario* (1991), *Lo imborrable* (1993), *La pesquisa* (1994). Significativa è la visione della storia dello scrittore e della sua relazione con la scrittura di finzione che la racconta; per Saer, infatti, "la novela histórica es una imposibilidad epistemológica" (p. 67) poiché l'obiettivo della storia è la verità mentre quello del racconto l'invenzione, perciò nella combinazione di elementi derivati dalla contiguità tra storia e mito si colloca il racconto. Molti dei romanzi di Saer narrano gli anni della "guerra sucia", tempo di "hecatombe, desagregación y caos" (p. 71) e trasmettono il dolore di una guerra assurda, sofferta da coloro che restarono ma dolorosa anche per quelli che se ne andarono. *Hay que sonreír* (1966), *Como en la guerra* (1977) e *Novela negra con argentinos* (1991) sono i romanzi di Luisa Valenzuela che Jorgelina Corbatta presenta come i libri in cui l'erotismo funziona da elemento prevaricatore sulla morte e crea uno spazio autonomo che rivendica la libertà e il piacere. Di Manuel Puig, Jorgelina Corbatta prende in considerazione l'opera nel suo complesso, sottolineandone le caratteristiche più significative come il rifiuto dell'autoritarismo, il gusto per i miti collettivi e per il diverso, l'omosessuale o il guerrigliero, come forme di dissenso contro l'autorità, e inoltre l'uso della prima persona narrante e la predilezione per il dialogo come operazione discorsiva, strategie narrative che rafforzano questa scelta.

L'esposizione chiara, ricca di informazioni, e assieme affascinante per la sensibilità e la capacità di comunicazione con cui viene offerta al lettore caratterizza l'opera. Il destinatario è senz'altro costituito da uno studioso dell'argomento ma *Narrativas de la guerra sucia en Argentina. Piglia, Saer, Valenzuela, Puig* è da considerarsi anche co-

me un libro molto adatto a un pubblico di studenti, sia per il valore scientifico del testo che per la carica umana con cui si presenta.

Susanna Regazzoni

Eduardo Montes-Bradley, *Oswaldo Soriano*, Milano, Sperling & Kupfer Editori, 2001, pp. XVIII-164.

Tradotto da Gina Maneri appare nella collana "Continente desaparecido", diretta da Gianni Minà presso la nota casa editrice milanese, questo libro evocativo della figura e degli orientamenti, letterari, politici e nella sostanza umani, del grande scrittore argentino Oswaldo Soriano, prematuramente scomparso nel gennaio del 1997.

Una collana varia, questa degli editori Sperling & Kupfer, abbondante di presenze di autori iberoamericani, come Eduardo Galeano, Ernesto Guevara Lynch – figlio del famoso Ché –, il discusso Frei Betto, ma anche con presenze rilevanti della narrativa – i romanzi di Dante Liano, *L'uomo di Montserrat* e *Il mistero di San Andrés* –, immersioni nella composita spiritualità cubana – *Il dio delle onde, del fuoco, del vento*, di Iri-na Bajini –, testi di Rigoberta Menchú.

In questo questo variegato insieme di autori e di generi si pone oggi il libro del regista e narratore argentino Eduardo Montes-Bradley dedicato a uno dei più significativi scrittori non solo del suo paese, ma di tutta la narrativa ispanoamericana contemporanea, non passato certo inosservato in Italia. I suoi romanzi, a partire da *Triste, solitario y final*, sono – o almeno sono stati – ben presenti nella nostra editoria e l'attenzione della critica nei riguardi dello scrittore è stata se non straordinaria, sicuramente significativa, fino a quel valido volume di Susanna Regazzoni, *Oswaldo Soriano. La nostalgia dell'avventura*, apparso presso l'editore Bulzoni, a pochissima distanza di tempo dalla scomparsa dello scrittore.

Il libro curato da Eduardo Montes-Bradley giunge ora opportuno per riproporre, dopo oltre un decennio, un artista del quale si era percepita la straordinaria dimensione interiore attraverso tutta l'opera narrativa, un autore apparentemente semplice, ma di una semplicità di scrittura frutto di intensa ricerca, come sospeso in un mondo che, riferito alla vicenda argentina, tutto aveva dell'assurdo, mondo crudele, dominato da inquietanti pulsioni politiche sfociate nel terrore della dittatura militare.

Soriano era riuscito a rifugiarsi in Europa; visse e scrisse anche in Italia, collaborando al *manifesto*, come illustra Maurizio Matteuzzi, contribuendo a far conoscere la "particolarità" del mondo latinoamericano e del suo paese anche ai più seri e ideologizzati colleghi con i quali era entrato a collaborare. Scrive il Matteuzzi: «In Soriano l'ironia e la nostalgia, il paradosso e il realismo (non più magico, o quantomeno di una magia del tutto diversa da quella del primo boom della letteratura latinoamericana), il disincanto e la passione politica si mischiavano in una miscela sapiente e irresistibile. Nei suoi racconti sul *manifesto* e in un paio dei suoi libri – *Mai più pene né oblio* e *Quartieri d'inverno* – ci ha illuminato (e, sicuramente, divertito) più e meglio lui, il narratore "che praticava la difficile arte della semplicità" (Juan Gelman), sulla complessa e indecifrabile anima argentina e su quell'enigma tuttora inestricabile che fu il peronismo, di decine di libri magniloquenti. Ci ha illuminato (e, sicuramente, divertito) più e meglio lui – in *Triste, solitario y final* – sulla "demistificazione della società nordamericana" (Ariel Dorfman) che decine di ponderosi trattati sull'imperialismo» (p. XVII).

Nell'evocazione e illustrazione di quello che fu e che rappresentò Osvaldo Soriano si avvicendano, nel libro curato dal Montes-Bradley scrittori come Galeano, Dorfman, Mempo Giardinelli, Héctor Olivera, Aida Bortnik, gli italiani Nico Orengo e Gianni Minà, oltre al già citato Matteuzzi, in evocazioni singole o in interventi a più voci. Un "breve cenno biografico" è a cura di Paolo Collo, della casa editrice Einaudi, che ha diffuso lo scrittore; conclude il volume una serie di chiarimenti bio-bibliografici circa gli intervenuti.

Interessante è anche, nell'"Appendice", la parte documentaria: due lettere di Cortázar e una letterina di Bioy Casares, cui era piaciuta la *Hora sin sombra*. Nella prima delle sue due lettere Cortázar si mostra entusiasta del romanzo *Triste, solitario y final*, che però nella seconda, dove dà consigli a Soriano per piazzare un nuovo romanzo che sta ultimando, considera "smilzo" per i gusti degli editori.

Il libro di cui mi occupo corrisponde pienamente all'intenzione del curatore di sottolineare il valore e il significato di Osvaldo Soriano, e, ancor più, contribuisce a una sua non stucchevole mitizzazione, alla quale apporta valido contributo Eduardo Galeano riferendo, con la sua coinvolgente abilità di narratore, della lettera che il figlio dello scrittore portò sulla sepoltura del padre perché la consegnasse alla sua defunta lucretola in cielo, e delle strane persone, nell'opinione del custode del cimitero, che lasciavano lettere sulla sua tomba, vi si sedevano vicino e ridevano. «E io pensai – conclude Galeano –: Che bell'omaggio, lettere e risate! In fondo il mestiere di scrivere è il mestiere del postino. Si ricevono, si restituiscono parole che vanno e vengono, e il Gordo – così gli amici chiamavano lo scrittore – è stato capace di dare e di fare ridere la gente» (p. 23). Invenzione "meravigliosa" di Galeano, ma non dimentichiamo che anche sulla tomba di Neruda si accumulavano centinaia di lettere di cileni che in lui avevano visto il simbolo della patria oppressa.

Giuseppe Bellini



\* \* \*

Margarida Sérvulo Correia, *As Viagens do Infante D. Pedro*, Lisboa, Gradiva, 2000, pp. 177.

Personagem mítico da cultura portuguesa, designado como o Infante “das sete partidas”, das “quatro partidas” e de “todas as partidas” do mundo, o quarto filho de D. João I e duque de Coimbra andou sempre associado a uma aura de fama, decerto merecida, mas com zonas de sombra sobretudo pelo que se refere às viagens que realmente efectuou e à actividade político-cultural durante a sua errância fora das fronteiras do país. Serve como exemplo a concessão do ducado de Treviso que lhe teria sido atribuído pelo imperador Segismundo, espécie de lenda que começa na ambiguidade institucional do benfeitor (rei da Hungria e da Boémia, visto que só foi coroado imperador em 1433) e que se difunde sobretudo a partir das crónicas de Duarte Nunes de Leão, retomadas por Oliveira Martins com o aval posterior de obras de consulta merecedoras de crédito como, entre outras, o *Dicionário de História de Portugal*, dir. por Joel Serrão. Na verdade, por diplomas régios de 1418, é concedido ao Infante o governo da Marca Trevisana, isto é, do território de fronteira (do alemão ‘marka’, lugar de confim), até porque Treviso, naquela época, estava já sob o domínio da República de Veneza. Seja como for, é óbvio que mesmo sem título nobiliárquico, a concessão de Segismundo representava grande honra para o Infante, não tanto pela opinião algo generalizada de que tal honra lhe foi atribuída depois de se ter batido contra os turcos e os hussitas – a viagem de D. Pedro pela Europa só teve início em 1425 – mas sobretudo porque obedecia a uma estratégia da diplomacia segismondina que a partir de 1410 vê o próprio monarca em visita pelo continente europeu, o que lhe granjeia uma imagem hiperbólica que atrai à corte grande número de nobres famosos, de acordo com a *Crónica dos húngaros* de 1488: “A ela acorreram sobretudo aristocratas italianos e alemães, mas não foi menor decoro da corte deste rei o filho do rei de Portugal, que em companhia de muitos nobres veio dos confins ocidentais do continente para render homenagem a este grande monarca”.

A investigação de Margarida Sérvulo Correia tem como núcleo essencial o que a estudiosa considerou, à partida, a fábula de Gómez de Sant’Estevan, auto-declarado autor do famoso *Libro del Infante Don Pedro de Portugal*, escrito em castelhano e que conheceu três edições lacunosas e incompletas (Sevilha, 1515; Salamanca, 1547; Burgos, 1554), antes da edição de Burgos de 1563, primeira publicação completa do fantástico texto, de cuja versão castelhana possuímos hoje uma edição crítica elaborada



por Francis M. Rogers (1962). Facto curioso, a primeira edição da versão portuguesa, realmente comprovada, é apenas de 1602, mas cópias manuscritas, quer em português quer em castelhano, devem ter circulado pelo menos no século XVI, a ponto de o *Libro* se tornar numa narrativa popular, difundida como texto de cordel, e de a ele se referir o Padre Francisco Alvares, na *Verdadeira informação das Terras do Preste João* (1540) quando, a propósito do reino das amazonas, diz ter observado coisas diferentes das que lhe tinham sido contadas ou das que “nos diz ho liuro do infante dō Pedro” (cap. CXXXIV).

Depois dum pertinente e bem elaborado excursus sobre a viagem medieval assente no conceito do *homo viator* e nas expectativas do destinatário em termos de recepção dos relatos da futura literatura de viagens peninsular (Clavijo, Pero Tafur e outros), Margarida Sérvalo Correia estuda “a aventura espacial do infante D. Pedro” (pp. 38-53), seguindo um itinerário que se apoia em fontes documentais geralmente atendíveis, nem sempre porém submetidas a uma análise crítica, como quando se descreve, com algumas imprecisões, a estadia do Infante como hóspede do Doge de Veneza, em que se dá como certa a encomenda da cópia do mapa de Fra Mauro, tudo isto produto da aceitação das teses polémicas de Alfredo Pinheiro Marques, certamente aliciantes mas sem a devida comprovação através de documentos probatórios.

A parte mais consistente do presente estudo é sem dúvida a do capítulo “A aventura literária de Gómez de Santisteban” (pp. 55-108), até pela exauriente exegese crítica que aqui se empreende, partindo do que se considera “o mais remoto testemunho da prévia circulação do *Libro* (...) e da lenda do seu protagonista” (p. 56) e individuando no texto as características distintivas, relativamente ao itinerário e à progressão espacial, que lhe conferem sem sombra de dúvida a categoria genológica da literatura de viagens na Idade Média peninsular. Como construção textual que se apoia numa pluralidade de arquétipos (Marco Polo, Mandeville, sobretudo), os acidentes geográficos são, como de resto acentua a autora, lugares de passagem e de trânsito, sem que o narrador se detenha a descrevê-los a não ser que pretenda criar “as pausas indispensáveis à verosimilhança da história e à *compositio* da matéria” (p. 59). Como aventura iniciática, o itinerário tem como objectivo alcançar a cidade santa de Jerusalém, cuja descrição, repleta de referências bíblicas, omite a visualização da geometria urbana para converter o espaço no lugar ideal da convergência da devoção medieval.

Se, com os trabalhos fundamentais de Francis M. Rogers ou até alguns contributos de Luís Adão da Fonseca, a crítica já não tinha dúvidas quanto ao carácter fictício da « experiência » do enigmático Gómez de Sant’Estevan como narrativa elaborada sobre outros materiais prestigiosos, com a investigação levada a cabo por Margarida Sérvalo Correia esta posição sai certamente reforçada. De facto, como já acontecia com as *Viagens* de Mandeville, por exemplo, o *Libro del Infante Don Pedro de Portugal* põe em confronto a relatividade das certezas da Idade Média europeia, católica e feudal, com as civilizações orientais : quer com as totalmente estranhas ao Cristianismo, quer com as cristãs mas não católicas, estabelecendo uma verdadeira endossomose entre Oriente e Ocidente. A autora de *As Viagens do Infante D. Pedro* cabe o mérito de ter individuado e analisado as pontes de ligação entre o texto e o imaginário transmitido pela circulação popular de outras aventuras literárias, entre as quais não teve pouca incidência a falsa carta do Preste João que o Ocidente tinha conhecido a partir do século XII.

Manuel G. Simões

Jorge de Montemor, *Diana*, tradução e prefácio de Nuno Júdice, Lisboa, Editorial Teorema, 2001, pp. 262.

Scampata al rogo di libri del *Chisciotte* per supposta innocuità, ancorché il curato la giudicasse da spurgare cautelativamente delle sue parti “magiche” e propriamente poetiche (I, 6), la *Diana* inaugura la nutrita schiera dei romanzi pastorali iberici, dei quali si configura come naturale archetipo referenziale. Nella scia, infatti, dell'*Arcadia* sannazariana, il testo di Montemor definisce le coordinate di un genere che appariva già sommariamente delineato – perlomeno sul piano dei contenuti – nelle versioni pre-eborensi (il manoscritto della Biblioteca Nazionale di Lisbona e l'edizione a stampa di Ferrara) della *Menina e Moça* di Bernardim Ribeiro, ma al quale mancava ancora una codificazione paradigmatica che ne sanzionasse la specificità del canone. Anche a voler trascurare, del resto, sulla forma pressoché integralmente prosastica di quel precedente – in luogo dell'alternanza di poesia e prosa, consueta nei prosimetri bucolici –, la *novela* bernardiniana non sembra, insomma, riconducibile in modo univoco entro un determinato orizzonte genologico, disseminando piuttosto al suo interno elementi pastorali e cavallereschi in un'ibrida mescolanza di proporzioni che la critica ha perlopiù complessivamente condensato sotto l'etichetta generica di narrativa sentimentale. Ecco perché, dunque, spetta senz'altro a *Los siete libros de la Diana* (pubblicati a Valencia nel 1559) il riconoscimento di una primogenitura non solo peninsulare – basti pensare all'influenza da essi esercitata sulla *New Arcadia* (1590) di Sidney – nell'ambito della produzione romanzesca *sub specie bucolicorum*, per quanto sia poi unicamente in Spagna e Portogallo che il loro modello di genere si concretizza in un *corpus* omogeneo e fondamentalmente unitario, fecondato giustappunto da quella comune matrice. Il che non significa, naturalmente, disconoscere gli scarti significativi che si producono in entrambi i versanti nazionali rispetto a quella norma consacrata, né, tanto meno, rinunciare all'individuazione di interessanti discontinuità tematico-stilistiche tra il congenere “macrotesto” spagnolo e quello lusitano, laddove il carattere cronologicamente epigonale di quest'ultimo era stato indebitamente assunto altresì a giudizio di valore. Al contrario, iscrivere gli esiti plurali della *novela pastoril* iberica in una genealogia singolare, avente come scaturigine primaria (seppur non esclusiva) l'esemplare di Montemor, significa appena riscattare l'epigonicità circostanziale di ogni testo in relazione a un modello mediante l'adesione ad un sistema di forme e di contenuti condivisi quale unico metro assiologico d'insieme. In questo senso, la *Diana* porta simbolicamente in sé, nel proprio atto di nascita – scritto, sarà bene ricordarlo, a dispetto di rinazionalizzazioni coatte, da un portoghese (Montemayor/Montemor era nato, infatti, a Montemor-o-Velho intorno al 1520) in castigliano (scelta in qualche modo obbligata, oltre che opzione letteraria, per chi viveva come cantore di cappella presso le corti di Carlo V e Filippo II) – il segno di una trasversalità sovranazionale destinata a istituirsi in koiné peninsulare della grammatica bucolica. E non semplicemente per il fatto che, in fondo, il paesaggio geografico, storico e umano – cioè, di luoghi, fatti e personaggi, senza contare l'aspetto linguistico della diglossia luso-castigliana –, nei diversi romanzi del genere, è spesso assai meno escludente in relazione al paese vicino di quanto non facciano supporre le sue singole contestualizzazioni patrie, ma soprattutto per il fatto che quella deriva localistica (in ambedue le direzioni) origina imprescindibilmente dal gesto rifondatore di Montemor, con il quale l'*Hispania* intiera si cristallizza in immenso *locus amoenus*, infrangendo la vaghezza scenografica della mitica Arcadia.

Anche, dunque, in ragione di tali preminenti risvolti archeologici del libro, per tacere dei suoi effettivi meriti estetici o delle possibili proiezioni storico-culturali, va sa-

lutata con legittima soddisfazione questa versione in portoghese dell'originale spagnolo ad opera di Nuno Júdice, poeta e critico di vaglia, a cui si deve altresì la puntuale introduzione, volta a tracciare un sintetico profilo biobibliografico dell'autore nonché a lumeggiare, altrettanto sinteticamente, alcune delle questioni testuali di maggior rilievo (dall'abile incrocio tra realtà e finzione alla funzionale concatenazione narrativa di prosa e poesia, passando per il superamento di talune frontiere sociali, sessuali e religiose coeve). Soddisfazione che nasce, del resto, non solo dal lavoro nel complesso ben svolto – nonostante una certa tendenza alla normalizzazione del periodare secondo parametri linguistici e, in special modo editoriali, attualizzanti (tesi, per es., a ripristinare l'ordinaria disposizione degli elementi frastici, alterata dal frequente ricorso all'iperbato) – come pure dalla sua natura praticamente pionieristica, essendo, la presente, la seconda edizione integrale uscita in Portogallo dopo quella, oramai di difficile accesso, del 1624 e a parte, com'è ovvio, l'adattamento primonovecentesco di Afonso Lopes Vieira. Lungi, però, da anacronistici rigurgiti di tradizionalismo culturale, stavolta la trasposizione della *Diana* in portoghese rientra piuttosto nel clima di rinnovato favore di cui sembrano godere, a livello di erudita riscoperta filologica, quei *livros de pastores* che in questi ultimi anni si sono timidamente riaffacciati sul proscenio dei classici nazionali, da dove li aveva tenuti lontani per secoli il disinteresse della critica. Così, la *novela* di Montemor viene a trovarsi oggi in buona compagnia, con la *Lusitânia Transformada*, la *Paciência Constante*, *Os Campos Elísios*, in quello sparuto, ma rappresentativo, gruppo bucolico che – insieme alle *Ribeiras do Mondego*, ristampate a Coimbra nel 1932 – può finalmente testimoniare anche una diversa declinazione di genere per la produzione cinque-secentesca delle lettere patrie (o, comunque, di autori autoctoni “prestati” alla creazione artistica del paese finitimo). E, tuttavia, oltre a rallegrarci di questo perdurante *revival*, tanto meritorio quanto di improbabile successo commerciale – a tale proposito, non sarebbe forse peregrino chiedere ragione del senso di edizioni divulgative in luogo di quelle, certo più utili (ed utilizzate), ad uso di un pubblico specialistico –, mi tocca qui sottolineare come la *Diana* di Nuno Júdice paia sottrarsi consapevolmente al confronto con l'edizione che le è servita da base della traduzione, quella di Francisco López Estrada e Maria Teresa López García-Berdoy (Madrid, Espasa-Calpe, 1993), di gran lunga superiore per ricchezza informativa e completezza testuale. Eppure, a ben guardare, non è soltanto questione di apparato bibliografico, di note al testo, di appendici narrative (come quella dell'*Abencerraje*, dall'edizione di Valladolid del 1561-62), di formule dedicatorie (quella di Montemor a don Joan Castellá e i due sonetti di elogio a lui medesimo indirizzati) – tutto rigorosamente omesso nella versione lusitana –, bensì, ancora una volta, di incertezza prospettica di un progetto editoriale che tenta di mediare tra istanze accademiche e intenti volgarizzatori in cerca di un difficile compromesso. Del resto, chi obiettasse circa i differenti criteri del traduttore rispetto all'editore, potrebbe sempre andare a rivedersi l'intelligente conciliazione delle due figure realizzata da Bruna Cinti nella sua trasposizione in italiano de *La Galatea* di Cervantes (Milano, U. Mursia & C., 1971, vol. I), offerta al lettore straniero nel rispetto di una complessità degna dell'originale.

Anche, però, in veste deliberatamente più modesta, questa *Diana* lusitanizzata ci appare *a posteriori* quale ideale compimento di un percorso cominciato nell'ultimo capitolo dell'*editio princeps*, allorché i lusismi morfosintattici e lessicali che punteggiavano il testo castigliano avevano trovato il loro coronamento nell'estensione dello scenario primario al Portogallo natio, con la relativa introduzione di brani nella lingua di quel paese. Quasi che, insomma, attraverso il discorso vieppiù *larmoyant* dei suoi pastori conterranei – prefigurazione della accentuata tonalità dominante nella poste-

riore *novela* bucolica portoghese – Montemor non si limitasse ad un gesto d'affetto verso la propria patria, ma intendesse altresì segnalare, insieme, il peso di un'origine e l'ansia di un approdo. E tutti noi dobbiamo, dunque, essere grati a Nuno Júdice che, dopo circa quattro secoli, l'ha finalmente riportato a casa.

Roberto Mulinacci



## PUBBLICAZIONI RICEVUTE

### ***Riviste:***

- Anales de la literatura española contemporánea*, University of Colorado at Boulder, 26-1° (2001); 26-2° (2001)
- Anales de literatura hispanoamericana*, Universidad Complutense, 29 (2000)
- Annali*, Sezione romanza, I.U.O.N., 43-1° (2001)
- Anuario de Estudios Americanos*, C.S.I.C., Sevilla, 58-1° (2001)
- Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 64, n° 253-254 (1999), 65 n° 255-256 (2000)
- Castilla*, Universidad de Valladolid, 24 (1999)
- Collettivo R.*, 77-84 (1998-2000)
- Il confronto letterario*, Università di Pavia, 33 (2000)
- Criticón*, Université de Toulouse-Le Mirail, 79 (2000), 80 (2000)
- Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, Fundación Universitaria Española Seminario "Menéndez Pelayo", Madrid, 26 (2001)
- Cultura latinoamericana*, I.S.L.A., Pagani, 3 (2001)
- Dicenda*, Universidad Complutense, 18 (2000)
- Estudios*, ITAM, 60-61 (2000)
- Estudos ibero-americanos*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 27-1 (2001)
- Explicación de textos literarios*, California State University Sacramento, 28, 1° & 2° (1999-2000)
- Fragmentos*, Universidade Federal de Santa Catarina, 16 (1999)
- Iberoamericana. América Latina-España-Portugal*, Nueva época, 2 (2001), 3 (2001)
- Letras*, Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires, 42-43 (2000-20001)
- Letras de Deusto*, Universidad de Deusto, 91 (2001); 92 (2001)

*Letras de Hoje*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 124 (2001), 125 (2001)  
*Lingua e Letteratura*, IULM Milano-Feltre, 30-31 (1998), 32-33 (1999)  
*Madrygal*, Universidad Complutense, 4 (2001)  
*L'Ordinaire Latino-americain*, Université de Toulouse-Le Mirail, 184 (2001)  
*Palabra y Persona*, Centro argentino del P.E.N. internacional, 8 (2001)  
*Quaderni ibero-americaeni*, 89 (2001)  
*Remate de Males*, UNICAMP Campinas, 20 (2000)  
*Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, C.S.I.C., 56 (2001)  
*Revista de Filología románica*, Universidad Complutense, 17 (2000)  
*Revista de Lexicografía*, Universidad Da Coruña, 7 (2000-2001)  
*Rivista italiana di comunicazione pubblica*, IULM, suppl. 1/1999  
*Spagna contemporanea*, Istituto di studi storici Gaetano Salvemini, 19 (2001)  
*Strumenti critici*, 96 (2001)

### ***Libri:***

- AA.VV. *Sevilla y la literatura*. Homenaje al profesor Francisco López Estrada, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001, pp. 429  
M.E. Assis de Rojo, *La escritura de la historia en Cayo Salustio Crispo y Domingo Faustino Sarmiento*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1999, pp. 244  
H. Bihler, *Die Stellung des Katalanischen zum Provenzalischen und Kastilischen. Statistische Analyse Katalanischer Texte aus Mittelalter und Neuzeit*, Frankfurt am Main, Domus Editoria Europaea, 2001, pp. 317  
E. Engler-A. Schönberger (Hrsg.), *Studien zur brasilianischen und portugiesischen Literatur*, Frankfurt am Main 20001, Domus Editoria Europaea, 2001, pp. 394  
C. Espinosa Domínguez, *El peregrino en comarca ajena*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2001, pp. 384  
M. Fiorani, *Andrea nel 1943*, Firenze, Quaderni del «Collettivo R» «Atahualpa», 2001, pp. 167  
N. M. Flawiá de Fernández (comp.), *Voces y espacios de escritura*, Tucumán, Universidad de Tucumán, 2001, pp. 156  
L. Rotondi, *Strapensieri ovvero «Della ricerca dell'intero»*, Firenze, Quaderni del «Collettivo R» «Atahualpa», 2001, pp. 75  
A. Schöberger-W. Thielemann (Hrsg.), *Neuere Studien zur lusitanistischen Sprachwissenschaft*, Frankfurt am Main, Domus Editoria Europaea, 2001, pp. 332

## 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, apparato 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. 38 (settembre 1990)	L. 14.000
n. 2 (giugno 1978)	L. 5.000	n. 39 (maggio 1991)	L. 14.000
n. 3 (dicembre 1978)	L. 5.000	n. 40 (settembre 1991)	L. 15.000
n. 4 (aprile 1979)	L. 5.000	n. 41 (dicembre 1991)	L. 15.000
n. 5 (settembre 1979)	L. 5.000	n. 42 (febbraio 1992)	L. 15.000
n. 6 (dicembre 1979)	L. 5.000	n. 43 (maggio 1992)	L. 15.000
n. 7 (maggio 1980)	L. 7.000	n. 44 (dicembre 1992)	L. 15.000
n. 8 (settembre 1980)	L. 7.000	n. 45 (dicembre 1992)	L. 15.000
n. 9 (dicembre 1980)	L. 7.000	n. 46 (marzo 1993)	L. 25.000
n. 10 (marzo 1981)	L. 8.000	n. 47 (maggio 1993)	L. 15.000
n. 11 (ottobre 1981)	L. 8.000	n. 48 (dicembre 1993)	L. 15.000
n. 12 (dicembre 1981)	L. 8.000	n. 49 (aprile 1994)	L. 15.000
n. 13 (aprile 1982)	L. 9.000	n. 50 (agosto 1994)	L. 15.000
n. 14 (ottobre 1982)	L. 9.000	n. 51 (dicembre 1994)	L. 15.000
n. 15 (dicembre 1982)	L. 9.000	n. 52 (febbraio 1995)	L. 15.000
n. 16 (marzo 1983)	L. 10.000	n. 53 (giugno 1995)	L. 15.000
n. 17 (settembre 1983)	L. 10.000	n. 54 (novembre 1995)	L. 15.000
n. 18 (dicembre 1983)	L. 10.000	n. 55 (febbraio 1996)	L. 15.000
n. 19 (febbraio 1984)	L. 10.000	n. 56 (febbraio 1996)	L. 30.000
n. 20 (settembre 1984)	L. 10.000	n. 57 (giugno 1996)	L. 15.000
n. 21 (dicembre 1984)	L. 12.000	n. 58 (novembre 1996)	L. 20.000
n. 22 (maggio 1985)	L. 12.000	n. 59 (febbraio 1997)	L. 20.000
n. 23 (settembre 1985)	L. 12.000	n. 60 (giugno 1997)	L. 20.000
n. 24 (dicembre 1985)	L. 12.000	n. 61 (novembre 1997)	L. 20.000
n. 25 (maggio 1986)	L. 12.000	n. 62 (febbraio 1998)	L. 20.000
n. 26 (settembre 1986)	L. 12.000	n. 63 (giugno 1998)	L. 20.000
n. 27 (dicembre 1986)	L. 12.000	n. 64 (novembre 1998)	L. 20.000
n. 28 (maggio 1987)	L. 12.000	n. 65 (febbraio 1999)	L. 20.000
n. 29 (settembre 1987)	L. 12.000	n. 66 (giugno 1999)	L. 20.000
n. 30 (dicembre 1987)	L. 12.000	n. 67 (novembre 1999)	L. 20.000
n. 31 (maggio 1988)	L. 13.000	n. 68 (febbraio 2000)	L. 20.000
n. 32 (settembre 1988)	L. 13.000	n. 69 (giugno 2000)	L. 20.000
n. 33 (dicembre 1988)	L. 13.000	n. 70 (novembre 2000)	L. 20.000
n. 34 (maggio 1989)	L. 14.000	n. 71 (febbraio 2001)	L. 20.000
n. 35 (settembre 1989)	L. 14.000	n. 72 (giugno 2001)	L. 20.000
n. 36 (dicembre 1989)	L. 14.000	n. 73 (novembre 2001)	L. 20.000
n. 37 (maggio 1990)	L. 14.000		



## 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*; **8** - *Para el amigo sincero. Studi dedicati a Luis Sáinz de Medrano dagli Amici Iberisti italiani*, a cura di G. Bellini e E. Perassi; **9** - M.B. Aracil Varón, *El teatro evangelizador. Sociedad, cultura e ideología en la Nueva España del siglo XVI*; **10** - *L'acqua era d'oro sotto i ponti. Studi di iberistica che gli Amici offrono a Manuel G. Simões*, a cura di G. Bellini e D. Ferro; **11** - D. Ruggiu, *Tra autobiografia e memorie. Espressioni di un genere controverso in Ispano-America*; **12** - F. Montesinos, *Memorie e tradizioni storiche dell'Antico Perù*, a cura di F. G. Marmocchi, edizione e introduzione di S. Serafin.

---

## STUDI DI LETTERATURA ISPANO-AMERICANA

Direttore: *Giuseppe Bellini*

Vol. I (1967)	L. 12.000	Vol. XVIII (1986)	L. 18.000
Vol. II (1969)	L. 12.000	Vol. XIX (1987)	L. 12.000
Vol. III (1971)	L. 10.000	Vol. XX (1988)	L. 30.000
Vol. IV (1973)	L. 10.000	Vol. XXI (1990)	L. 20.000
Vol. V (1974)	L. 12.000	Vol. XXII (1991)	L. 15.000
Vol. VI (1975)	L. 10.000	Vol. XXIII (1992)	L. 15.000
Vol. VII (1976)	L. 10.000	Vol. XXIV (1993)	L. 15.000
Vol. VIII (1978)	L. 15.000	Vol. XXV (1994)	L. 16.000
Vol. IX (1979)	L. 15.000	Vol. XXVI (1995)	L. 16.000
Vol. X (1980)	L. 15.000	Vol. XXVII (1996)	L. 20.000
Vol. XI (1981)	<i>esaurito</i>	Vol. XXVIII-XXIX (1997)	L. 25.000
Vol. XII (1982)	L. 15.000	Vol. XXX (1998)	L. 20.000
Vol. XIII-XIV (1983)	L. 25.000	Vol. XXXI (1998)	L. 20.000
Vol. XV-XVI (1984)	L. 32.000	Vol. XXXII (1999)	L. 20.000
Vol. XVII (1985)	L. 15.000	Vol. XXXIII (2001)	L. 25.000

---

## 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 navigatione 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 biografia 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, *Naufraios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca*; **10** - G. Lanciani, *Naufrazi 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 Nabuatl*; **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 Caviedes, *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; **30** - AA. VV., *Del Tradurre* - 3, a cura di D. Ferro; **31** - G. Bellini, *Mundo mágico y mundo real. La narrativa de Miguel Angel Asturias*; **32** - M. A. Asturias, *La arquitectura de la Vida Nueva*, Estudio introductivo y edición facsimilar por D. Liano; **33** - Fray Servando Teresa de Mier, *Relación de lo que sucedió en Europa al Dr. Servando Teresa de Mier*, estudio, edición y notas de G. Fernández Ariza; **34** - C. Spinato - C. Camplani (a cura di), *Le Anime del Barocco. La narrativa latinoamericana contemporanea e Miguel Ángel Asturias*. Atti del Convegno di Milano, 22-23 ottobre 1999; **35** - D. Meyran (sous la direction de), *Italie, Amérique latine, influences reciproques*, Colloque International 15 et 16 mai 1998; **36** - L. Méndez de Penedo, *Memorie controcorrente. “El río, novelas de caballería” di Luis Cardoza y Aragón*; **37** - Aldo Albónico, *L'uomo e l'opera*, a cura di Giuseppe Bellini, Clara Camplani,

Patrizia Spinato Bruschi; **38** - Victorien Lavou Zoungbo, *Mujeres e indios, voces del silencio. Estudio sociocritico de Balún Canán de Rosario Castellanos*.

"Memorie Viaggi e scoperte":

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

---

---

## LETTERATURE IBERICHE E 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 becho 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 Gonzáles 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., *Retorica 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 - Albónico 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 - Iliano 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.
- 51 - Soria G., *Le "Historias amargas" di Julián del Casal*, 1998, pp. 182.
- 52 - Soria G., *La "Sonatina" di Rubén Darío. Parallelismi e traduzione*, 1999, pp. 96.
- 53 - Rovira J. C., *Varia de persecuciones en el XVIII novohispano*, 1999, pp. 129.
- 53bis - Alvarado Tezozómoc H., *Storia antica del Messico*, 2000, pp. 98.
- 54 - Silvestri L., *Notas sobre (hacia) Jorge Luis Borges*, 2000, pp. 153.
- 55 - Barrera T., *De fantasías y galanteos*, 2001, pp. 131.

**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.
- 13** - Giuseppe Bellini, *El tema de la dictadura en la narrativa del mundo hispánico*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 150.
- 15** - Giuseppe Bellini, *Viaje al corazón de Neruda*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 174.
- 17** - Patrizia Spinato Bruschi, *Arturo Uslar Pietri. Tra politica e letteratura*, 2001, pp. 178.
- 19** - Clara Camplani, *Rosario Castellanos e il ruolo della donna*, 2001, pp. 140.
- 20** - Giuseppe Bellini, *Re, dame e cavalieri, rustici, santi e delinquenti. Studi sul teatro spagnolo e americano del Secolo Aureo*, 2001, pp. 346.

# **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 Maria Teresa Cattaneo

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, Giuseppe Bellini, Carlos Romero

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)

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

Abbonamento annuale

Individui: US \$ 20.00

Istituzioni: US \$ 30.00

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

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

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

## CANADIAN JOURNAL *of Italian Studies*

# dispositio

**Revista Hispánica de Semiótica Literaria**

*Subscription, Manuscripts and Information:*

*Dispositio*

Department of Romance Languages

University of Michigan

Ann Arbor. Michigan 48109



## **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

## **ANALECTA MALACITANA**

REVISTA DE LA SECCIÓN DE FILOLOGÍA  
DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

