

RASSEGNA IBERISTICA

81

Febbraio 2005

Elide Pittarello <i>Lo materno en María Zambrano (notas sobre Delirio y Destino)</i>	p.	3
Beatriz Hernán-Gómez Prieto <i>Sobre el texto de la comedia Duelos de ingenio y fortuna de Francisco Bances Candamo</i>	p.	25
Clara Camplani <i>Schiave cristiane conquistatrici tra i Turchi</i>	p.	47
Patrizio Rigobon <i>Miquel Batllori e la tradizione lullistica italiana</i>	p.	53
NOTE: F. Fiorani, <i>Il palinsesto patagonico</i> (p. 59); S. Regazzoni, <i>Escritoras en la Feria Internacional del Libro de La Habana</i> (p. 65); V. Arsillo, <i>Contro la nera ragione: Ensaio sobre a lucidez di José Saramago</i> (p. 69).		
RECENSIONI: J. Torrecilla, <i>España exótica. La formación de la imagen española moderna</i> (D. Ferro) p. 73; L. Bruni, <i>Summa siquier introducción de filosofía moral</i> (D. Ferro) p. 75; Juan de Tapia, <i>Poemas</i> (D. Ferro) p. 76; <i>Historia de los hechos del Marqués de Cádiz</i> (G. Pontón) p. 77; A. Egido, <i>La voz de las letras en el Siglo de Oro</i> (X. Tubau) p. 81; J. A. González Sáinz, <i>Volver al mundo</i> (S. Ballarín) p. 83.		
B. Reyes, <i>Viaje a la poesía de Neruda</i> (G. Bellini) p. 87; M. Sosa-Ramírez, <i>El "Nuevo Teatro" español y latinoamericano</i> (M. Gallina) p. 88; C. Fuentes, <i>Inquieta compañía</i> (M. Gallina) p. 89; G. García Márquez, <i>Memorias de mis putas tristes</i> (G. Bellini) p. 90; A. Skármeta, <i>El baile de la victoria</i> (G. Bellini) p. 91; A. Mastretta, <i>El cielo de los leones</i> (S. Serafin) p. 93; R. Courtoisie, <i>Sfregi</i> (F. Rocco) p. 94.		
L. Stegagno Picchio (diretta da), <i>Antologia della poesia portoghese e brasiliana</i> (M. G. Simões) p. 99; AA.VV., <i>500 anni di Brasile. La scoperta. Le scoperte</i> (S. Bagno) p. 102; AA.VV., <i>Un secolo di Eça</i> (S. Bagno) p. 104; M. O. Braga, <i>Vidas vencidas</i> (M. Graziani) p. 105.		
J. Guillaumon, <i>La ciutat interrompuda</i> (E. Piovesana) p.		109.
PUBBLICAZIONI RICEVUTE	p.	113

BULZONI EDITORE

ELIDE PITTARELLO

LO MATERNO EN MARÍA ZAMBRANO (NOTAS SOBRE *DELIRIO Y DESTINO*)

1. Premisas

El oxímoron de la “razón poética” sintetiza una manera rebelde de hacer filosofía. Objeto del presente trabajo es evidenciar la relación simbólica de esta heterodoxia con ciertas imágenes de la historia familiar de María Zambrano, a partir de lo que ella misma narra en *Delirio y destino*¹, su obra más confesional. Por hablar del pasado condensando emociones, la imagen – dijo la autora casi al final de su vida – encierra lo que se ha perdido o descuidado «señalándolo y encubriéndolo al par»². Rescatar algunas acepciones personales de términos tan genéricos como «razón» y «poesía» contribuye a integrar la hermenéutica de su pensamiento.

María Zambrano escribió *Delirio y destino* en menos de cuatro semanas en el periodo del exilio cubano, en 1952³, cuando se acercaba a los cincuenta años y sus padres habían muerto. Si entonces hubiera podido publicar el libro, cabe pensar que lo habría revisado, como hizo con los dos capítulos que aparecieron sueltos en revistas de la época⁴. Cuando por fin salió impreso en 1988, dijo haber efectuado sólo «unas correcciones mínimas en los tiempos verbales para actualizar el texto»⁵. Cambió algo más, suprimiendo sobre todo pasajes críticos hacia la monarquía. Queda sin embargo el hecho de que, a

¹ María Zambrano, *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, Edición completa y revisada por Rogelio Blanco Martínez y Jesús Moreno Sanz, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 1998.

² M. Zambrano, *Notas de un método*, Madrid, Mondadori, 1989, p. 86.

³ Cf. Jesús Moreno Sanz, “Nota aclaratoria”, en M. Zambrano, *Delirio y destino*, cit., p. 11.

⁴ Cf. Elide Pittarello, “Stile e pensiero in María Zambrano (Note su alcune varianti di *Delirio e destino*)”, en Laura Silvestri (por), *Il pensiero di María Zambrano*, Atti del Convegno Internazionale, Udine 4-5 maggio 2004 (en prensa).

⁵ M. Zambrano, “Presentación”, en *Delirio y destino*, cit., pp. 19-20.

distancia de varias décadas, seguía reconociéndose en aquella mezcla de autobiografía, filosofía, política y ficción: «La misma voz que me pidió entonces salir de mí misma y dar testimonio tal vez sea la que ahora me pide que lo publique espontánea y precipitadamente antes de morir»⁶. Por su estructura abierta, por su contenido heterogéneo, una obra como *Delirio y destino* es inclasificable hasta para la propia autora, que dio al respecto dos definiciones, una “racional” y otra “poética”. Cuando la compuso, dijo haber escrito un relato sobre los orígenes de la República⁷; cuando la dio a la imprenta, ya muy mayor, hizo hincapié en «el latido de la vida en el que estoy todavía»⁸. Es una pequeña muestra del pensamiento evidente y latente de María Zambrano, en cuyos pliegues, grietas y agujeros quedan muchas huellas desapercibidas.

2. Los maestros

En vez de argumentar según las normas del discurso especulativo, María Zambrano enfoca toda condición humana, para ella invariablemente trágica o conflictiva, desde un permanente estado de crisis de la expresión. Resultado de incesantes negociaciones entre ideología y emoción, concepto e imagen, signo y símbolo, su inconfundible estilo “literario” produce un contagio de marcos discursivos, vinculado con la experiencia sexuada de una aventura intelectual que suele considerarse ajena a la mujer. En efecto, las grandes cuestiones metafísicas, abstractas por definición, son abordadas con un lenguaje no sólo ambiguo y sensual, sino femenino por excelencia. Como tal se configura, según el canon patriarcal de Occidente, el ámbito de lo materno que la escritora emplea allí donde no tenía (y no tiene) codificación. Es de sobra conocida su galaxia léxica relacionada con el proceso reproductivo. Pero se trata de un despliegue metafórico circunscrito a la fase prenatal y al nacimiento, que confirma el tradicional papel “creativo” que se suele otorgar a la mujer. A este cuerpo que engendra le opone la mente que piensa, privilegio de sujetos masculinos. Y es a ellos a quienes desplaza, también metafóricamente, el cuidado de la prole, que es la otra función fundamental de lo materno.

Se trata de un aporte epistemológico ambiguo y escandaloso que María Zambrano elabora a partir de su inusual condición de mujer y “filósofo”⁹. Quien ocasionalmente reclama para sí misma la definición falsamente neutra de

⁶ *Ibí*, p. 20.

⁷ Esto en una carta a Rosa Chacel. Cf. *apud* J. Moreno Sanz, «Nota aclaratoria», cit., p. 12.

⁸ M. Zambrano, “Presentación”, cit., p. 19.

⁹ Así la define eficazmente Elena Laurenzi, “María Zambrano: una mujer ‘filósofo’”, Introducción a *María Zambrano: nacer por sí misma*, Madrid, Horas, 1995, pp. 13-47.

“autor” o “escritor”, es a la vez quien lamenta lo mucho que le costó asumir ese papel. En *Delirio y destino* hay al respecto varias anécdotas. Véase, por ejemplo, la estupefacción de dos policías de los servicios secretos que, tras registrar la casa familiar a causa de la orientación política del padre, se despiden de la joven estudiosa con la siguiente recomendación: «Señorita, no se meta en esas cosas, icuídesel!» (p. 106). Es un comentario obvio, viniendo de quien viene. No es obvia, sin embargo, la gran intensidad retórica con la que María Zambrano rememora aquella situación. Utiliza recursos análogos cada vez que cuenta la reacción de los hombres (sin mencionar nunca la de las mujeres) frente a su inclinación por la filosofía. A veces, en una relación interpersonal, es ella misma quien la identifica como causa principal de la “anormalidad” que la afecta. Por ejemplo, en un café madrileño donde solía reunirse con sus amistades, conoce en 1929 a un muchacho deportista que aspira a ser marino y se precia de no ser un intelectual no obstante sea un estudiante universitario. Como había demostrado enfrentándose con la policía en el Palacio de la Música y pagando su hazaña con cuarenta días de cárcel en la Modelo, este muchacho de acción – al que la autora denomina «Ulyses» en tono admirativo – le dice, entre otras cosas, que la encuentra «extraña como un pájaro que llegara de paso» (p. 160). Por el contexto, se deduce que es el piropo improvisado de quien usa una imagen en lugar de una conceptualización. Lo más llamativo de esta conversación, relatada en discurso directo con mucho detalle, son sin embargo la razones que adelanta la propia María Zambrano para justificar la impresión suscitada en su interlocutor: la primera es el haber estado recientemente en la sierra durante un tiempo imprecisado, a causa de una enfermedad que silencia; la segunda es el haber hecho una carrera insólita para una mujer. Cuando el recién conocido le pregunta bruscamente qué estudia, la autora contesta con exactitud apurada: «¡Yo!, yo he estudiado Filosofía, ya acabé en la Facultad, pero sigo» (p. 160). Y aunque el otro no se conforma, es ella la que insiste para que sean éstas y no otras la «clave de su rareza» (p. 160).

El binomio es muy interesante: la enfermedad transitoria y la vocación de toda una vida ocupan, en el recuerdo de la autora, un lugar equivalente. Reduciéndolo a una abstracción, se trata de la relación cuerpo/mente, una de las oposiciones más perdurables en el pensamiento occidental y en la obra de María Zambrano. Cabe preguntarse, entonces, qué tiene que ver la patología que la obligó a guardar meses de reposo, sin ni siquiera la compañía de un libro, con la filosofía. Para entenderlo es suficiente rastrear otros pasajes de *Delirio y destino*, donde el estudio de esta disciplina aparece siempre relacionado con cierta dosis de sufrimiento. En palabras de la propia escritora es una pasión, pero entendida en el sentido etimológico de *passio*, que bien representa este fragmento:

Se había visto siempre muy apurada cuando algún profesor o alguien le había dirigido la pregunta: «Y por qué estudia usted filosofía?» Pues, a diferencia de las otras ciencias, la filosofía despierta esta demanda de explicación, como si el dedicarse a todos los demás conocimientos humanos llevase consigo su razón y el estudiar filosofía, aún para los en ella maestros, fuese cosa extraña o ambigua; como si hubiera muchas razones para tales estudios, aunque pudiera también no haber ninguna. Y lo difícil de la respuesta estaba en que hubiera tenido que contestar desde el final de la filosofía, cuando ya la hubiese recorrido apurándola, cuando ya no la necesitara, como etapa cumplida de una vida, como si ya hubiese vivido todo lo que había que vivir, como si ya estuviese muerta. (p. 197).

Es un pasaje crucial, cuyo final paradójico deja en claro que se trata literalmente de una cuestión de vida o muerte. María Zambrano cree poder cultivar la filosofía sólo a expensas de la biología. Por eso, cuando ya se está curando de la enfermedad que casi la había matado, decide abandonar para siempre el estudio de la filosofía (cfr. p. 197), que se perfila así como su otra enfermedad letal, a la vez hostil y atractiva. Quizá no sea coquetería, entonces, la gran dificultad que la autora dice haber encontrado a lo largo de este aprendizaje. Por ejemplo, declara haber asistido a las clases de Ortega «trabajosamente»; y «angustiosamente» a las de Zubiri, pues se da cuenta de que «la inteligencia destruye» mientras edifica sistemas (p. 40). En otra ocasión, elogiando a Ortega, afirma que la filosofía es «el entrenamiento de la angustia frente al conocimiento que se niega» (p. 197). La sumisión, sin embargo, no acaba de cumplirse mientras califique de «implacable Maestro» a la misma figura que es objeto de admiración y gratitud supuestamente incondicionales (p. 187). Con anterioridad había dicho lo mismo de la filosofía, pues ésta le exigía «un implacable entrenamiento» (p. 174). Pocas líneas después, tras recordar «aquellas lecciones de sus maestros que estaba tan segura de no haber entendido», vuelve a definir la filosofía como «aquel implacable entrenamiento» (p. 174). Ser alumna de filósofos parece conllevar cierta condición de víctima.

Es una relación ambivalente, análoga a la que María Zambrano mantiene con la figura carismática del padre, quien la encaminó al estudio de la filosofía. Tal vez esta conflictualidad no se haya notado por la veneración que le profesó constantemente. Relacionándolo siempre con Ortega, a los ochenta y tres años seguía considerándolo su «perenne maestro»¹⁰. Pero en esa misma ocasión, dijo también: «El pensamiento es siempre una cruz, y yo acepto llevar esta cruz hasta el final de mis días»¹¹. Para saber más acerca de esta vocación

¹⁰ M. Zambrano, *A modo de autobiografía*, "Anthropos", 70/71, 1987, p. 73.

¹¹ *Ibi*, p. 71.

tan costosa hay que buscar en *Delirio y destino*, donde relata (y delata) situaciones que no caben en ninguna otra obra. Por ejemplo, es sintomático que al evocar el examen de Metafísica (otra asignatura que es un «padecer por entender»), asocie a la figura de Ortega la figura del padre, en el papel de jueces benevolentes ambos (cf. pp. 101-102). Más reveladora todavía es, sin embargo, otra imagen del padre que representa, con su sabiduría, la figura del conocimiento inalcanzable. Tras hacer coincidir – como vimos antes – la comprensión de la filosofía con el final de su propia vida (cfr. p. 197), María Zambrano pone en esta escena el origen visible de su pasión filial:

como tengo que vivir en el tiempo, como tengo que ser “persona”, vivir la condición humana y como...sí, como desde siempre, hubiera visto y sentido a su padre inclinado sobre aquellos libros de títulos indescifrables que prometían saber, ser como él, entender el mundo de donde venían sus palabras y su silencio, su “persona” y aquella grandeza que le separaba de todo y le comunicaba de todo, aquella soledad desde donde todo se entendía. (p. 198)

A través del lexema “persona”, relativo al sujeto que vive en la historia, la hija intenta la imposible identificación con la endiosada figura de la omnipotencia que se consigue estudiando argumentos poco dados a las mujeres. Es una imagen coherente con la primera representación paterna que aparece en «Adsum», el capítulo inicial y fundacional de *Delirio y destino*. Allí el padre es una especie de demiurgo que le da la vida inmaterial de la conciencia. Antes de desgranar el recuerdo que los involucra, al decir que anhela «meterse dentro, dentro del sueño que la había engendrado» (p. 32), sitúa esta fantasía primordial en un marco mitológico de gran prestigio intelectual. Al igual que el hombre es el producto del sueño de Dios (cf. p. 24), María Zambrano se representa como el producto del sueño del padre: una Atenea de nuestro tiempo que quisiera rehacer el trayecto de la poderosa partenogénesis masculina. Encontramos aquí la primera aplicación metafórica del cuidado maternal, relacionada con el padre. Desplazando tópicamente esta gestación figurada del regazo a la cabeza (un genérico «dentro» que remite a una cavidad), circunscribe a la parte alta de su cuerpo las más nobles actividades del espíritu. Luego, tras esta premisa idealista, la autora muestra la interacción fenomenológica que le permite experimentar la trascendencia, un más allá metafísico abierto por el movimiento físico. Con la orientación de la mirada, el sonido del nombre, la discontinuidad del tacto y la dinámica del gesto, el padre le enseña a su niña cómo empezar a distinguirse de los objetos (las golondrinas, un limón, el gato...); cómo empezar a ser un amago de sujeto, captando las diferencias que construyen su hábitat. Por la asociación metafórica de lo visible con lo inteligible, la niña que aprende a «mirar de verdad» o

«mirar que es vida» (p. 33) aprende los primeros rudimentos de la “razón”. Pero de manera “poética”, es decir física, afectiva, emocional.

Las dos palabras no aparecen en ningún punto del texto, que muestra más bien cómo es posible llevarlas a la práctica discursiva. El resultado es una larga escena magistral, cuya finalidad educativa puede resumirse en la frase: «Y el padre la llamaba, la despegaba de aquello y hacía sentir que era distinta, la extrañeza de ser algo» (p. 33). En este relato de los orígenes, es él quien cuida a su niña que aún no habla ni anda, cogiéndola en brazos y enseñándole el mundo desde el despliegue simultáneo del lenguaje físico y verbal¹². Es un padre que desempeña la función del cuidado propio de la madre, marcando desde el comienzo la formación de su hija. Al contrario de lo materno-reproductivo, asociado con la pasividad, el silencio y la tiniebla, lo materno-iniciático se da en la interacción del cuerpo y la palabra, en la plena luz del día. Al final la niña, aunque no llega a decir yo, es decir a ponerse en el centro de *su* visión y *su* discurso, consigue por lo menos distinguir al otro que la está constituyendo como sujeto. La niña así reconoce a su “creador”: «a fuerza de ser levantada y puesta a la altura de su frente y de atreverse a tocarla, debió de ir aprendiendo qué era eso; Padre» (p. 33). Desde su punto de vista, esto implica reconocerse en el rol de hija que le otorga únicamente la figura paterna. En un artículo sobre Freud, María Zambrano teoriza en un par de páginas lo que esta escena acaba de representar. Confirmando los tópicos de la tradición patriarcal más autoritaria, identifica al padre «con la fuerza sagrada del origen de todos los hombres»¹³. Es él quien plasma la individualidad a través del nombre que es «nuestro sello, nuestra distinción»¹⁴ y de la educación que es «la experiencia primera de la vida, el encuentro original y decisivo, de donde parte todo lo demás. Es lo irremplazable»¹⁵. Este último adjetivo llama la atención: insustituible, indispensable, necesario, el padre es lo que no puede ser de otra manera, la figura que condiciona con su potente identidad la identidad *in fieri* de la hija. Si bien ejercidos según las modalidades de lo materno, de hecho sus cuidados no integran ni sustituyen el rol deshechado

¹² Para un análisis más extenso de este episodio cf. E. Pittarello, “Lo sguardo di María Zambrano (Note su *Delirio y Destino*)”, in Tiziana Agostini, Adriana Chemello, Ilaria Crotti, Luisa Ricaldone, Ricciarda Ricorda (a cura di), *Lo spazio della scrittura. Letterature Comparate al femminile*, IV Convegno della Società delle Letterate, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 31 gennaio-1 febbraio 2002, Padova, Il Poligrafo, 2004, pp. 23-41.

¹³ M. Zambrano, “El freudismo, testimonio del hombre actual”, en *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 2001, p. 144. Sobre el padre como arquetipo del saber, en relación con las figuras también arquetípicas del poeta y el filósofo, cf. Chantal Maillard, *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*, Barcelona, Anthropos, 1992, p. 39.

¹⁴ M. Zambrano, “El freudismo, testimonio del hombre actual”, cit., p. 143.

¹⁵ *Ibi*, p. 144.

de la madre. Así la homologación incompleta o diferencia negada y latente causa desvalimientos que la hija no deja de expresar, más o menos a las claras, cada vez que se refiere al padre y a todos sus maestros, incluso en discursos formalmente no autobiográficos como este artículo que rechaza la teoría freudiana del Edipo. Tras su encendida defensa del arquetipo patriarcal, María Zambrano concluye que «crecer a la sombra de una fuerza protectora, bajo un amparo *de cuya fuerza y clemencia no se duda*» es también «*sentir el peso de la exigencia más inexorable* y el apoyo del amor más incondicional»¹⁶. La paradoja, la predilecta figura de la verdad imposible, acaba por acoger lingüísticamente la vivencia conflictiva.

El resto de la escena fundacional de *Delirio y destino* muestra hasta qué punto la adorada figura del padre es también amenazante. Sin otra mediación que un punto y aparte, los dos protagonistas reaparecen en otro tiempo (1928) y en otro espacio (la sierra de Guadarrama), deshaciendo el mismo proceso que se produjo aproximadamente en 1905, en Vélez-Málaga. Pasando del movimiento a la quietud, es la hija adulta y enferma quien intenta ahora incorporarse yendo hacia la frente del padre, mientras éste actúa en sentido contrario para que se quede inmóvil en la cama:

Y ahora era ella la que se alzaba hacia su frente, levantando trabajosamente los débiles hombros que tiraban de aquella herida de dentro, que se abría al respirar...a mitad del viaje encontró la frente guardadora del secreto, la frente cuyo sueño la había engendrado, su origen del que había huido y también la ley, la verdad, no sólo porque estaba en él, en el padre, sino porque le había enseñado desde siempre a amarla, a deponerlo todo ante ella, a buscarla sabiéndola invisible, porque todo podía ser perdonado allá en los años de la infancia, disimulado en la adolescencia acabada de pasar, de todo menos la mentira, el engaño; «¿Dices la verdad?» Y ahora, por eso no le preguntaba nada; le ayudaba a reclinarse, a hundirse más bien, a quedarse pegada, quieta, fija en el lecho blanco. Pero ella le dijo simplemente la verdad, la verdad acabada de descubrir: sí, estoy aquí. «Quiero ser tu hija, nacida de tu sueño!» (pp. 33-34)

Es la primera combinación textual entre el florecimiento de la razón y el desgaste del cuerpo. Con anáforas que realzan el impacto emotivo del mensaje, vuelve la imagen de la frente del padre a cerrar circularmente la metafórica gestación intelectual. Sin embargo, a pesar de los muchos años que separan las dos circunstancias, no hay progreso en la relación simbólica. Puesto al comienzo de la obra, el episodio que sobresale por sus virtudes mayéuticas contiene también principios de desgaste: es doble, fronterizo. La figura del

¹⁶ *Ibidem*. Cursiva mía

padre, cargada de ternura maternal en tanto que introducía a la hija pequeña en el ámbito de la razón, desempeña al lado de la hija adulta el papel del juez intransigente y, si hiciera falta, punitivo. Es la otra cara de la razón masculina que distingue, evalúa y sentencia según los principios de la lógica. En esta segunda escena, lexemas como «ley» y «verdad» remiten a un aprendizaje opuesto al que fue amoroso y confiado, mientras la misma simultaneidad de palabras y gestos deshace simbólicamente el trayecto de la trascendencia infantil, el cambio que inauguró el ejercicio de la razón. Por estar enferma, la hija vive estáticamente como cuando no sabía andar ni hablar; participa de la quietud o pasividad con que suele calificar la pura existencia biológica y, en particular, el cuerpo femenino. La misma figura mediadora que – al tiempo remoto en que las cosas estaban «fijas como ella estaba fija» – la hacía «moverse por dentro, dejar de estar quieta, pegada a aquella imagen» (p. 32), es ahora la que «le ayudaba a reclinarse, a hundirse más bien, a quedarse pegada, quieta, fija en el lecho blanco» (pp. 33-34). El padre que la sustrajo a la *physis*, la abandona a ella, la devuelve al cuerpo que alberga la muerte. Por eso cree salvarse sólo con el otro tipo de vida, el de la mente que piensa, y renueva el rito de su nacimiento vicario, dirigiéndole al padre la enfática apóstrofe o súplica aterrada: «Quiero ser tu hija, nacida de tu sueño!» (p. 34). Si fuera el producto desencarnado de esa cabeza no estaría sometida a un destino mortal. Si descendiera de ese Padre (con maiúscula como ella lo escribe), que simboliza el origen y la potencia del conocimiento, sería un filósofo, el hijo ideal.

Muchos años después, en un homenaje a Ortega, dijo la autora que el maestro es «un alguien ante el cual nos hemos sentido vivir en esa específica relación que nos proviene tan sólo de su valor intelectual»¹⁷. La discípula excluye aquí implicaciones de orden emocional y sexual, como si hubiera llegado a ser un sujeto neutro. No es así. En el vaivén de sus evocaciones, también recuerda en *Delirio y destino* que, a la hora de elegir una carrera, su padre – el maestro de toda la vida – le exigió que hiciera «algo en serio», es decir que optara por la filosofía y abandonara la música, su otra gran vocación (p. 198). Por como María Zambrano concebía una y otra habilidad, se trató de sacrificar al aprendizaje impasible un aprendizaje pasional, puesto que para ella la música estaba «más apegada al origen, al paraíso primero»¹⁸. Es la imagen con que remite a lo materno-reproductivo del sujeto femenino, es decir a esas «entrañas» o «patria primera» (p. 153) que están fuera del orden verbal y que por su oscuridad real y metafórica designa también como el infierno. El ámbito de la carne es siempre ambivalente; pero también lo es el

¹⁷ M. Zambrano, "Ortega y Gasset Filósofo Español", en *España, sueño y verdad*, Barcelona, Edhasa, 2002, p. 113.

¹⁸ M. Zambrano, *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001, p. 72.

ámbito de la razón que se extiende frente a la criatura tras su nacimiento. La expulsión que la separa del cuerpo de la madre, y “la da a luz”, y le hace ver y desear el mundo conlleva siempre la nostalgia por la unidad perdida. Se entiende entonces por qué la autora dice que «sólo la conciencia no tiene música», siendo una de sus funciones la de «acallar las voces que gimen, llaman, delatan; acallar los signos que salen del infierno entreabierto, el eco del remoto paraíso» (p. 153). A esta pérdida que da comienzo a la existencia, María Zambrano remite con las imágenes tan suyas y tan físicamente trágicas de la herida, el sacrificio, la indigencia, el hambre... Aunque en *Delirio y destino* recuerda una y otra vez que quería dejar la filosofía, sabemos que ésta llegó a ser su ocupación principal. Pero cultivada en el desasosiego por no poder o querer excluir su negativo: ese metafórico cuerpo de la madre o lugar del «sentir originario» que sobrepasa la catequesis de sus maestros.

3. La madre

A pesar de asignarle en su vida un rol preminente, María Zambrano no encabeza el capítulo inaugural de *Delirio y destino* con la figura del padre. Pone primero a la madre, en una de las escasas representaciones que la atañen. Estamos en 1908, cuando la autora iba a un colegio cerca de la Plaza de Oriente, donde la madre trabajaba como maestra, profesión idéntica a la del padre que sin embargo silencia¹⁹. Para la niña de cuatro años, «la Escuela» era el lugar excitante que le permitiría entrar «en aquel secreto abierto de las letras y en el misterio de los números que había que cantar» (p. 27). Literatura y matemática abarcan, con su polaridad humanística y científica, la educación a la que aspira tener acceso. Los seres (femeninos) que aquí se dedican a este conocimiento son por lo tanto el modelo a seguir. Primero nombra a las compañeras, que «sabían más que ella, andaban con libros y algunas hasta escribían ya» (p.27); luego a la maestra, que «era bonita, morena y sonriente; su voz le daba ánimo». Todo esto acontece en pleno día y en el interior del edificio. Fuera queda la madre, representada con una función diferente:

Y a la salida la madre joven con un ramo de violetas casi siempre en el manguito, con el velillo moteado recogido tras el sombrero, la llevaba de la mano, dándole calor con su mano de la que no la aislaban los guantes suaves. (p. 27)

¹⁹ Cf. J. Moreno Sanz y Sebastián Fenoy, *Cronología y geografía del exilio*, en *María Zambrano: La razón sumergida*, “Archipiélago”, 2003, 59, p. 9.

Al igual que el padre, que despierta la conciencia de la hija con gestos y palabras, la maestra es la guía cautivadora que habla y educa: en su cuerpo atractivo acontece la voz que transmite el conocimiento de los libros. No así la «madre joven» (o madre fértil) que se ofrece a la vista – es decir al deseo, según el pensamiento de la propia María Zambrano – como otra figura atractiva pero misteriosa. Entre ella y la hija no media ningún discurso, ninguna distancia representativa. Tras el impacto visual, que recae sólo sobre la niña, la relación pasa a ser inmediatamente táctil. La madre – mirada – no mira, acto que en el universo semántico de la autora, poblado de maestros que hablan y miran, indica someter a juicio. Sin decir una palabra, lleva a la hija de la mano. Con este tipo de contacto, gracias al cual quien toca es a la vez tocado, se reanuda entre la madre y la hija una mutua dependencia física. Y empieza para la niña otro tipo de aprendizaje. A diferencia del padre y la maestra, la mujer callada parece experta en lo que se comunica por medio del cuerpo²⁰. Establecida la comunión física a través del calor que – no obstante los «guantes suaves», también gratos al tacto – desprende y transmite su mano, la hija lleva a cabo una exploración de lo abierto que prescinde de toda verbalización escrita y oral. Guiada por la madre, empieza pues su otro camino:

Así, andaba sobre el asfalto duro, pasaba sobre el Viaducto; subía el rumor de la calle de Segovia, un árbol tendía sus ramas que casi podía tocar y podía hundir los ojos siendo que se le iban, en aquella lejanía azulada, casi blanca algunas tardes, franjeada del verde oscuro de la Casa de Campo: el horizonte, eso, el horizonte lleno de luz; quería detenerse, pararse a beberla, como el mejor alimento, el ansiado; se embebía un instante. (p. 27)

Enfocando su entorno desde el punto de vista infantil, la niña describe primero un concreto escorzo de Madrid, notando con todas sus facultades perceptivas lo que la rodea o está a mano. Luego extiende progresivamente su mirada hasta que el centro de su errancia se le hace visible. Entonces cuajan intenciones precisas y la actividad del cuerpo cede el paso a la excitación de la mente²¹. Según la que María Zambrano considera una necesaria alternancia entre acción y contemplación, se da en la niña el pensar posibilitado por el andar. Con los sentidos alerta, ella va desfilando en los escenarios diversos que su atención elige y compone: es la toma de posesión de un mundo propio. Al final sobresale el elemento de la luz, símbolo del poder de la conciencia, que destaca contra el horizonte, símbolo de la posibilidad de la vida

²⁰ Sobre la relación conocimiento/saber cf. M. Zambrano, *Notas de un método*, cit., pp. 106-107.

²¹ Para M. Zambrano, *Ibí*, p. 89, el centro es lo que se hace patente y se convierte en objeto de intenciones. Dicho en otras palabras es «el término visible a alcanzar».

humana. Siendo el momento del atardecer, se trata de una luz especialmente intensa que origina una acuciante pulsión infantil. Para la niña que aún no posee instrumentos racionales, beberse la luz sería llenar simbólicamente la falta, anular la distancia que la separa del objeto de su deseo y así *incorporarlo*. La fantasía de esta otra *comunidad*, que se realiza sin palabras, precede al proceso de la trascendencia y la consecuente formación de la conciencia. Como muestra un pasaje anterior de *Delirio y destino*, María Zambrano fija en la pulsión oral el móvil de toda existencia humana, metaforizado con lexemas como «ímpetu», «avidez», «apetito», «anhelo», «hambre» (p. 25). Por su tendencia conservadora, la sensación placentera produce en la niña un breve éxtasis («se embebía un instante»), al que pone punto final una sensación diferente que excita el extremo opuesto de su cuerpo:

Y alguna china se clavaba en la planta del pie, a través del zapato, algo inoportuno, hiriente, o se soltaban los cordones o alguien empujaba su hombro...y volvía a sentir que era débil. (p. 27)

Después de la cabeza, donde están los oídos que notan la calle ruidosa, los ojos que circunscriben el horizonte y la boca que se bebería la luz, aparecen los pies que vuelven a poner a la niña en la tierra a través de pequeñas molestias. En el ámbito de su pequeño cuerpo se confirma la topología simbólica de lo alto o espiritual y lo bajo o material, con su corolario de oposiciones idealistas. El sujeto que, de percepción en percepción, había llegado a fijarse en el cielo olvidando el «asfalto duro», vuelve a una ineludible condición terrenal. Para María Zambrano, admiradora de los pitagóricos, la criatura está condenada a habitar la tierra porque tiene cuerpo y por lo tanto peso. Así unas chinas que le provocan dolor en la planta del pie o los cordones desatados del zapato que la obligan a doblarse hacia abajo o un empujón recibido casualmente en el hombro, se le imponen como contactos físicos desagradables, distracciones inoportunas que acaban con una vivencia placentera y muda. Pero es allí, en las partes del cuerpo evocadas por estas otras imágenes, donde la niña empieza a darse cuenta de que es también carnal. Según lo que la autora explicaría muchos años después en *Notas de un método*, se trata de puntos de gravedad «donde sordamente yace el sentir originario»²². A diferencia de la mano de la madre, estas otras percepciones táctiles abren camino al padecer que produce la conciencia. El principio de realidad desaloja el principio del placer. Tras la frustración de no poderse instalar permanentemente en el gozo, la niña se entera de su fragilidad y retira del mundo la energía que

²² *Ibi*, p. 90.

había derrochado con entusiasmo. Perdida la facultad de fantasear, se abandona a una actitud melancólica.

Lo revela la estructura profundamente distinta del discurso que representa esta nueva fase, de donde la madre es expulsada como presencia aunque no como función. Cada vez menos articulada, la verbalización se desliza ahora hacia una sobriedad enunciativa que roza el silencio. Es una pequeña muestra de la habilidad literaria de María Zambrano, siempre atenta a ajustar recursos retóricos y temas filosóficos. Descubierta la carencia, el discurso se vuelve seco, cohibido, roto. El brusco cambio estilístico empieza en el pasaje inmediatamente sucesivo, donde se borra la relación constructiva con la madre. Centrándose únicamente en sí misma, así se rememora María Zambrano: «Pero no iba sola. Y si no había que jugar, en el invierno, una confitería con las luces ya encendidas aguardaba. Y enseguida la casa, con el fuego encendido, y afuera la noche.» (p. 27) Si bien la estructura lógico-sintáctica de la frase inicial afirma lo contrario, la soledad apunta en el plano referencial del recuerdo como el retorno de lo reprimido que la decepción padecida ha puesto en marcha. La madre sigue supuestamente ahí, pero la hija – afectada por lo que acaba de saber acerca de sí misma – le ha sustraído mientras tanto el cuerpo y se deshace a su vez en la forma impersonal del último verbo que la involucra como sujeto de una actividad propia de su edad. Se trata del juego que, en vez de constituir un placer, aparece casi como un deber o una carga («Y si no había que jugar»). Finalmente, en la parte conclusiva de la narración faltan ambas: la madre y la hija. La pulsión oral, tan exaltada por la niña en la primera parte de su experiencia, deja de funcionar como trámite placentero con el mundo. Quien habla es un sujeto que aumenta la toma de distancia del mundo a través de la imprecisión del discurso que lo representa. De repente es invierno, uno cualquiera. Las dos protagonistas se han eclipsado. La aséptica opacidad del texto se limita a mostrar la confitería luminosa como sujeto gramatical de un verbo transitivo que no tiene objeto. De ese lugar se dice, sin más, que «aguardaba»: ni un pronombre personal remite a quienes supuestamente entrarían en él para calentarse y comer golosinas. La relación de la madre y la hija con su respectivo espacio vital sigue debilitándose y culmina en la representación reticente del lugar que más les pertenece: la casa. En efecto, el párrafo se cierra con una frase nominal («Y enseguida la casa, con el fuego encendido, y afuera la noche») que menciona el final del trayecto, sin enfocar a los dos sujetos que habían emprendido la acción de volver. Los deícticos «enseguida» y «afuera» son la única huella subjetiva de la voz que narra sigilosamente, omitiendo cualquier verbo. Lo único que se pone en evidencia es el límite entre el interior de la casa, con el detalle acogedor del fuego encendido, y el exterior de la ciudad, borrado por la noche que impide la visión. La presencia de la conjunción «y», al frente de uno y otro espacio, indica la fluidez de la relación, siempre abierta

al intercambio. En esta topología ambivalente, lo positivo y lo negativo se implican, con un haz de posibilidades directamente proporcional a la falta de definición. Al igual que el «confín» desdibujado por la aurora, se perfila aquí una frontera física y metafísica: la que la autora definiría, en un libro posterior, como la «línea que separa dando, creando al par abismo y continuidad»²³. La continuidad es la casa, el abismo es la noche. Eliminadas progresivamente las articulaciones del discurso que obligan en tanto que definen, de la representación inicial quedan estas dos imágenes, resultado de un intenso proceso de condensación que, por «custodiar el sentir y aún los sentimientos»²⁴, pueden revelar verdades ocultas.

La imagen, afirmaría años más tarde la escritora, «irradia o absorbe. Y si irradia, ilumina. De la diaphanidad se pasa así a la iluminación de aquello rescatado»²⁵. En este caso, rescata lo que encierra la imagen de la noche, configurada como el lado invisible de la casa iluminada y habitada, que no vuelve a mencionar. Siendo el devenir una sucesión de estadios activos y pasivos, representa ahora el otro componente de su experiencia infantil con una pulsión de muerte, meta simbolizada por la ambivalente isotopía de la oscuridad, que también se aplica al proceso de gestación. Representando la existencia como condena a ver y ser vistos, es decir a diferenciar y diferenciarse a la luz de la razón que posibilita el juicio, así María Zambrano representa una de sus utópicas regresiones al no-ser:

Y ya el sobresalto del día había desaparecido. La noche era el silencio, la ilusión de entrar en un lugar secreto de donde bruscamente nos habían despertado en algún momento, escapar de la violencia que la obligaba a estar presente, allí, aquí, aquí, ante todos, siendo vista, sintiéndose juzgada. Pues todas las cosas, especialmente algunas, ciertos edificios y la mirada escrutadora de la gente y las distraídas de quien querríamos ser mirados, acariciados, hacen sentir el juicio implacable que ya en la luz de la mañana se siente. (pp. 27-28)

La niña que antes actuaba, ahora padece. En vez de construir el hábitat que la construye, se siente acorralada por objetos y sujetos que la miran y juzgan a la luz del día. Ya no es sujeto-de, sino sujeto-a un orden jerárquico descendiente, que va de lo exterior a lo interior, de lo inanimado a lo animado, de lo ajeno a lo familiar. Todo contribuye a desmoronar su identidad precaria: la atención inquisitiva que recibe fuera de casa (el otro rechazado) y la atención distraída que recibe en el seno de su familia (el otro deseado). Sin

²³ M. Zambrano, *De la aurora*, cit., p. 22.

²⁴ M. Zambrano, *Notas de un método*, cit., p. 86.

²⁵ *Ibidem*.

un real interés por parte de los seres que le interesan, este sujeto se difumina incluso a nivel discursivo. Respaldada tras el pronombre de primera persona plural, que representa la dualidad inicial de la criatura a solas consigo misma²⁶, la niña verbaliza su pérdida a través de una enunciación impersonal. Lamenta, en efecto, un especie de abandono por parte de «quien querríamos ser mirados, acariciados», introduciendo simbólicamente, con estos dos verbos, el binomio de “razón” y “poesía”, espíritu y cuerpo, padre y madre. El acto de mirar, relacionado con la claridad conceptual del uno, aparece aquí en el mismo nivel sintáctico del acto de acariciar, vinculado con la opacidad emocional de la otra. Ahora María Zambrano echa en falta las miradas y las caricias de alguien sin nombre. Al designarlo con el pronombre indefinido «quien», se queda en el límite inefable de sus afectos, trasladando elípticamente a la imagen de la noche la añoranza por el estadio prenatal (y preverbal) del que había sido arrancada. Al fin y al cabo la madre – imagen que inicialmente «irradia» sentido y luego lo «absorbe» – es una presencia imposible de rescatar y tal vez amar. Haciéndola retroceder al rol reproductivo, la hija hunde su identidad en la oscuridad nocturna, indiferenciada metáfora de lo negativo del ser. Es un poder que, por lo general, desplaza simbólicamente al padre y a todas las figuras masculinas que le transmiten la (implacable) luz de la razón. Mientras atribuya la capacidad de generar a sus maestros; mientras Ortega sea el artífice de «una razón maternal, alumbradora de un alma nueva» (p. 96), María Zambrano niega el cuerpo de quien de verdad la ha engendrado. Es esta realidad de la carne que reproduce la vida y es meta de la muerte la que subyace a la isotopía de la otra gestación, la fantasmal y viril que debería garantizar una vida imperecedera.

Lo confirma la segunda representación de la madre, que aparece en otra anécdota relacionada con la enfermedad y la filosofía. Es la circunstancia en que María Zambrano experimenta el «primer NO concreto» de su vida, materializado en «aquel árbol de lilas que no pudo ver florecer en una agria primavera, no lejos de Madrid, niña muy niña» (p. 63). En un relato ajustado a la fenomenología onírica, la autora evoca el crescendo de excitación que fue acumulando en torno a ese acontecimiento a lo largo de los delirios provocados por la fiebre. Pero, cuando por fin está curada y a punto de salir al jardín, la madre que la está vistiendo – que la está cuidando – así la previene: «No había habido flores en el árbol, es muy pequeño aún, al año que viene» (p. 63). La afirmación negadora y piadosa no funciona. Una criada «ignorante de la crueldad que en ello había, le dijo que sí, pero que ya se habían secado» (p. 63). Mensajera del falso fallo de la naturaleza, la figura de la madre que

²⁶ Así define el valor de «nosotros» María Zambrano, *ibi*, p. 89.

mente se opone así a la figura del padre que dice la verdad. Una verdad que se acompañará siempre a un estado de pobreza y soledad (cf. p. 30), mientras que aquella mentira es una manifestación de la piedad: en palabras de la propia autora, de un «saber tratar con lo otro [...] que es simplemente tratar con la realidad»²⁷. Si paramos mientes en que la realidad es para ella lo sagrado que desconoce el principio de contradicción²⁸, se deduce que la madre es aquí la figura de la mediación con la *physis* que cae fuera del logos, la agente de un cuidado originariamente materno (biológico, natural, sagrado...) que resulta inadmisibile. La decepción es tan traumática que la hija se defiende con una decisión radical. Al enterarse de que el árbol fantaseado había dado sus flores (o cumplido un ciclo vegetal que es «la vida del sueño», p. 133), retira su deseo del mundo exterior y lo desplaza hacia la imagen sustitutiva que tendrá «una existencia invulnerable» (p. 64). Entonces empieza a pensar, compensación que connota de violencia (cf. p. 182), mientras la naturaleza deviene sin rupturas ni revoluciones (cf. p. 99). Entonces empieza también a filosofar, tras la primera de sus muchas expectativas fallidas:

Pero ella vio el árbol y lo miró siempre como algo precioso y aparte de las demás plantas del jardín por esas flores invisibles para ella. Creyó siempre que el árbol había florecido; prefirió la crueldad de esas flores que nunca más vería – aquellas precisamente – a que el árbol no hubiese florecido. No se quiso consolar; prefirió la existencia de la flor al consuelo.

Así sería siempre. A cada no, «no es la hora», o «ya pasó», o simplemente «no está para ti», sentía renacer el amor a lo que se le negaba, el amor ya despojado de toda ilusión posesoria, el simple amor a la existencia del objeto; que sea así, que exista, aunque yo no me consuele nunca de no haberlo habido. (p. 64)

Esas flores nunca vistas ni tocadas u olidas se convierten en la figura fantasmal de la pérdida que funda la pasión por el mundo de las ideas, platónicamente entendidas como visiones intelectuales que prescinden de realidades sensibles. Algo que María Zambrano admite cultivar «a falta de otra cosa» (p. 64), una sublimación inacabada y atormentada como muestra la serie de preguntas sobre esta elección suya, definida «"aporía"»: en realidad, una falta de adaptación tanto a la pérdida del objeto como a la búsqueda de su sustituto, llamado significativamente el «conocimiento sin consuelo» (p. 64). Presa de la verbalización conflictiva de su malestar, la autora se pregunta al final: «¿Por qué esa crueldad, esa renuncia al consuelo?» No habrá respuesta. De lo con-

²⁷ M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 207.

²⁸ *Ibi*, p. 48.

trario tendría que tomar conciencia de *la cosa que falta* y reconocerse en quien le ofreció ese «consuelo» propiamente materno. El que, con valor opuesto y nombre idéntico, detecta metafóricamente en los filósofos heterodoxos: los que contagian las abstracciones del idealismo con las evidencias de la materia. El pensamiento filosófico de María Zambrano ha girado siempre alrededor del cuerpo, negado y trans-figurado una y otra vez. Es sintomático que, muchos años antes de escribir *Delirio y destino*, la autora atribuya al admirado Séneca una «razón maternal» como «nota de absoluta virilidad»²⁹. Pero no basta. Añade que esa razón «se ha llenado de ternura maternal para poder consolar al hombre en su desamparo»³⁰. «Consuelo» o «consolar» es el lexema clave donde aflora lo reprimido. El cuidado que remite metonímicamente a la madre real – la que la engendró y le oculta por piedad la existencia de las lilas, engendro del árbol – figura como atributo de la sombra de Séneca, un maestro imaginado a partir de sus libros o huellas desencarnadas.

Queda así al descubierto la dinámica de la «razón poética», un pensamiento que, dicho de manera menos delicada y convencional, «tiende a hacerse sangre» (p. 56). De eso se trata: tensiones que no acaban nunca y fundan textos que son paradojas en estado puro, formas de lo que simultáneamente es y no es, vale y no vale. Al elegir un imposible, María Zambrano sigue en el límite de su deseo, midiéndose siempre con lo otro que la excede como mujer y que le falta como filósofo. Y viceversa. En «La multiplicidad de los tiempos», que es junto con «Adsum» el segundo capítulo fundacional de *Delirio y destino*³¹, hay al respecto una tercera escena reveladora, protagonizada por la madre y con el padre en segundo plano. De nuevo la hija le concede brevemente a esta figura femenina su voz auténtica, en discurso directo y entrecuillado; pero sobre todo matiza y censura el conjunto del mensaje, al hacerse cargo de la mayor parte de la enunciación en discurso indirecto. María Zambrano, que proyectaba con dificultad su futuro de niña o adolescente, recuerda ahora cómo traducía impresiones fugaces en imágenes o frases inexplicables que el padre ignoraba y la madre recogía. Juntos frente a ella, los dos progenitores llevan a cabo una dialéctica amorosa e inconciliable, como sus roles:

Por eso a veces su padre se la quedaba mirando, sin decir nada y su madre, a quien esto debía haberle ocurrido a lo largo de su vida y en mayor escala – en mayor pureza – le decía: «¡Ah hija mía, tú también lo

²⁹ M. Zambrano, «Un camino español: Séneca o la resignación», en *Senderos*, Barcelona, Athropos, 1989, p. 113. Había publicado este artículo en 1938.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Son los dos capítulos que María Zambrano había hecho circular en revistas de los años cincuenta y que en 1981 reúne en un librito titulado: *Dos escritos autobiográficos (El nacimiento)*, Madrid, Entrega de la Ventura, 1981.

sabes! Porque yo, a mí se me figura lo siguiente.» Y decía limpia, nítidamente unas cuantas previsiones que el padre escuchaba en silencio, porque no las podía rebatir y no podía adherirse a ellas, no las quería ciertas; la madre tampoco, al contrario, la acongojaban, pero no había podido dejar de figurárselas. Y una vez él le dijo: «Y tú, mujer, ¿por qué sabes esas cosas?» «No sé, se me figuran, pero mira, fíjate, ¿no observas?» Y aquí, algún menudo detalle que la prensa había publicado en un espacio perdido, alguna palabra cogida al vuelo en un discurso de algún estadista y hasta un breve gesto de alguna imagen fotográfica. Y el padre caballeresco concluía: «Pues sí, tienes razón, tú ves más claro» «Pero razón yo no la tengo porque no la hay, lo que ocurre es que va a ser así». Y ese «así» era algo sombrío, una catástrofe que se cernía sobre Europa, y antes sobre España, a pesar de lo bien que marchaba todo. (p. 122)

He aquí lo infundado que se escapa a todo control racional. Opuesto al conocimiento del padre, este saber de la madre no prevé pero presiente lo que acabará cumpliéndose. Es inocente y aciago. Una herencia que pasa de la madre a la hija sin elección, *naturalmente*. Desde su mirada retrospectiva, la niña que se hizo filósofo para sustraerse a esa facultad, pone en entredicho las catástrofes de la guerra civil española y la segunda guerra mundial, que encaminarán toda la familia hacia un destino penoso. Pero al final de *Delirio y destino*, refiriéndose a los años cuarenta y a esas dos guerras, identifica a la madre – exiliada en París – con Europa, «otra madre despedazada, una madre que se había vuelto loca» (p. 255). Por haberse muerto en Barcelona, en 1938, al padre no le dio tiempo comprobar que la palabra profética de su esposa era efectivamente ética, pues tenía que ver con conductas públicas y privadas. Pero la hija que se dedica a la filosofía sí pudo atar los cabos que había dejado sueltos y, además de seguir teorizando la «razón poética», empezar a escribir «delirios». Fue en París, en 1946, tras la muerte de la madre y al lado de la hermana Araceli, a la que empezó a llamar Antígona veinte años antes de escribir *La tumba de Antígona*, porque «inocente, soportaba la Historia; porque habiendo nacido para el amor la estaba devorando la piedad» (p. 261). Al igual que la Araceli de carne y hueso y la futura protagonista ficticia de su pieza literaria, también María Zambrano delira bajo el peso del dolor sin justificación. Encarnando a su vez la piedad, trata con lo otro, lo sagrado que expresa con oscuras e infundadas palabras femeninas que desvían y extravían³². Es un homenaje póstumo a la madre muerta, cuyo magisterio actúa en ella sólo cuando la *posee* como presencia incorpórea, fantasma, idea. Comparada con

³² Recuerda Annarosa Buttarelli, “Poesia madre della filosofia. Per una filosofia della passività efficace”, en Chiara Zamboni (a cura di), *María Zambrano, in fedeltà alla parola vivente*, Firenze, Alinea, 2002, p. 31, che «*delirare* vuol dire uscire dal solco tracciato e, perciò, può significare anche *perdersi*».

la primera parte de *Delirio y destino*, que se titula “Un destino soñado” (pp. 21-263), la segunda parte titulada “Delirios” (pp. 265-308) parece algo así como un apéndice. Es significativo, sin embargo, que sea ésta la que encabeza el título del libro, ocupando la posición preeminente.

Considerando la anécdota a la luz de lo que pasó en las décadas sucesivas, la palabra materna que no fue atendida adquiere una grandeza terrorífica. Al igual que en las tragedias clásicas, se configura como la señal oblicua del hado que avisa sin que nadie le preste atención. Pero la hija que no se reconoce en esa expresión delirante de lo materno, sí deja constancia de cómo se manifiesta. No ha recogido el mensaje, pero no puede olvidar el espectáculo de la mensajera inspirada que *siente* su palabra, además de decirla. Aunque calla el contenido de las previsiones angustiosas de la madre, la hija evoca con todo detalle sus inusitados cambios somáticos que narra, una vez más, desde un desamparado punto de vista infantil:

Y al hablar así, sus inmensos ojos claros se le tornaban verdes, casi fosforescentes; eran de muchos colores, azules, grises y verdes. Cuando se dejaba hablar por inspiración, de niña había observado, obsesionada, sus cambios; su pelo negro destacaba sus sienes un poco hundidas, su piel blanca parecía más pálida y de alguna que otra materia que la carnal, toda ella, que siempre tendía a volverse incorpórea – a pesar de su relativa corpulencia siempre parecía menuda –, se volvía como irreal y, más presente que nunca, estaba ahí como si llegara de otro lugar, de otro tiempo, y el cuerpo no hubiera acabado de materializarse o de volverse carne; impenetrable, liso e irreal como una camelia, o como un marfil antiguo e intocado. Y se callaba fatigada, mirándose las manos, pequeñas, dibujadas a la perfección, y las levantaba como dos alas de paloma: «¡Ah, si los que mandan en el mundo escucharan de vez en cuando lo que nadie se atreve a decirles!». Y el padre, sonriendo irónicamente con un dejo de admiración: «Claro, mujer, ya no hay sibilas». (pp. 122-123)

Con gran habilidad narrativa, María Zambrano presenta primero el fenómeno y luego su definición, que retoma del juicio irónico del padre. El maestro de la claridad conceptual – aunque se revele ciego y sordo, a la luz de los hechos *impensables* que acontecerían mucho tiempo después – emite aquí la sentencia cariñosa que vuelve inactual la intervención de la profetisa a la vez familiar y extraña, una vidente que emite su discurso oracular entre grandes trastornos físicos. En su evocación de adulta que ha soportado ya muchas de las desgracias anunciadas, María Zambrano ahora configura a la madre nada más y nada menos que como cuerpo espantoso: carne que se mueve y ahuyenta, materia que, hablando, excede lo materno-reproductivo y elude la categoría de la pasividad que la inteligencia le ha asignado. Mientras los cambios producidos por el cuerpo del padre-maestro, en el efímero rol materno, dan acceso a la palabra que ilumina, los cambios producidos por el

cuerpo de la madre-sibila acompañan la palabra que obnubila, dejando a la niña «obsesionada», es decir atrapada, cautiva, sujeta. Análoga a la poderosa sibila de la *Eneida*, que habita el umbral de los ínferos y se altera somáticamente al predecir el futuro, la madre sufre una metamorfosis pavorosa cada vez que *encarna* el mensaje infundado e ininteligible. Al final de sus veredictos, en la verbalización de la hija esta figura aparece como cosa inanimada e inofensiva, cuerpo «impenetrable, liso e irreal como una camelia, o como un marfil antiguo e intocado»: una refinada metonimia de la muerte, medio vegetal y medio inorgánica.

Con esta anámnesis inquietante, María Zambrano relata el acontecer de la palabra a la vez imposible de recibir y de ignorar. Censurada en la vivencia autobiográfica, se expande sólo en la experiencia teórica, donde el cuerpo femenino es una representación *fecunda* y no una presencia mortífera. En su pensamiento lo materno se escinde y, por lo que se refiere a la función reproductiva, se convierte en el espacio *ideal* que metaforiza la creación de la palabra no racional, es decir, de aquella poesía que «ha sido siempre cosa de la *carne*, de la inferioridad de la *carne*, de la interioridad de la carne: de las entrañas»³³. No es más que una variante de las incontables definiciones diseminadas en el *cuerpo* de su *opera omnia*. Así la autora acoge lo reprimido que alimenta su discurso híbrido y subversivo.

4. Conclusiones

Casi al final de su vida aventurosa, María Zambrano insiste en la imposibilidad de contarla, de darle la forma teleológica de una narración, de encontrarle un sentido. Si llegara a escribirla, como todo lo suyo debería ser doble o fronteriza, «una autobiografía al par positiva y negativa»³⁴ que diera cuenta por igual de lo hecho y sabido y de lo incumplido e ignorado. Quien escribió *Delirio y destino* en tercera persona, marcando una distancia enunciativa entre la que vivió y y la que recuerda, es alguien que rehúye el uso del yo, centro decaído del idealismo, porque sigue sin encontrar un nombre que la defina ni un pronombre que la abarque. Por exceso o por defecto, le queda siempre un resto que no cabe en el discurso conceptual que identifica sin contradicciones, pero que sí puede acogerse al discurso poético que revela velando. Es entonces la imagen, con su halo de indeterminaciones, la sola forma de traer a la presencia un pasado personal que no acaba de pasar, que

³³ M. Zambrano, «San Juan de la Cruz (De la «noche oscura» a la más clara mística)», en *Senderos*, cit., p. 193.

³⁴ M. Zambrano, *A modo de autobiografía*, cit., p. 71.

no se puede explicar. Siendo lo negativo «más fácil de decir de lo positivo»³⁵, así, por ejemplo, María Zambrano recuerda cómo no pudo entrar en la orden de los templarios, otra fantasía de cuando era niña:

Yo le pregunté a mi padre quiénes eran los templarios; mi padre me contestó algo, no porque él no supiera sino porque tenía el sentimiento de la medida, y entonces me contestó algo que yo podía entender; recuerdo que me dijo que eran unos caballeros, y yo era mujer, y entonces pregunté, no sé si a mi padre o a mi madre, si había que ser siempre lo que ya se era, si siendo yo una niña no podría ser nunca un caballero, por ser mujer. Y esto se me quedó en el alma, flotando, porque yo quería ser un caballero y quería no dejar de ser mujer, eso no; yo no quería rechazar, yo quería encontrar, no quería renegar y menos aún de mi condición femenina, porque era la que se me había dado y yo la aceptaba, pero quería hacerla compatible con un caballero y precisamente con un templario³⁶.

Tampoco logra hacer compatible su condición femenina con la del filósofo, si todavía en 1985 se refiere a sí misma como a un «autor» y acto seguido añade: «el escritor y [...] la pobre escritora que soy y que nunca quise ser»³⁷. En estas diferencias que – como muestra la paradójica conjunción «y» – *no son oposiciones*, inscribe su des-identidad, la vivencia de un exilio antes simbólico que real; antes familiar, cultural y social que político y místico. Desde la más tierna infancia es la «impar criatura»³⁸: no sólo en el sentido del ser originariamente carente, propio del hombre arrojado al mundo; sino también en el sentido del ser sin igual, excepcional, singular, propio de una mujer que rompe moldes y no encuentra uno propio. Entre el conocimiento transparente del padre y el saber opaco de la madre, es la que se atreve a «nacer por sí misma» (p. 25) sin llegar a ser un sujeto pleno, categoría que no le corresponde, puesto que «decir sujeto es postular o declarar su identidad»³⁹. Desde la im-perfección de su ser diferente practicó una “teoría errante” o una “errancia teorizada”⁴⁰ sin querer o poder engendrar la forma acabada de ninguna cosa. Se quedó siempre a mitad de camino, en el límite de una impo-

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibi*, p. 70.

³⁷ M. Zambrano, “Prólogo” a *Senderos*, cit., pp. 8 y 9 respectivamente.

³⁸ M. Zambrano, “El filósofo”, en *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, 1990, p. 46. El texto lleva la dedicatoria siguiente: «A la memoria de mi padre, filósofo y guía».

³⁹ M. Zambrano, *Notas de un método*, cit., p. 27.

⁴⁰ Así define la identidad simbólica del sujeto femenino, en nuestros tiempos, Julia Kristeva, “femme/mère/pensée”, en Catherine Franchlin (por), “Art Press International”, 5, 1977. Cito por la edición italiana recogida en J. Kristeva, *Eretica dell'amore*, a cura di Edda Meloni, Torino, La Rosa, 1979, p. 109.

tencia melancólica que activa, a la vez, la posibilidad de formas futuras. Lo prueba un libro emblemático como *De la aurora*, que publicó con más de ochenta años, en 1986. Es el mismo periodo en que dijo: «en todo lo que he escrito y en todo lo que he vivido, aparece la aurora. Se diría que me gusta la noche porque es el prólogo de la aurora»⁴¹. A través de la paradoja o del símbolo, cuyas formas *contienen* una sustancia escindida pero interactiva, María Zambrano sigue evocando lo que cree ser a partir del no ser y viceversa. Como las lilas negadas que le partieron el sentir y el pensar, así se dice siempre a sí misma, «a falta de otra cosa».

⁴¹ M. Zambrano, “A modo de autobiografía”, cit., p. 71. Aquí dijo que *De la aurora* iba dedicado a la madre, pero en la obra impresa no aparece ninguna dedicatoria explícita.

BEATRIZ HERNÁN-GÓMEZ PRIETO

SOBRE EL TEXTO DE LA COMEDIA
DUELOS DE INGENIO Y FORTUNA
DE FRANCISCO BANCES CANDAMO

1. *Los testimonios*

El texto de la comedia *Duelos de ingenio y fortuna* de Francisco Bances Candamo se encuentra en cinco testimonios, cuatro impresos y un manuscrito:

1. VD = Edición Villa-Diego, 1687, *editio princeps* de lujo, que contiene, además de la comedia, también la loa, el baile y el bailete de fin de fiesta. Es un *in folio* grande, de 58 folios. Utilizo el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid R-14369¹.

LA COMEDIA / DE / DUELOS DE INGENIO / Y FORTUNA. / FIESTA
REAL, QVE SE REPRESENTO / A SVS MAGESTADES EN EL GRAN
COLISEO / DE EL BUEN RETIRO, AL FELIZ CVMPLIMIENTO / DE AÑOS
DE EL REY NVESTRO SEÑOR / DON CARLOS SEGUNDO, / QVE DIOS
GVARDE, CON LOA, / Y SAYNETES. / DESCRIBESE LA FESTIVA POMPA /
de galas, y trages, el Real aparato de Scenas, Mutaciones, / Apariencias,
y Maquinas ingeniosas, con que la hizo exe-/cutar el Excelentissimo
Señor Condestable de / Castilla, Mayordomo del Rey / Nuestro Señor, /
ESCRIVIOLA DON FRANCISCO / Antonio de Bances Candamo. // EN
MADRID. / En la Imprenta de Bernardo de Villa-Diego, Impressor de su
Magestad. Año de M.DC.LXXXVII.

2. PC = *Poestías cómicas, Obras posthumas* de D. Francisco Bances Candamo, Madrid, Blás de Villa-Nueva, 1722, t. I, pp. 229-283. Es la colección más importante de las obras dramáticas del autor. Contiene también la loa (pp. 224-228). Utilizo el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, T-9809.

¹ En la Biblioteca Nacional hay otro ejemplar, R-10527, con *ex libris* de Pascual de Gayangos.

COMEDIA FAMOSA, / DUELOS DE INGENIO, / Y FORTUNA, / DE / DON
FRANCISCO BANCES CANDAMO.

3. S1 = suelta sl., s.a. (pero del siglo XVIII), de 20 fols. en dos columnas, sin colofón. He manejado el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, T-2677, que lleva el número 80.

COMEDIA FAMOSA. / DVELO DE INGENIO, / Y FORTVNA. / REPRESENTOSE EN EL COLISEO DEL BUEN RETIRO. / DE DON FRANCISCO
BANCES CANDAMO.

4. S2 = suelta sl., s.a. (pero del siglo XVIII), de 21 fols. en dos columnas, sin colofón. He manejado el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, T-14810²⁰, que también lleva el número 80.

COMEDIA FAMOSA. / DVELO DE INGENIO, / Y FORTVNA. / REPRESENTOSE EN EL COLISEO DEL BVEN RETIRO. / DE DON FRANCISCO
BANCES CANDAMO.

5. MS = manuscrito n. 16591 de la Biblioteca Nacional de Madrid, siglo XVIII, de 70 fols. En una hoja anterior de guarda se lee: «138. Duelos de ingenio y fortuna. Comedia en 3 jornadas, de D. Francisco de Bances Candamo».

Comedia / Duelos de Ingenio, y fortuna. / Fiesta de sus Magestades, al feliz cumplimiento / de años de el Rey, *Nuestro Señor Don Carlos II.* / enel coliseo Real de el Buen Retiro. / De Don Francisco Antonio Bances Candamo.

En espera de la edición crítica de toda la fiesta, que estoy preparando ², adelanto un estudio filológico sobre las relaciones entre los códices.

2. Casos problemáticos comunes a toda la tradición

Todos los testimonios presentan un pequeño número de casos problemáticos, que podrían hacer pensar en la existencia de un arquetipo: tres de ellos (los números 1, 4 y 6) se refieren a la métrica de la obra, por lo general muy

² Que yo sepa, hasta ahora se ha publicado tan sólo la loa, a cargo de Blanca Oteiza: *Loa para la comedia «Duelos de ingenio y fortuna»*, en *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*. Estudios y ediciones críticas. Volumen dirigido por Ignacio Arellano, Kurt Spang, M. Carmen Pinillos, Kassel, Edition Reichenberger, 1994, pp. 143-165.

esmerada en Bances Candamo. La numeración de los versos que se usa en este ensayo es la de mi texto crítico; el ejemplar de colación es VD, transcrito con las acostumbradas modernizaciones gráficas³ y otras intervenciones normales⁴.

(1) Entre redondillas y letras de canto se encuentran unos versos (452-457), cuya estructura resulta poco clara. Para poder examinar la lección es conveniente ofrecer un contexto bastante amplio:

CORO DE NINEAS	<i>Ce, ce, ce, silencio, quedito y no murmuréis, en soplos fragrantes, en frescos arrullos, que duerme el Amor en este vergel.</i>	
ARIÓN	Puesto que de mí se aleja la esperanza de el favor, veré si alivia el dolor la dureza de la queja.	440
<i>Canta</i>	<i>¡Ay del cruel precepto!, ¡ay de la dura ley! que manda morir y no merecer. No más, cruel Fortuna, tus impiedades duras temeré, que mi paciencia ya se ha hecho obstinación de padecer.</i>	445 450
CORO DE NINEAS	<i>Recibe el sacrificio de su fee.</i>	
HIMENEO	No penséis que la canción me previene alivio igual, pues no divierte mi mal y hace ruido a mi pasión: sólo a ti, en mi corazón, divina copia diré:	455
ARIÓN Y ÉL	<i>¡Ay del precepto duro!, ¡ay de la injusta ley! que manda morir y no merecer.</i>	460
<i>Canta</i> TALÍA	<i>Fuentecillas parleras, que voláis ligeras y corréis aprisa, convirtiendo en risa,</i>	

³ Por ej. distingo entre *u* vocálica y *v* consonante, escribo *s* en vez de *ss* (*paso*, no *passo*), *b* por *v* (*torbellinos*, no *torvellinos*), *c* por *z* (*diciendo*, no *diziendo*) etc.; además añadido los acentos según el uso moderno.

⁴ Completo el nombre de las personas que dicen los parlamentos, por ej. *Himeneo*, no *Himen.*; desarrollo los &c en las letras de canto, reconstruyendo el texto en base a la forma anterior en la que aparecen los versos.

	<i>el llanto de el alba, que ufanas bebéis;</i>	465
	<i>ce, ce, ce,</i>	
	<i>silencio, quedito y no murmuréis,</i>	
	<i>en voces undosas de manso bullicio,</i>	
	<i>que duerme el Amor en este vergel.</i>	
CORO DE NINEAS	<i>Ce, ce, ce,</i>	470
	<i>silencio, quedito, y no murmuréis,</i>	
	<i>en voces undosas de manso bullicio,</i>	
	<i>que duerme el Amor en ese vergel.</i>	
FORTUNA	De tan distintos extremos,	
	¿qué consecuencia sacamos?	475
APOLO	Calla, y sus voces oigamos,	
	que luego discurriremos.	

Considerados en conjunto, los vv. 452-457 no constituyen una estrofa conocida (no son ni una sextilla ni algo parecido); sin embargo esta 'irregularidad' métrica podría ser, al fin y al cabo, original. Los vv. 452-456 parecen una quintilla, admisible como variante ocasional de la redondilla, mientras que el v. 457 entraría de alguna manera en el juego de la letra de canto, conteniendo una rima en -é, que se relacionaría de forma consonante con el refrán "ce, ce, ce", con el v. 448 (*tus impiedades duras temeré*) y con el v. 451 (*Recibe el sacrificio de su fee*), donde *fee* es posiblemente variante tan sólo gráfica de *fe*; y de forma asonante con los vv. 439=469=473 (*que duerme el Amor en este vergel*), 446=460 (*que manda morir y no merecer*) y 450 (*se ha hecho obstinación de padecer*).

(2) El v. 722 (en el interior de un romance en é-o) está incompleto:

[HIMENEO]	Al templo de Apolo vamos,	720
	donde oygamos:	
	[...] ⁵	
UNOS	¡Piedad, cielos!	
OTROS	¡Guerra, guerra!	[722]
TODOS	¡Amayna, que nos perdemos!	

Teniendo en cuenta el carácter repetitivo de la esticomitía, podemos suponer que en el original se encontraría algo como:

[HIMENEO]	Al templo de Apolo vamos,	720
	donde oygamos:	
	[acotación]	

⁵ Hay una larga acotación, que aquí no importa transcribir.

UNOS	iPiedad, cielos!
OTROS	<iFavor, dioses!
UNOS>	iGuerra, guerra!
TODOS	iAmayna, que nos perdemos!

En efecto el juego «iPiedad, cielos! – iFavor, dioses!» se encuentra en los vv. 3178-3179:

UNOS	iPiedad, cielos!
OTROS	iFavor, dioses!

e inmediatamente después, en los 3183-3184:

CINTIA	iPiedad, cielos!
TODOS	iFavor, dioses!

(3) En los vv. 765-766 todos los códigos escriben: “Hombre, ialienta!, que ya / libre estás.”, con errata división de los esticos, en lugar de: “Hombre, ialienta!, que ya libre / estás” (estamos en el romance en *é-o*):

HIMENEO	Hombre, ialienta!, que ya libre estás.	[766]
TODOS	iSocorro, valednos dioses!, que a pique nos vamos.	
SILVANO	iVálgame Dios! Y qué miedo [...]	

(4) En el v. 1167 el primer hemistiquio parece hipómetro:

<i>Canta</i> FORTUNA	<i>Pues hoy la Fortuna se sube a su esfera, que son los vagos palacios del viento, despedidas las llamas del alma, lloren los ojos centellas de fuego.</i>	1165 [1167]
----------------------	--	----------------

Toda la letra de canto, desde el v. 1160 hasta el v. 1179, excepto las intervenciones del coro, parece escrita en los versos de arte mayor al estilo de Juan de Mena, utilizados a veces en la comedia aurisecular; por eso parece que al v. 1167 le falta una sílaba tónica. Podría pensarse en “<ya> *despedidas*”, pero, dado el carácter más libre de las letras de canto, quizá es más prudente dejar el texto tal como está.

(5) En el v. 1507 todos los códigos rompen gráficamente el octosílabo: «Aguarda / y pues ya se han hecho». Transcribo el texto crítico:

UNOS	¡Vira al mar!	
OTROS	¡Corta los cables!	1505
UNOS	¡Arma, arma!	
OTROS	¡Vira a estribor!	
CINTIA	Aguarda; y pues ya se han hecho al mar y no te quedó [...]	

(6) Entre décimas y letras de canto, los vv. 1843-1846 presentan una redondilla aislada:

CINTIA	Mal de Arión el desdén, a mis ansias corresponde, que en los cariños que esconde, aun los celos se le ven.	1835 <i>Vase.</i>
SILVANO	¿Que haya, señores, a quien esto suceda? ¡Oh amantes!, supuesto que tan galantes de tesoros os mostráis, ya que el retrato os lleváis, volvedme acá los diamantes.	1840 <i>Vase.</i>
ARSIDAS	Aclamad su vencimiento, y al templo el triunfo guiad.	
MUSAS	Al aire en su aplauso dad segunda vez el acento.	1845
TODOS Y MUSICA	<i>Viva Himeneo, viva, y su heroico valor; el mundo aclame, aplaudiéndole hoy, de la caja bastarda el estruendo ruidoso, del ronco clarín el sonoro rumor.</i>	1850

Con esta Música se van entrando todos, menos Periandro y Arión, que se quedan solos.

ARIÓN	Señor, ¿tú en esta fortuna?	1855
PERIANDRO	Arión, ¿tú en esta tierra?	
ARIÓN	¿Qué es esto?	
PERIANDRO	En trances de guerra, no hay seguridad alguna: pero mi estrella importuna conmigo usó la piedad	1860

de hallarte, que a la verdad,
 tu voz estimando yo,
 sabes cuánto autorizó
 mi gusto tu habilidad.

Este caso es comparable con el número (1): tampoco aquí parece que falte nada para la fluidez del texto y su correcto desarrollo desde todos los puntos de vista (sintáctico, escénico etc.). Cabe pues la posibilidad de que el texto haya salido así de la pluma del autor.

(7) Un lugar extremadamente problemático es el siguiente (en este caso doy el texto de VD sin ninguna intervención):

ERICTR.	Yo he de deverte, que no te ausentes.	2635
---------	--	------

*Llega Periandro por dentro de
la reja, y la coxe.*

PERIAND.	Vente conmigo, hermoso Dueño.
----------	----------------------------------

ERICTR.	Ay de mí!
---------	-----------

HIMEN.	Ha traidor Villano!
--------	---------------------

ARIÓN	Amigo,
-------	--------

Estos versos pertenecen a un romance en *í-o*, formalmente respetado por VD (vuelvo a escribirlo sin los nombres de los personajes):

Yo he de deverte, que no te ausentes. Vente conmigo, hermoso Dueño. Ay de mí! Ha traidor Villano! Amigo [...]	2635
--	------

Sin embargo los otros códigos tienen:

MS	Yo he de verte, que no te ausentes Vente conmigo, hermoso Dueño. Ay de mí! Ha traidor Villano! Amigo [...]	2635
----	---	------

PC S1 S2	Yo he de ver que no te ausentes Vente conmigo, hermoso Dueño. Ay de mí! Ha traidor Villano! Amigo [...]	2635
----------	--	------

VD presenta una lección dudosa: ¿qué quiere decir exactamente «Yo he de deberte»? La variante de PC S1 S2 es incorrecta desde el punto de vista métrico. MS, en cambio, tiene un texto que puede considerarse correcto, con tal de desplazar las palabras *te ausentes* al verso siguiente y de considerar que entre *Yo* y *he* hay dialefa: «Yo he de verte, que no / te ausentes». En realidad el error de VD consiste tan sólo en una pequeña diplografía: *de verte* > *de deverte*, error que se puede considerar fácilmente corregible. En resumen mi opinión es que la lección auténtica se puede inferir tanto de VD, eliminando la diplografía, como de MS, redistribuyendo las palabras de forma correcta:

ERICTR.	Yo he de verte, que no	2635
	te ausentes.	
	<i>Llega Periandro por dentro de la reja, y la coje.</i>	
PERIAND.	Vente conmigo [...]	

3. Relación entre los códices MS PC S1 y S2: la familia x

Los códices MS PC S1 S2 parecen derivar de un antígrafo común (lo llamaremos x), porque comparten un cierto número de errores (frente a la lección correcta de VD), entre los cuales los más importantes son los siguientes:

(8) En el v. 362: omiten el parlamento: «ARSIDAS. ¡Llevalle!», lo que sustrae tres sílabas al verso:

ARIÓN	Si mi desdicha...	
ARSIDAS	¡Llevalle!	[362]
HIMENEO	Si mi infortunio...	
CALIOPE	¿No callas?	

(9) En el v. 2051 escriben *inquietud* en lugar de *quietud*. Esta última es sin duda la lección correcta, dado que más adelante (v. 2054) se habla de *silencio*.

ERICTREA	¡Qué <i>quietud</i> tan horrorosa!	[2051]
	callad, no la profanéis,	
	suspiros, pues en su espacio	
	misterio el silencio es.	

Otras lecciones erróneas o peores son las siguientes (entre paréntesis el texto crítico, basado en las variantes correctas o mejores de VD):

v. 180: *cuando* (*cuanto*)⁶; v. 1000: om. *En*⁷; v. 1108. *mira* (*mire*)⁸; v. 2357: *embate* (*embates*)⁹; v. 2981: *convocados* (*convocado*)¹⁰.

4. Relaciones entre PC S1 y S2: la subfamilia y

Dentro de este grupo, PC S1 y S2 comparten errores y lecciones que no se encuentran en MS (y tampoco en VD), y por lo tanto forman una subfamilia, que llamaremos y. Los casos más importantes son los siguientes:

- (10) En el v. 179 escriben *precisamente* en lugar de *preciosamente*:

[HIMENEO]	[...] dando	
	al aire nieblas sagradas	
	las gomas de árabes troncos,	
	<i>preciosamente</i> lloradas,	
	cuanto al simulacro ahúman	180
	fragrantes noches de Arabia [...]	

- (11) En la acotación entre los vv. 419-420 escriben *arrímase* en lugar de *arruínase*:

Cae la Fortuna, y arruínase el escollo por dos partes, viéndose por la una rotura un jardín [...]; y por la otra se verá el templo de Apolo [...]

- (12) En la misma acotación escriben «con su estatua, y en él van entrando», en lugar de «con su estatua en él, y van entrando»:

[...] y por la otra se verá el templo de Apolo, con su estatua en él, y van entrando *Arsidas y Soldados* [...]

⁶ Cf. el contexto (vv. 176-183): «[...] pues dando / al aire nieblas sagradas / las gomas de árabes troncos, / *preciosamente* lloradas, / *cuanto* al simulacro ahúman / fragrantes noches de Arabia, / al alma de sus razones, / vistió el cuerpo de su estatua». Parece preferible *cuanto*.

⁷ Cf.: «[Los DOS] Puesto que *en* lo inconstante / de mis sucesos ... / [FORTUNA] hija soy de las ondas [...]». La falta de la preposición es errónea.

⁸ Cf.: «[FORTUNA] *Mire* ahora Apolo, si vale / contra la Fortuna ingenio». *Mira* es incorrecto, porque Apolo no está entre los personajes presentes en el escenario.

⁹ Cf.: «su mar en *embates* brame, / su tierra en temblores gima». El plural está además autorizado por el paralelismo con *temblores* del verso siguiente.

¹⁰ Cf. el contexto (vv. 2978-2981): «[MARTE] ¿Para qué, di, me has llamado? / [APOLO] Porque ahora el fin veamos / de aquel duelo, a que dejamos / cielo y tierra *convocado*». El plural *convocados* estropea la rima con *llamado*.

HIMENEO ¡Suelta Erato, suelta Clío!

[PANDION] la tela, que de flores damasquina,
jardín de seda, se tejió en la China
al afán del gusano, que entre cañas
hila para su tumba sus entrañas
con tan grandes primores,
que destila su vida en sus labores;

1190

FORTUNA	Atender...	
CUPIDO	los suaves engaños del mal.	2115
FORTUNA	la <i>aspereza</i> aparente del bien.	
CORO I	<i>Atended, oíd, escuchad...</i>	
CORO 2	<i>Escuchad, oíd, atended...</i>	
CORO I	<i>los suaves engaños del mal.</i>	
CORO 2	<i>la aspereza aparente del bien.</i>	2120

(18) En el v. 2374 *dulce* es error por *dulces*, que concuerda con *las rocas* del v. siguiente:

HIMENEO	Feliz dulcísimo joven, cuya sonora armonía hace <i>dulces</i> , con los ecos, las rocas destas orillas;	2375
---------	--	------

(19) En el v. 2477 *reyna* es error por *reino*:

[HIMENEO]	porque ¿qué más compañía, qué más mundo, qué más <i>reino</i> que la prenda que querida se posee felizmente?,	2480
-----------	--	------

(20) En el v. 2494 falta la palabra *su*, con lo que el verso resulta hipómetro:

[ARIÓN]	[...] me abrirá Cintia la puerta a <i>su</i> tiempo.	
SILVANO	Ya quería [...]	[2494]

(21) En el v. 2650 escriben *valor* por *volar* (de acuerdo con la imagen de las alas del v. 2651):

[HIMENEO]	[...] siendo así, que por <i>volar</i> y seguirlos, las alas del corazón rompen el pecho a latidos.	2650
-----------	--	------

(22) En el v. 3101 leen *nubes* por *naves*:

APOLO	Que Pandión, fiero, cuya cólera sañuda, otra vez contra estas playas, de <i>naves</i> el mar inunda,	3100
-------	---	------

prendió a Arión infelice,
que vagaba en una fusta [...]

A continuación ofrezco una selección de lecciones erróneas o peores o de todas formas características de PC S1 S2 (entre paréntesis va siempre el texto crítico):

v. 2: *sus* (los)¹¹; v. 22: *ciega* (*nunca*)¹²; v. 354: *si el* (el)¹³; v. 459: *dura* (*injusta*)¹⁴; v. 618 *todos* (*todas*)¹⁵; v. 1159-60 (*ac.*): *otra* (*contraria*)¹⁶; v. 1381: *cielos* + *que*¹⁷; v. 2084: *el* (*al*)¹⁸; v. 2485: *sobra* (*sobre*)¹⁹; v. 2954: *tuya* (*tuyo*)²⁰; v. 3329-30 (*ac.*): *orilla* + *de tierra*²¹.

5. Errores separativos de MS

Por otra parte MS está lleno de errores, algunos de los cuales son seguramente separativos, de tal manera que la subfamilia constituida por PC S1

¹¹ Cf.: «[Dentro MUSICA] Vuelen al aire, al aire / los alados piratas». Tanto *los* como *sus* son variantes aceptables: «*sus* alados piratas» son “los alados piratas del aire” (los pájaros).

¹² Cf. «[ARSIDAS] La suerte / *nunca* elige a quien señala». Las variantes probablemente son equivalentes: la suerte señala sin elegir / señala eligiendo a ciegas (¿quizás en este caso concreto *nunca* puede considerarse ligeramente *difficilior*?).

¹³ Cf. el contexto (vv. 349-355): «Esto es en cuanto a ti; en cuanto / a la osadamente vana / presunción vuestra, también / con más rigor me enojara, / si el imposible que amáis / y el hado no os castigaran: / *el* uno con su dureza, / y el otro con su amenaza». Probablemente para arreglar el texto PC elimina la conjunción y antes de *el otro*: «si el uno con su dureza, / el otro con su amenaza».

¹⁴ Cf.: «¡ay de la *injusta* ley!». Ambas variantes son aceptables: *dura* repite la frase cantada anteriormente (v. 444: «¡ay de la dura ley!»); *injusta* introduce una *variatio*, según el estilo de la obra.

¹⁵ Parece mejor el femenino, porque Himeneo se refiere a las Musas, pero en la acotación entre los vv. 609-610 se dice que el protagonista «saldrá huyendo de las Musas que le siguen, y con ellas Silvano de jardinero rústico»; la presencia de Silvano autoriza, pues, también la forma masculina. Sin embargo, Silvano no quiere intervenir, no quiere colaborar a detener a Himeneo: «¿Tenerle? / Llegue el demonio a emprenderlo, / que él me tiene de su mano / los carrillos, si le tengo» (vv. 614-617); esto hace pensar que Himeneo se dirige exclusivamente a las musas.

¹⁶ Cf.: «Sobre un cisne, batiendo las alas, va bajando Cupido por una parte, y por la *contraria* va subiendo la Fortuna sobre su rueda con alas, y se cruzarán los dos en el aire». Aunque *otra* no es lección incorrecta, *contraria* parece palabra más adecuada, subrayando la imagen de contraposición.

¹⁷ Cf.: «[NINFAS] ¡Cielos!, ¿esto permitís?». Variantes equivalentes.

¹⁸ Cf.: «[ERICTREA] Yo, por no desengañarme, / al Engaño invocaré». Variantes equivalentes, puesto que en la lengua de la época no era obligatoria la construcción con *a*.

¹⁹ Cf.: «si la cordura averigua / que cuanto *sobra* el deseo, / no le hace falta a la vida». Variantes equivalentes.

²⁰ El femenino es incorrecto, porque habla Himeneo: «lleva entendido, / que siempre, Arión, soy *tuyo*».

²¹ Cf. «Árrójanle al mar y sale un delfín, y le recoge sobre sus espaldas, y el bajel se retira, y va pasando el delfín hasta la *orilla*».

S2 (o sea *y*) no puede derivar del manuscrito. He aquí una selección de errores de MS:

(23) Omite la segunda parte del v. 12 y la primera del v. 13 (con las acotaciones), soldando en una unidad la primera parte del v. 12 con la segunda del v. 13. El resultado de MS es el siguiente:

<i>Dentro</i> CALÍOPE	¡Suspende el paso!
<i>Dentro</i> HIMENEO	¡Ah tiranas!
<i>Dentro</i> LAS MUSAS	¡Sigámosle!
<i>Dentro</i> SOLDADOS	¡Ataja, ataja!

Pero el texto debe decir (estamos en un romance en *á-a*):

<i>Dentro</i> CALÍOPE	¡Suspende el paso!	
<i>Dentro</i> HIMENEO	¡Ah tiranas!	
<i>Dentro</i> CALÍOPE	¡Sigámosle!	
<i>Dentro</i> LAS MUSAS	¡Al valle, al risco!	[12]
<i>Dentro</i> ARSIDAS	¡No se escape!	
<i>Dentro</i> SOLDADOS	¡Ataja, ataja!	

(24) En el v. 422 lee *si* por *pues*:

CALÍOPE	Canta Talía, por ver si duerme, <i>pues</i> quieto está.
---------	---

(25) En el v. 663 escribe *vuelba* (o sea *vuelva*) por *vuele*:

HIMENEO	Así lo haré; pero ahora déjame que <i>vuele</i> al templo detrás de la alma.
---------	--

Es el típico error separativo: ningún copista puede darse cuenta de que la lección es inauténtica; es más, si no tuviéramos la concordancia de todos los códices restantes en *vuele*, a lo mejor tampoco nosotros lo sospecharíamos.

(26) En el v. 1005 escribe *concurrenten* en vez de *conjuren*:

LOS DOS	<i>Puesto que en lo inconstante de mis sucesos...</i>	1000
FORTUNA	<i>bija soy de las bondas,</i>	

CUPIDO	<i>yo soy del viento,</i>	
LOS DOS	<i>contra ese infelize joven</i> <i>conjuren fieros</i>	1005
FORTUNA	<i>de las bondas peligros,</i>	
CUPIDO	<i>del aire riesgos,</i>	
LOS DOS	<i>diciendo a un tiempo:</i>	
CORO DE SIRENAS	<i>diciendo a un tiempo:</i>	
LOS DOS	<i>Arma, arma, guerra, guerra,</i> <i>los elementos.</i>	1010

Es otro error claramente separativo.

(27) En la acotación entre los vv. 1057-1058 omite *los cosarios*:

[...] *y cogiendo de espaldas a Periandro los cosarios le meten por fuerza en el esquiife.*

Los corsarios intervienen a continuación en el texto.

(28) En el v. 1247 lee *despedida* en lugar de *desprendida*:

PANDION	Pues en el templo entremos, y entre todo el concurso nos mezclemos, hasta que ocultamente, mal <i>desprendida</i> una pavesa ardiente de fuego, con lucientes ambiciones, sus bóvedas se beba y artesones.	1245
---------	---	------

(29) En la acotación entre los vv. 1249-1250 sustituye *estaba* por *estatua*:

Éntranse los soldados, y se descubrió mutación de templo, en cuyas aras estaba Apolo, en acción de simulacro; el cual se vio de forma, que la vista más atenta le creyó estatua de mármol, y salieron todas la Ninfas, sacando preso a Aríon, como a sacrificarle.

(30) En el v. 1464 omite *Tente* (el verso pierde dos sílabas).

CINTIA	<i>Tente</i> , si te mereció el amor pasado (¡ay triste, [...])
--------	--

(31) En el v. 1493 escribe *aborres* en lugar de *aborreces*:

CINTIA	Pues ¿me <i>aborreces</i> ?
ARION	No sé;

La forma anticuada *aborres* (de *aborrir*) podría aceptarse, pero no sería normal la dialefa entre el pronombre atono *me* y el verbo siguiente.

(32) Omite el v. 1661: «¡ah mal nacida piedad!» (pertenece a una décima).

(33) Omite el v. 1665: «que de la lástima agena» (también este verso pertenece a una décima).

(34) Omite los vv. 2890-2891: «Deba este dicha a su ingenio, / burlando el poder altivo» (pertenecen a un romance en *í-o*).

(35) En el v. 2915 escribe *mudado* por *muerto* (con *mudado* el verso sería hipérmetro):

HIMENEO	¿Esposo yo de Erictreá?	
	No, ¡qué necio desvarío!	
	pues a ser cierto, ¿no hubiera	
	<i>muerto</i> ya del regocijo?	2915

A continuación transcribo una serie de casos erróneos o de lecciones aisladas de MS: v. 40: *dilata (desata)*²²; v. 277: *aunque (en que)*²³; vv. 578-579 (*ac.*): *coros (carros)*²⁴; vv. 609-610 (*ac.*): *coros (carros)*²⁵; v. 716: om. HIMENEO²⁶; vv. 915-16 (*acot.*): *tablado (teatro)*²⁷; v. 978: *beas (veáis)*²⁸; v. 1197: *su (sus)*²⁹; v. 1222: *a (en)*³⁰; v. 1224: *encende (encender)*³¹; v. 1235: *unas (uñas)*³²; v. 1306: *en (el)*³³; v. 1418: *bagamos + la*³⁴; v. 1737: *llegue en (lleguen)*³⁵; v. 1755:

²² Cf.: «La elocuencia se destila, / la erudición se *desata*».

²³ Cf.: «Desdicha fue de los siglos / *en que* las prendas de el alma / o con envidias se atienden / o con lástimas se pagan». Arión se está quejando, porque su habilidad de músico y de cantor le ha ocasionado invidia y desgracias; cf. por ej., los vv. 258-262: «yo soy Arión, aquel / de quien es tan celebrada / la dulzura de la voz, / que al verla tan envidiada, / no es gracia, sino desdicha».

²⁴ Cf.: «Atraviesan encontrados Marte y Amor en dos *carros*: el de Marte, compuesto de trofeos bélicos tirado de cuatro caballos etc.». Error evidente.

²⁵ Cf. la nota anterior.

²⁶ Otro error evidente; quien habla es Himeneo.

²⁷ Cf.: «[...] y guardas, que van atravesando el *teatro* muy de espacio».

²⁸ Cf.: «[HIMENEO] Si salgo con vos (¡estoy muerto!) / pueden mis males (¡que ahogo!) / ha de ser (¡qué sentimiento!) / que no *veáis* el retrato». Pero la alternancia entre la segunda persona singular y la segunda plural autoriza también la forma del MS (*beas* = *veas*).

²⁹ Cf.: «por el sudor fragante de *sus* troncos». Errata muy leve.

³⁰ Cf.: «ya que *en* tierra saltamos».

³¹ Cf.: «el templo he de *encender*». Errata muy leve.

³² Cf.: «garras serán las *uñas* de su arpeo». Otra errata muy leve.

³³ Cf.: «Ya de Apolo santo / se va inflamando *el* simulacro tanto etc.». Ídem.

³⁴ Cf.: «*bagamos* oposición».

³⁵ Cf.: «*Lleguen* parte a conseguir / los soldados etc.».

*rabia (ira)*³⁶; v. 1883: *y (que)*³⁷; v. 1951: om. *ni de mí*³⁸; v. 1998: *oy (soy)*³⁹; v. 2004: *disonancias (disensiones)*⁴⁰; v. 2282: *si el (fiel)*⁴¹; v. 2535: *siendo (siento)*⁴²; v. 3141: *vastra (basta)*⁴³; v. 3144: *plata (planta)*⁴⁴.

6. En el interior de la subfamilia y

Por su parte S1 y S2 presentan varios errores conjuntivos que no se encuentran en PC, como por ejemplo:

(36) En el v. 27 dicen *nace* por *naces*:

CALÍOPE Tuya es la culpa, pues *naces*
infeliz.

(37) En el v. 267 omiten *APOLO*, con lo que no se sabe quién habla:

Dentro *APOLO* Yo estorbaré tus venganzas.

(38) En el v. 646 dicen *que cuando* en lugar de *cuando*; el verso, entre otras, resulta hipérmetro:

[CALÍOPE] ¿qué hará el hado, si tú mismo, 645
cuando él a ti se apresura,
quieres salirle al encuentro? [...]

(39) En el v. 651 leen *que para* en vez de *para* (caso análogo al anterior):

[CALÍOPE] que de este palacio excelso,

³⁶ Cf.: «por él, con *ira* y arrojo».

³⁷ Cf.: «Sí, / *que* si en los astros hallé / que le ha de costar la vida / la dama que le ame, es bien / hacer que le ame Erictrea».

³⁸ La omisión hace perder tres sílabas al verso: «[HIMENEO] Ni tú de mí. [ERICTREA] *Ni de mí*».

³⁹ Cf.: «Y pues soy dios de las ciencias». Habla Apolo.

⁴⁰ Cf.: «Yo estorbaré *disensiones*».

⁴¹ Cf. el contexto (vv. 2277-2284): «Y ya que convaliente / de las pasadas heridas, / de la prisión me has sacado, / mandándome antes que escriba / a un pirata, amigo mío, / que, *fiel*, recogido había / de mis poderosa armada / las destrozadas reliquias etc.». Error evidente.

⁴² Cf. el contexto (vv. 2533-2536): «[ERICTREA] [...] pues no es posible, / que Apolo a Himeneo elija, / cuyos infortunios *siento* / algo más que compasiva». Otro error claro.

⁴³ Cf.: «[FORTUNA] Ahora verás si el Ingenio / *basta* contra la Fortuna». Errata banal.

⁴⁴ Cf.: «[HIMENEO] Ya a esta voz / al alcázar se apresura / mi *planta* [= mi pie] otra vez». Error evidente.

(que al pie de el Castalio monte 650
para diversión tenemos
 las Musas [...])

(40) En el v. 1264 escriben *infeliz* en lugar de *infelice*, forma necesaria para la métrica del endecasílabo:

[ERICTREA] deste *infelice* joven extranjero [...]

(41) En el v. 1382 tienen *contricion* en lugar de *contradicción*, estropeando el significado y la métrica:

PANDIÓN	¡Daos todos a prisión!	
ARIÓN	¿Hasta cuándo mis fortunas irán de mal en peor, y más estando sin armas?	
CINTIA	¡Oh qué infelice que soy!	1380
NINFAS	¡Cielos!, ¿esto permitís?	
PANDIÓN	Pues no halláis <i>contradicción</i> , llevadlas adónde pueda ser bárbara adulación de nuestro interés sus joyas, de nuestro gusto su honor.	1385

(42) En el v. 1652 leen *sonoroso* en vez de *sonoro*:

[MUSICA] *el sonoro rumor.*

La forma *sonoroso* puede ser debida a palabras circunstantes (*ruidoso* en el v. 1650 y *temeroso* en el v. 1653).

(43) En el v. 2180 lee *Civile* por *Cibele*:

<i>Canta</i> ATIS	<i>Yô soy Atis, joven, por cuya belleza humanó Cibele su altivez suprema.</i>	2180
-------------------	---	------

Y PC, a su vez, presenta un pequeño número de errores o de lecciones individuales:

(44) En la primera acotación omite la palabra “demás” (otro error separativo):

Calíope y las demás Musas

(45) En el v. 968 trae *cariño* por *retrato*:

[PERIANDRO] ¿Qué mucho, si con él veo
al dueño de mi *retrato*?

(46) En el v. 1522 escribe *afectaron* por *afeitaron*:

[ARIÓN] Dime ingrata, ¿qué se hicieron,
fuesen fingidas o no, 1520
las lágrimas que *afeitaron*
tu dulcísima traición [...]

(47) En el v. 1730 lee *esta* en lugar de *otra*, que es mucho más significativa.

[PERIANDRO] No bastó que el vil tirano
a sus yerros me amarrase,
mis galas me despojase, 1725
con mis desdichas ufano;
que el retrato soberano,
porque en diamantes ardía,
me quite su tiranía
sin venir a *otra* prisión? 1730

Y se pueden añadir los casos siguientes: v. 1735: *puede (pueda)* ⁴⁵; v. 1917: *ya empieza (empiece)* ⁴⁶; v. 2082: *ha (be)* ⁴⁷.

Pero el que S1 S2 no deriven de PC parece que queda demostrado con casos de difracción como los siguientes:

(48) En el v. 1309 MS VD leen *pario*, PC *raro* y S1 S2 *patio*. La lección auténtica es la de MS VD, puesto que se está hablando del mármol de Paro:

CINTIA	Ya de Apolo Santo	1305
	se va inflamando el simulacro tanto, mal formado el acento, que palpita en el mármol el aliento.	
ERICTREA	En ese <i>pario</i> asombro endurecido su espíritu divino introducido, dictando ecos veloces, órganos da de mármol a sus voces.	1310

⁴⁵ Cf. el contexto (vv. 1733-1736): «[ERICTREA] A vos toca el repartir / tesoro tan singular; / sólo le pueda gozar / el que le supo adquirir»

⁴⁶ Cf.: «*empiece* el dulce tropel».

⁴⁷ Cf.: «[HIMENEO] Siento que / tan cerca del Desengaño, / feliz *ha* empezado a ser».

Parece obvio que *raro* es *facilior* y que *patio* no puede derivar de *raro*, sino de *pario*.

(49) En el v. 1800 MS VD y también S2 leen *venid*, PC *venia*, S1 *venir*. Otra vez la lección auténtica es la de la edición Villa-Diego (junto con el manuscrito y S2):

[ERICTREA]	y pues en esta ocasión podéis de máscara entrar a nuestro claustro reglar, el festín <i>venid</i> a ver	1800
------------	--	------

(50) En el v. 2353 MS VD leen *bacer*, PC *dar* y S1 S2 *bolver*.

PERIANDRO	Pues, a estas rejas espero, a ver si acaso me avisan y me abren la puerta: tú a la playa te retira, para <i>bacer</i> al mar la seña.	2350
-----------	---	------

Además parece muy probable que S1 derive de S2; de hecho S2 no tiene casi ningún error que no esté en S1, mientras que, al revés, éste último es el único que presenta los errores siguientes (casi todos leves erratas): v. 636: *di* (*vi*); v. 1353: *tod* (*Pand[ión]*); v. 1454: om. *Himeneo*; v. 1468: *llama* (*llamo*); v. 2006: *empleando* (*empleado*); v. 2010: *exe* (*ef*); v. 2402: *imagino* (*imagina*).

7. Los errores de VD

En cuanto a VD, los poquísimos casos en los que esta espléndida edición presenta un texto dudoso no parece que se puedan calificar como errores separativos. Me refiero a las lecciones siguientes:

(51) En el v. 828 VD lee *Corintos* en vez de *Corintios*.

[PERIANDRO]	Periadro, rey de Corinto soy; y previniendo el feudo, que los <i>Corintios</i> tributan al templo de Apolo en Delfos [...]
-------------	---

(52) En el v. 1495 VD lee *balla*, MS PC y S1 leen *hallo*, S2 primero lee *ballo yo*, luego corrige en *balla*, con el *yo* barrado.

[ARIÓN]	tal vez creo que feroz
---------	------------------------

te aborrezco, y *ballo* luego
que es quererte con furor [...]

(53) En la acotación entre los vv. 2049-2050, VD lee *Salen*, MS y *sale*, PC S1 S2 *sale* (debe ser singular: «Sale Himeneo»).

(54) En el v. 2358, al final de un parlamento de Pandión, VD y MS leen *Vase*, los otros códigos omiten. La acotación que sigue dice: «Vanse los dos etc.», aludiendo a Pandión y a Periandro, así que el *Vase* de VD y de MS es superfluo.

Ninguno de estos casos tiene importancia; se trata siempre de distracciones banales, que se pueden corregir con mucha facilidad.

El único caso aparentemente más complejo es el de la acotación inicial, donde, a un cierto punto, VD dice: «dentro se oyó una gran tropa de Música a una parte, a otra ruido de armas; y en otras distintas, *varias* voces»; MS lee *varia*, mientras que PC S1 S2 leen *venatorias*. Esta última parece la lección auténtica, dado que en el texto se alude a la caza: vv. 40-41 «[ERICTREA] pues para los sacrificios / buscando vamos la caza»; vv. 53-54: «[ERICTREA] templad con dulces cadencias / la fatiga de la caza». Pero un comienzo con estruendos distintos, entre los cuales se encuentran los de la caza, es muy común en las piezas de Bances Candamo (y también de Calderón y de su escuela); cf. los vv. 55-60 de *La piedra filosofal*:

[ROCAS]	Allí sonora armonía	55
	con la suavidad del metro,	
	allí <i>venatorias</i> voces,	
	al parecer de monteros,	
	y aquí el dulce horror de tantos	
	militares instrumentos [...] ⁴⁸	60

y por lo tanto no parece imposible que un tipógrafo, acostumbrado a componer textos semejantes, introdujera una variante de este tipo.

8. Conclusiones y “*stemma codicum*”

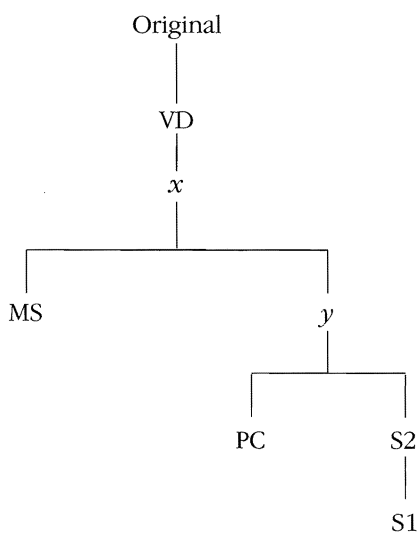
En conclusión toda la tradición parece remontarse a VD, por lo que la edición crítica de la pieza se limitará a transcribir escrupulosamente la *princeps*;

⁴⁸ Francisco Bances Candamo, *La piedra filosofal*, Introducción, texto crítico y notas de Alfonso D'Agostino, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 136-137. Véase también la introducción del editor, pp. 77-79.

como consecuencia será inútil registrar las variantes de los demás códigos, que han sido reconocidos como *descripti*.

Los casos que hemos examinado al comienzo de este estudio constituyen lugares problemáticos del texto, por lo que VD se convierte en el intermediario entre el original y toda la tradición. En los vv. 765-766 (núm. 3) y 1507 (núm. 5) la enmienda es elemental; corrijo el v. 722 (núm. 2) y el v. 2635 (núm. 7) como he dicho arriba; dejen tal como están las extrañas situaciones métricas de los números 1, 4 y 6.

El *stemma codicum* se presenta, pues, de esta forma:



CLARA CAMPLANI

SCHIAVE CRISTIANE CONQUISTATRICI TRA I TURCHI

Nell'immaginario occidentale il luogo principe della seduzione è considerato l'harem di un sultano musulmano, popolato da donne velate, profumi inebrianti e danzatrici accompagnate da musiche capaci di soggiogare i sensi.

Luogo comune che si accompagna a quello, ben più radicato nella memoria e nella realtà storica, degli assalti delle navi corsare ai paesi sulle coste dell'Italia, della Spagna e degli altri paesi del Mediterraneo, cui fanno riscontro non solo le innumerevoli torri che ancora sono visibili sui litoranei, ma canzoni, leggende e tradizioni popolari.

La guerra di corsa caratterizzò per più di tre secoli, infatti, i rapporti tra le coste settentrionali e quelle meridionali del Mediterraneo, riempiendo di schiavi cristiani le principali città del Maghreb e lasciando tracce copiose nei resoconti più o meno romanzeschi dei protagonisti o comunque negli scrittori dei paesi mediterranei coinvolti.

Tra le varie testimonianze letterarie che trattano del tema della cattività in mano turca, non mancano esempi in cui sono, al contrario del topico enunciato più sopra, le donne europee a rappresentare per i sultani o per i governatori di turno l'elemento stimolante, oggetto del desiderio, a conferma del fatto che il diverso, che spesso tanto spaventa e rende aggressivi, può anche rappresentare di per se stesso elemento di seduzione, come dimostra anche la moda dell'esotismo in letteratura, pittura e musica che riempì tanto di sé il secolo XIX.

In particolare prendiamo qui in considerazione due testi che, pur nella evidente diversità, sono accomunati dall'avere come perno della vicenda l'interesse da parte di un monarca musulmano nei confronti di una cristiana, tale da spingerlo a desiderarla in moglie.

Da un lato abbiamo *La Gran Sultana*, di Miguel de Cervantes, opera teatrale data alle stampe nel 1615 assieme alle altre consorelle commedie e intermezzi che non avevano trovato udienza presso i direttori teatrali e che furono quindi pubblicate "senza mai essere state rappresentate", in attesa che i

tempi si facessero maturi perché il pubblico le potesse apprezzare sulle scene, oltre che sulla carta.

Scritta probabilmente tra il 1601 e il 1608, *La Gran Sultana* dovette attendere fino al 1992 perché il momento fosse giudicato maturo per la sua rappresentazione. In effetti, la commedia offre elementi di grande modernità nel trattamento dell'“altro” proposto dall'Autore, probabilmente incomprensibili od ostici a un pubblico non avvezzo a visioni poco manichee della realtà.

Dall'altro lato, ormai sul finire della guerra di corsa, terminata con la presa di Algeri da parte dei francesi di Carlo X il 5 luglio 1830, troviamo il libretto di Angelo Anelli, *L'Italiana in Algeri*, che conobbe la sua fortuna per essere stato musicato da Gioachino Rossini nel 1813, dopo essere già stato messo in musica da Luigi Mosca nel 1808. In entrambe le composizioni gli autori si servono di due figure femminili per affermare e rafforzare il concetto di identità, ponendo l'elemento più debole per definizione, appartenente al genere femminile, a confronto con un potente di fronte al quale scende a patti l'Europa intera, vinto proprio dalla differenza e dalla peculiarità culturale delle protagoniste. Se le donne sono spesso assurte, attraverso un'elaborazione letteraria, quali modelli estremi di amor di patria, spesso basandosi su fatti storici – valga per tutte il caso della Mariana Pineda di Lorca – nei casi presi in esame ci troviamo di fronte ad un assoggettamento completo del nemico, che è disposto ad appannare le proprie prerogative culturali con un matrimonio misto condannato dalla propria comunità, perdendo in questo modo l'aura di temibilità e disvelandosi fragile e perfino ingenuo.

Senza nulla togliere all'arbitrio e alla potenza immaginativa del trattamento letterario, si può osservare come lo spunto non fosse per nulla irrealistico, data la consistente presenza di schiavi cristiani nelle principali città del Maghreb, sotto la giurisdizione della “Sublime Porta”, o nella stessa Costantinopoli, dovuto al fenomeno della guerra di corsa, praticata per ottenere riscatti. Pierre Boyer considera attendibile la cifra di 30.000 schiavi cristiani presenti nei bagni¹ di Algeri nel corso del XVII secolo², mentre tra la fine del '700 e il 1815, secondo le stime di Salvatore Bono³, Algeri, dove il fenomeno era più consistente, ospitava circa 1.700 schiavi. Un fatto di cronaca, riferito fin dal 1921 dal vice-presidente del governo di Lombardia, Giovanni Bazzetta de Vemenia⁴ potrebbe aver ispirato l'intreccio dell'Anelli, originario dalla zona di Desenzano

¹ Si intende per bagni l'accezione per la quale in italiano si usa “bagno penale”, cioè un edificio o una serie di edifici cintati e chiusi, all'interno dei quali vivono i prigionieri.

² Pierre Boyer, *La vie quotidienne à Alger à la veille de l'occupation française*, Paris, Hachette, 1963.

³ Salvatore Bono, *Corsari nel Mediterraneo*, Milano, Mondadori, 1993.

⁴ Giovanni Bazzetta De-Vemenia, *Luci e penombre di Lombardia. Donne ed amori, ville e misteri di Milano e del Lario. Da cronache mondane e documenti*. Como, Vittorio Omarini, 1921.

del Garda. Nel 1805 sarebbe infatti avvenuto il rapimento, ad opera di corsari⁵, di Antonietta Suini Frapolli, signora della buona società milanese, in viaggio per mare tra la Sicilia e la Sardegna. La nobildonna sarebbe stata condotta ad Algeri e di lei si sarebbe invaghito il bey Mustafà-Ibn-Ibrahim, salito al trono nel 1806 dopo la morte del bey Baba-Hassen. La vicenda, come si diceva, non rivestirebbe carattere di eccezionalità, considerata la prassi del tempo, che aveva fatto del ratto e del riscatto dei prigionieri una sorta paradossale di libero scambio vigente nel Mediterraneo tra corsari barbareschi, Cavalieri di Malta e Cavalieri di Santo Stefano. L'elemento inusuale sarebbe dato dal rilascio senza riscatto, per l'appunto, avvenuto o per uno stratagemma della signora milanese, d'accordo con altre donne della casa del bey, o per gentile concessione del governatore stesso, che aveva saputo apprezzare non solo la bellezza, ma la cultura e il carattere dell'europea.

Per il Mustafa dell'Anelli è un elemento di attrazione il carattere non docile dell'europea, soprattutto se paragonato alla prevedibile sottomissione delle donne arabe "qua le femmine son nate solamente per servir". Fermezza di temperamento che si manifesta innanzitutto nel cercare in se stessa gli strumenti della propria liberazione, senza prendere nemmeno in considerazione, intimamente, le proposte del bey, e arrivando ad escogitare lo stratagemma che condurrà alla liberazione degli altri schiavi italiani. La figura femminile acquista anzi una funzione di pungolo e di esempio contrapposta alla eccessiva arrendevolezza e alla paura degli elementi maschili compagni di prigionia, costituendo un richiamo ai doveri nei confronti dell'Italia. Nel clima risorgimentale dell'epoca, il riferimento alla Patria e all'italianità, concetto immediatamente sovversivo dopo la sconfitta di Napoleone, sono causa di un provvedimento di censura per l'edizione di Napoli del 1815, ma continuano ad essere la caratteristica dominante dell'opera.

L'elemento caratterizzante l'identità della protagonista de *La Gran Sultana* di Cervantes è invece quello religioso, completamente assente nella Isabella dell'Anelli. La giovane spagnola, chiusa negli appartamenti femminili del palazzo reale di Costantinopoli fin da bambina, ad insaputa del sultano stesso, suscita l'interesse, non senza qualche diffidenza, sulle prime, del giovane monarca, a causa delle voci che circolano sulla sua straordinaria bellezza, oltre che sulla fermezza della sua personalità, incrollabile nel rifiuto della nuova re-

⁵ "Corsaro colui che opera con l'autorizzazione o addirittura in nome e per conto di uno stato, svolgendo però un'attività del tutto legale, sotto il profilo del diritto interno e di quello internazionale. Pirata invece è colui che esercita la stessa rischiosa attività del corsaro – assaltare navi e catturare uomini e merci, perfino con sbarchi a terra – senza autorizzazione, senza osservare alcuna norma né rispettare limitazioni, non esitando ad attaccare imbarcazioni e naviganti di stati amici; il pirata dunque è letteralmente un fuorilegge". Cfr. S. Bono, *cit.*, p. 9.

ligione e legata alla memoria dell'ambiente familiare, pur perduto in tenera età. Anche in questo caso occorre sottolineare come il Cervantes metta l'accento sull'attrazione rappresentata, nella donna, da un carattere non passivo, sull'incanto di un temperamento pronto anche ad accendersi d'ira, se provocato, nonostante la condizione di subalternità effettiva. Nell'incontro in cui il sultano decide di prendere la schiava come moglie, la determinazione con la quale ella rivendica la volontà di conservare il proprio nome spagnolo, Catalina, e l'orgoglio con cui difende l'appartenenza al paese natale, Oviedo, stupisce il monarca, non abituato a tale fierezza nelle persone da cui è circondato. La fermezza del carattere spagnolo viene costantemente ribadita da Cervantes, in tutte le opere che riguardano in qualche modo l'ambiente musulmano, sia che si tratti di prigionieri, che tentano indefessamente la fuga, nonostante le gravi pene che li attendono in caso di fallimento e le poche probabilità di riuscita, sia che si tratti di soldati che non si sottraggono al confronto di valore richiesto dai nemici, nonostante il clima di guerra e quindi l'interdizione dei propri superiori, come nel caso de *El Gallardo Español*, sia che si tratti di bambini che preferiscono affrontare la morte, come avviene in *Los baños de Argel*, piuttosto che tradire la religione dei propri padri. Tuttavia l'opera presa in esame assume un carattere molto particolare, perché accanto alla tesi principale, che è appunto quella del valore spagnolo, si affaccia anche quella della forza dell'amore e dell'accettazione della diversità, tanto che il sultano autorizza la prescelta sposa a praticare la religione cristiana, nonostante lo stupore e l'ostruzionismo dei suoi funzionari, rappresentati dal cadì, e questa, che lo ricambia, una volta assicurata sulla possibilità di poter continuare a praticare la propria fede, difende le proprie prerogative di moglie ed è orgogliosa di comunicare che sta per diventare madre del figlio del sultano.

In effetti la prigionia, in questa commedia, perde il carattere drammatico che aveva rivestito in altre, come nel caso de *Los tratos de Argel*, appartenente al primo periodo del teatro cervantino, commedia rappresentata, ma non pubblicata, se non nel tardo Settecento, in cui si riflette pressante la preoccupazione per il dramma dei compagni da poco lasciati da Cervantes ad Algeri e le sofferenze fisiche e morali dei cristiani in terra musulmana, ed occupa invece, nella commedia più tardiva, uno spazio sorprendente il tema della tolleranza religiosa. È vero che accomuna sia il libretto de *L'Italiana in Algeri*, sia *La gran Sultana* l'attribuzione di una paradossale credulità al bey, ai cortigiani e, in modo più velato, allo stesso sultano. Tuttavia non si trovano parole ingiuriose nei confronti dell'Islam nei personaggi di Cervantes, che riconosce anzi punti di contatto tra le due religioni, nell'episodio in cui il sovrano si rallegra con Catalina de Oviedo, che tiene un rosario tra le mani, per la sua devozione a Maria, che il sultano rivendica come venerata anche dalla sua religione, col nome di Lela Marién. Mentre non altrettanto rispettoso è l'atteggia-

mento di Cervantes, ad esempio, nei confronti della religione ebraica, i cui esponenti sono presentati come macchiette buffe, fatti oggetto di beffe e ingiurie sia da parte dei musulmani sia da parte dei cristiani. Nella figura dell'ebreo l'attaccamento alle proprie usanze religiose (non mangiare carne di maiale ne *La Gran Sultana*, non voler lavorare il sabato in *Los baños de Argel*) non è considerato elemento di fermezza, ma di stolidità ottusa e le angherie del *gracioso*, – ora il personaggio di Madrigal, ora quello del sagrestano –, sono volte a procurare risa, non indignazione. Cervantes, che si ispira a ricordi personali diretti, ci permette di intravedere un mondo in cui il musulmano, che appartiene alla classe dominante, è comunque accompagnato da elementi di cultura, oltre che di potere, che ne impongono il rispetto, mentre l'ebreo, tollerato dai musulmani stessi, figura sociale utile, per i commerci, ma non dominante, perde anche le caratteristiche di persona degna di rispetto.

Ambientata a Costantinopoli, dove pare Cervantes si fosse recato al seguito del proprio padrone, immediatamente prima di ottenere la libertà, dopo un prigionia durata dal 1575 al 1580, *La Gran Sultana* è collocata storicamente al tempo del sultano Morates, identificabile con Murad III, il sultano che regnava su Algeri durante la prigionia dell'autore, salito al trono nel 1574 e morto nel 1595. L'invenzione dell'intreccio può aver preso le mosse proprio dal fatto storico che Murad III ebbe una moglie europea, appartenente all'aristocrazia veneziana, i Baffo, che divenne la madre del figlio successore, Maometto III e che fu tenuta in posizione di grande rispetto ed influenza sia dal marito sia dal figlio. In effetti Cervantes, mantiene volutamente circoscritto, ma approssimativo, il riferimento storico, inserendo una data, il 1600, come probabile, ma non sicura. D'altra parte egli inserisce elementi di chiaro valore documentario, come la pratica di chiedere giustizia durante il corteo del sultano verso la moschea, con foglietti infilzati su pertiche a cui veniva dato fuoco, perché fossero più visibili, e che venivano ritirati da appositi paggi.

In questa attenzione alla verosimiglianza ambientale e storica non è difficile avvertire una polemica con il grande sovrano del momento nel campo del teatro, Lope de Vega, che pure si era cimentato con opere di argomento turco, pur non avendone una esperienza diretta. Cervantes non poteva non pensare di essere autorizzato a scrivere su questi temi più di chiunque altro, grazie alla sua prolungata e diretta conoscenza della vita del mondo arabo e turco. Nell'ora della senilità, quando le sofferenze della prigionia diventano fatalmente sfumate e bruciante invece appare l'ingiustizia di un successo di chi, almeno su questi argomenti, aveva meno credenziali di quante ne avesse lui stesso, si può ben intendere come un moto autobiografico la consapevolezza della nostalgia con cui il personaggio di Madrigal si accomiata dal mondo turco.

PATRIZIO RIGOBON

MIQUEL BATLLORI E LA TRADIZIONE LULLISTICA ITALIANA

La scomparsa nel 2003 dell'illustre gesuita, maestro degli studi di storia della cultura, rende la pubblicazione in italiano del suo studio ¹, originariamente stampato nella *Revista de Filosofia* nel 1943 (1944, secondo la "nota alla traduzione" della p. 59, riportata anche in altri luoghi del testo) un piccolo, ma non per questo meno importante omaggio al suo autore. Non solo le ricerche lulliane devono molto a questo catalano universale, ma anche la cultura del nostro paese ha contratto qualche debito con l'infaticabile specialista delle relazioni ispano-italiane. Omaggio, dicevamo, che trova significativa ospitalità nella collana "Medioevo" della Scuola Superiore di Studi Medievali e Francescani del Pontificio Ateneo Antonianum di Roma, per iniziativa della quale è anche sorto nel gennaio 2002 il *Centro Italiano di Lullismo* "E.W. Platzeck" (i cui animatori sono Alvaro Cacciotti e Josep Perarnau i Espelt). Con questo volume il centro si presenta agli studiosi e al pubblico dotto in generale con l'obiettivo, tra gli altri, di sollecitare l'interesse nei confronti dell'opera di Raimondo Lullo, eccezionale figura d'intellettuale e uomo di fede, di centrale rilievo tra la fine del XIII secolo e l'inizio del XIV. Come dicevamo, il libro in questione raccoglie lo studio pubblicato in lingua spagnola nel 1943 e successivamente inserito, in lingua catalana, nel volume *Ramon Llull i el lul·lisme* ². L'edizione italiana presenta, come auspicato a suo tempo dallo stesso autore, un significativo aggiornamento degli studi citati nell'apparato delle no-

¹ *Il lullismo in Italia. Tentativo di sintesi*, aggiornamenti di Francesco Santi e Michela Pereira, trad. di Francisco José Díaz Marcilla, Roma, Pontificio Ateneo Antonianum, "Medioevo, 8", 2004, pp. 208. Ove non diversamente specificato, i numeri delle pagine lungo il testo si riferiscono a questo volume.

² Vol. II dell'*Obra completa* di Miquel Batllori, a cura di Eulàlia Duran, València, "Biblioteca d'Estudis i Investigacions, 19", Ed. Tres i Quatre, 1993. Cfr. anche, a proposito di questo volume, il seguente saggio: Josep-Antoni Ysern i Lagarda, «Ramon Llull y el lul·lisme a través de la obra de Miquel Batllori», *Revista de llengües y literatures catalana, gallega y Vasca*, IX, 2003, pp. 45-59.

te, che passano dalle 333 dell'originale alle 374 della versione italiana, nonché l'inserimento di una cospicua bibliografia a sé stante, desunta in parte, e ovviamente, dalle citazioni a piè pagina del primitivo testo, ma arricchita dai testi utilizzati da Francesco Santi e Michela Pereira nei due pregevoli saggi introduttivi, in grado di orientare adeguatamente il lettore nell'ambito, oggi di certo non angusto, degli studi lulliani.

Il volume si apre con il contributo "El Lul·lisme a Itàlia", il cui titolo catalano appare già come deferente omaggio a Batllori da parte di Francesco Santi, che ne è l'estensore. Il saggio ripercorre, aggiornando e talora ritoccando le posizioni dell'inclito maestro, la presenza in Italia di Lullo, dai primi viaggi nel nostro paese al XV secolo, utilizzando le cospicue indagini originate, quasi sempre, dalla lettura dell'opera in questione che, com'è giustamente sottolineato, contribuì a dar vita in Italia a un filone di studi di taglio soprattutto storico-culturale e storico-filosofico. Santi si avvale anche delle carte dell'archivio di Joaquim Carreras i Artau (storico della filosofia, nonché studioso della fortuna dell'opera lulliana, insieme al fratello Tomàs) in cui sono presenti lettere di Batllori, che datano dal 1938 al 1953, le quali attestano l'influsso dei due insigni storici nella formazione dello studioso. Secondo le efficaci parole di Santi, era la "strategia intellettuale" di cui si servivano i fratelli Carreras i Artau (in particolare Joaquim) per offrire una risposta alle difficoltà del momento "la carta che si poteva effettivamente giocare per la *salvezza* della cultura catalana, consisteva nel desiderio e nella fedeltà alla verità storica, con un procedimento descrittivo e ancorato all'umile verità erudita; la verità quale scaturiva dai documenti, dai manoscritti, letti, elencati, regestati, una verità fatta appunto di nomi propri di persone e di luoghi (scritti in maniera corretta), invece che di categorie intellettuali, risultate tutte provvisorie e indifese" (p. 12). Naturalmente la scienza progredisce, le conoscenze aumentano ed il saggio di Santi evidenzia i passi in avanti compiuti, grazie anche al lavoro – tra gli altri – di Fernando Domínguez Reboiras, insieme agli insigni specialisti del Raymundus Lullus Institut di Freiburg im Breisgau, e di Josep Perarnau i Espelt, artefice e promotore dell'*Arxiu de Textos Catalans Antics* (pubblicazione fondamentale per lo studio della cultura catalana medievale) sul fronte della conoscenza dei testi di Raimondo Lullo, disponibili ancora, per una buona parte, soltanto nella tradizione manoscritta. La presenza italiana di Lullo è anche – e soprattutto, in qualche momento – la storia del suo rapporto con il papato: le posizioni del beato trascendono quelle del pontefice del momento (sia esso Nicolò IV, Celestino V o Bonifacio VIII) e si collocano talora su livelli di relativa modernità proprio in relazione alla teocrazia papale. Santi osserva come si manifesti una sia pur modesta resistenza all'"auctoritas sacra pontificum" in campo temporale, addirittura palese nell'*Arbor Scientiae*, in cui il papa "è qualificato inevitabilmente come *vicarius Petri* e non come *vicarius Christi*" (pp. 17-18). Santi

conclude il proprio intervento chiedendosi se non valga la pena di interrogarsi sul senso della “ragione” lulliana, se essa non indichi al lettore odierno una precoce consapevolezza dell’insufficienza del “modo di intendere la ragione e il rapporto tra persona e ragione” (p. 33) della modernità.

Il saggio di Michela Pereira ricostruisce in documentatissima sintesi il rapporto tra lullismo ed alchimia. Prendendo l’abbrivo dagli studi di Garin e della scuola fiorentina sulle “scienze occulte” (astrologia, magia e alchimia), l’autrice ricompone la storia del corpus alchemico pseudolulliano a partire dal *Liber de secretis naturae seu de quinta essentia*, che contribuì tra l’altro a orientare la pubblicazione settecentesca dell’opera di Lullo da parte di Ivo Salzinger che fece conoscere il pensiero del poligrafo maiorchino ad alcuni fra i maggiori filosofi tedeschi³. A questo scritto Batllori aveva problematicamente alluso nel suo studio: “senza ritrarsi pregiudizialmente dal considerare il fenomeno storico che la leggenda e le opere alchemiche testimoniavano” (p. 36). Secondo Pereira non è sufficiente porsi il problema della autenticità di quel gruppo di opere attribuito a Lullo (oggi unanimemente rigettata) ma è importante chiedersi, ai fini di una precisa determinazione della fortuna del suo nome, il “perché di questa attribuzione, che è sicuramente alla base della grande circolazione di testi manoscritti alchemici col nome di Lullo anche negli ambienti autenticamente lulliani” (p. 42). La stessa posizione di Lullo nei confronti dell’astrologia, in opere di sicura attribuzione, ne sottolinea certamente un atteggiamento critico, più che della “cosa in sé” della “pretesa di originalità e innovazione nei confronti della tradizione precedente” (p. 44). Probabilmente anche su questa forma di conoscenza Lullo nutrivà più di qualche dubbio. Scrive a questo proposito in un’opera poco nota, la *Consolatio Venetorum et totius gentis desolate*: che la fortuna è un’astrazione della mente operata dall’uomo che ritiene “quod fortuna sit operacio stellarum que fortunam hominibus faciunt secundum constellaciones sub quibus nascuntur”, ma in realtà osserva il beato “verum est quod corpora supra celestia per constellaciones suas virtutem habent et potestatem in corporibus inferioribus sed non in animis hominum”⁴. Rispetto alle ragioni del successo delle opere alchemi-

³ Allude al giudizio su Lullo da parte di Hegel (“fu una di quelle nature eccentriche e irrequiete che s’impicciano di tutto”), di Leibniz, ma anche di Cartesio, Alessandro Tessari in “Cosmogonia, cosmologia e cosmografia nel catalano Ramon Llull (1235-1315)”, in *Origini. Le origini dell’Universo secondo gli antichi, nella filosofia moderna, nell’astrofisica contemporanea e nella visione religiosa*, a cura di A. Omizzolo, Padova, Sargon Editrice, 2002, pp. 19 e ss.

⁴ Di questo testo non esiste a tutt’oggi un’edizione critica. Recentemente è stata pubblicata la tesi di R. Friedlein che ne contiene una buona trascrizione (*Der Dialog bei Ramon Llull. Literarische Gestaltung als apologetische Strategie*, Tübingen, Niemeyer, 2004, pp. 34-35). Abbiamo preferito correggere “animabus”, che compare in entrambi i testimoni che trasmettono il testo (Vat. Lat. 13680 e BN Lat 15145), con “animis”.

che e dell'attribuzione di esse al filosofo, la studiosa fornisce una risposta attraverso l'analisi di due testi in particolare, i più fortunati in termini di "diffusione" editoriale, vale a dire, oltre al già citato *Liber de secretis naturae*, il *Testamentum*. Si ipotizzano due autori, probabilmente diversi. Per la seconda opera si prefigura l'esistenza di un anonimo scrittore (denominato felicemente "Magister Testamenti"), scolastico, incline ad accettare gli insegnamenti di Lullo, buon conoscitore di alcuni libri del maestro maiorchino, a suo agio nell'ambiente degli studi di medicina di Montpellier. Chiarisce la docente fiorentina: "l'attribuzione esplicita avvenne [...] in stretta connessione con una lettura filosofica dell'alchimia ove l'affinità con le dottrine naturali lulliane, in particolare con quella relativa al *chaos*, è accentuata dagli elementi strutturali di somiglianza con opere lulliane autentiche e di grandissimo rilievo, come l'*Arbor Scientiae*, di cui il *Liber de secretis naturae seu de quinta essentia* ricalca la situazione del prologo, o come l'*Ars Brevis*" (p. 53). Si argomentano, dunque, e si precisano alcune posizioni che avevano visto in Batllori l'autorevole antesignano, senza alcuna preclusione apodittica – reazione che in generale lo studio del supposto "falso" suole suscitare – sul solco della tradizione prefigurata dallo studioso gesuita nel suo saggio.

La traduzione, condotta "sull'edizione in lingua catalana, [...] sull'originale in castigliano" presenta anche l'equivalente italiano dei "testi latini già tradotti dalla versione catalana" (p. 58). Curiosamente non si offre però la traduzione italiana dei brani della *Vida Coetània*, riportati in latino e in catalano, come nell'originale. Il numero delle citazioni da quest'opera non è poi tanto modesto da non avere un ruolo significativo all'interno del lavoro di Batllori che qui ci occupa. Alcune scelte del traduttore ci lasciano un po' perplessi, ma sappiamo quanto insidioso sia il lavoro anche in uno studio che, a parte la pluralità degli idiomi che compaiono nell'originale, non presenta particolari difficoltà. Ad esempio "Duca" (pp. 79, 80, 105) al posto di "Doge", in riferimento a Pietro Gradenigo, non appare adeguato al senso italiano. Nel testo spagnolo pubblicato dalla citata *Revista de Filosofía* si legge infatti "dux Gradenigo"⁵. "A tutti e tre, il mio più sincero ringraziamento dal confine di questo saggio storico" (p. 61) non fa capire che Batllori vuole ringraziare, sin dall'inizio del suo lavoro, le persone che ha citato, come invece è chiaro dal testo spagnolo: "a los tres mi reconocimiento sincero desde el liminar de este ensayo histórico"⁶. Nella traduzione del latino "manumissores" (p. 89) credo che il corrispettivo ovvio, dato che si cita dal testamento di Lullo, sia il catalano "marmessor" (spagnolo "albacea"), cioè in italiano l'"esecutore testamentario" e non, come proposto nel-

⁵ *Revista de Filosofía*, 5, 1943, p. 272, così anche nella versione catalana cit., p. 239.

⁶ *Ibi*, p. 255.

la versione di Díaz Marcilla, ai “manomissori”, termine che rimanda piuttosto all’istituto di diritto romano della “manumissione”, cioè alla liberazione dalla schiavitù. “Man mano che il lullismo si estendeva senza grandi problemi per tutta l’Italia, cominciava a mostrare le zampe quell’alchimismo sottile...” (p. 127) dovrebbe rendere, magari per inconscio ipercorrettismo del traduttore, ciò che in spagnolo semanticamente è più evidente ed efficace anche a un lettore italiano non avvezzo a questa lingua e cioè “mientras el lulismo se iba extendiendo tan ufanosamente por toda Italia, comenzaba a tender sus tentáculos aquel alquimismo sutil...”⁷. Nella nota 148 a p. 101 si attribuisce a Batllori l’idea che il ms. 15145 della Bibliothèque Nationale di Parigi possa provenire dal fondo genovese di Percevallo Spinola. Nella primitiva versione originale⁸ è in realtà Jordi Rubió che avanza quest’ipotesi⁹. Ancora qualche incongruenza e/o genericità della versione: “c’è anche da sottolineare, perché evidente, che la prima opera lulliana stampata in Italia...” (p. 131) non rende giustizia del testo originale: “resulta también muy digno de notarse que la primera obra...”¹⁰. Infatti, non c’è bisogno di sottolineare qualcosa se già dichiarato evidente. Il testo spagnolo non presenta tale controsenso. In altri casi la scelta del traduttore è meno precisa del testo originale: “y en 1510 su generosidad y su fervor lulliano le hacían costear la impresión de cuatro obras...”¹¹ che significa esattamente “finanziare la stampa di quattro opere” che diventa invece un più ambiguo “gli fecero affrontare la stampa di quattro opere...” (p. 145).

Nel complesso, comunque, un lavoro che arricchisce notevolmente il panorama degli studi lulliani disponibili in italiano, volume che invita ad accostarsi all’opera del beato anche il lettore colto in generale, consentendogli di scoprire, magari per la prima volta, inediti percorsi di quell’identità comune, mediterranea ed europea, a cui spesso si allude ma che di fatto talora non si riesce a distinguere.

⁷ *Revista de Filosofía*, 6-7, 1943, p. 488.

⁸ *Revista de Filosofía*, 5, 1943, p. 293, nota 140.

⁹ Nella traduzione si legge (p. 102, nota 148): “Credo che il ms. 15145 della Bib. Naz. di Parigi sia un residuo della biblioteca di P. Spinola”, mentre nella versione spagnola citata si sostiene: “J. Rubió, *ibid.*, 4, cree ser un resto de la biblioteca...” (*ibidem*).

¹⁰ *Revista de Filosofía*, 6-7, 1943, p. 492.

¹¹ *Ibi*, p. 505.

NOTE

FLAVIO FIORANI

IL PALINSESTO PATAGONICO

Fino agli inizi del Novecento la percezione più diffusa dell'immenso spazio della Patagonia è stata quella di uno scenario distinto dal paese di cui è parte, e dove era ancora possibile ricreare l'illusione di un'origine geologica del planisfero e genealogica – quindi mitica – dell'umanità. Area di frontiera tra il mondo europeo e quello indigeno, questa remota parte del mondo è stata considerata per secoli il luogo in cui finiva l'Argentina e cominciava il “deserto”. La connotazione metaforica della Patagonia nella forma di un recupero di ciò che era ipostatizzato quale sinonimo di vuoto – il “deserto” come ambito di una “barbarie” opposta alla “civilización” – ha generato una serie di testi di genere ibrido che costituiscono una trama narrativa articolata come un contrappunto tra i resoconti di coloro che lì vi approdano.

I resoconti di viaggio sulla Patagonia costituiscono un sistema di rappresentazioni culturali il cui segno ibrido scaturisce dalla mescolanza tra il genere autobiografico e l'intento di sistematizzare la realtà osservata. Con accenti indubbiamente naturalisti, tali narrazioni sono un'originale commistione tra diari di viaggio e annotazioni di etnografia e di botanica. Il tono intimista lascia il posto all'osservazione scientifica quanto più si afferma lo sguardo positivista e l'osservazione oggettiva della realtà geografica e degli usi e costumi degli abitanti del territorio scaturisce dall'intento di estendere i confini del sapere scientifico. Senza però dimenticare che questa trama narrativa non perde mai la valenza mitica che si attribuisce alla realtà rappresentata – metaforizzazione del paesaggio, sovrapposizioni e intertestualità, archetipo del selvaggio americano, distorsione dell'immagine dell'indio oscillante tra il gigante violento e il reperto museale – proprio in quanto attinge a un repertorio simbolico per naturalizzare la storia.

La “scoperta” della Patagonia segue l'avanzare della modernità che dilata, con i viaggi di esplorazione del Nuovo Mondo, i confini fisici del pianeta, e la cartografia comincia a rappresentare il globo come un *continuum* di territori che si configurano come *spazi*. Il corpus di narrazioni di spagnoli, portoghesi e inglesi non ha però finora dato luogo a una sistematica trattazione critica. Solo di recente alcuni studi hanno affrontato la materia. Il volume di Adolfo Prieto è dedicato ai viaggiatori inglesi in Argentina nella prima metà del secolo XIX e all'influenza che questa letteratura ha esercitato su alcuni scrittori e saggisti della generazione romantica (Alberdi, Echeverría, Mármol, Sarmiento)¹. Vanni

¹ Adolfo Prieto, *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina 1820-1850*, Buenos Aires, FCE, 1996.

Blengino ha esaminato i resoconti che nella seconda metà dell'800 scienziati, scrittori, militari, sacerdoti dedicano a quella zona di frontiera per cancellare l'anacronismo della Patagonia e incorporare, con lo sterminio degli indios, quest'immenso territorio sotto la sovranità dello stato argentino ponendo così il definitivo suggello all'ispanizzazione della geografia americana².

In che misura la "costruzione dello spazio patagonico" sia un esempio significativo della letteratura di viaggio è l'argomento del recente lavoro di Ernesto Livon-Grosman che prende in esame alcuni dei resoconti di viaggio scritti tra la fine del secolo XVIII e gli inizi del XX³. Focalizzando l'attenzione sul carattere ibrido e sulle connessioni testuali che intercorrono tra i testi analizzati – i cui riferimenti a narrative precedenti instaurano relazioni di complementarietà tali da costituire il più generale "corpus" patagonico – Livon-Grosman muove la sua analisi su due livelli: quello più proprio della narrativa di viaggio e quello dello stretto rapporto tra questi resoconti e il processo di formazione della nazione argentina. Livon-Grosman avverte che anche in tempi recenti la narrativa sulla Patagonia è a tal punto connotata da rinvii ad altri viaggiatori che l'intertestualità di questo corpus si conferma come il dato più eclatante⁴.

Quest'area resta a lungo associata all'astrattezza del vuoto e a cui gli argentini guardano come un territorio remoto. In proposito c'è la perentoria dichiarazione resa da Borges a Paul Theroux: "No hay nada en la Patagonia. No es el Sahara pero es lo más cercano que se puede encontrar en la Argentina" (p. 46), dove si gioca sull'idea che al nome non corrisponda un referente fisico. Quel che però Borges canonizza è l'idea che la Patagonia resta solo materia di letteratura (più o meno fantastica). Non solo la Patagonia non è parte dell'Argentina, ma è anche spopolata come il deserto del Sahara. In un territorio che rappresenta l'estrema alterità dell'esotico, Borges invita a compiere non un viaggio fisico ma letterario. Un territorio che quindi autorizza l'uso dell'iperbole da parte di Pigafetta – tra i membri della spedizione di Magellano – il quale attribuisce proporzioni gigantesche agli indigeni del luogo. Le loro dimensioni scaturiscono da un territorio senza limiti: di qui nasce l'iperbole dei giganti della costa meridionale dell'America, cioè quel mito che costringe tutti gli autori di resoconti successivi a confermare o smentire il connotato di alterità fissato dal primo viaggiatore europeo. Con tali presupposti non è difficile comprendere perché chi viaggia alla ricerca del mito patagonico sia costretto a spiegare la ragione del nome di questi luoghi e a proiettare sul vuoto senza limiti quel che l'immaginario europeo è in grado di attribuire al sostantivo Patagonia.

Quanti lo seguiranno danno corpo a un palinsesto narrativo che si iscrive in una tradizione letteraria le cui caratteristiche trascendono i confini del genere "letteratura di viaggio". A *Description of Patagonia* di Thomas Falkner (1774) è il primo tentativo di descrizione del territorio patagonico, e con esso il gesuita inglese diventa il pioniere del rilevamento topografico ed etnografico della zona. Il testo di Falkner avrà larga

² Vanni Blengino, *Il vallo della Patagonia. I nuovi conquistatori: militari, scienziati, sacerdoti, scrittori*, prefazione di Ruggiero Romano, Reggio Emilia, Diabasis, 2003.

³ Ernesto Livon-Grosman, *Geografías imaginarias. El relato de viaje y la construcción del espacio patagónico*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003. D'ora in avanti le citazioni tra parentesi sono tratte da questo testo.

⁴ Cfr. in proposito i testi di Paul Theroux, *The Old Patagonian Express*, Boston, Houghton Mifflin, 1979; Adrián Giménez Hutton, *La Patagonia de Chatwin*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999 e Mempo Giardinelli, *Final de novela en Patagonia*, Madrid, Punto de Lectura, 2000.

fortuna perché abilmente costruito, oltre che sui requisiti citati, sull'assemblaggio di testimonianze indigene raccolte per integrare l'informazione su una realtà che è fin troppo facile intendere che egli conosce appena. Il suo successo si deve proprio agli elementi di finzione, a ciò che Falkner suggerisce al lettore più che a ciò che intende descrivere con precisione scientifica. Insomma Falkner sostituisce il mito del gigantismo patagonico di Pigafetta con una capacità di seduzione retorica che cattura il lettore proponendo una nuova prospettiva per la Patagonia e suoi abitanti: l'ineludibile necessità di evangelizzare gli indigeni. Il suo punto di osservazione è la missione gesuitica stabilita "ai confini della pianura, senza neppure un albero o una disuguaglianza del terreno" (p. 57) dove egli soggiorna tra il 1744 e il 1751. La Patagonia non è più intesa come spazio spopolato e senza confini, ma come un luogo in cui l'opera del missionario deve associare conversione religiosa e conoscenza etnografica.

La *Description of Patagonia* è un testo che riunisce informazioni etnografiche, imprecisi rilievi topografici, frammentarie descrizioni del territorio, della flora e della fauna ed è accompagnato da una mappa della regione realizzata dal cartografo Kitchin che si è basato sulle informazioni fornitegli da un autore ignaro del fatto che il suo resoconto sarebbe stato destinato alla pubblicazione. In questo modo il sommario rilevamento della geografia patagonica diviene un significativo corredo alle informazioni contenute nel resoconto di Falkner, con cui – scrive Livon-Grosman – "l'enfasi si trasferisce dalla rappresentazione della stonia alla rappresentazione dello spazio" (p. 61). Così – un secolo prima che venga canonizzata la dicotomia *civilización-barbarie* – la rappresentazione cartografica della Patagonia traccia più definiti contorni di un territorio in una narrazione dagli intenti etnografici che poggia sul rapporto tra il referente fisico e la sua rappresentazione culturale. Per la prima volta prende forma un "paesaggio" patagonico costruito con la selezione di elementi (clima, usi e costumi degli abitanti, accidenti geografici, caratteristiche geologiche) ricavati dalle fonti indigene consultate da Falkner, dove la narrazione e la carta geografica che correda l'edizione del libro sono legate da una relazione di complementarietà. La Patagonia non è più uno spazio bianco e sconfinato tra due oceani, sconosciuto e popolato da giganti, ma una regione identificabile con i segni della presenza umana costituiti dai nomi dei suoi abitanti. Poco importa che il volume di Falkner palesi evidenti errori nel rilevamento dello spazio: a ciò si sopperisce tracciando i contorni della regione in una carta che assegna una "corporeità" a un territorio che cessa di essere unidimensionale, e acquisisce un volume e una ricchezza demografica e geografica tali da segnare una svolta nei canoni della rappresentazione della Patagonia.

Un secolo dopo il soggiorno di Falkner è la volta del *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*. Charles Darwin descrive il paesaggio della Patagonia come se egli sia il suo primo osservatore, creando nei suoi lettori l'illusione che quest'esperienza solitaria permetta di preservare uno sguardo "originario" ("Tutto è quiete e desolazione. Uno riflette su quanti secoli sono trascorsi e quanti dovranno ancora trascorrere" (p. 72). L'antichità geologica della zona conferisce al naturalista inglese il privilegio incomparabile di un viaggio a ritroso nel tempo. Osservazione scientifica e dimensione del sublime sono i due cardini intorno a cui si compie il percorso di colui che non nasconde il proposito di accertare empiricamente le origini del genere umano. La seduzione del suo testo è data dall'ammissione che la Patagonia racchiude un fascino inspiegabile ("un immenso piacere che non può essere spiegato né compreso"), ma anche dal fatto che il suo resoconto è il fondamento della teoria evoluzionista che va alla ricerca di un'origine biologica, etnografica e geologica dell'umanità e del suo ambiente geografico.

Romanticamente presentata come un viaggio di scoperta di se stesso, la narrazione di Darwin include gli indigeni come un elemento della natura patagonica, e lo sguardo

del naturalista è il fondamento della teoria dell'evoluzione. Così l'osservazione scientifica diventa il registro privilegiato del diario di viaggio e il continente può dilatare a ritroso la sua storia. La Patagonia assolve al compito di fissare una dimensione primigenia della natura americana e diviene un sostituto della cultura europea, proprio in quanto la classificazione positivista del paesaggio (e dei suoi abitanti) rende questa regione lo spazio della continuità tra la dimensione biologica e quella culturale. Alla Patagonia Darwin attribuisce dunque una storia, rendendo il territorio all'estremità del mondo un luogo in cui lo scienziato può osservare, come fosse una regione fuori del tempo, le origini dell'umanità. Dove la condizione "primitiva" dei "selvaggi" incontrati è presentata come il ritrovamento di un reperto, di un'era remota dell'umanità e, insieme, come prova dello scarto evolutivo che permette al naturalista di certificare l'abissale distanza tra se stesso e l'indio patagonico.

L'archetipo del gigantismo e la metaforizzazione del paesaggio di Pigafetta sono sostituiti dalla nozione di *wildness* come categoria analitica e di classificazione. E dove *wildness* è in rapporto dialettico con *civilization* e non si riferisce soltanto a un luogo o a una condizione specifica, ma rivela una disposizione mentale nel rapporto tra una realtà vissuta e una zona problematica dell'esistenza che non si adatta facilmente alle convenzioni stabilite⁵. Se come riferirà più tardi il viaggio in America scaturisce da ragioni personali che poco hanno a che fare con la sua formazione di naturalista, in realtà il fascino della narrazione di Darwin risiede nell'abilità di mescolare la dimensione dell'io individuale con l'approdo a un'identità professionale. Privato e pubblico si alternano nella percezione che di se stesso ci consegna un viaggiatore che mentre scrive la sua autobiografia acquisisce il sapere di naturalista e di scienziato. La dimensione soggettiva e privata della narrazione è dotata dello stesso statuto ontologico che scaturisce dalla trasformazione del "barbaro" in "civilizzato" grazie alla divisione del lavoro in lavoro manuale e in attività intellettuale. Riferendosi alla propria trasformazione da dandy che coltiva l'hobby della caccia e del collezionismo di uccelli in naturalista, Darwin scriverà nella sua autobiografia: "Gli istinti primari del barbaro lentamente hanno ceduto il posto ai piaceri acquisiti dall'uomo civilizzato" (p. 85), ribadendo quanto sia decisiva l'esperienza di un viaggio scandito dall'alternarsi di cambiamenti soggettivi e formulazione di una teoria scientifica.

Il *Voyage of the Beagle* è una narrazione condotta alla maniera di un flâneur approdato in un territorio selvaggio che cela, dietro alla sorpresa e alla casualità degli eventi del viaggio, una precisa intenzionalità nella rappresentazione della geografia patagonica. Insieme alla descrizione di "reperti" umani o geologici, il libro vuole fornire un'immagine totalizzante della Patagonia, in cui la strategia discorsiva dell'osservatore ci presenta uno spazio naturale solo in apparenza non mediato dalle categorie della rappresentazione del paesaggio. Di un paesaggio in cui Darwin ci dice che suscita l'illusione di una fruizione diretta della natura come condizione anteriore alla civiltà. Ma che conferma quanto la sua sia già la proiezione culturale di un osservatore dotato di una visione "imperiale" che simbolicamente si appropria di un territorio che, proprio perché impermeabile al flusso della storia, dovrà passare di mano quando si affermeranno la missione civilizzatrice e "lo spirito filantropico della nazione britannica" (p. 91)⁶.

⁵ Cfr. in proposito Hayden White, *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1987.

⁶ Si veda al riguardo W.J.T. Mitchell, *Landscape and Power*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

Denso di rinvii al testo di Darwin è il *Viaje a la Patagonia austral* (1879) di Francisco P. Moreno. La menzione dei luoghi in cui è giunto l'equipaggio del *Beagle* serve a Moreno per enfatizzare il contrasto tra la sua visione e quella della spedizione inglese. Il proposito del paleontologo argentino è di compiere un rilevamento delle zone più remote del paese per tracciare i confini con il Cile e con ciò sancire la sovranità dell'Argentina su questi territori. Moreno apre la sua narrazione delineando una sorta di genealogia che – sull'esempio di Darwin – salda l'avventura personale alla propria autorevolezza di scienziato. Invoca le esplorazioni di Livingstone (“quel vero apostolo che così bene ha saputo conciliare le idee di Cristo con quelle della scienza”) (p. 108), egli presenta una vicenda individuale come un nuovo capitolo della storia del sapere umano. Scienza e viaggio sono dimensioni inscindibili in una cronaca dominata da una visione evoluzionista della sua storia personale, in cui gli episodi dell'infanzia preannunciano l'interesse per la storia naturale e conferiscono autorevolezza alla voce narrante⁷.

Convinto di assistere al capitolo finale della storia dei popoli patagonici, Moreno instaura un dialogo a distanza con i naturalisti che lo hanno preceduto (Darwin, Fitz Roy, Musters) aggiungendo un altro anello a quella catena di conoscenze che lega la comunità scientifica internazionale alla Patagonia. È l'interprete di una nuova fase della storia in cui, grazie alla teoria evoluzionista, è d'obbligo recuperare con spirito messianico e ottimismo positivista quelle razze “degradate” che, sebbene cristallizzate in un passato remoto, sono la testimonianza dell'infanzia del genere umano. Ossa, teschi e cimiteri rinvenuti sono la prova che l'uomo preistorico è vissuto in questa regione del mondo. Il viaggio di Moreno risponde a una duplice esigenza: da un lato certificare antropologicamente le prestigiose origini preistoriche degli indigeni e, dall'altro, comprendere quest'immenso spazio in un progetto organico che fa della Patagonia non più un territorio esotico e distante, ma un laboratorio di inestimabile valore per la sistematizzazione delle conoscenze acquisite nell'istituzione museale. Perché i reperti raccolti costituiscono i pezzi di un rompicapo evolutivo che lo scienziato deve prima inventariare e poi consegnare alla memoria di una nazione che così riscopre un passato molto più antico di quello della conquista spagnola. Anche se questa prospettiva è parte di una visione “evoluzionista” che non esclude l'ineluttabilità di una guerra di conquista del territorio all'insegna della supremazia del più forte⁸. Di qui che il museo non risulti soltanto una giustificazione scientifica della campagna militare che nel 1878-80 culmina nello sterminio degli indios e nell'unione tra stato e territorio argentino. Esso è soprattutto il simbolo di una concezione totalizzante del mondo e della storia patria in cui il visitatore può osservare “il suo albero genealogico completo” e vedere il passato e il presente dell'umanità in modo simultaneo.

Una decina di anni più tardi la Patagonia – ormai definita topograficamente per intero e popolata dagli indios – torna ancora una volta a essere uno spazio senza limiti in cui il resoconto di viaggio adotta toni intimisti e nostalgici. *Idle Days in Patagonia* (1893) di William Henry Hudson è – sulla scia del modello canonizzato da Darwin – soprattutto un viaggio introspettivo. Hudson fissa l'unica modalità di quest'esperienza assumendo il paesaggio come una condizione ineludibile per la sua esperienza. Non so-

⁷ Sulle caratteristiche ibride delle narrazioni autobiografiche nella letteratura ispanoamericana tra Otto Novecento, e in particolare sui nessi tra autorappresentazione, identità nazionale e coscienza culturale, cfr. Silvia Molloy, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

⁸ Cfr. in proposito V. Blengino, *op. cit.*, pp. 78-85.

lo perché qui si “contempla il paesaggio come si contempla il mare”, ma anche perché esso “ha un aspetto di antichità, di desolazione, di pace eterna, di un deserto che è stato deserto fin dai tempi più remoti e continuerà a esserlo sempre” (p. 182). Il viaggio non è più inventario di specie umane o animali o scenario della teoria dell’evoluzione ma stato di immobilità, fruizione interna e intima della natura in una condizione di “pace eterna” che annulla la distanza tra l’oggetto e il suo osservatore. Anche per Hudson la Patagonia diviene pretesto per un’epifania interiore, e l’ozio del titolo della sua opera è appunto la constatazione dell’impossibilità del viaggio come attraversamento della distanza geografica. Lo scopo originario – lo studio delle migrazioni degli uccelli – è vanificato dall’interiorizzazione del paesaggio patagonico e si trasforma nella negazione del viaggio convenzionalmente inteso. Quando ormai tre secoli hanno creato un corpus di narrazioni che hanno accumulato e sovrapposto, con continui rimandi, metaforizzazione del paesaggio e corporeità del territorio, repertori mitici e alberi genealogici dell’umanità, Hudson compie una fruizione intimista del paesaggio e gli conferisce lo status di un’esperienza unica e individuale, trasferendo il viaggio in Patagonia dalla dimensione della storia dell’umanità a quella dell’autobiografia. Perciò il suo testo diviene anch’esso un punto di riferimento obbligato per quanti nel XX secolo andranno in questo remoto angolo del mondo alla ricerca dell’illusione di un’origine geologica del planisfero e che, ancora una volta, faranno della metaforizzazione del paesaggio il fulcro di una narrazione introspettiva che resta il dato peculiare della costruzione dello spazio e del palinsesto patagonico.

SUSANNA REGAZZONI

ESCRITORAS EN LA FERIA INTERNACIONAL
DEL LIBRO DE LA HABANA 2004

Desde el 5 hasta el 15 de febrero de 2004 se celebró en La Habana la XIII feria del libro – la primera fue hace 67 años – que rindió homenaje a Günter Grass y a la cultura alemana, la cual estuvo presente con una delegación muy nutrida a pesar del boicotaje de la Unión Europea.

Esta edición se dedicó, además, a la poetisa Carilda Oliver Labra (Matanzas, 1922) que tras graduarse de Derecho en la Universidad de La Habana, ejerció esa profesión en Matanzas y sólo más tarde empezó a escribir. Se le considera una de las poetisas cubanas más famosas y populares de la contemporaneidad, gracias a su capacidad de lograr una expresión libre y con menos filtros, lo que le ha ganado la simpatía de un público de lectores muy amplio. Entre sus obras más relevantes se hallan *Memoria de la fiebre*; *Calzada de Tirry 81*; *La ceiba me dijo tú*; *Desaparece el polvo*; *Se me ha perdido un hombre*; *A la una de la tarde y otros cuentos*; *Al sur de mi garganta*; *Los buecos alumbrados*.

En la feria se presentó, entre otras reediciones, una nueva recopilación suya: *Poemas para no envejecer* (editorial Extramuros, 2004) con selección, notas y un interesante prólogo de Susana Montero. En la contratapa de este libro se cita un comentario del escritor cubano Rafael Alcides que bien explica el significado de la obra y de la persona de la poetisa, casi un mito literario que cada cubano reconoce como perteneciente a su experiencia cultural: “Como Silvia Pinal, en un tiempo, Rita Hayworth, Liz Taylor o Greta Garbo y la Bardot, tú has sido un ideal. Callarlo impediría penetrar las razones por las cuales tú y tu Poesía han sido un mito. Como para todos los de mi generación caballeros blanco en canas ya algunos de ellos, y otros gordos, barrigones y hasta calvos [...] para los muchachos de mañana y de siempre, continuarás siendo una novia que todos quieren tener [...] ya no dormirán los muchachos con tus fotos debajo del colchón, pero dormirán con tus poemas, y eso será la prueba suprema de tu autenticidad y de tu designio de permanecer [...]”.

Susana Montero, en el prólogo, emplea unas sugerencias de los últimos estudios teóricos feministas que adoptan, además del género, raza, clase, orientación sexual, pertenencia geográfica, la categoría del ciclo de la vida, o más bien juventud-vejez, para, una vez más, intentar cambiar el modelo femenino asignado por la cultura patriarcal a cada ciclo de la vida.

A este respecto, Carila Oliver Labra presenta una gran originalidad, subraya Susana Montero, en su desajuste inconsciente con el estereotipo de la mujer joven. La escritora modifica los desvalores asociados con los ciclos de vida femeninos a través de su

rebelde postura, que desde siempre rechaza la retórica femenina con respecto a la imagen tópica, en desajuste con el modelo patriarcal conceptualizado como elemento erótico. Susana Montero destaca la filosofía del sujeto lírico presente en Carilda Oliver Labra ante la vida y su férvida voluntad de permanecer en plenitud.

Además de la autora homenajeada, otras escritoras han tenido un lugar destacado en esta feria donde se presentaron numerosas publicaciones empezando por la traducción en español de la novela de la italo-cubana Alba de Cespedes, *Nadie vuelve atrás* (editorial Unión). Marilyn Bobes introdujo una nueva antología *Las musas inquietantes* (Ed. Unión), volumen que reúne una importante selección de narradoras cubanas contemporáneas quienes cuentan los diferentes tratamientos que el tema de la infidelidad recibe desde el lado femenino.

La misma editorial expone una serie de narraciones de autoras como la de la poeta y pintora Ana Lydia Vega (San Petersburgo, 1968) *Noche de ronda*, ya editada en España. Narración imaginativa, llena de pasajes oníricos, de referencias metaliterarias, juegos con el texto y los intertextos, que presenta la historia de Bunny Banana, joven mujer que escribe poemas de amor y que sueña con huir del apartamento en que vive con su hijo, su ex marido y su ex suegra. Intenta la fuga cada noche y siempre tropieza con personajes y acontecimientos raros y singulares.

Otra autora que publica en la editorial Unión es Ena Lucía Portela (La Habana, 1972), cuyos libros gozan de un un reconocimiento nacional e internacional y han sido publicados en España, Francia, Portugal y Holanda. El nuevo libro se titula *Cien botellas en una pared*, su trama transcurre en La Habana actual y presenta 12 historias relacionadas entre sí que cuentan las vivencias de Zeta y sus amigas. La primera narra la difícil relación amorosa de la protagonista con un abogado misógino y brutal, Moisés, que la maltrata y la golpea. El mundo de La Habana artístico y marginal de los años noventa representa el fondo de la acción, mediante una escritura cuyo tono sarcástico y paródico caracteriza el estilo de la autora.

Mariela Varona (Banes, 1964) presenta el libro de cuentos *Cable a tierra*, donde coexisten relatos de distintos tipos, fantásticos, realistas, eróticos, etc.. Una vez más el fondo es urbano, marginal, poblado por seres infelices que protagonizan historias degradadas.

Ana Lucía García Calzada (Guantánamo, 1944), escritora de varios libros de narrativa como *Minimal son* (1995), *Heavy Rock* (1995), *Once nidales* (2000), *Historia de otro* (2000), presenta una original novela *Video, graffiti y otros tatuajes*, cuya historia se destaca con respecto a las narradas en los textos hasta aquí comentados, historias que una y otra vez vuelven a la narración del mundo envilecido de La Habana de finales del siglo XX.

En este libro se cuentan las vicisitudes de un grupo de profesionales encargados de realizar un documental sobre la búsqueda de las huellas de la última y desastrosa expedición de Hernando de Soto, descubridor del Mississippi, amante de Inés de Bobadilla, aventurero y buscador de tesoros y lugares mágicos como la fuente de la Eterna Juventud. Marcial, el camarógrafo, es el protagonista, voz narradora que relata los conflictos y tensiones nacidos entre los componentes del grupo. Estos son Amada, la heroína, Fernando el guionista, Velázquez el músico, Hernández el inquietante inspirador de la aventura y Juanes, un personaje raro, ambiguo y peligroso, que parece provenir de otra época. Historia original que se destaca en el panorama de autoras presentes en la feria junto con la novela de Mylene Fernández Pintado (Piñal del Río, 1962) *Otras plegarias atendidas* (Unión, 2003), ganadora del premio Italo Calvino 2002.

En *Otras plegarias atendidas* se encuentra a una joven escritora que cuenta su historia de amor y de separación. La narración se estructura en 3 capítulos, el primero y

el último titulados “La Habana” lugar en donde se sitúa parte de la narración, y el segundo “Miami”, ciudad en donde transcurre la otra parte de la historia. La condición de separación entre los dos mundos, la experiencia de la emigración común, a muchos cubanos, subraya la importancia de incluir en la nueva cubanidad también a los que viven en la diáspora, especialmente, en este caso, a la comunidad más importante, la de Miami.

Historia singular y original dentro del variado panorama considerado, que introduce una mirada lúcida en el mundo de la emigración.

En conjunto estos libros, algunos más interesantes que otros, vuelven a presentar una crónica de lo cotidiano donde salta a la vista la amargura de un país cansado de las dificultades diarias. La falta de una escritura periodística donde poder relatar la crónica de una discusión sobre lo real parece encontrar una solución en estas novelas. Todas presentan una verdadera búsqueda de expresión que se concentra en el mundo ordinario junto con una indagación alrededor de las estrategias narrativas. Lo que resulta claro en el conjunto de la narrativa cubana de hoy es el interés que suscita el universo de la escritura de mujeres.

Al respecto hay que señalar también el número especial de la revista “Gaceta de Cuba”, n. 1, 2004, número monográfico, dedicado a las artistas cubanas del momento.

Por lo que se refiere a la labor crítica quiero señalar el trabajo de tres importantes investigadoras. La primera es Nara Araujo, ya autora de importantes estudios de crítica literaria sobre la literatura del siglo XIX, crítica de géneros y sobre la obra de Dulce María Loynaz, en esta Feria presenta *Diálogos en el umbral*. La conocida y reconocida investigadora Susana Montero publica *La cara oculta de la identidad nacional* (Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2003), donde se propone un análisis desde la perspectiva teórica de género de la actividad y del discurso identitarios en la lírica cubana – puesta en contraste con la mexicana – durante el romanticismo, por ser el momento de definición del pensamiento nacionalista latinoamericano. El propósito es determinar cuánto y cómo la imagen, el papel de la mujer y sus atributos definidos según los estereotipos y los roles identificados por la cultura patriarcal, influyeron en la modelación del sujeto nacional.

Mirta Yáñez, poeta, narradora, ensayista y crítica literaria, es considerada hoy entre las mejores escritoras cubanas de las últimas décadas. En esta ocasión presenta *Camila y Camila* (La Habana, Ediciones La memoria, Centro Cultural Pablo de la Torrente Brau, 2003), texto que es el resultado de un conjunto de factores como el de la memoria y de la experiencia de la autora en calidad de alumna de Camila Henríquez Ureña, en la contrapa del libro Mirta Yáñez escribe: “Este texto no es un testimonio, ni mucho menos una biografía, sino un álbum de recortes, en donde he tratado de hilar, junto a recuerdos de quienes la conocieron, algunos de sus manuscritos y documentos, cartas, poemas, fotos, fragmentos de diarios, papelería, parte de los lugares y aventuras intelectuales en que intervino a lo largo de su vida; un recorrido sobre algunas de sus reflexiones, y mi propia memoria de lo que fue el inefable privilegio de haber sido su alumna”. Libro de frontera, sin lugar a dudas, muy interesante, que remite a la capacidad de lo femenino, que logra ofrecer múltiples caminos de la expresión artística.

Como ocurre desde años, la feria del libro presenta la riqueza y la variedad de producción de las autoras cubanas, de donde emergen muchas de las propuestas más brillantes y originales de la vital literatura cubana contemporánea.

Hace 45 años se dio en Cuba una revolución que cambió el panorama de la Isla, sus relaciones culturales con el mundo y dio nuevo aliento a la cultura latinoamericana. La intelectualidad cubana jugó un papel importante en estos cambios, este interesante fenómeno continuó hasta llegar a los años 70 cuando la imposición de una

estética oficial dogmática se hizo sentir al hallarse la producción artística y literaria del país, por lo menos en gran parte, subordinada al aparato político. Los momentos iniciales de ruptura con el patrón ideológico del estado cobraron fuerza hacia 1980.

Según Rafael Rojas – codirector de “Un puente”, revista publicada en Madrid, instrumento de comunicación entre los cubanos de la isla y los de la diáspora – sobre todo la poesía, el teatro, la música y la danza fueron los ámbitos de creación que protagonizaron la nueva vitalidad estética. Esto provocó un cierre cultural por parte del poder estatal que desembocó en una nueva diáspora de escritores y artistas cubanos, lo cual originó una intensa actividad creativa fuera de la Isla.

A partir de los años 90 la narrativa cubana se alimenta de escritores que trabajan en Cuba y también fuera del país, todos unidos por la necesidad de publicar en editoriales internacionales.

Esta desterritorialización de la publicación literaria se subraya por la presencia de los escritores que trabajan dentro y/o fuera de Cuba, en el mercado occidental y además por una apertura del canon de la cultura cubana, que recupera a escritores que dejaron el país enseguida después de la revolución y a artistas que, por muy variados motivos, emigraron pero que no han roto los lazos con la Isla.

Los libros presentados en esta Feria se publican gracias a editoriales cubanas y tienen un éxito inmediato puesto que se agotan en muy pocos días. Esto se debe al interés por parte del público cubano y gracias al bajo precio que permite una venta nacional. Sin embargo estas ediciones muy difícilmente tienen la posibilidad de una circulación en el extranjero, lo cual provoca el escaso conocimiento de los autores que publican allí y su frecuente opción hacia editoriales internacionales.

Hoy en día la literatura cubana editada en el país tiene que enfrentarse con muchos problemas económicos a pesar de su interés, mientras que la que se publica en el extranjero es más conocida pero, sin duda, resulta ser parcial con respecto a la realidad artística del país.

VINCENZO ARSILLO

CONTRO LA NERA RAGIONE:
ENSAIO SOBRE A LUCIDEZ DI JOSÉ SARAMAGO

Proseguendo in una ricerca già strutturalmente avviata con *Ensaio sobre a cegueira* (1995), e continuata attraverso le due opere successive, *A caverna* (2000) e *O homem duplicado* (2002), anche in questo nuovo romanzo di José Saramago fin dal titolo si nota una profonda valenza semantica di carattere illuministico, dove il tema-questione della *lucidez* è allo stesso tempo una aspirazione e una necessità, la viva condizione del pensare attraverso la trasparenza. La lucidità è l'essere presente a se stessi della ragione, il dovere etico e individuale, politico nell'accezione più alta, cioè di senso della comunità (della "polis"), del possibile e sempre mutevole, poiché vivo, senso dell'appartenenza, dell'essere *parte di*.

La lucidità saramaguiana è anche caratteristica del suo stile, parola-cosa in cui si condensa e giunge, per sempre partire inesaustamente, il dover essere ed il poter essere della scrittura, dell'atto etico e, modernamente, politico della scrittura. La lucidità è, dunque, la struttura quintessenziale del fare romanzesco contemporaneo, un vedere attraverso gli artifici della parola la verità del mondo; costruire una logica della narrazione, la quale possa essere, come nella definitiva lezione kafkiana, che Saramago sempre ricorda come irrinunciabile e somma esperienza artistica novecentesca – sottolineando l'importanza di Kafka, non solo e non tanto per l'universo letterario, quanto per quello strettamente storico e concretamente vivo dell'uomo novecentesco –, un cercare ed interrogare reciproco e infinitamente parallelo e speculare, un vedere attraverso le parole, le parole, foucaultianamente, come cose.

Stile ed architettura della narrazione sono, dunque, due forme della composizione che trovano il loro equilibrio nella visione, nella capacità astrattiva e concreta della immaginazione romanzesca: unire la possibilità analitica della ragione, della *ratio*, a quella sintetica della sensibilità interiore, alla *anima*. Dolore e ragione, sensazione e materia, uniti attraverso la *necessità* logica ed artistica della conoscenza come metodo, come strada da percorrere creandola. Della cui possibilità euristica, con relatività ed ironia quasi leopardiana, Saramago traccia i limiti:

Quem desta maneira argumente esquece que o universo não só tem lá as suas leis, todas elas estranhas aos contraditórios sonhos e desejos da humanidade, e na formulação das quais não metemos mais prego e mais estopa que as palavras com que malamente as nomeamos, como também tudo nos vem convencendo de que as usa para objectivos que transcendem e sempre transcenderam a nossa capacidade de intendi-

mento, e se, nesta particular conjuntura, a escandalosa desproporção entre algo que talvez, por enquanto ainda só talvez, venha a ser roubado à urna, isto è, o voto da supostamente antipática esposa do presidente, e a maré-cheia de homens e de mulheres que já vêm a caminho, nos parece difícil de aceitar à luz da mais elementar justiça distributiva, manda a prudência que por algum tempo suspendamos qualquer juízo definitivo e acompanhemos com atenção confiante o desenvolver de uns sucessos que ainda mal principiaram a delinear-se.¹

Fondamentale nella narrativa saramaguiana è sempre la presenza degli animali e, in particolare, del cane, l'animale più misteriosamente ed espressivamente vicino al mondo umano. Il cane, il suo ululare, il suo invito, esortazione, che, da un immaginario e misteriosamente e sapienzialmente biblico "Livro das Vozes", apre come soglia in *exerga* il romanzo – e sul cui ululare, sulla cui voce inarticolata e lamentosa si chiuderà specularmente il testo (simbolicamente, l'ululare ha una valenza di presagio e di minaccia, di avvertimento e di lamento, di voce di lontananza e di intimità allo stesso tempo) – ha una probabile affinità con la coscienza hobbesiana, che il pensiero illuministico tenta di metabolizzare e superare, della terribile e incancellabile legge relazionale condensata nella famigerata, e sempre abusata, poiché apparentemente radicale, formula dell'"homo homini lupus".

Qual è, quale può essere il valore di una storia esemplare, come quella narrata in questo romanzo, storia di indagine della ragione, di indagine sulla ragione, se il fondo di questa storia, se la sua immagine ed impressione sonora, musicale, se la sua melodia, la sua costruzione sinfonica è inscritta nel sinistro e minaccioso ululare, nell'ululare come presagio? Dove la possibile luce, in un mondo oscuramente privo di ragione?

E nel buio, infatti, unito ad una dolorosa e immensa pioggia, si apre significativamente il romanzo, sulla scura stanza dove stanno per iniziarsi le operazioni di voto, dove, scopriremo, dovrebbero prendere avvio le operazioni di voto. Il mondo all'intorno, la teatrale scena dello spazio è una scena di disfacimento, di disgregazione, di lento e quasi bradisismico sfinimento, di una alluvionale visione di isolamento.

Il senso matematico, meglio geometrico della costruzione saramaguiana, ogni scena, ogni atto viene scomposto e descritto nella sua ineffabile precisione matematica, nella sua "perfezione", nel suo essere compiuta ed ineluttabile, ma con un senso di minaccia presaga, come se tutti quei gesti, tutte quelle piccole e inalterabili porzioni di atti contenessero, nella loro continuità, la minaccia della loro disgregazione, il montalino "anello che non tiene". E genera una sorta di compensazione di carattere ipoteticamente assoluto:

¹ José Saramago, *Ensaio sobre a lucidez*, Lisboa, Caminho, 2004, pp. 23-24. Le citazioni da questo testo, d'ora in avanti, verranno indicate solo con il numero della pagina al termine della citazione.

Felizmente, a já outras vezes invocada necessidade de equilíbrio que tem segurado o universo nos seus carris e os planetas nas suas trajectórias determina que sempre que se tire algo de um lado se ponha no outro algo que mais ou menos lhe corresponda, da mesma qualidade e na mesma proporção podendo ser, a fim de que não se acumulem as queixas por diferenças de tratamento. [22]

“Fábula” [39]: è il narratore stesso (“quem esta fábula está narrando”) che rivela la natura del testo, di forma nuova di saggio, di montaigniano *essai*, della possibilità non solo teorica o teoretica, ma concretamente romanzesca, del romanzo come *realtà della riflessione*, di indagine della realtà, una realtà che solo in apparenza viene costruita come una simbolica concatenazione, come una razionale architettura del *logos*, ma che, nella sua più intima forma, tenta solo di far divenire narrazione la evidente oscurità della ragione negativa, di rovesciare attraverso una possibile illuminazione razionale positiva, la negativa e oppressiva logica del potere, la nera ragione delle cose.

La figura del paradosso si radicalizza in questo testo, giungendo ad una sorta di “discordia concors”, l’azzeramento della logica comune attraverso il rovesciamento dell’azione sociale come “luogo comune”: l’atto del voto che diviene svuotamento e riappropriazione espressiva di quell’atto, proprio attraverso la “bianca” coscienza dell’azione di consegnare la scheda senza alcun segno, cioè *nella* ed *alla* sua essenza ed esistenza e funzione originaria.

Questo è, probabilmente, il vero ed originale slittamento ed innovazione della logica estetica delle ultime opere saramaguiane, forse troppo algidamente e simmetricamente votate ad una idea del fare romanzesco come riflessione e narrazione “esemplare”: narrare l’oscuro dell’evidenza attraverso un fatto o gesto sottrattivo o non affermativo (la bianca cecità o la scheda bianca), cercare di indagare nella meccanica della sequenzialità romanzesca, non mimetica dunque, ma *drammaticamente finzionale*, il “cuore di tenebra” della realtà concreta ed inattesa.

Rovesciare il punto di partenza attraverso un evento inaspettato ed apocalittico, umanamente apocalittico, ma non irreale – come accadeva, ad esempio, nel caso di *A jangada de pedra* (1985) – e ragionare narrativamente *sul* e *dal* rovescio di questo evento – sia esso una improvvisa, calamitosa e bianca cecità o una etica scheda bianca. La prossimità dell’evento che rovescia ogni certezza è ciò che, probabilmente, dà corpo e senso di umanità a quell’evento stesso, ciò che rende quel simbolico bianco uno specchio, un luogo speculare, un luogo, cioè, di riflessione.

Ed allora sarà improprio, forse, parlare di *conte philosophique*, poiché seppure quello di Saramago è un atto ed un atteggiamento di assoluta forza illuministica, è però lontano dalla originaria matrice ideale di quella forza. Potremmo dire, invece, che siamo di fronte a quella accezione del dettato illuministico che si incarna nella prospettiva della analisi di tipo marxiano, in una linea, cioè, che fa propria e fa vivere la tensione continua tra coscienza della realtà e illuminazione tragica, tra ribellione ideale e partecipazione storica.

Le figure e le invenzioni narrative di José Saramago, ed in particolare qui, in *Ensaio sobre a lucidez*, sono incarnazione drammatica, cioè etimologicamente rappresentati-

va (nell'accezione auerbachiana di rappresentazione mimetica, quello di "realtà rappresentata") di un visionario *esprit de geometrie* contemporaneo, una delle forme in cui, forse, è possibile rendere visibile – nella prospettiva dell'autore portoghese, narrativamente tangibile –, i movimenti magmaticamente sotterranei eppure concretamente percepibili del *desassossego* dell'individuo. Il tentativo non più umanistico, ma forse "soltanto" modernamente e tragicamente *umanizzante* di una luminosa, bianca ragione della passione, che si contrapponga alla nera ragione, all'oscuro ordine delle cose come esse appaiono, a quella catena negativa della opprimente ed apparentemente inscalfibile logica della necessità, che pretende di mantenere – contro la insopprimibile, anche se coscientemente utopica, necessità di essere liberi – quella successione deterministica su cui si basa tanto la disumanizzazione (o, con termine forse maggiormente connotato, ma non meno attuale, la *alienazione*) quanto la coscienza di se stessi.

O código genético disso a que, sem pensar muito, nos temos contentado em chamar natureza humana, não se esgota na hélice orgânica do ácido desoxirribonucleico, ou adn, tem muito mais que se lhe diga e muito mais para nos contar, mas essa, por dizê-lo de maneira figurada, é a espiral complementar que ainda não conseguimos fazer sair do jardim-de-infância, apesar da multidão de psicólogos e analistas das mais diversas escolas e calibres que têm partido as unhas a tentar abri-lhes os ferrolhos. [31]

Rappresentare il male o, meglio, la sua immagine visibile, il "cuore di tenebra", non più secondo una logica dell'analogia, ma attraverso il rovesciamento della prospettiva, delle prospettive abituali. Se la coscienza della razionale illogicità del mondo e dell'esistenza era, poteva essere rappresentata, beckettianamente, come una trasparente assurdità o, kafkianamente, come una impenetrabile prossimità, per Saramago è l'opacità del bianco, il candore apparente che dà corpo all'orrore concreto, ad aprire una strada, una possibilità poetica diversa.

E allora, forse, il bianco saramaguiano (quasi come il drammatico rosso caravaggesco o come l'altro bianco, novecentesco, di Giorgio Morandi) può divenire immagine interpretativa e, davvero, figurativa assoluta della condizione contemporanea: specchio opaco in cui non sia possibile più riflettersi, ma solo *vedersi*, trovare cioè "occasione" per farsi attraversare dallo sguardo, dal proprio sguardo "ragionativo".

Bianco, dunque, come oggetto-colore che, al pari delle esistenziali e vuote e bianche bottiglie del pittore bolognese, proprio essendo il colore della purezza originaria è, per questo, anche necessariamente quello della purezza perduta. Qualcosa che ricorda, forse, il lucore antico e teneramente disperato degli occhi del cieco Tiresia e che il congedo del romanzo, con quel geometrico omicidio e lo spento ululare di quei cani, rende ineluttabile e doloroso, come una finale e improvvisa disperazione della speranza. Come un silenzio che, per divenire voce, debba, con la coscienza della propria caducità, attraversare la bianca tenebra dello sguardo.

RECENSIONI

Jesús Torrecilla, *España exótica. La formación de la imagen española moderna*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2004, pp. 205.

Nella collana delle pubblicazioni della Society of Spanish and Spanish-American Studies diretta da Luis T. González del Valle, con sede a Boulder presso la University of Colorado, esce l'interessante volume oggetto della nostra attenzione.

In una densa *Introducción* l'autore afferma che il libro si colloca nell'ambito della polemica ancora in corso sulle peculiarità del XVIII secolo spagnolo che alcuni studiosi considerano simile al '700 di Francia o Inghilterra, altri, invece, con caratteristiche radicalmente diverse. Suo scopo è «señalar el nacimiento de una tendencia que tendrá amplia resonancia en los siglos siguientes, pero que, por muy decisiva que sea, de ningún modo agota el significado de aquella centuria» (p. 1). Non si può capire, dunque, la storia moderna della Spagna senza tener conto delle tensioni e dei cambiamenti che si produssero in quel secolo.

Negli scritti di autori spagnoli e stranieri la rappresentazione della Penisola subisce cambi radicali nell'arco del XVIII secolo. L'immagine dello spagnolo dei secoli XVI e XVII, grave, serio, orgoglioso tende ad essere sostituita dalla descrizione di esseri passionali e sfrenati, estroversi e disorganizzati. Considerando il fatto che in detto lasso di tempo non si verificò nessun significativo cambiamento di popolazione, si è cercato di imputare questa metamorfosi a romantici europei che in uno stato frenetico percorsero la Penisola in cerca di esotismo ed elaborarono un'immagine assurda di paese primitivo, feroce e pittoresco, una "imagen exótica".

Gli spagnoli del '700 prendevano coscienza del ruolo secondario che il loro paese andava via via svolgendo rispetto ai secoli passati, e non potevano e non sapevano sottrarsi al dominio culturale e al modello di vita francese, nonostante le critiche a ogni estremismo formulate da pensatori e scrittori come Feijoo, Cadalso, Jovellanos, Ramón de la Cruz e altri.

I progressisti reputavano necessario modernizzare la Spagna indipendentemente dalla provenienza delle nuove idee; i conservatori, invece, proponevano di mantenere o recuperare gli usi e costumi del *Siglo de Oro*. Questa contrapposizione pose un altro problema: «el que opone lo español a lo extranjero, lo mío a lo que no es mío» (p. 4). Una parte dell'aristocrazia reagì a "lo afrancesado" associando "lo español" alle classi sociali più basse, alla malavita, ai gitani, al mondo dei toreri. La rozzezza e l'ignoranza diventarono prove di genuinità e autenticità, mentre in ogni manifestazione di cultura e

raffinatezza si sospettava la contaminazione francese. Questo fenomeno viene chiamato da Ortega "aplebeyamiento de la aristocracia"; avvenne nella seconda metà del secolo. In tale scelta si possono supporre ragioni di carattere personale da parte di nobili che si sentivano minacciati nei loro privilegi e cercavano l'alleanza del popolo. Torrecilla precisa che «el aplebeyamiento de la aristocracia implica una actitud radicalmente diferente al conservadurismo de los tradicionalistas» (p.3): il fatto di difendere e proporre il recupero degli usi del XVII secolo è ben diverso dal considerare le classi sociali più basse come esempio di autenticità.

Le riforme promosse dalla nuova dinastia francese furono percepite da alcuni come un felice tentativo di modernizzazione, da altri come un'inaccettabile intromissione straniera che minacciava l'identità della patria.

L'invasione napoleonica e la successiva guerra d'indipendenza provocarono un esaltato nazionalismo antifrancese che ostacolò ogni progetto di tipo illuministico e potenziò «la asociación de lo español con lo tradicional y popular» (p. 6), mentre "lo francés" monopolizzava l'alta cultura.

Alla fine del XVIII secolo cominciò a insinuarsi in diverse opere letterarie una nuova interpretazione de "lo español" che contrasta con l'immagine aurea. Il nuovo stereotipo si caratterizzò per la gioia sfrenata del popolo, per la sua estroversione che si manifestava nella vivacità, nella forza delle passioni, in immagini di chitarre e balli gitani. I romantici stranieri che visitavano la Penisola Iberica in cerca di esotismo, divulgheranno, pur esagerandola e alterandola, questa visione della Spagna che corrispondeva a una realtà creata da una dinamica interna voluta dalla stessa società spagnola: non furono gli stranieri a determinare questa realtà, ma gli spagnoli stessi.

I cinque capitoli (cap. I: *¿Contra quién se define lo español?*; cap. II: *La búsqueda de autenticidad en lo marginal*; cap. III: *La búsqueda de autenticidad en lo primitivo*; cap. IV: *La búsqueda de autenticidad en lo peculiar: los toros*; cap. V: *Una antigua característica que cambia de significado: la pereza*) in cui vengono approfonditi gli argomenti più significativi del processo di creazione di stereotipi non solo romantici, sono seguiti da intelligenti osservazioni conclusive. L'autore riprende l'idea che l'identificazione "de lo español" con le emozioni esagerate e le passioni travolgenti comincia nel XVIII secolo: i gitani, gruppo minoritario e marginale, cominciano a rappresentare per certi gruppi la parte più autentica del paese; la loro franchezza, l'immediatezza e la rozzezza dell'espressione si oppone e contrasta le vuote e ipocrite formule di cortesia francesi. Ma i valori che per gli spagnoli facevano parte di un desiderio di affermazione nazionale rispetto alla Francia, serviranno ai romantici per confermare a sud dei Pirenei l'esistenza di un mondo primitivo ed esotico che loro cercavano come realtà primaria, elementare, di evasione al mondo borghese.

Nel processo di cambiamento dal *Siglo de Oro* ai successivi cambia anche il valore della pigrizia. Se nell'epoca aurea la si giustificava appellandosi allo smisurato orgoglio che impediva allo spagnolo di avvicinarsi a un lavoro manuale, alla fine del XVIII secolo si metterà in relazione con un atteggiamento edonistico di fronte alla vita.

L'immagine romantica della Spagna induce gli spagnoli, che tanto a lungo avevano combattuto contro i mori, a interpretarsi in chiave orientaleggiante: nasce l'africanismo spagnolo difeso e celebrato da Alarcón, Zorrilla, Galdós, Pardo Bazán.

Ampie aree della cultura spagnola coprono un ruolo essenziale nella ridefinizione dell'immagine dello spagnolo: è il caso, tra gli altri, di Feijoo, Ramón de la Cruz, Cadalso, Unamuno, Ganivet, García Lorca. Anche se è difficile stabilire fino a che punto essi siano stati influenzati da uno stereotipo, tuttavia è indiscutibile la loro stretta connessione con la problematica della realtà spagnola che richiede un'attenta valutazione.

Il volume si chiude con un'ampia bibliografia e un *Índice onomástico y de materias* che, accanto ai consueti indici di nomi, enuclea e scheda i temi principali e ricorrenti trattati nel volume.

Il lavoro è indubbiamente interessante e condotto con intelligenza. Trovo discutibile, troppo semplicistica la conclusione per cui la recente modernizzazione del paese non ha prodotto un cambio sostanziale di immagine: spagnoli e stranieri «se han limitado a remozar e interpretar el antiguo estereotipo para adaptarlo a las nuevas circunstancias» (p. 172).

Donatella Ferro

Leonardo Bruni, *Summa siquier introducción de filosofía moral. Isagogicon moralis philosophiae*. Edizione critica e studio introduttivo a cura di Andrea Zinato, Lucca, Mauro Baroni editore, 2004, pp. 161.

Andrea Zinato arricchisce il suo ormai consistente bagaglio di studi testuali con l'edizione critica oggetto della nostra recensione. Inizia il suo ottimo lavoro con la descrizione di manoscritti, incunaboli e cinquecentine utilizzati e citati nell'edizione dell'opera di Leonardo Bruni, *l'Isagogicon moralis philosophiae*, scritto nel periodo in cui il Bruni si dedicò prevalentemente alle traduzioni, tra il 1421 e il 1424 o tra il dicembre del 1424 e il maggio del 1426.

L'*Isagogicon* è un *sermo*, un trattato filosofico, un compendio didattico di filosofia etica in forma di dialogo, indirizzato a un nobiluomo fiorentino, Galeotto di Bettini Ricasoli. Il Bruni dialoga con un suo parente, Marcellino per avvicinarlo ai principi dell'etica attraverso una rinnovata interpretazione dell'*Etica nicomachea* di Aristotele.

In una lettera del Bruni al re Giovanni II di Castiglia, specie di prologo alla prima traduzione dell'*Isagogicon*, vengono trattate questioni fondamentali del pensiero filosofico e politico del tempo; è manifesta la volontà umanistica dell'autore di allontanare i cattivi e ignoranti maestri, gli scolastici, per creare una nuova classe di uomini liberi e colti e allo stesso tempo addestrati all'uso delle armi, modello educativo che si realizzerà soprattutto all'epoca dei Re Cattolici. La posizione del Bruni venne aspramente avversata da Alonso de Cartagena.

L'*Isagogicon* fu tradotto una prima volta in castigliano nel 1435 o dopo tale data (si conosce solo il termine *post quem*) per soddisfare le esigenze di chi conosceva poco il latino. La traduzione, adespota e anepigrafa, ci è pervenuta nel ms. 10212 della Biblioteca Nacional di Madrid (**M**), una miscellanea di opere che riflette la "buena relación" del Bruni con Giovanni II di Castiglia e gli ambienti aristocratici, giudizio avvalorato anche dal fatto che la traduzione fu patrocinata dal Marqués de Santillana.

Un secondo volgarizzamento dell'*Isagogicon* ebbe come titolo *Summa siquier introduction de philosophia moral fecha por el muy excelente orador Leonardo Aretino*. Venne pubblicata con la versione castigliana delle *Epistolae morales* di Seneca patrocinata da Fernán Pérez de Guzmán e fu stampata a Saragozza nel 1496 (**Z**). A questa fecero seguito altre edizioni.

Il curatore si interessa anche alla fama goduta dal trattato investigando sul numero di incunaboli e cinquecentine: giunge alla conclusione che ebbe notevole successo nel XV secolo e nella prima metà del XVI.

Nel 1928 Hans Baron diede l'edizione critica dell'*Isagogicon* non tenendo, però, in considerazione i testimoni coevi di area iberica. Anche l'edizione di Paolo Viti del 1996, con traduzione italiana a fronte, si basa solo sui due codici conservati nella Biblioteca escorialense (**E1**, **E2**) e non presenta apparato di varianti. La *editio princeps* dovrebbe risalire al 1470 circa (Colonia?, Venezia?, Vicenza?).

Le due traduzioni castigliane, secondo Zinato «hanno avuto un autonomo percorso peninsulare e, ragionevolmente, vennero realizzate entrambe su un manoscritto legato a **E2** già distinto da **E1**, ma privo delle lezioni che introduce **E2**» (p. 30).

Lo studio dei rapporti testuali tra **E1** e **E2** e i volgarizzamenti di **M** e **Z** viene condotto con estremo rigore, con riferimenti all'edizione critica di Baron e riservando attenzione anche alla tradizione a stampa in cui **Z** è il capostipite di tutte le successive edizioni.

Zinato puntualizza, rispetto a giudizi di altri studiosi, che le traduzioni «sono fedeli al testo latino rappresentato da **E2**» (p. 42). I sessant'anni circa che distanziano le due traduzioni (1435 e 1496) testimoniano i cambiamenti che presenta l'arte del tradurre nell'arco del secolo. La prima corrisponde all'«epoca dell'umanesimo entusiasta, ma povera di mezzi filologici della corte di Giovanni II», la seconda all'«epoca dell'umanesimo più scientificamente attento al testo e alla parola nel tempo dei Re Cattolici» (p. 42). Risale al 1490 la pubblicazione dell'*Universal vocabulario de latín y romance* di Alfonso de Palencia, al 1492 il *Lexicon latino-español*, al 1493-94 il *Vocabulario español-latino*, strumenti fondamentali nella resa del volgarizzamento.

L'analisi linguistico-formale della traduzione è condotta con estremo rigore e intelligenti e dotte osservazioni. Seguono i puntuali criteri di edizione e di trascrizione dei due volgarizzamenti dell'*Isagogicon* (**M** e **Z**) e a piè di pagina l'originale **E2**.

La *Bibliografia* che chiude il volume spazia sul tessuto culturale del momento che Zinato dà mostra di dominare con riferimenti agili e illuminanti.

Donatella Ferro

Juan de Tapia, *Poemas*. Edición crítica de Luigi Giuliani, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, pp. 137.

Luigi Giuliani presenta nella collana editoriale dell'Università di Salamanca l'ottima edizione critica dei *Poemas* di Juan de Tapia, soldato e poeta vissuto alla corte di Juan II di Castiglia e alla corte di Alfonso V a Napoli, morto in Calabria negli anni '60 del XV secolo. Giuliani richiama l'attenzione del lettore sul fatto che Juan de Tapia può essere facilmente confuso, per omonimia, con un altro poeta *cancioneril* chiamato semplicemente Tapia, con altri due Juan de Tapia e con Gabriel de Tapia.

Poco si sa della sua vita che si ricostruisce con una certa difficoltà solo grazie ad allusioni a persone e circostanze storiche che appaiono nelle sue opere e in fonti d'archivio che il curatore ha puntualmente ritrovato e sapientemente utilizzato.

Juan de Tapia partecipò alla battaglia di Ponza; la sconfitta gli procurò, come conseguenza, la carcerazione a Milano. Fu liberato nel 1436 e riprese la sua attività militare (ricopriva un grado abbastanza elevato nell'esercito aragonese) di cui si hanno testimonianze d'archivio. Divenne anche governatore della città di Tropea.

Come altri poeti spagnoli e italiani, anche Tapia dedicò una canzone a Lucrezia D'Alagno, l'amante del re Alfonso, e una poesia (la X del volume) alla moglie María di Castiglia. In realtà Juan de Tapia rimase fedele a Ferrante, figlio di Alfonso e Lucrezia,

nella ribellione che aveva diviso l'aristocrazia in due partiti: i simpatizzanti della famiglia angioina e i partigiani di Ferrante. A questi fatti sono legate tre poesie della raccolta (la VIII, la XII e la XX).

Le poesie di Juan de Tàpia ci sono pervenute attraverso tre conosciuti canzonieri: il *Cancionero de Palacio* (sei composizioni), il *Cancionero de Estúñiga* e il *Cancionero de Roma*. Il primo raccoglie parte della produzione poetica della corte di Juan II, il secondo e il terzo opere più tarde composte da poeti della corte di Alfonso: fanno parte della "famiglia napoletana", composta da altri codici, in cui appaiono testi di Tàpia di cui l'editore propone una credibile e motivata datazione e lo *stemma* in riferimento alla trasmissione dei testi VII-XXII.

L'editore rivolge la sua attenzione al ventaglio delle forme strofiche che comprende la *canción*, il *dezir*, la *sextilla de pie quebrado* e un tentativo di *glosa*. Sottolinea le felici soluzioni stilistiche. Fornisce i criteri di edizione, puntuali e attenti, con significativi riferimenti a fatti linguistici, e intelligenti soluzioni di edizione.

Ogni poesia è accompagnata dalle varianti testuali, note sulla metrica, l'ipotesi di datazione, le circostanze di scrittura, osservazioni e spiegazioni del testo, commenti linguistici molto pertinenti.

Alla fine del volume è posta una *Apéndice Documental* che comprende le trascrizioni di otto documenti provenienti dalla Cancelleria Reale di Alfonso V, conservati nell'Archivo de la Corona de Aragón di Barcellona. Chiude una bibliografia molto ricca e articolata anche nell'aspetto aragonese-napoletano.

L'edizione, filologicamente molto rigorosa, è sapientemente accompagnata da osservazioni e notizie che rendono più agevole e gradevole la lettura.

Donatella Ferro

Historia de los bechos del marqués de Cádiz, estudio preliminar, edición e índices de Juan Luis Carriazo Rubio, Universidad de Granada, 2003, pp. 386.

La rica producción historiográfica de la Castilla del siglo XV es un territorio cada vez más frecuentado, conocido y explotado por los investigadores, pero sigue adoleciendo de escasez de ediciones modernas y rigurosas de las principales obras. Las particulares circunstancias de transmisión de los textos históricos (donde la noción de error debe ceder su lugar, a menudo, a las de rectificación, reelaboración e integración), así como la superabundancia de manuscritos en algunos casos, han arredrado a los editores o han procurado trabajos insatisfactorios. No deja de ser significativo, en este sentido, que esté a punto de iniciarse la reedición facsimilar de la espléndida "Colección de Crónicas Españolas" publicada por Juan de Mata Carriazo en Espasa-Calpe en los años cuarenta. Tal iniciativa debe celebrarse, por cuanto homenajea con toda justicia a quien todavía hoy es el principal estudioso y difusor de las obras historiográficas de la época Trastámara, al tiempo que pone de relieve la vigencia de sus trabajos; pero, por otra parte, merece una reflexión profunda el hecho de que, sesenta años después del colosal esfuerzo de Carriazo, casi nadie haya asumido la tarea de editar críticamente esos textos.

Dadas estas circunstancias, es más de notar si cabe que una obra como la *Historia de los bechos del marqués de Cádiz* alcance por fin su madurez editorial. Lo hace de la mano de Juan Luis Carriazo Rubio, profesor de la Universidad de Huelva, que ha editado el manuscrito único que conserva el texto (BNM 2089) y lo ha acompañado de

un amplio estudio introductorio, un aparato de notas y unos apéndices finales. La *Historia* – probablemente titulada en su origen *Tesoro de los buenos* – es la crónica particular del más destacado de los miembros de la Casa de Arcos: Rodrigo Ponce de León (1443/1444-1492), marqués de Cádiz, señor de amplios territorios en esa provincia y la de Sevilla e importante caudillo militar en tiempos de Enrique IV y, sobre todo, los Reyes Católicos. La vida de don Rodrigo es la propia de un señor de la frontera: probó sus primeras armas antes de cumplir los veinte años, en la batalla del Madroño (1462), sostuvo una dura guerra de bandos contra la familia Guzmán (1471-1474), duques de Medina Sidonia, y se convirtió en uno de los referentes fundamentales de la campaña de conquista de Granada, inaugurada con una brillante acción bélica protagonizada por él mismo, la sonada toma por sorpresa de Alhama (1482), cantada inmediatamente en romances. Hasta tal punto la vida de don Rodrigo está ligada a la guerra de frontera, que no deja de resultar significativo que su existencia apenas alcanzara unos meses más allá de la caída del reino nazarí.

La *Historia de los hechos* no ha tenido excesiva fortuna crítica ni ha merecido atención particular por parte de historiadores ni filólogos, aunque ya en 1927, en su estudio preliminar a la *Crónica de los Reyes Católicos* de Diego de Valera, Juan de Mata Carriazo llamó la atención sobre los préstamos entre ese texto y la crónica del marqués; con todo, en los últimos veinte años, desde perspectivas distintas, algunos historiadores (literarios o no) la han tenido en cuenta (los principales datos al respecto pueden verse en el prólogo de Juan Luis Carriazo a la presente edición, pp. 12-13). Sin duda era necesaria una aproximación monográfica, e igualmente lo es una nueva edición, toda vez que hasta ahora el texto sólo podía leerse en una transcripción, no del todo fiable, del manuscrito único realizada a finales del siglo XIX y publicada sin el apoyo de estudio ni aparato de notas [*Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*, t. CVI, 1893, pp. 145-317].

Si acaso hubiera que destacar algunos de los rasgos que descuellan en el trabajo de Juan Luis Carriazo, deberían mencionarse, sin duda, el rigor, la amplitud de conocimientos y la perspicacia investigadora. Historiador forjado en una tradición que sabe dialogar provechosamente con la filología, Carriazo lleva tiempo estudiando a la nobleza andaluza de finales de la Edad Media, con atención especial hacia la Casa de Arcos, tema sobre el que recientemente ha publicado varias monografías [*La memoria del linaje. Los Ponce de León y sus antepasados a fines de la Edad Media*, Universidad de Sevilla-Ayuntamiento de Marchena, Sevilla, 2002; *La Casa de Arcos entre Sevilla y la frontera de Granada (1374-1474)*, Universidad de Sevilla-Fundación Focus-Abengoa, Sevilla, 2003; *Los testamentos de la Casa de Arcos (1374-1530)*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2003]. Su edición de la *Historia* llega ahora al público especialista precedida de un amplio estudio introductorio (133 páginas) con afán exhaustivo: apenas si hay cuestión, de entre las que suscita la obra, que se deje de lado; así, ya el mismo título por el que conocemos la crónica (como queda dicho más arriba, el manuscrito llevaba, al parecer, el nombre de *Tesoro de los buenos*) le merece una cuidadosa reflexión, para concluir que podemos seguir denominando a la obra con el nombre por que se la conoce. Análoga nota de atención precisa y meditada se mantiene durante todo el estudio, la edición misma y la cumplida anotación que la envuelve.

Las secciones prologales, organizadas en once apartados, pueden dividirse en dos grandes ámbitos: la que podríamos llamar aproximación desde la ladera del historiador de la aristocracia andaluza, y la del filólogo o historiador de la literatura. Tras un pulcro recorrido por la escasa fortuna crítica de la obra, Carriazo ofrece una biografía de Rodrigo Ponce sintética y bien informada, que dibuja al marqués de Cádiz como un representante de los viejos tiempos, vinculado a los modos y usos de la vieja aristo-

cracia guerrera y fronteriza, que tan buenos servicios prestó a los Reyes Católicos durante la campaña de Granada; frente a él, don Enrique de Guzmán, duque de Medina Sidonia y principal adversario, representa, al decir de Carriazo, “al prototipo de príncipe renacentista” (p. 28). Así, la *Historia* del marqués, que convierte don Enrique en el gran enemigo de Rodrigo Ponce (representando a éste como un nuevo Cid, a aquél como un don Julián redivivo), “ratifica la ‘mayoría de edad’ historiográfica del linaje, la rebeldía ante las tradiciones que sometían la fortuna de los Ponce andaluces a la magnanimidad del primer Guzmán” (p. 33), de quien efectivamente dependió que la Casa de Arcos iniciara su andadura en tierras de Andalucía a principios del siglo XIV. A la biografía sigue un detallado análisis de la configuración del ideal caballeresco en la persona del marqués, y del modo en que el cronista articula ese discurso.

El resto de apartados de la introducción apunta a cuestiones relativas a la crónica misma, su autoría, datación, fuentes y pasajes más relevantes, siempre en conexión con las circunstancias históricas y culturales de su tiempo; en este territorio, Carriazo demuestra pareja solvencia que en las secciones propias del historiador. Acerca de la autoría de la *Historia*, sobre la que no puede concluirse nada con certeza, se descarta que fuese obra de alguien muy próximo al marqués (aunque sin duda debió tener acceso a materiales de la cancellería de don Rodrigo, por cuanto reproduce *ad litteram* varias cartas de la campaña de 1488), ya que casi no tiene nada que contar de los padres y la esposa del señor de Arcos, ni ofrece apenas información sobre la visita de los Reyes a Marchena en 1485, acontecimiento que un continuo del marqués difícilmente habría dejado de consignar con todo pormenor; de ahí que le parezcan descartables como autores los “secretarios, escribanos y criados de variada procedencia que frecuentaban la casa” (p. 52), aunque no entra en consideraciones sobre quiénes eran esos letrados continuos, indagación que acaso podría haber reportado alguna pista. El tono profético de ciertos pasajes de la *Historia* y el innegable providencialismo que la anima orientan la atención de Carriazo, con la debida prudencia, hacia círculos eclesiásticos (pero lo cierto es que los argumentos al respecto aducidos en las pp. 53-55, y sin duda dignos de consideración, no alcanzan a ser definitivos), aunque tampoco los más próximos al marqués (esto es, el convento de San Agustín y el monasterio jerónimo de Buenavista, ambos en Sevilla), para concluir que “nada sabemos a ciencia cierta del anónimo cronista” (p. 56). Por lo que respecta a la datación, tras repasar todos los datos disponibles, advierte que ninguna de las fechas que se deducen de referencias internas es concluyente, porque fluctúan a lo largo de un período de tiempo amplio. Lo más probable es que la mayor parte de la obra se escribiera poco después de la muerte del marqués, aunque no puede descartarse que la redacción de las primeras secciones se iniciara ya en los años finales del decenio de 1480, pero no antes.

Las secciones siguientes, sin duda las de mayor interés para los historiadores de la literatura, se dedican a reconstruir la “personalidad literaria” (p. 59) de la *Historia*. Como afirma Carriazo al principio de su trabajo, “la *Historia* del marqués resulta tan interesante por lo que muestra como por aquello que esconde” (p. 14), y a ese dictado se remite, sometiendo a atenta pesquisa las páginas más relevantes de la crónica. Así, lleva a cabo un minucioso análisis de los dispositivos retóricos del prólogo, indica una de sus fuentes (la *Crónica abreviada* de Diego de Valera) y comenta con buen criterio las tradiciones (desde *El caballero del Cisne* a la *Crónica Sarracina*, pasando por *El Victorial*) que confluyen en la idea de historia que campea en el proemio.

Estudia también – en una sección en buena medida independiente del resto del prólogo, pero no por ello de menor interés – lo que sabemos sobre otras obras afines, como el *Laberinto del marqués* compuesto por Juan de Padilla, el Cartujano, e impreso en Sevilla en 1493 (aunque hoy no se conoce ejemplar alguno de esa obra,

que nadie ha visto en el último siglo). La atención preferente que dedica a la producción temprana del Cartujano se justifica porque se introduce la hipótesis de que éste pueda haber sido el autor de la *Historia*. Carriazo recalca las circunstancias vitales comunes, una análoga admiración hacia la figura del marqués, la ascendencia sevillana, la obsesión mariana y aun el providencialismo y mesianismo de algunos pasajes, así como las destacadas referencias a Diego de Merlo, asistente de Sevilla (que benefició siempre a la cartuja de Santa María de las Cuevas, lugar de Padilla). La hipótesis, ya anteriormente planteada por Carriazo [“Algunas consideraciones sobre la *Historia de los hechos del marqués de Cádiz* y Juan de Padilla el Cartujano”, *Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool), LXXVII (2000), pp. 187-200], queda aquí presentada como especulación “más que sugerente”, pero coincidimos con él en que debe limitarse a ser “mera conjetura a falta de datos seguros” (p. 89).

Otra sección cuasi autónoma es el capítulo dedicado a desarrollar la atmósfera intelectual que deja traslucir el capítulo XXXI de la *Historia*, en el que se recoge “una escriptura muy marauillosa, que le fue enbiada de vn onbre muy entendido y cathólico christiano, de las grandes victorias y vençimientos que el rey don Fernando y la reyna donna Ysabel, su muger, avían de aver” (p. 244). Carriazo desarrolla un estudio muy completo del tema del Encubierta; su análisis va más allá de la *Historia*, pero permite proyectarla en el contexto literario e ideológico que la ilumina.

Por último, el maridaje de la crónica particular del marqués con otras tradiciones historiográficas se cierra con una sección dedicada a los vínculos con la obra de Diego de Valera. La brevedad, casi parquedad, de este capítulo contrasta con la profusión de los precedentes, pero ello se explica porque el autor se ciñe, en lo esencial, al juicio de Juan de Mata Carriazo en su estudio a la edición, ya mencionada, de la *Crónica de los Reyes Católicos* de Valera. Por otra parte, esos paralelos, que existen en efecto, aparecen puntualmente consignados a lo largo de la edición, en las notas a los pasajes correspondientes.

Por lo que respecta a las cuestiones textuales, Carriazo describe el manuscrito BNM 2089 y le sigue la pista a través de los catálogos de bibliotecas particulares. Lo único que se puede concluir con certidumbre es que en 1677 el manuscrito descansaba en la biblioteca de Pedro Núñez de Guzmán, marqués de Montealegre y figura prominente en tiempos de Carlos II; quizá pasó de ahí a la biblioteca de Luis de Salazar y Castro, y en todo caso a mediados del siglo XIX se hallaba ya en la Biblioteca Nacional.

En cuanto a los criterios editoriales, Carriazo lleva a cabo una transcripción del manuscrito (así la llama él mismo en la p. 135) muy conservadora en las grafías y bien puntuada en general, con contadas intervenciones para sanar los errores más transparentes del manuscrito. Las notas que acompañan al texto son generosas en paralelos informativos de otras crónicas, sobre todo las de Valera (*Memorial de diversas bazañas y Crónica de los Reyes Católicos*), pero también las de Palencia, Pulgar y Bernáldez. El volumen se cierra con un apéndice documental que contiene cinco cartas del marqués o relativas a él, todas previamente conocidas, y la semblanza de don Rodrigo que incluyó Andrés Bernáldez en sus *Memorias del reinado de los Reyes Católicos*. La sección apendicular no pretende dar a conocer nuevos materiales, sino sumar utilidad a un trabajo útil por demás; en la misma dirección hay que apreciar los índices de personas, lugares y materias, que permiten al lector interesado y al investigador hallar con comodidad a lo largo y ancho de la *Historia* los materiales y referencias que le interesen.

En suma, hay muchas razones para celebrar la publicación de la *Historia de los hechos del marqués de Cádiz*, que inaugura la colección “Monumenta Regni Granatensis Historica” de la Universidad de Granada (bajo la dirección de María Isabel

Montoya Ramírez), en la que cabe esperar nuevas aportaciones del mismo nivel. El libro, en su conjunto, pone de manifiesto una óptima concepción de la relación entre los materiales que lo integran y constituye una aportación de primera magnitud para el conocimiento de la historiografía de tiempos de los Reyes Católicos: su idea de la historia, sus estrategias narrativas, las tradiciones ideológicas que se entrecruzan en el discurso, los posibles nexos entre distintas obras. La excelente labor de Juan Luis Carriazo como historiador se adorna aquí con un incuestionable talento como estudioso de la literatura. Los filólogos – o algunos – podríamos pedir, acaso, otra actitud al editar, menos apegada en los usos gráficos al texto que sirve de base, y quizá más resuelta en la enmienda. Pero las decisiones textuales de la edición están perfectamente justificadas y obedecen a una tradición diplomática largamente establecida y muy viva entre los historiadores. En lo demás, sólo cabe el aplauso, mientras esperamos nuevos frutos de este investigador, fiel también a su propio linaje.

Gonzalo Pontón

Aurora Egido, *La voz de las letras en el Siglo de Oro*, Abada Editores, Madrid, 2003, pp. 221.

La dignidad del hombre se fundaba para el humanismo en la capacidad racional y en el empleo adecuado del lenguaje. El papel fundamental que otorgaron los humanistas al lenguaje como instrumento civilizador y susceptible de vehicular todos los avances en el conocimiento humano comportó un interés por los elementos que conformaban tanto la lengua oral como la lengua escrita, dos realidades concebidas todavía en estrecha relación y sólo progresivamente desvinculadas con la difusión del libro impreso y la práctica de la lectura en silencio. El último libro de Aurora Egido se ocupa precisamente de estudiar diferentes manifestaciones en tratados y textos literarios de los siglos *xvi* y *xvii* de esta relación entre la escritura y la oralidad. El volumen consta de nueve artículos publicados entre 1984 y 1997 en diferentes revistas académicas (nacionales e internacionales), homenajes y actas, y supone la presentación de las contribuciones más importantes realizadas por la autora sobre el particular. La publicación conjunta de estos trabajos responde al propósito de proyectar los contenidos de un seguido de investigaciones particulares en el horizonte de una problemática más general, conformando de este modo una obra de gran interés no sólo para el historiador de la literatura, sino también para el de la cultura y las ideas. La aparición del libro en una colección de historia ("Lecturas de Historia", dirigida por Fernando Bouza) y no de filología resulta significativa al respecto.

La reforma pedagógica impulsada por los humanistas se tradujo en una renovación de métodos y objetivos en la práctica de la enseñanza. El aprendizaje de la escritura también experimentó, en este sentido, una serie de cambios notables, según explica Aurora Egido en "Los manuales de escribientes y la teoría de la escritura". Partiendo de los escritos teóricos de Erasmo y Vives sobre el particular, la autora describe la necesaria claridad caligráfica y corrección ortográfica que prescribían los humanistas para la escritura, unos principios de orden estético que, sin embargo, también cifraban una concepción instrumental de la escritura desde el momento en que se concebía como fundamento del proyecto civil y cultural que propugnaba el humanismo. Esta presentación general de la teoría sobre la escritura sirve de prólogo al análisis pormenorizado de diferentes manuales de escribientes en lengua castellana de los siglos *xvi*, *xvii* y *xviii*.

(de Alejo Venegas, Juan de Yciar o Antonio de Torquemada a Lorenzo Ortiz y el Abate Servidori, entre otros), subrayando las continuidades y los cambios que se observan en la evolución del género.

Los dos siguientes trabajos ("Lope al pie de la letra" y "La escritura viva en la poesía de Quevedo") estudian la presencia en la poesía de ambos escritores de las imágenes relacionadas con el campo semántico de la escritura. Las clásicas metáforas de la naturaleza o el cuerpo humano como libro, el autorretrato del escritor en su mesa de trabajo, la utilización a los más diversos efectos (poesía amorosa, satírica, fúnebre, familiar, etc.) del conjunto de elementos asociados a la actividad creativa, como el papel, la pluma, la letra, por un lado, y el libro impreso, los editores o los impresores, por otro, entre muchos posibles, así como ideas más generales sobre los orígenes sagrados de la escritura o la fama que se adquiere con la misma, componen un horizonte de motivos y temas recurrentes en la poesía de ambos escritores. Egido subraya el riesgo que asumen Lope y Quevedo en la elaboración de algunas de sus imágenes más novedosas, pero también recuerda la tradición literaria alimentada por múltiples cauces (del texto bíblico al neoplatonismo, de la poesía helenística a la latina, con especial atención a la serie de formulaciones al respecto realizadas por Petrarca en su poesía italiana) de la que son deudores tanto ellos como el resto de poetas del período. Finalmente, el acopio de ejemplos reunidos y comentados pone de manifiesto que el género y el estilo asociado al mismo determinan el grado de aparición y el tratamiento de este material poético. Tras estos primeros estudios centrados en la escritura que se define y se remite a sí misma, la autora pasa a ocuparse de la oralidad cifrada en el discurso escrito.

El estudio de la retórica proporcionaba los recursos necesarios para la adquisición de la elocuencia. El gran número de acontecimientos sociales y culturales basados en la expresión oral hacía del todo imprescindibles el conocimiento y la práctica de estos recursos elocutivos. Asimismo, la preeminencia de la oralidad conllevaba una perspectiva de la escritura fundada en los mismos principios del discurso oral (como en las conocidas formulaciones de Castiglione o Alfonso de Valdés). En "Contar en *La Diana*", Egido demuestra, a propósito de las intervenciones de los personajes en la novela de Montemayor, de qué manera el discurso escrito de la literatura se modeló sobre el ejemplo del discurso oral. El relato de la propia experiencia por parte de cada pastor ante su auditorio se articula siguiendo los consejos que proporcionaba la retórica para la elaboración y pronunciación de un discurso: petición de silencio, captación del interés y la benevolencia con la promesa de una historia breve y asombrosa, conmoción de los oyentes con la descripción visual de las situaciones y el uso del estilo directo en la recreación de los diálogos, o la interrupción del discurso con apelaciones a los oyentes. La novela proporciona también un ejemplo paradigmático de diferentes tipos de oralidad fundados sobre un texto escrito: por un lado, los pastores recitan textos escritos y pronuncian ellos mismos extensos discursos, y en ambos casos contamos con la letra impresa de la novela que los reproduce por escrito. Por otro, los comentarios del narrador y los diálogos y monólogos de los protagonistas fueron recreados en voz alta por un lector contemporáneo de la novela para sus oyentes.

En el siguiente trabajo ("Vives y Lope. *La dama boba* aprende a leer"), la atención se ha desplazado de la novela al teatro, con la propuesta de los modelos que siguió Lope de Vega en la caracterización del aprendizaje de las primeras letras y de la lectura por parte de Finea en la citada comedia. Los *Diálogos* del valenciano sobre la educación, y concretamente el coloquio centrado en la lectura (*Lectio*), muestran una serie de paralelismos tanto en la exposición del método como en expresiones concretas del maestro y el alumno que, según Aurora Egido, Lope pudo tener en cuenta para la

elaboración del diálogo entre Finea y el maestro Rufino en el primer acto. Asimismo, el tratamiento de las protagonistas femeninas de la comedia a propósito de la educación recibida (nula en el caso de Finea, excesiva en el de Nise) refleja una perspectiva similar a la que defiende Vives sobre la instrucción apropiada para la mujer, equilibrada entre los dos extremos representados por Nise y Finea, así como sobre su papel (reducido al ámbito doméstico) en la sociedad.

Los tres últimos estudios se ocupan del género de los gallos o vejámenes universitarios, composiciones burlescas que se recitaban a los estudiantes el día de su obtención de los grados de licenciado o de doctor. En el primero de ellos (“Gallos universitarios”), se editan íntegramente dos testimonios de esta clase de obras procedentes de las universidades de Salamanca y Toledo, previa reconstrucción del contexto académico y literario en el que se elaboraron ambas piezas y de sus características internas. Sigue a continuación (“Floresta de vejámenes granadinos”) un comentario pormenorizado de las tradiciones literarias (sátira menipea, viaje ultramundano, diálogo lucianesco, entremés) y motivos concretos (mundo al revés, parodia de linajes, antifeminismo, nave de los locos) que confluyen en los vejámenes o gallos a propósito de ocho ejemplos conservados de la Universidad de Granada pertenecientes a los siglos xvii y xviii. Finalmente, “El gallo de Góngora y las imágenes escolares” está dedicado al vejamen universitario escrito por el poeta cordobés en 1611 para ser recitado en la graduación de un estudiante de teología. Egido recorre primero el conjunto de la obra poética gongorina subrayando la presencia, especialmente en la poesía satírica y burlesca, de imágenes relacionadas tanto con el ámbito escolar y universitario como con el campo semántico de la escritura. Seguidamente destaca la continuidad de este repertorio de conceptos en los versos del gallo de Góngora y desarrolla, después, un pormenorizado examen en clave retórica de la estructura del poema editado en apéndice.

Este libro representa una aportación fundamental en el avance de los estudios sobre las relaciones entre la oralidad y la escritura, con importantes análisis de la pervivencia de una concepción de la escritura como mero soporte o imitación directa de la expresión oral, de la concepción retórica de los textos literarios y del papel que desempeñaba la escritura en el programa educativo del humanismo y el reflejo de esta posición privilegiada en la literatura del periodo. La diversa procedencia de la serie de trabajos reunidos imponía la necesidad de una adaptación al nuevo marco que los acogía, labor que la autora ha llevado a cabo sistemáticamente con el fin de evitar reiteraciones y subrayar continuidades. Asimismo, la exhaustividad en la reseña de testimonios, paralelismos y de referencias bibliográficas pertinentes, y, sobre todo, el recorrido del dato particular a la conclusión general que Aurora Egido ofrece a lo largo del libro, redundan en la cohesión interna de una obra que consolida nuevas perspectivas sobre los asuntos tratados y sugiere caminos que todavía están por recorrer.

Xavier Tubau

José Ángel González Sainz, *Volver al mundo*, Barcelona, Anagrama, 2003, pp. 640.

La segunda novela de José Ángel González Sainz, *Volver al mundo*, forma parte de una trilogía sobre el nihilismo. Anteriormente el autor había publicado la colección de cuentos *Los encuentros* (Barcelona, Anagrama, 1989) y la novela *Un mundo exasperado* (Barcelona, Anagrama, 1995, Premio Herralde).

La historia del nihilismo es la de al menos el último siglo y medio de la cultura occidental, una historia de muertes en serie: de Dios, de la metafísica, de las ideologías y utopías, del sentido, del arte de narrar, de la historia misma. En un artículo poco anterior a la publicación de la novela (“Ahí te quiero ver”, en «Archipiélago» 50, marzo-abril 2002), González Sainz se pregunta si la pérdida de sentido no empieza incluso a afectar las palabras con las que acabamos de describir esa historia. La repetición prolongada en el tiempo tiene el peligro de convertir esas metáforas en tópicos de una *doxa* que se autoalimenta y perpetúa una sensación permanente de crisis a la espera de un Apocalipsis que no llega nunca, pero que no por eso pierde su fuerza simbólica y, a lo mejor, sirve como coartada para no salir del trance. El pensamiento negativo tiene su fuerza de atracción, como esos agujeros negros donde antes había una estrella.

Volver al mundo, en cambio, quiere ser una invitación a no asentarse o, peor aún, regocijarse en los múltiples *abandonos* que acabamos de señalar. El autor apuesta por el poder de *compañía* de la novela y de sus representaciones del mundo, y por la necesidad, a pesar de todo, de “volver a narrar, de volver a intentarlo de nuevo, asumiendo ese desafío y esa conciencia de la pérdida”. La novela conjura para González Sainz una confluencia de prácticas cuyo diálogo – señaladamente, el diálogo entre la literatura y la filosofía – contribuye a tomar sitio en el mundo: tener un lugar y un tiempo propios.

Narrada utilizando el “gran estilo” de benetiana y faulkneriana memoria, *Volver al mundo* empieza con una voz anónima, en tercera persona, pero que no aspira a la omnisciencia ni al monopolio del relato y que se revela muy pronto sólo una voz entre muchas, compartiendo con ellas un punto de vista limitado. El más limitado parece ser el de Bertha, la mujer que llega de Viena al pueblo de El Valle para aclarar las circunstancias de la trágica muerte – y sobre todo de la vida aventurada – de Miguel, el hombre con el que compartió una confusa parte de su vida. Bertha se convierte en la destinataria de los relatos de Anastasio y Julio, los amigos más cercanos de Miguel, y a veces narra ella misma su parte de historia. Además de éstas voces principales, todo el pueblo aparece involucrado, como un coro, en proporcionar rumores, sospechas, hipótesis y fragmentos de historia que, lejos de aclarar la verdad, la difuminan en un juego de claroscuros. El tiempo de la narración cubre alrededor de una semana: Bertha llega al El Valle la víspera del entierro, para marcharse pocos días después. Dentro de este marco las largas conversaciones tejen una historia de respiro muy amplio: el relato generacional de un grupo de amigos a lo largo de los setenta y de la transición. La infancia edénica en el pueblo de Miguel, Julio y Gregorio se rompe con la aparición de Enrique Ruiz de Pablo, afirmado poeta y profesor que con su retórica poderosa destruye las representaciones del mundo a las que se habían acostumbrado. Ruiz de Pablo pertenece a una “Organización” nacionalista clandestina en cuya órbita entran los jóvenes – todos menos Anastasio, que se queda en el pueblo – una vez en Madrid para cursar estudios universitarios. Los destinos se deciden en el paso de las teorías utópicas a la práctica del asesinato.

En *Volver al mundo* la acción es una isla que de vez en cuando surge del mar de la reflexión y de la digresión, coagulándose alrededor de algunos climas de gran tensión emotiva. En este sentido la novela cabría dentro de las “obras mundo”, como Franco Moretti ha denominado los descendientes modernos de la épica, obras donde las digresiones parecen transformarse en el fin principal de la acción épica y son una técnica que intenta abarcar el mundo entero dentro del texto (*Opere mondo*, Turín, Einaudi, 2003, p. 46).

Los vínculos con la épica son mucho más complejos que la sola inversión de la relación acción / digresión. Hay que destacar la presencia de un imponente sustrato

mítico que se desarrolla en varios sentidos: la *oralidad* de gran parte de la narración, construida como un intercambio de largos relatos entre los personajes; el *coro* de la población de El Valle; el tratamiento de la naturaleza y del tiempo, todavía inscritos en la *necesidad*, cuando referidos al pueblo y su comarca; el *fatum* trágico que gobierna la acción, en particular relación con el *Edipo Rey* de Sófocles y con los mitos Dionisiacos; el personaje de Gregorio-El Biércoles, quizás la figura mítica más importante de la novela, hombre que llega a convertirse en fábula metamórfica con función absorbente del caos; la importancia del tema del *nóstos*, de la (¿imposible?) vuelta al lugar de origen después de las peripecias de la guerra (no olvidemos que Miguel, durante las misiones clandestinas, se llama “Héctor”). Añadimos que los acontecimientos sangrientos suceden siempre fuera del pueblo, adonde “mensajeros” llevan la noticia.

La guerra a la que se cree entregada la “célula libertaria” de los protagonistas se revela muy pronto falta de héroes. La conexión con la épica es entonces una representación alegórica de su ocaso: “odisea de una desilusión”, o “antiepopéya del desencanto”, son conceptos que Claudio Magris relaciona con el desarrollo de la novela moderna y que, con acierto, se pueden aplicar a *Volver al mundo*. La novela apunta al fracaso de cada ética utópica, es decir de cualquier acción que se considere suelta, desligada del mundo concreto que nos ha tocado en suerte, de ese ser-ahí que, según el pensamiento heideggeriano, consiste en cuidar de las cosas que están cerca o a mano, y no puestas en ningún lugar del futuro.

La obra se plantea además la cuestión del límite y de las consecuencias de toda *hybris*. En el texto hay muchas referencias al tema del deseo de conocimiento como *hybris* que provoca damnación, sea en su versión cristiana (como expulsión del paraíso terrenal por comer el fruto prohibido), sea en la griega (en relación con el mito edípico de la verdad como obcecamiento). El paso al homicidio es uno de los límites cuyo tras-paso causa una condena. Es un tema conectado con la pérdida de la inocencia. Todos los personajes parecen sufrir pérdidas, más o menos graves, que crean vacíos y necesitan compensaciones difíciles, imposibles y, a veces, nefastas, porque “los huecos se llenan de muchas formas, y sobre todo se llenan muchas veces de basura” (p. 172). Basura es, por ejemplo, el renovado espectáculo de la lucha delirante entre el Bien y el Mal – así, nada menos que en mayúsculas – a la que se supone asistimos a principios de este nuevo milenio. En cambio, *Volver al mundo* nos enseña justamente la violencia de cualquier discurso que olvida la ambivalencia simbólica de la palabra y quiere imponerse como valor absoluto. La extinción del símbolo provoca el nacimiento de una conciencia dogmática que corrompe los valores que ella misma hace pasar por verdades ciertas. El *sim-bolo*, que es figura de composición, se vuelve una figura de división, *diabolo*. Y “diabólico” es, en el texto, el discurso de Ruiz de Pablo, el *villain* de la situación, aunque el primer renegado, el primer abandonado: una *koiné* de la filosofía nietzscheana, de la teoría deleuziana del deseo y del discurso de la técnica, cuya única razón es su voluntad de tener razón y que ésta sea cada vez más poderosa.

La narración mantiene en tensión los opuestos y rechaza cualquier adhesión súbita a lo que se está diciendo – ya a partir de los epígrafes de Paul Celan y Claudio Rodríguez. Porque hay que hacer caso también a lo que *no* se está diciendo, a las elipsis del relato y a los indicios sembrados a lo largo del camino. No hay una iluminación violenta de las zonas oscuras de la historia. La información se dosifica con la extenuante demora de un cuentagotas. Cualquier dolor, si insertado en una historia, puede ser soportado: Bertha llega a El Valle porque la muerte de Miguel forma parte de una historia incompleta, llena de incertidumbres que ella quisiera comprender y que, de momento, le resultan insostenibles. La voluntad de saber mal tolera zonas de sombra o excesivas demoras en ser aclaradas. Las reacciones de enfado o impaciencia de

Bertha por los desvíos de la narración y por las reticencias y dilaciones de los narradores son las que sufre también el lector de la novela: en este sentido, la Primera Parte es casi desesperante. Al comienzo de la Segunda el misterio sigue envolviéndolo todo – el trágico desenlace, el pasado de los protagonistas... – y una serie de silencios la cargan de expectativas.

Un ejemplo: “las palabras del ciego”. La primera alusión de Anastasio a “lo que dijo el ciego”, mientras bajaba con su sobrino del lugar del trágico epílogo, aparece en la pág. 78. Luego hay otras, pero Bertha tiene que esperar (y desesperarse, a veces) hasta el día de su salida – y el lector esperar la pág. 639 y varias horas de lectura – para conocerlas y para recibir... nada menos que el veredicto de un oráculo, la enunciación de un enigma que nada aclara o, por lo menos, nada que no hubiéramos ya sospechado pero sin tener la certidumbre. A lo mejor, puesta la atención en esperar la verdad que alumbra y que al final no llega, nos estamos perdiendo la otra, diferente, que se está manifestando. Son las palabras que el ciego Julián le cuenta al juez en calidad de testimonio: él es el único testigo, aunque *no ocular*, de lo que pasó esa mañana final entre Miguel, Gregorio y Ruiz de Pablo. La mujer, Anastasio e incluso el lector, si quieren lograr el acercamiento a una verdad sobre los hechos, tienen que confiar en el relato de un ciego. Pero el ciego ha escuchado, ha prestado atención y su cuento tiene el prestigio de la verosimilitud. El discurso de la verdad cambia así de estatuto: no es el producto lógico de un saber incontrovertible y que se rige por sí mismo (*epistème*), sino una *atestación* de fe, de confianza. A esta forma “más débil” pero quizás menos despótica de verdad se apela Paul Ricoeur, oponiéndola a la noción misma de *epistème*, de ciencia considerada como saber que se autofundamenta. La atestación se presenta como un tipo de creencia, pero no una creencia sostenida por la *doxa* (la opinión que posee menos títulos de validez que la *epistème*, el saber). Si esta creencia se inscribe en la gramática del *yo creo-que*, la atestación brota de la del *yo creo-en*. Así se acerca al testimonio porque, nos lo recuerda la misma etimología, es justamente *en* la palabra del testigo que se cree (P. Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, París, Seuil, 1990, p. 33). Los habitantes de El Valle saben que el ciego Julián, por compensación, tiene desarrollados otros sentidos y que nunca se equivoca en lo que oye, y puede que su relato encuentre en ellos una legitimación. En cambio, no la va a encontrar en el juez, el que se guía por la razón que necesita otro concepto de verdad, la encarnación de la visión frontal y cierta: “eso es lo que usted dice, pero usted en realidad no ha visto nada”, parece mofarse el magistrado del ciego. Sin embargo éste le contesta: “Yo no le he dicho lo que he visto [...], sino lo que ha sucedido.” (p. 619).

¿Existe sólo lo que se ve? No, existe sólo lo que se dice. Y para que el mundo no pierda el sentido o desaparezca hay que volver a decirlo, a narrarlo nuevamente, asumiendo el poder y también el límite del lenguaje. Es lo que hace esta novela: con su visión por anamorfosis – la visión no frontal que, aplicando otra perspectiva, permite acercarse a lo invisible – no nos cuenta lo que todos pueden ver porque está ahí delante, sino lo que, aunque no visto, sucede y que sólo al salir a la luz opaca de la narración cobra existencia.

Stefano Ballarin

* * *

Bernardo Reyes, *Viaje a la poesía de Neruda*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2004, pp. 91.

È recentissimo questo apporto di Bernardo Reyes, parente del grande cileno, alla conoscenza di particolari della vita di Neruda. Il sottotitolo del libro si riferisce, infatti, alle “Residencias, calles y ciudades olvidadas”, con le quali ebbe rapporto il poeta, ed è un contributo prezioso, anche dal punto di vista iconografico. Numerose sono, infatti, le riproduzioni fotografiche e le mappe, a illustrazione dei luoghi per i quali è passato il poeta o in cui ha dimorato.

Il racconto di Reyes conduce suggestivamente, attraverso nuovi dati, all'intimità di Neruda, alla sua formazione, ai segreti familiari, a un'infanzia dalla quale prende le mosse la sua poesia. Giusto è perciò il titolo: anche se qui non si tratta di un esame critico o espositivo della poesia nerudiana, è pur sempre un viaggio che conduce ad essa e al tempo stesso a una visione più concreta del poeta, quale individuo vissuto sulla terra, lungi dalle mitizzazioni che finiscono fatalmente per avvolgere un artista affermato, originiate dal fascino della sua opera.

È sempre utile, direi necessario, ripercorrere il cammino che ha dato vita a un poeta; conoscere dati inediti come quelli offerti dal Reyes favorisce una più profonda immersione, oltre che nella vita, nell'opera nerudiana. Non di rado, infatti, restano confusi, dimenticati o talvolta addirittura cancellati, anche per omissioni volontarie dell'interessato, dati fondamentali, utili a ricostruire la sostanza di una vita e di un'arte.

Per dimostrarlo, basta pensare alle case di Neruda, alla sua mania di costruire. Chi conosce il poeta finisce per stupirsi di fronte al numero di case da lui possedute, alle quali dava nomi suggestivi, “La Chascona”, “La Sebastiana”, “Isla Negra”, quasi sempre embrioni di costruzioni che modificava e ampliava a suo piacere. Attraverso la ricerca del Reyes scopriamo ora che Pablo aveva seguito per qualche tempo corsi alla Facoltà di Architettura, che presto abbandonò, ma, evidentemente, gli era rimasta la passione per la costruzione edilizia.

Scopriamo anche che la casa in Normandia, comperata con parte del capitale del Premio Nobel, “La Manquel” – “palabra de origen mapuche que es el nombre de águila o cóndor de alto vuelo” (p. 72) – sulla quale tanto si favoleggiò, elevandola al rango di castello, era in realtà un “galpón normando”, prima adibito a stalla, poi a bottega di fabbro, quindi a mulino.

Bernardo Reyes riporta la descrizione della biografia di Neruda, Margarita Aguirre, la quale afferma che dopo gli interventi del poeta la casa consisteva in “un living enorme

con una chimenea redonda, monumental”, un piccolo sopralzo con due camere e un bagno; l’alto soffitto era attraversato da grosse travi; due grandi finestre permettevano di vedere un canale che circondava la casa, “susurrante de agua” (p. 73).

La fotografia a pagina 70 del libro di cui mi occupo riproduce “La Manquel” tale com’è, invernale e solitaria, circondata effettivamente dall’acqua.

Il documento al quale far riferimento per constatare lo stato d’animo nerudiano sta nella lirica dal titolo “La morada siguiente”, di *Geografía infructuosa*, raccolta pubblicata dalla Editorial Losada nel 1972. Il poeta si reca a “La Manquel” in un giorno grigio di dicembre e l’impressione è raggelante, tanto più se consideriamo la condizione fisica del personaggio: Nobel e ambasciatore a Parigi, ma ormai ammalato di cancro.

Già dal titolo della poesia si comprende come il poeta innamorato della natura la senta ormai impotente a sollevarlo. La casa di Normandia, casa con “grandes ventanas hacia el agua inmóvil / y grandes vigas amigas del humo”, circondata da “árboles milenarios que murieron”, “árboles despojados por el frío”, è una meta fredda, destinata forse a essere l’ultima dimora per il “viejo errante” e Neruda, evocando sinteticamente il suo passato, si sente preso da un senso funebre del presente:

*El cuerpo de la vida se desliza
entre un amanecer de infancia, lejos,
camas y cines, trenes,
salas de clase, fábricas, hoteles,
oficinas, cuarteles,
y entre ir y volver se va la vida
escondiendo los pies y la mirada.*

Dobbiamo gratitudine a Bernardo Reyes, egli stesso poeta, per la sua fatica di investigatore, di studioso e di conservatore sensibile e attento della memoria nerudiana. Questo libro viene ad aggiungersi positivamente ad altre sue imprese nerudiane, come la biografia di *Retrato de familia. Neruda 1904-1920* e la preziosa documentazione fotografica riunita in *Álbum de Temuco*.

Giuseppe Bellini

Manuel Sosa-Ramírez, *El “Nuevo Teatro” español y latinoamericano. Un estudio transatlántico: 1960-1980*, Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2004, pp. 191.

El Doctor Manuel Sosa-Ramírez, asistente de Profesor de Literatura en Español y Teatro en la Universidad de *South California*, presenta un estudio sumario de los significados y de las prácticas del *nuevo teatro*, la tipología dramática que, surgida en la década de los Cincuenta, se fortalece en Latinoamérica en los años Setenta y en España en los Ochenta del siglo XX. El texto, publicado por SSSAS, una organización no-profit sostenida por la Universidad de Colorado, está dividido en cinco capítulos y cuenta con una rica bibliografía final.

La introducción plantea las bases teóricas de textualización, estilización y texto en referencia al *nuevo teatro*: el texto teatral es un espacio heterogéneo, polisémico, polivalente, transitivo y paradójico; por lo tanto la textualización es una práctica abierta y

lúdica que estimula la interacción con el receptor; la relación con el público es activa, incluso provocativamente polémica. Al considerar las características estilísticas del *nuevo teatro*, Sosa-Ramírez sostiene que son dos la vertientes principales: la primera cuando el enunciado oculta, es decir el lenguaje no dice sino hace y el silencio adquiere discursividad; la segunda cuando incursiones visivas y sonoras representan el rechazo del *teatro de texto*. Desafortunadamente, la nota 8 del primer capítulo que se refiere a esta segunda modalidad no aparece comentada en la página 11.

El ensayo analiza de manera muy ordenada los casos del *teatro fronterizo* del español José Sanchis Sinisterra y de la *creación colectiva* del colombiano Enrique Buenaventura. Estas propuestas teórico-dramáticas, aunque participan de dos historias teatrales muy distintas, comparten unas características del *teatro nuevo*: revisonan críticamente los procesos de la Historia – la del Descubrimiento de América, por ejemplo – y desmitifican a sus ‘grandes héroes’, estimulan la investigación, problematizando y reivindicando realidades y caracteres periféricos. Estas prácticas acercan las evoluciones de la dramaturgia a las de la narrativa en su tipología de *nueva novela* y *novela neo-histórica*.

El texto de Sosa-Ramírez pone a debate la historia y la actividad teatral en España (teatro de agitación social, realista, independiente, simbolista, de la transición, neorrealista) y en Latinoamérica (político, popular, experimental, en sus variantes lúdica, didáctica, popular *sensu lato*). En fin, establece unas relaciones de influencia y dependencia de las dos dramaturgias, tomando los festivales de cine como ocasión de comunicación entre una y otra parte del Atlántico. Ambas partes han conocido y padecido la censura y el acoso por parte de la dictadura; aunque en difíciles condiciones económicas, ambas han recorrido el camino del teatro universitario y del teatro internacional como fórmulas de investigación dramáticas. Muchos programas de participación entre España y América Latina han fortalecido las relaciones transatlánticas del teatro del último cuarto de siglo: los festivales internacionales de teatro, las muestras mundiales y las muestras itinerantes de teatro, la creación en España del Centro Español para las Relaciones teatrales en América Latina, los encuentros teatrales América Latina-España, el nacimiento de estudios críticos y de revistas especializadas.

Sosa-Ramírez afirma en las conclusiones que el teatro contemporáneo carece de una perspectiva de reflexión colectiva, en cuanto víctima de un orden solipsístico, social, político y estético. El amplio apartado crítico de este ensayo resulta útil para cualquier tipo de investigación sobre la dramaturgia hispanohablante de fines del siglo XX.

Manuela Gallina

Carlos Fuentes, *Inquieta compañía*, Madrid, Alfaguara, 2004, pp. 271.

Carlos Fuentes ha retomado el género del cuento: con *Inquieta compañía*, editado por Alfaguara en la primavera de 2004, presenta seis relatos cuyo clima narrativo oscuro y sombrío mezcla realidad e imaginación. Se trata de textos donde brujas, vampiros, espíritus del pasado y seres sobrenaturales irrumpen en la realidad cotidiana de manera inquietante. Esta característica, también sugerida por el título de la obra, se encuentra en distintos escenarios: los teatros de Londres, viejas casas de la Ciudad de México, los barrios de Tēpeyac y de Lomas Altas, unas recámaras misteriosas de Chihuahua, un jardín de Puebla. Personajes reales y personajes fantasmales se mueven entre deseos, sueños, curiosidades, apetitos sexuales, envidias, terror y muerte. El marco cultural es el de la sociedad contemporánea cosmopolita y tecnológica. Lorenzo O'Shea es un mexicano

descendiente de angloirlandeses que vive en Gran Bretaña (*El amante de teatro*); Alejandro de la Guardia es un parisino de origen mexicano que va a México para visitar a sus tías (*La buena compañía*); Calixta Brand es una norteamericana de Minnesota que se casa con el mexicano Esteban (*Calixta Brand*); el ingeniero Emil Bour es un alemán llegado a México en los años de la Revolución (*La bella durmiente*); el conde Vlad, después de estudiar en la Sorbona y de conquistar grandes propiedades en los Balcanes, se traslada a los Bosques de las Lomas Altas para cumplir su misión de vampiro (*Vlad*). Los cruces de nacionalidad que caracterizan a los protagonistas se manifiestan también a través del lenguaje, cargado de galicismos, muchos anglicismos, latinismos y mexicanismos. Además, reflexiones y juegos lingüísticos proporcionan la riqueza típicamente fuentesiana del texto, cuya prosa resulta clara y directa: se encuentra un pequeño diccionario clasificador de los vampiros (p. 271), se debaten algunos términos castellanos en relación a otros ingleses, como ‘película/film’ (pp. 11-12), ‘suéter/sweater’ (pp. 219-220), se juega con la significación de los apodos, hay también una nota sobre el ‘español congelado’ que se habla en las montañas mexicanas (p. 136).

Sin embargo, el escritor, que ha sido definido por Álvaro Bisama como el lobby viviente de las letras mexicanas, ha elegido en estas novelas cortas unas atmósferas fúnebres que no siempre se avienen con las referencias temáticas y de contextualización, tal vez por culpa de un matiz irónico no completamente acertado. Es decir, la necrofilia y los gustos fantasmales presentes en *Inquieta compañía* se apelan continuamente a esa ‘bola de clisés’ (p. 61), como para aplicar lo gótico a una hispanidad en algunos casos, a una mexicanidad en otros. Dice un médico español en *El amante de teatro* que “(nosotros los latinos) somos capaces de desterrar la soledad con el sueño y suplir la compañía con la imaginación” (p. 23). Sin embargo, la imaginación estimulada por estos seis ‘sueños narrativos’ resulta trasnochada, como ejemplifica la tentativa de ‘mexicanizar’ la bella durmiente.

El Cultural, suplemento del diario español *El Mundo*, considera *Inquieta compañía* como literatura brillante, divertida, de gran nivel. Es verdad que lo de escribir – y publicar, por supuesto –, es un desafío continuo para Carlos Fuentes. Además de *Inquieta compañía*, ha recientemente publicado otros dos libros: *Viendo visiones* (junio de 2003), un texto imponente de historia y crítica de arte pintórica editado por el Fondo de Cultura Económica, editorial con la que Fuentes empezó su carrera de novelista; *Contra Bush* (julio de 2004), una recopilación de artículos escritos entre agosto de 2000 y junio de 2004, para denunciar por un lado la mala política de Estados Unidos, en particular debida a su presidencia, y por otro la frivolidad y banalidad que se han instalado en la política de México. Hay para todo tipo de imaginación.

Manuela Gallina

Gabriel García Márquez, *Memorias de mis putas tristes*, Barcelona, Mondadori, 2004, pp. 109.

Una trepida attesa ha accompagnato l'apparizione di questo nuovo libro dello scrittore colombiano. Dopo il primo volume delle memorie, vero e proprio romanzo dove la realtà, come è costume di García Márquez, si fonde felicemente con la fantasia, un suo nuovo testo di narrativa poteva essere una grossa sorpresa, o quantomeno la verifica della persistenza di una vena creativa vigorosa o del suo affievolirsi.

Già il titolo e l'aggettivazione che accompagnava le protagoniste faceva pensare a qualche cosa di interessante. A dare maggior tensione all'attesa era intervenuto anche il fatto che in Colombia era già apparsa un'edizione pirata del testo, cui lo scrittore e l'editore avrebbero reagito affrettando i tempi d'uscita del romanzo e García Márquez cambiandone il finale. Avremmo così un medesimo testo con due finali diversi, cosa certamente interessante per i critici, una volta in possesso delle due edizioni. Ma può sorgere il sospetto che l'edizione pirata risponda a un'accorta e spregiudicata regia, per accentuare l'interesse, e la vendita conseguente dell'opera.

García Márquez non ha certo bisogno di queste cose, ma le astuzie editoriali, di questi tempi, possono essere infinite. È vero che, secondo *El Mundo* del 22 ottobre 2004, la polizia colombiana "incautó miles de versiones apócrifas" del libro, pubblicate prima che García Márquez avesse dato "los toques finales a la novela por razones artísticas".

Dalla casa editrice si spiegò che lo scrittore "tuvo la virtud de encontrar algunas sensaciones de atmósfera que necesitaban, o requerían, que determinadas palabras se cambiaran por otras". Sembrerebbe, quindi, che più che di cambio del finale si sia trattato di revisioni di scrittura e d'atmosfera.

L'apparizione del nuovo libro vide subito un grande successo di vendite, come non poteva essere altrimenti, data la fama dell'autore, da dieci anni lontano dal romanzo vero e proprio, come enfatizza l'editore in apposita fascetta. Questo, tuttavia, non significa validità dell'opera, ed è proprio questo il punto.

Scontato l'interesse per l'autore che torna dopo tanto tempo a darci un nuovo romanzo, il problema sta nel valore del testo. Considerata anche l'età di García Márquez, 77 anni, e la sua situazione fisica, elementi che certamente inducono a vedere con maggiore disponibilità la sua attività creativa, l'impressione è che questo centinaio di pagine – che l'abilità editoriale è riuscita a ottenere con spazi e caratteri che rendono facile la lettura anche ai deboli di vista –, raffigurano piuttosto un racconto lungo, o se vogliamo una "novela breve", scarsa di motivi e d'attrattiva.

La vicenda di questo novantenne, la cui vita è stata un tragitto di grigiore come giornalista e di avventure a prezzo, è quanto mai squallida. Ma anche dallo squallore l'artista può trarre motivo valido d'arte, mentre qui né il personaggio, né il suo rapporto contemplativo e tattile con una ragazzina sempre addormentata e sdraiata nuda sul letto di una casa compiacente, riescono a suscitare un vero interesse nel lettore, che scorre le pagine alla vana ricerca, sia pure nell'aspetto linguistico, degli incanti ai quali García Márquez lo ha abituato nel passato.

Spiace davvero dire questo, avendo sempre apprezzato l'opera dello scrittore colombiano, ma qui sembrerebbe, come per certi racconti di epoca acerba, riesumati in talune raccolte di decenni successivi, che si tratti di uno scritto di età remota. Il che confermerebbe da un lato la schiavitù dello scrittore di successo, obbligato a dare in continuazione testi al suo editore, e dall'altro lo scadimento della sua vena creativa. Ma vogliamo proprio credere questo non sia, fondandoci, appunto, sulla bellezza artistica delle ancora recenti memorie di *Vivir para contarla*.

Giuseppe Bellini

Antonio Skármeta, *El baile de la Victoria*, Barcelona, Planeta, 2004, pp. 377.

Il nuovo romanzo dello scrittore cileno Antonio Skármeta ha ottenuto nel 2003 il prestigioso Premio Planeta ed è senza dubbio una delle sue opere più mature e inte-

ressanti. Il testo viene a interrompere, per il momento, la progettata trilogia, che ha visto la pubblicazione dei primi due romanzi: *La boda del poeta* e *La chica del trombón*.

Con il suo nuovo romanzo l'autore penetra felicemente la realtà cilena, quella che intende rappresentare, della capitale Santiago e delle vite perdute, di delinquenti comuni, scassinatori maestri di casseforti, o piccoli ladri di cavalli, scarsi di cultura e tuttavia, come nel caso dei protagonisti, ricchi di sensibilità e generosi, pur ai confini della legge. Si direbbe che tutto viva in una realtà ancora incerta, ai margini del recente ritorno alla democrazia, quando ancora non sono dimenticati i crimini e le sofferenze patite, e gli aguzzini vivono tra il timore delle vendette, sottomettendosi a denti stretti alle regole democratiche, di continuo infrante.

In questa atmosfera inquietante si svolge l'avventura sentimentale del giovane Angel Santiago, dimesso, come il "Professore" del colpo grosso, Vergara Grey, dal carcere, per effetto di un'amnistia emanata da un governo cautamente democratico, come quello immediatamente successo alla dittatura militare. Il sottofondo del romanzo lascia spazio alla denuncia implicita dei crimini del regime pinochetiano, compiuti dentro e fuori la prigione, denuncia in particolare della miseria del vivere per chi, reduce dalla detenzione, deve affrontare ogni sorta di imprevisti, privo sempre di mezzi economici, con una famiglia sfasciata, come è il caso del "Professore", o preso dagli entusiasmi dell'amore: il caso di Angel Santiago per la giovane Victoria, alla quale è in grado di offrire nient'altro che una solidarietà di comprensione e di affetto.

La vita, come sempre, è un regno di complicazioni. Figure generose si incrociano con esseri meschini o veri e propri delinquenti; ma l'amore, la solidarietà, sono capaci di miracoli. Così, ricorrendo all'inventiva e all'astuzia, l'innamorato, il suo Maestro e un poliziotto, con altri amici, riescono a dare realtà al sogno di Victoria, facendola danzare per una sera nel Teatro Nazionale, richiamando su di lei l'attenzione della critica.

Ma è la tirannia della miseria a rendere necessario il colpo grosso, a lungo rifiutato dal Professore. Alla fine la solidarietà tra il giovane alunno e il Maestro porterà al successo; il colpo, consumato su uno sfruttatore del passato regime, sembra promettere finalmente una ricchezza che, rifugiati in Argentina, potrà realizzare i sogni prima frustrati. La fortuna è, tuttavia, sempre precaria. La vendetta colpirà a morte Angel Santiago, rendendo vana l'attesa angosciata di Victoria. Finale di grande malinconia che induce a pensare amaramente alla fragilità dei nostri sogni, alla precarietà dell'esistere.

La vicenda de *El baile de la Victoria* è attraente. Skármeta narra con stile suggestivo, immettendo saporosamente nella parlata corrente cilena. Una diffusa atmosfera di innocenza immette poesia nel romanzo, che richiama la picaresca, quella moderna di un Pío Baroja, ad esempio, raffigurata in *Zalacain el aventurero*, o in *Paradox Rey*, anche se la realtà è fondamentalmente diversa.

In questo romanzo Skármeta è veramente grande narratore, interprete acuto di un paese passato dagli orrori della dittatura a una difficile democrazia, ancora con profonde ferite aperte, come sconcertato di fronte al permanere dei medesimi personaggi del passato, maldestramente verniciati di democrazia.

Nel novembre 2004 lo scrittore ha ricevuto a Napoli il Premio Neruda, istituito dalla Regione Campania e gestito dall'Università degli Studi napoletana "L'Orientale", non solo per i suoi meriti artistici, ma perché in tutta la sua opera il poeta cileno è presente come nume tutelare e interprete del suo paese. Ricordiamo *El cartero de Neruda*, che diede modo al nostro Troisi di rivelarsi interprete straordinario.

Giuseppe Bellini

Angeles Mastretta, *El cielo de los leones*, Barcelona, Seix Barral, 2004, pp. 238.

Il diario è un genere letterario che permette di esprimere pensieri in libertà, senza condizionamenti spazio-temporali, altrimenti soggetti al tempo storico. Più che seguire un ordine, una consequenzialità cronologica, chi scrive si lascia trasportare dal ricordo che, per propria natura, è svincolato da ogni limitazione presentando fatti e avvenimenti rivelatori di un personale percorso evolutivo. Se la storia di un'anima è poi ancorata al vissuto, alla realtà sociale, allora i due piani, individuale e collettivo, procedono all'unisono, proprio come accade anche in quest'ultima opera di Ángeles Mastretta. La scrittrice messicana, non ha certo necessità di essere presentata, perché i suoi libri le hanno fornito fama internazionale, essendo tradotti ormai in molte lingue, apprezzati dal pubblico e dalla critica. Come dimenticare il "Premio Mazatlán" assegnato nel 1985 al suo primo romanzo *Arráncame la vida* o il Premio "Rómulo Gallegos" concesso nel 1997 – per la prima volta ad una scrittrice donna – al romanzo *Mal de amores*?

Scrittura, intesa come necessità di vita, in quanto dichiara l'Autrice "la escritura y la felicidad me fueron enseñadas como una misma cosa" (p. 220). Con parole legate alla festa, alla conversazione, al gioco, alla sintassi, alla volontà e alla fantasia, essa esplora il proprio io sino a tracciare i contorni ontologici di un essere in situazione, ovvero di una persona inserita nel mondo familiare – da cui attinge forza e linfa vitali –, nella società – fonte inesauribile di riflessioni e di critica costruttiva –, nella natura – dove instaura un proprio rapporto poetico, di grande suggestione –. È una galoppata attraverso il XX secolo, sorretta dalla memoria dei suoi cari, delle proprie esperienze, dei progressi tecnologici e scientifici.

Attraverso uno stile semplice e diretto, sempre coinvolgente per gli argomenti trattati dal respiro universale e metafisico, essa delinea con forza ed incisività, ritratti fisici e morali, in cui è evidente l'amore e la nostalgia per persone lontane o vicine, ma sempre vive nel suo cuore e nella sua mente. Ad iniziare dai componenti di "una larga e irrevocabile familia de la infancia" (p. 218): il nonno curioso, saggio e forte che non si lamenta mai, la nonna dagli occhi chiari "y la nariz respigada" (p. 21), altrettanto, eroica nel far dimenticare a sé e agli altri la pena di essere paralitica, il padre ricordato sempre con allegria dopo avere superato "el abismo de perderlo" (p. 85), la madre, "un ser extraordinario y maravilloso" (p. 86), quattro fratelli tra cui spicca Veronica "llena de sortilegios" (p. 85), i due figli "cadauno con el caudal de un cosmos" (p. 123), il marito intelligente "y ensimismado como si estuviera en todas partes" (p. 222).

Ad essi si uniscono gli amici realmente conosciuti come il poeta Salinas, la compagna "de mi alma" (p. 85), o letterari come Edith Wharton, "de índole intensa y de vocación insaciable" (p. 141) e Julio Cortázar che le ha insegnato ad "amar el mundo como se ama lo insólito" (p. 92), a seguire il sogno di essere scrittrice; conoscenti come la severa direttrice de collegio a cui deve il fatto di avvicinarsi "sin temor alguno a quienes ejercen el poder" (p. 82). Ed ancora gente comune, incontrata per la strada come le due venditrici di dolci, una anziana e l'altra più giovane, entrambe esempio di allegria.

Un mondo popolato di persone reali, ma al contempo trasfigurate dall'elaborazione artistica che immette nell'universo della *poiesis*, dove convivono esistenza e essenza, quotidianità e sogno. I personaggi entrano prepotentemente nella sua vita, con il proprio carico d'affetti e di desideri colti con sagacità e con avidità. L'autrice è attratta irresistibilmente dai suoi simili perché, afferma "nada me asombra y me regocija más que los seres humanos. Trato a diario de contar su vida y sus milagros porque imagino que al contarlos conseguiré asir uno que otro sus deseos y sus contiendas" (p. 223).

Nelle mille presenze del passato si ravvivano emozioni, legate sovente alla magia dei luoghi visitati per poco tempo o vissuti a lungo: Madrid, "paisaje del alma" (p. 61) dove recuperare le proprie radici, Venezia con il ponte di Rialto "metáfora de las mil fantasías" (p. 63), New York "libre y beligerante" (p. 150), Città del Messico dove "ando buscándole a la vide una emoción cabal" (p. 233), Acapulco "un lugar de belleza privilegiada" (p. 97), Cozumel "el sueño de un Dios, arrebatado por la paz y la perfección" (p. 234) e ... soprattutto Puebla, territorio mitico (p. 215), "mundo completo" (p. 218), "mi centro y mi destino" (p. 221).

Sofferenza fisica, malattia, vecchiaia, morte, amore, felicità, ricchezza, allegria, sogno, gioco, desiderio, seduzione, sesso, religione, Dio, natura, arte, scrittura sono tematiche di un *logos* che disegna la trama di un'esistenza nel suo trascorrere quotidiano, ben ancorata al passato, pur non disdegnando il presente, in quanto - osserva l'Autrice ogni epoca "es propicia para los sueños" (p. 125). Un sogno che non le fa chiudere gli occhi e che non le impedisce di osservare, di *vedere*, nonostante le costi "trabajo hablar del futuro, sino incluso indagar el presente" (p. 219). Con una buona dose d'ironia essa presenta le contraddizioni sociali e politiche di un Messico, "tan difícil como entrañable; su gente a prueba de todo poniendo por lo mismo todo a prueba" (p. 191). Un paese in cui sopravvivono antichi schemi, dove "está vedado el aborto" (p. 17), dove la democrazia "no ha traído todos los bienes" (p. 177), dove la gente "heroica en el arte de ensuciar" (p. 189), deve ancora imparare a rispettare l'ambiente.

Il libro è lo sfogo di un'anima, di una persona "optimista hasta la idiotez" (p. 201) – in estasi costante di fronte allo spettacolo della natura –, la quale s'interroga sui mille problemi dell'esistenza e alla fine apprende ad esorcizzare la paura della vecchiaia e della morte, ad amare la vita "como enigma persuasivo" (p. 221), come "un regalo impredecible" (p. 223). Il tutto reso da una prosa raffinata nella sua semplicità, tesa a conquistare come un sogno il cuore del lettore, sovente complice e solidale nei confronti dell'autrice che riconferma, anche in quest'ultima fatica letteraria, un'abilità narrativa in grado di fondere valori concreti ed etici, proiezioni fantastiche ed esperienze reali.

Silvana Serafin

Rafael Courtoisie, *Sfregi*, Cava de' Tirreni, Avagliano Editore, 167 pp. 2004.

Rafael Courtoisie (Montevideo, 1958) è poeta, narratore e saggista. Ha pubblicato, oltre ai due romanzi *Vida de perro* (1997) e *Caras extrañas* (2001), numerose raccolte di racconti, tra le quali: la trilogia *El mar interior* (1990), *El mar rojo* (1991), *El mar de la tranquilidad* (1995); *Cadáveres esquisitos* (1995); *Tajos* (1999) e i compendi poetici: *Contrabando de auroras* (1977), *Tiro de gracia* (1981), *Orden de cosas* (1986), *Cambio de estado* (1990), *Tèxtura* (1992), *Poetry is Crime* (1994), *Instrucciones para leer ceniza* (1994), *Estado sólido* (1996). Parte della sua opera, che ha ottenuto importanti riconoscimenti letterari nazionali ed internazionali, è stata tradotta in inglese, francese, portoghese e italiano.

Sfregi (2004), a cura di Lucio Sessa, è la traduzione di *Tajos* (1999) e include, oltre alla *nouvelle* che dà il titolo all'intero volume, undici racconti, alcuni dei quali, estranei all'originale, provengono da raccolte precedenti. I primi quattro: "Sodoma e Gomorra" (pp. 101-03), "Una di due" (pp. 104-07), "Air Canada" (pp. 108-13), e "Consigli a una novizia" (pp. 114-16) appartengono a *Tajos*; mentre "Diario del puma", (pp. 117-25) a *Cadáveres esquisitos*; "La cena è servita" (pp. 126-30) a *El mar de la tranquilidad*; "Ul-

timatum” (pp. 131-35), “Le dodici meno uno” (pp. 136-40), “La terra promessa” (pp. 141-49) e “Il tremolio” (pp. 150-59) a *El mar interior*, “Persistenza del debole” (pp. 160-62) a *El mar rojo*. Il traduttore e curatore spiega che la scelta dei racconti si basa sulla vicinanza e lontananza dallo stile della *nouvelle*, “al fine di mettere in evidenza la capacità dell’autore di azionare diverse corde, di maneggiare stili diversi, anche più scopertamente «narrativi»” (“Introduzione”, p. 9).

Armato di coltello Raúl, il protagonista di “Sfregi”, squarcia tutto ciò che gli capita a tiro. Il primo degli scenari nei quali si scatena la sua inarrestabile furia è un supermercato dove egli incide, recide e infierisce sul contenuto degli scaffali: ortaggi, carni, surgelati, lattine, bottiglie, contenitori, tutto subisce la stessa sorte, le cose vengono sfregiate e offese. Raúl, ad esempio, confessa di aver: “spiacciato un carico di zucche. Sembravano teste tagliate, senza padrone, reduci da un massacro. La realtà era insanguinata. La salsa di pomodoro sembra umana. Sembra sangue. Brilla come sangue umano. Non è colpa mia” (pp. 19-20). La spirale della rabbia violenta induce il protagonista ad offendere gli oggetti, umanizzandoli – Francisco, l’orso di pezza (pp. 29-30) e Topolino (p. 47) – ma anche ad effettuare furti, scippi e assalti a persone che, private della loro umanità, una volta reificate, vengono anche eliminate fisicamente. Raúl si trasforma in un assassino uccidendo un uomo che, in cerca di avventure erotiche, l’aveva fatto salire a bordo della propria auto: dopo avergli piantato un coltello in gola lo deruba, ma solo dello stretto necessario per comprare un nuovo coltello. Per Raúl “un uomo senza coltello non è un uomo. Ha perso ogni gioia” (p. 22), per questo, ogni volta che ne rimane sprovvisto, si dispera: “Sono di nuovo senza coltello. Cosa faccio adesso? La gente mi fa paura. Sono senza coltello. Senza soldi per comprarne un altro. Senza nonna. Nonnina. Cosa faccio? ... Ho speso gli ultimi spiccioli per le arance. Nonna mi accarezzava. Ma è morta. E sono senza coltello. Più niente. Ho paura.” (p. 45)

La morte della nonna sembra essere il solo motivo che scatena la violenza inducendolo Raúl a sfregiare con la lama del coltello quanto s’inserisce tra sé e la ricerca di una risposta a quel lutto, rappresentazione simbolica della fine dell’innocenza, dell’Arcadia irrimediabilmente perduta e dell’ingresso in un mondo sentito come ostile (“Introduzione”, p. 6). Eloquenti risultano le seguenti riflessioni del protagonista: Quando vado in bagno penso: ‘Non siamo nulla’. ‘Sembra che dorma’. ‘Siamo di passaggio’. ‘Se n’è andata senza soffrire’. Mia nonna è scomparsa. L’hanno seppellita. Quando caco penso: ‘Non ho nessuno’. Mia nonna diceva che un giorno sarei rimasto solo.” (p. 31). Nel caso di Raúl, la morte rimanda anche alla perdita dei vincoli endogamici più significativi, perdita che ‘taglia’ in due l’esistenza e che ‘sfregia’ definitivamente lo specchio nel cui riflesso ci si definisce. Quella del protagonista è anche la condizione di chi rimane solo sulla terra, sotto la quale ha seppellito e smarrito la propria famiglia. Le origini sembrano disperdersi e scomparire nel nulla, i genitori non vengono mai nemmeno nominati, forse perché scomparsi prima della nonna. Orfano, Raúl non ha più nessuno a cui rendere conto di ciò che fa, pensa, dice. Il contesto in cui vive il protagonista è dominato dallo strapotere della polizia, feroce detentrica dell’ordine (pp. 17-19 e 34-35) che rinvia alla ‘mano forte’ dell’esercito che, nei paesi del Río de la Plata, è sinonimo di sparizione e di morte violenta e l’episodio di Domínguez, sorta di madeleine proustiana, permette l’insorgenza dell’esperienza traumatica della dittatura. Un episodio apparentemente banale, il furto di un paio di forbici al maestro della scuola di sartoria al fine di incidere il proprio nome sulla parete dell’aula, scatena una serie di vendette incrociate tra Raúl e Domínguez. Temendo la delazione del compagno di scuola, il protagonista gli conficca le forbici nel fondoschiena e quello si vendica accecandogli un occhio con uno spillone. La reazione di Raúl è, questa volta, di tipo diverso: si tratta, infatti, di una ‘vendetta letteraria’ che trasforma il collega in un replicante del tipico dittatore sudamericano. Per

attualizzare il tema del dittatore, Courtoisie ricorre a Gabriel García Márquez: ripropone l'*incipit* di *Cien años de soledad* e, ripetendolo più volte, crea una spirale anaforica ossessiva mediante la quale il ritmo della narrazione di Raúl accompagna la trasformazione di Domínguez nel Nemico: "Molti anni dopo, di fronte al plotone di esecuzione, il colonnello Aureliano Domínguez si sarebbe ricordato di quel remoto pomeriggio in cui mi aveva trafitto l'occhio" (p. 89). L'omaggio non si limita ad essere letterario e la storia ispano-americana si manifesta esplicitamente nella descrizione del *golpe*. Durante l'asalto al palazzo di governo il feroce "colonnello Domínguez si avvicinò ai piedi della scalinata dove giaceva disteso il presidente, dove sanguinava Salgado. Salì tre, quattro gradini. Lo guardò. Salgado giaceva supino. Domínguez si abbassò un poco, voleva che il presidente ascoltasse bene le sue parole, voleva che le ascoltasse. Tirò fuori la pistola dalla fondina di vero cuoio. Lento. Armò il grilletto. Prese accuratamente la mira. Gridò: – Schiatta, figlio di puttana. Prima di finirlo." (pp. 88-89) Il colonnello che uccide il presidente e che in seguito diviene dittatore riattualizza inevitabilmente il *golpe* avvenuto in Cile, l'11 settembre 1973, ad opera dell'allora colonnello Augusto Pinochet. La stessa figura del presidente eletto democraticamente – Alcides Salgado – è assassinato durante il *golpe* rimanda a Salvador Allende, anche nella sillaba iniziale del nome e del cognome, invertite nella metafinzione letteraria. L'analogia coi fatti cileni convoca i regimi dittatoriali che hanno fustigato altri paesi del "Cono Sur" come l'Argentina, il Paraguay e l'Uruguay e, per estensione, l'intero continente ispano-americano. È interessante notare come Courtoisie si serva del gioco intertestuale per alludere, mediante García Márquez, al tema letterario del dittatore, opere quali *El otoño del patriarca*, *Yo, el Supremo* di Augusto Roa Bastos, *El recurso del método*, di Alejo Carpentier o il *Señor Presidente* di Miguel Angel Asturias, solo per citare alcuni esempi, sono emblematiche di una tematica specificatamente ispano-americana.

Gli omaggi, impliciti ed espliciti, non si fermano qui: alle fonti letterarie menzionate da Sessa – Lautréamont, Borges, Felisberto Hernández, Onetti – se ne percepiscono altre. La sfumatura di religiosità corrosiva che fa capolino dalla narrazione convoca la durezza acida del poetare mistico di Cioran, mentre la secchezza di fauci della meta-narrazione rimanda al linguaggio duro e quasi afasico della scrittura di Agota Kristoff. Lo stesso Raúl ricorda Sándor, il protagonista del romanzo breve *Ieri* (1995) della scrittrice magiaro-svizzera. Il linguaggio tagliente del personaggio che (si) scrive e si interroga sulla scrittura e che vive nella carne lo squarcio che diviene letterario inscena una sorta di danza macabra con la morte che umanizza gli oggetti e reifica i personaggi, i quali, svuotati della propria umanità, si riducono a meri simulacri. Il corpo e le sue cicatrici, il materiale corporeo di cui sono fatte anche le cose, insorgono a rivendicare la presenza dell'umana disillusione, del fallimento, della solitudine, del disfacimento, della morte che annichilisce chi resta, obbligandolo a cercare una risposta a tale insostenibile abbandono.

Courtoisie usa un linguaggio poetico capace di rendere la narrazione ironica asciutta, cruda, orfana di eccessi ridondanti ma carica di immagini che si staccano dal foglio, il più delle volte, per aggredirci. Una scrittura sorprendente, rivelatrice sia di un certo surrealismo fantastico, quello rioplatense di Julio Cortázar e di Alejandra Pizarnik, sia del realismo cinico-fantastico russo di Michail Bulgàkov. Raúl armato di coltello compie un'azione surrealista che non è quella indicata da Breton nel secondo manifesto (ovvero armarsi di revolver e sparare tra la folla a caso). Essa evoca, piuttosto, Georges Bataille il quale, in un articolo dedicato all'opera di Albert Camus descrive un uomo che, di fronte alla pesantezza del mondo, "tout à coup voyait rouge: il se jetait alors à travers les rues et frappait d'un kriss ceux qu'il atteignait, au hasard" (*Œuvres complètes*, Gallimard, t. XII, pp. 161-2).

Il coltello diviene, dunque, lo strumento di una sfida che consiste nell'aprire ferite nel corpo del mondo, poiché "il coltello e il corpo *si scambiano*, il coltello *articola* la mancanza di questo corpo, e con ciò stesso lo decostruisce secondo il proprio ritmo" (Jean Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 135). Tagliare e sfregiare come sinonimo di ritagliarsi uno spazio in un mondo senza colori né senso, popolato dall'indifferenza e dall'ostilità dove ognuno è altro anche da sé, alterità ormai totale e incolmabile. I tagli sono le parole e il coltello è la lingua con la quale si incide nel corpo delle cose e si aprono bocche dalle quali esce l'urlo del mondo. La scrittura come arma da taglio, come fendente che squarcia la crudeltà mefitica e banale del quotidiano e si ritaglia uno spazio individuale in cui raccontare di sé.

L'assenza di un interlocutore è, però, solo apparente: consapevole che la sfida maggiore è quella di de-scrivere proprio le brutture del mondo, Courtoisie fa di Raúl, che si vorrebbe spettatore estraneo, un testimone implicato la cui impossibile innocenza, di benedettiana memoria, reclama il nostro coinvolgimento. Non a caso, lo stesso Mario Benedetti afferma, a proposito dell'opera di Courtoisie, che anche "el autor comparece como un espectador, pero un espectador implicado. Desde su mirador de privilegio descierne o inventa relaciones originales, a veces casi secretas, entre los seres y los seres, entre las cosas y las cosas y, cómo no, entre los seres y las cosas" (IV di copertina del romanzo di Rafael Courtoisie, *Caras extrañas*, Toledo, Ediciones Lengua de Trapo, 2001). Mediante questa raccolta il lettore italiano incontra i "montevideanos" postmoderni di Courtoisie, ai quali, mediante l'ironia e il rigore della propria scrittura l'autore uruguayano dona un'universalità che ci induce ad accogliere e accettare la nostra responsabilità nei confronti della crudeltà, dell'indifferenza, della desertificazione affettiva e della morte insensata che affollano la nostra attualità tragicamente umana.

Federica Rocco

* * *

Poesia Straniera, collana a cura di Francesco Stella. *Antologia della poesia portoghese e brasiliana* diretta da Luciana Stegagno Picchio, Roma, La Biblioteca di Repubblica, 2004, pp. 992.

Certamente por decisão do editor, a Antologia oferece ao leitor um título enganador, uma vez que, para além do corpus poético relativo a Portugal e ao Brasil, contempla igualmente a poesia da África Lusófona. E nem sequer a declaração expressa na premissa de Francesco Stella, válida para todas as antologias (da área linguística francesa ou alemã, por exemplo), sobre a necessidade da “inclusionione di sezioni postcoloniali” (p. 7), anula a exigência da indicação explícita do exacto conteúdo. Temos assim, no âmbito da colecção de antologias da poesia internacional, promovida pelo jornal “Repubblica” (iniciativa a todos os títulos louvável), um volume que compreende “tutto lo sviluppo di una letteratura poetica dalle origini alle ultime tendenze di fine millenio” (p. 7) relativamente à poesia portuguesa, à poesia brasileira e à poesia dos países africanos de língua portuguesa.

A “Introdução”, de Luciana Stegagno Picchio para as duas primeiras secções, e de Vincenzo Barca e Roberto Francavilla para a última, é exauriente e evidencia com grande clareza o evoluir das ideias literárias nos países da área linguística lusófona. Em relação à poesia portuguesa, deve notar-se, no entanto, algumas oscilações e ambiguidades relativamente a problemas de periodização e dos movimentos literários do século XX, sobretudo nos “capítulos” que a conhecida lusitanista intitulou “La rinvin-cita del Realismo” e “Brillano ancora”. O primeiro diz respeito à escolha de Carlos de Oliveira e de Sebastião da Gama como os poetas que, na parte antológica, ilustram a poesia neo-realista, o que não deixa de estar em contradição com as razões apontadas na “Introdução”, onde justamente se apresenta Carlos de Oliveira como “poeta di preoccupazioni estetiche che lo indurrano a un continuo lavoro di riscrittura dei suoi testi” (p. 38). O segundo é um capítulo que mistura tendências e experiências tão diferentes (de Jorge de Sena a Ruy Cinatti, de David Mourão-Ferreira a Rui Belo, de Fernando Assis Pacheco a Al Berto e Natália Correia) sob um título tão pouco rigoroso e tão vazio de conteúdo crítico. Um caso particular diz respeito ao poeta Miguel Barbosa, posto em grande evidência no corpo da Antologia intitulado genericamente “Il Trenta” e que, como seria de esperar, não encontra na “Introdução” o espaço correspondente à importância que lhe foi outorgada, apenas porque “molto presente nelle traduzioni italiane” (p. 42).

Tratando-se de um corpus que apresenta uma selecção que vai dos cancioneiros galego-portugueses até aos limites da contemporaneidade, há evidentemente autores consagrados por uma tradição literária já consolidada que talvez não merecessem a dura lei do esquecimento, como Bernardim Ribeiro ou Francisco Rodrigues Lobo. E como se trata de uma viagem poética que escolhe o “signo do mar” como sua isotopia privilegiada, é questionável a escolha do *Monólogo do Vaqueiro* ou *Auto da Visitação* como paradigma do teatro-poesia de Gil Vicente, com a agravante da tradução de U. Serani, contrária, em muitos aspectos, ao espírito do texto gilvicentino, chegando a transformá-lo num texto blasfemo (“Dios de los cielos” agora “dio dei lari”). Mas é o corpo antológico relativo ao século XX o que suscita maiores discrepâncias e algumas reflexões quanto aos poetas representados. Deixando de parte o caso de Miguel Barbosa, já citado, mas precisamente porque a sua inclusão deixaria supor um critério muito alargado, não se percebe porque não figuram alguns dos maiores poetas portugueses contemporâneos como Fernando Echevarría, Herberto Helder, Armando Silva Carvalho, Luiza Neto Jorge ou António Franco Alexandre, entre outros, quando se incluem figuras de estudiosos ilustres mas tangenciais relativamente à poesia portuguesa, como é o caso de Helder Macedo e Yvette Centeno, para não falar da atribuição a José Saramago da função de “capofila” do capítulo “Poesia oggi”. O mesmo se deve referir relativamente à poesia brasileira, onde faltam os nomes indiscutíveis de Décio Pignatari, Hilda Hilst, Paulo Leminski ou de Cláudio Murilo (todos traduzidos em várias línguas), entre outros, embora se tenham incluído os nomes de Marcia Theophilo ou de Vera Lúcia de Oliveira (esta última como um dos grandes poetas “novíssimos”), por exemplo. E no que toca à poesia da “África Lusófona”, também se pode discordar da inclusão de Malangatana e Mia Couto entre os grandes poetas de Moçambique, cada um deles com um livro de poemas publicado, embora sejam conhecidos como notável pintor, o primeiro, e como grande romancista, o segundo. Se se pretendia estabelecer um desejado equilíbrio, no âmbito afro-lusófono, então poder-se-ia ter recorrido aos poetas Luís Carlos Patraquim e Eduardo White, esses sim poetas a pleno título, ainda que com nomes menos “sonantes”, sobretudo a nível internacional, do que os autores seleccionados.

Cada autor (ou movimento) é precedido, na Antologia, por uma ficha bio-bibliográfica a cargo da própria Luciana Stegagno Picchio e de um grupo de colaboradores que mostra não corresponder cabalmente à competência e rigor que a responsável nele terá depositado. Para além de algumas questões de pormenor, como a de atribuir a Bocage (p. 159) o nome árcaico de Ermano (sic) Sadino ou da ambiguidade com que se referem as *Conferências do Casino*, que aqui parecem ser obra exclusiva de Antero de Quental (p. 173), anotações atribuídas a Guia Boni, os casos mais clamorosos dizem respeito aos poetas do século XX, sobre os quais não houve a necessária investigação. A título de exemplo, vejamos as fichas de Carlos de Oliveira, onde Renata Cusmai Belardinelli oferece uma leitura inaceitável da sua poesia, que parece não ter lido (p. 301); de David Mourão-Ferreira, com maior informação sobre o prosador e quase nada sobre quem publicou 15 livros de poesia (Vincenzo Barca, p. 326); de Fernando Assis Pacheco, esquecendo-se a produção poética anterior a 1991 (Vincenzo Barca, p. 337); de António Osório, poeta que exigiria um discurso crítico mais aprofundado e sobre o qual bastaria a leitura da sua *Antologia Poética*, de 1994, ou o belíssimo texto que Eduardo Lourenço lhe dedicou já em 1984 (Guia Boni, p. 409); de Manuel Alegre, cuja ficha é limitada aos seus dois primeiros livros, de 1965 e 1967, ignorando os 18 livros de poesia subsequentes, sem contar a *Obra Poética* (1999; 2ª. ed. 2000), o que conduz a um discurso condicionado por certos estereótipos, hoje inaceitáveis (Guia Boni, p. 421). A estes exemplos há que acrescentar as fichas bio-bibliográficas sobre muitos dos poetas brasileiros, algumas reduzidas a quatro/cinco linhas com a simples enumeração

de alguns títulos de livros (quase todas confiadas a Ruy Mar de Oliveira); e a que Vincenzo Barca elabora acerca de Mia Couto – de quem já traduziu, para italiano, os contos de *Cronicando* –, onde as originalíssimas soluções linguísticas e a invenção literária do Autor são curiosa e banalmente explicadas a partir dos “strati piú nascosti del linguaggio infantile, modificando così il portoghese normativo” (p. 872).

Quanto à tradução, e sem pretender analisar profundamente as diversas metodologias, até porque muitas delas provêm de práticas tradutológicas muito variadas, desde as “traduções de autor” de T. Cannizaro para os sonetos de Antero de Quental ou de R. Averini para os textos de Camões (de G. Ungaretti ou R. Jacobbi para a poesia brasileira), passando pela versão de p. A. Jannini e C.V. Cattaneo, os dois últimos propiciando ao leitor o acesso à expressão peculiar dos textos de partida, observam-se aqui sobretudo as “novas” traduções, as que foram executadas de propósito para a Antologia. Já se fez alusão, de passagem, ao exercício de U. Serani relativamente ao *Monólogo do Vaqueiro*, de Gil Vicente. Se acrescentarmos alguns casos surpreendentes (“el ganado retoza” = “il gregge si compiace”; “el mundo se alborozza” = “il mondo torna in pace”; ou “cuán alegre y cuán ufana” = “quanto allegra e ben tranquilla”), tudo exemplos das pp. 110-111, conclui-se que, para manter a rima, o tradutor só encontrou soluções que exprimem uma atmosfera contrária à dinâmica textual de partida, o que significa que o seu método é arbitrário e quase mecânico: encontrada a rima, os outros aspectos não são tidos em consideração.

Também o trabalho de R. Cusmai Belardinelli, louvável e correcto em muitas das suas traduções, não é isento de desvios ou de ausência de reflexão, como os que se verificam, entre outros, no soneto de Bocage (p. 161), na última parte do poema de Cesário Verde (p. 185) ou no de António Nobre, deixando-se aqui confundir pelo adjectivo “lindo” (p. 189). E igualmente enganosa é a tradução de R. Desti do poema de Teixeira de Pascoaes (pp. 199-200), não entendendo que “povo” e “casais”, no contexto, não se pode entender como “gente” e “coppie”, sendo os dois termos sinónimos com a aceção de “casale/frazione”.

Apesar destas observações, a Antologia cumpre a função de difundir a poesia da área linguística lusófona entre um público alargado de leitores italianos, os quais poderão aprofundar o conhecimento de uma riquíssima experiência poética através da bibliografia – não actualizada mas muito mais ampla do que a que se oferece nas referidas fichas bio-bibliográficas –, que, por sua vez, inclui a bibliografia crítica essencial sobre cada poeta e a indicação das traduções italianas, sectores estes, porém, com imensas lacunas: nota-se a ausência de textos críticos fundamentais e algumas traduções sem dúvida importantes, entre as quais são de evidenciar as antologias *Poeti Brasiliani Contemporanei* (Venezia 1997), *Poeti Portoghesi Contemporanei* (Venezia 1999), *Cuore numeroso*, de Carlos Drummond de Andrade (Roma 2002), para além da deficiente referência à antologia *Inchiostro nero che danza sulla carta. Antologia di poesia portoghese contemporanea* (Milano 2002), assinalada só em relação a Gastão Cruz, ou da completa ausência de notícias sobre traduções de alguns poetas, como no caso de Casimiro de Brito, por exemplo. Com uma ou outra omissão – é no mínimo estranho que se ignorem os trabalhos fundamentais de Giuseppe Tavani sobre a lírica galego-portuguesa –, seria injusto não relevar o contributo notável fornecido pelas “notas bibliográficas” (pp. 883-942) aos estudiosos das relações culturais entre a Itália e os países de língua portuguesa, ao mesmo tempo que representam, no seu conjunto, um indicador significativo da obra gigantesca que, com paixão e empenho científico, se foi produzindo no âmbito da lusitanística italiana.

Manuel G. Simões

AA.VV., *500 Anni di Brasile La scoperta, Le scoperte*, a cura di P. Ceccucci, Roma, Bulzoni Editore, 2002, pp. 185.

Sin dalla sua scoperta, avvenuta il 22 aprile del 1500, un vasto *corpus* di scritti sul Brasile e sulle sue genti ne ha alimentato nell'immaginario comune più figurazioni, spesso ambigue e contraddittorie, oscillanti fra i poli della "grandezza" e della "estranheza", del "paraíso recuperado" e del "trópico dos pecados". Ma "a distanza di cinquecento anni" – rammenta nell'"Introduzione" Piero Ceccucci – "ancora gran parte di quel materiale bibliografico ... è stata per lo più oggetto di insufficiente attenzione critica filologico-letteraria: scarse le edizioni critiche e del tutto sporadiche le stesse edizioni scientificamente strutturate"; così come, di conseguenza, "sottostimate" sono state nel complesso le "loro importanti implicazioni di carattere storico-culturale" (pp. 19-20). Incorniciati da due poesie di M. Barbosa – rispettivamente "A Humanidade" all'*incipit*, e "Os sem terra" come *explicit* – i dieci saggi proposti dai lusitanisti del gruppo di ricerca costituitosi nel 1998 e coordinato da E. Finazzi-Agrò, avviano "uno studio sistematico di alcuni dei testi, opportunamente selezionati, per giungere [...] in una fase intermedia, alla proposta di una ermeneusi approfondita essenzialmente di tipo letterario linguistico", mirando, tuttavia, ad arrivare, come preannuncia Piero Ceccucci, "a una serie di edizioni critiche [...] del *corpus* testuale valutato" (p. 20). Il criterio selettivo adottato nella scelta, fra le molte possibili lettere, cronache, relazioni di viaggi, etc., che avrebbero potuto comportare una inevitabile segmentazione tematica e interpretativa, è quello della "scoperta": i testi selezionati disvelano ciascuno un proprio "senso di meraviglia", il "disorientamento culturale di colui che l'ha redatto vivendo "una esperienza unica e irripetibile".

Il primo saggio di E. Finazzi-Agrò, "Il principio in assenza. Il ruolo pre-liminare dell'indio nella cultura brasiliana", delinea la "visione dubbiosa, ambigua, del Brasile e dei suoi abitanti indigeni", – ivi compresi "i residenti bianchi" – che emerge dai carteggi e dalle relazioni gesuitiche (p. 23). La vastità spaziale e l'"erranza" degli indigeni disorienta i missionari "mettendo in crisi", afferma Finazzi-Agrò, "le nozioni europee di vicinanza e lontananza", perché il selvaggio è "presente nella sua evidenza e assente nella sua ostinata inafferrabilità" (p. 26). Incapaci "di dare un senso unitario, coerente, irrevocabile, alla esperienza di quell'Altro e quell'Altrove che [...] stanno vivendo" – cito solo alcuni dei nuclei tematici dipanati dallo studioso –; incapaci "di identificare le frontiere fra il Bene e il Male", i missionari cercano di superare la loro difficoltà "ricorrendo ad una antinomia spaziale *dentro vs fuori*", un "manicheismo spaziale", che però "non resistette", come si evince da alcuni brani citati, "alla prova dei fatti" (p. 24). Nel saggio "Dal *Tratado* alla *História*: autocensure e condizionamenti altrui nel ritratto del Brasile di Pero de Magalhães Gândavo", R. Mulinacci evidenzia, soffermandosi su vari passaggi di queste due opere, come "i ritocchi apportati dall'*História* all'originale ritratto brasiliano" siano "l'indizio di un mutato punto di vista, che qui contrappone il passato al futuro, ovvero, la consapevolezza della responsabilità governativa all'avventura della sola occupazione territoriale" (pp. 43-44). Seguendo invece il profilo analitico delle "Tecniche e strategie descrittive nei trattati di Gândavo e Cardim", se di segno complessivamente positivo appaiono, dai loro scritti, le valutazioni sulla natura della terra scoperta, "sono... Pero de Magalhães de Gândavo e Fernão Cardim i primi a fornire – osserva G. de Marchis – un ritratto univoco e stabile (benché discordante) degli abitanti del Brasile fondando una nuova tradizione bipartita che permetterà, molti secoli dopo, l'apparizione dell'indio Peri (l'eroe del romanticismo brasiliano figlio naturale degli uomini descritti dal gesuita) e dell'indio modernista Macunaíma, unico erede legittimo degli indios senza nessun carattere di Gândavo" (p. 70). Ma i saggi, come afferma Piero Ceccucci, "dialogano fra di essi", ed ecco allora la sto-

riografia gandaviana ritornare sotto altro profilo nel saggio di R. Vecchi, “Ritualizzare la storia: Pero de Magalhães de Gândavo e la soglia del discorso coloniale”. E questa volta ad emergere nella loro complessità sono i nodi delle questioni ancora irrisolte, sia “di ordine testuale”, che “soprattutto sul piano critico interpretativo”, e sottesi alla *História da Província de S. Cruz a que vulgarmente chamamos Brasil*; opera che, come afferma il saggista, “fissa indubbiamente alcuni codici non solo di ordine tematico o ideologico, ma anche di tipo formale e linguistico che diventeranno [...] isotopici nella costituzione del canone “testuale” della colonia” (p. 75). Nel quinto saggio, “La lingua come orizzonte del mondo: il portoghese e l’espansione”, V. Russo riflette sull’“esistenza di una stretta relazione fra scoperte geografiche e riflessione grammaticale” (p. 82), lungo un percorso che soprattutto da Fernão de Oliveira fino a João de Barros trasformerà il portoghese, “una volta affrancato dal paradigma latino” (p. 85), nella lingua dell’impero e della fede religiosa. Nel saggio “La scoperta della rappresentazione: figure del discorso retorico nella *Carta do Achamento* di Pero Vaz de Caminha, V. Arsillo evidenzia come è nel “processo di rendere noto e familiare ciò che non è conosciuto, attraverso continue affermazioni negative, negazioni che però non allontanano ma avvicinano l’oggetto da descrivere”, rendendo “il *diverso da in simile a*”, che “trovano fondamento le figure basilari del discorso retorico della *Carta*” (p. 97). Con “La scoperta del Brasile. Alcune osservazioni sul testo ramusiano della ‘Navigation del Capitano Pedro Alvares’”, D. Ferro dimostra come il Ramusio abbia avuto più copie, tra quelle allora in circolazione, come riferimento per il proprio testo, e come, espungendone i venetismi e adottando l’italiano egli si sia fatto “divulgatore”, “forse la conseguenza del Ramusio scienziato” e dell’“umanista particolarmente sensibile ai mutamenti che le nuove scoperte introdussero nella storia d’Europa” (p. 123). Al Ramusio torna anche M. Simões, ma questa volta per evidenziare le varie differenze – e spesso in senso peggiorativo rispetto all’italiano – che, a partire dal corrispettivo testo ramusiano, emergono nella “Versão portuguesa da ‘Relação do Piloto Anônimo’”, la celebre cronaca che continua “ainda no nosso tempo, rodeada de mistérios possivelmente destinados a permanecerem insolúveis” (p. 126) e che è comparsa in portoghese solo nel XIX sec. Al rapporto tra le Sacre Scritture e le prime testimonianze del Nuovo Mondo è dedicato il saggio di L. Bacchini, “Brasile biblico”, che evidenzia come il ricorso alle categorie bibliche, tanto nella rappresentazione dell’Indio che della Terra, sia ancora una volta nel segno dell’ambiguità. Chiude il pregevole volume “L’avventura americana di Gaspar Afonso” con cui G. Lanciani ci riporta d’un balzo sui burrascosi scenari oceanici e fra i marosi che per ben due volte rigettano sulle coste americane la nave São Francisco, salpata da Lisbona per l’India nel 1596, dove però non arriverà mai. E dal resoconto, in due differenti versioni e entrambe autografe, della “sapiente e lepida penna del testimone oculare Gaspar Afonso”, apprendiamo, oltre che del “fortunoso viaggio” e “della lunga peregrinazione dell’autore e del suo compagno di sventure attraverso le Indie occidentali” (p. 166), dello zelo con cui il gesuita esercita degnamente le virtù cristiane e l’opera di evangelizzazione degli indigeni. Questi ultimi in particolare – mi soffermo solo su uno dei molti dati di grande interesse che dai resoconti emergono –, a un secolo dalla scoperta cabralina e quando, come sottolinea la studiosa, “è oramai sbiadita l’immagine di mito edenico e di paradiso in terra” (p. 168) – devono essere semplicemente “integrati” nel sistema. E fra i modi “escogitati” dal “buon gesuita” c’è quello di “recuperare” anche “esempi ammonitori per ogni sorta di colpa, riferendoli ovviamente come fatti realmente avvenuti e di cui egli stesso o persone degne di fede sono stati testimoni” (p. 171). I dubbi della prima ora e delle prime “scoperte” sono scomparsi, col fervore missionario di Gaspar Afonso siamo già in epoca inquisitoriale.

Sandra Bagno

AA. VV., *Un secolo di Eça*, Atti del Convegno sul centenario queirosiano (Roma 1-2-3 febbraio 2001) a cura di G. Lanciani, Roma, La nuova Frontiera, 2002, pp. 233.

Tracciato nel saggio introduttivo a questo bel volume il quadro dell'evoluzione della saggistica queirosiana, rinnovatasi soprattutto a partire dalle celebrazioni del I centenario della nascita, Giulia Lanciani guida il lettore fino ai punti dai quali, in questa sede, gli studiosi del grande artista portoghese muovono lungo differenti direttrici. A esordire nell'analisi della prima direttrice – la complessa trama “delle implicazioni testuali, intertestuali, paratestuali che ancor oggi”, come dice la curatrice, “dopo un secolo di Eça, esigono la nostra attenzione” (p. 12) –, è Carlos Reis, con l'articolo “Textos e paratextos: Eça de Queirós e a projecção do sentido”. Autore nel 1984 del saggio *Estatuto e Perspectiva do Narrador na Ficção de Eça de Queirós*, dell'edizione critica dell'opera queirosiana, che G. Lanciani non esita a definire “la proposta culturale più significativa di questi anni” e di cui sono stati pubblicati già sette volumi, e ancora, in collaborazione con Maria do Rosário Milheiro, de *O Espólio de Eça*, da cui emerge – sono ancora parole della curatrice – “l'entità degli interventi impropri di cui è stata vittima la testualità queirosiana” (p. 10), l'autorevole studioso analizza in “questa tre giorni romana” i “paratextos” e “metatextos” queirosiani, focalizzando “aquilo que nele transparece de sentido projectado” (p. 15). Attraverso i “Percursos pela correspondência fim-de-século de Eça de Queirós (1890-1900)” delineati da Daniel-Henri Pageaux, un “conjunto de mais de 250 cartas” viene analizzato, ma non alla luce di una “utilização positivista que pretende explicar a obra a partir da vida do homem”, bensì con l'obiettivo di riconoscere “um outro eu do homem Eça”, l’“observador” che “por meio da escrita, metamorfoseia ...o chamado real num espaço textual, num espaço estético” (p. 27). E lungo questo profilo analitico si inizia “a vislumbiar o escritor” laddove emergono “comentários críticos sobre livros de amigos ou conhecidos” – Moniz Barreto, Oliveira Martins, Alberto de Oliveira, etc. –, oppure le riflessioni “que se relacionam com o processo de génese dos dois últimos romances”; e ancora le considerazioni sulle crisi politiche sia internazionali che domestiche, come l'Ultimatum del 1890. Marie-Hélène Pivnik in «A França no Distrito de Évora» ritorna sul già citato tema di quella che è stata finora interpretata come una alquanto critica concezione queirosiana circa la Francia, ma essa lo fa a partire dalle pagine di questo “bi-semanario alentejano” interamente redatte da Eça nella prima metà del 1867. Infatti più che una “progressiva desafeição à nação gala do autor de *A Cidade e as Serras*” (p. 37) come da altri già affermato, esse documentano, afferma la studiosa, come sin da quegli anni e anche in seguito, “há uma França que ele abomina e sempre abominou, e outra que ele admira e sempre admirou”, e dunque che la Francia “desempenha um papel revelador de questões mais amplas na reflexão queirosiana” (p. 37). Nel focalizzare il rapporto fra “História e fantasia na ficção queirosiana”, Aníbal Pinto de Castro sottolinea innanzi tutto come la “rejeição” da parte di Eça “de uma certa história, que era a de um certo romantismo português, não significava um repúdio” *in toto* della storia (p. 51). Infatti Eça non soltanto non “fugia ao gosto dos seus compatriotas pelo conhecimento do passado” – documentato peraltro dalle molte opere storiche presenti nella sua biblioteca – ma si rivela in particolare interessato alla ricostruzione di una “história das mentalidades e das sociedades que servisse de pano de fundo” soprattutto “ao seu trabalho de criador ficcional” (p. 52). In quest'ottica, attraverso l’“exercício pleno de uma imaginação e de uma fantasia que reinterpretava a História” – e dunque di una “história à luz da fantasia” (p. 55) – nascono racconti come *O Tesouro*, *Frei Genebro*, *O defunto*, e in particolare una grande opera come *A ilustre casa de Ramires*. Il saggio di Álvaro Manuel Machado “O retrato do artista no imaginário queirosiano” focaliz-

za i modi e i fini con cui Eça costruisce i molti ritratti di artisti, soprattutto scrittori e in genere dilettanti, che “quase nunca são personagens centrais”, servendo piuttosto da “pano de fundo sócio-cultural”, oggetto di caricatura e satira (p. 66). Ma la “crescente complexidade na criação destes retratos de artista”, che riflette “as dúvidas sobre a função do escritor ...na sociedade finissecular” (p. 66), culmina col Fradique Mendes e coll’“ambiguidade do seu estatuto autoreflexivo de personagem inventada [...] para servir de duplo do próprio Eça” (p. 66). In “O mito da África em *A ilustre casa de Ramires*” Manuel G. Simões, evidenziato come nel grande romanzo queirosiano si riscontrino tracce evidenti del legame tra il reale contesto storico delle vicende portoghesi nelle colonie africane (quali l’Ultimatum) e il documentato interesse di Eça per questi temi – con la sua personale posizione al riguardo: “e vendamos as colónias” (p. 93), s’interroga sull’immagine d’Africa che ne emerge. E di fatto essa “caracteriza-se ...pela ausência, pela sua condição de não-lugar, como representação reveladora, como mito”: l’Africa non scalfisce minimamente il cinismo di Gonçalves, essa appare “vaga e rarefeita”, al punto che – ed ecco affiorare la “pungente ironia queirosiana” – non riesce nemmeno a “tostar” la sua pelle (p. 98).

Numerosi altri aspetti della complessa grandezza artistica queirosiana vengono affrontati dai saggi che seguono, e di cui lo spazio limitato di una recensione non consente se non un rapido cenno. Perché invece assai interessanti sono le riflessioni di Enrico Martines su “Le spie dell’agnizione in *A Tragédia da Rua das Flores* e *Os Maias*”; quelle di Maria do Rosário Cunha su “Livros e leitores na ficção de Eça de Queirós: o caso de Gonçalves Mendes Ramires”; e ancora quelle di Giorgio de Marchis in “*O Mistério da Estrada de Sintra*: l’uso e il rifiuto di una ricetta narrativa”; o di Pál Ferenc che propone “Uma análise propiã da função e comportamento dos heróis nos romances queirosianos”. Emilia Fiandra analizza acutamente “Le lingue dell’adulterio. Codici metaforici e culturali nei romanzi realisti”, mentre Elena Losada Soler ritorna con nuovi dati sul dibattuto tema del “pecado carnal” do sacerdote” (p. 145) con l’articolo “Três ‘padres pecadores’: Amaro Vieira (*O Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós), Pedro Polo (*El doctor Centeno* e *Tormento*, de Pérez Galdós), e Antônio de Morais (*O Missionário*, de Inglês de Sousa).” Letizia Grandi analizza comparativamente *L’educazione sentimentale* di G. Flaubert e *A Capital!* di Eça nell’articolo “*A Capital!*: crisi dell’educazione romantica”, mentre Roberto Deidier focalizza alcune “Questioni di realismo” nell’iter queirosiano che dalla reazione antiromantica muove verso il superamento dei lacci del naturalismo. Ancora di vivo interesse i saggi di Teresa Rita Lopes, “Eça de Queirós terá heterónimos?”, di Helena Carvalhão Buescu, “*O Último Fradique* e o *Angelus Novus*: A violência do tempo”, di Elza Miné, “*Os Maias*” de Eça de Queirós na televisão brasileira”; di Isabel Pires de Lima, “Quando o verbo se faz imagem: Paula Rego e Eça de Queirós”. Chiude il volume lo scrittore Mário Cláudio con una breve testimonianza, “Ser de Eça de Queirós”, nella quale egli descrive come, da vorace lettore “natural” di Eça, nulla di questo grande scrittore portoghese gli sia nella sua giovinezza sfuggito; e di come egli abbia iniziato un giorno, dopo un pianto a dirotto, a riscrivere l’incompiuta di Eça, “è claro que baptizada de *As Batalhas do Caia*” (p. 233).

Sandra Bagno

Maria Ondina Braga, *Vidas Vencidas*, Lisboa, Editorial Caminho, 1998, pp. 182.

A poco più di un anno dalla scomparsa della scrittrice (1932-2003) riaffiora in Portogallo un interesse editoriale di un certo spessore, specie per il suo ultimo libro, *Vidas*

Vencidas (1988), che apre sguardi delucidativi su momenti significativi della sua vita, vissuta a Lisbona e all'estero sempre da sola (Londra, Parigi, Luanda, Goa, Macao) per poi ritirarsi, negli ultimi anni di vita, nella sua città natale, Braga.

La solitudine, la timidezza e la riservatezza sono state alcune delle costanti della vita della scrittrice. Aspetti, questi, che costituiscono l'asse portante del suo ultimo libro, *Vidas Vencidas*, pubblicato nel 1998, il quale si presenta solo apparentemente come un insieme di racconti. In realtà ha un marcato andamento autobiografico, in cui ogni storia costituisce un anello di riflessioni vissute. Il libro, infatti, composto di diciassette narrazioni autobiografiche, è suddiviso in capitoli come se fosse un *unicuum* narrativo di esperienze adolescenziali. Tuttavia, sul piano espositivo, non traduce solo la memoria della sua infanzia e fanciullezza trascorsa a Braga, bensì un concentrato di oralità e simbolismo, così come un «esercizio di psicanalisi», per i numerosi interrogativi, dubbi metafisici e esistenziali che la scrittrice si pone.

In effetti, sono sofferte riflessioni sul significato della nascita e della morte, sull'anima e sulle paure giovanili, così come sulle insopprimibili e persecutrici allucinazioni, che hanno rappresentato per tutta la vita la sua «guerra interiore», la sua «lotta» insistita e dolente. La prima allucinazione, a causa della quale in età adolescenziale ha rischiato di morire, l'ha obbligata ad interrompere gli studi liceali. Drammatica la testimonianza che ne lascia: «De repente, a sala a crescer, os caixilhos das janelas a separarem-se dos gonzos, soltas as janelas, e a voz do professor uma espécie de máquina a mastigar palavras. Seria que a minha cabeça ia mesmo explodir?»

La seconda, sempre al sesto anno di liceo, si è manifestata mentre suonava il pianoforte: «Tocava *Le Petit Montagnard*. Nisto como se a alma do piano fizesse estremece o instrumento inteiro, as teclas a cavarem no teclado bocas sem dentes, mas retumbantes. Que os castiçais de cobre azebrado, um à direita, outro à esquerda, duas cobras verdes, os castiçais. Segue-se que eu a gritar pela mãe, corredor fora, enquanto as paredes se apartavam qual o pano de um palco, e os meus passos, um no chão e o outro a afundar-se no abismo.»

Da quel momento ha smesso di suonare. L'ultima allucinazione, a Macao, mentre stava scrivendo *Estatua de Sal*: «Tive a sensação de descer aos infernos. Vira o rosto disforme das fúrias e os urros dos réprobos. Depois, era pálida e serena». Da qui, il dubbio assillante per lei, che tali angoscianti reminiscenze giovanili siano il frutto di una dolorosa visione straniata dell'esistenza, di un modo inadeguato, sdoppiato, di porsi di fronte alla vita. Ipotesi probabile, in quanto la duplicità oppositiva delle sue paure e degli stati d'animo (vita-morte, gioia-sofferenza, gioventù-vecchiaia) sembra essere sempre convissuta in lei, favorendo, tuttavia e paradossalmente dalla conciliazione degli opposti, propri di questa contraddizione, il sorgere di quel rassegnato equilibrio interiore che le ha permesso di continuare a vivere. Proprio come certe piante africane o come l'Araba Fenice, che risorgono dalle proprie ceneri. Un paragone, questo della Fenice, che per la prima volta può essere evocato, quando, all'età di quattordici anni, una febbre tifoidea la porta vicino alla morte.

In ogni caso – come emerge nitidamente dalla lettura di questo straordinario libro – l'adolescenza rappresenta per lei un periodo molto doloroso, in cui le lacrime le «scorrevano dentro come un fiume». Il suo unico desiderio era la morte, avvertita come sollievo e amica, invocata tutte le notti. Allo stesso tempo era vista con paura; paura, però, di Dio, della sua ira nel Giudizio Finale. Da ciò il rimpianto di non essere morta alla nascita o durante la delirante febbre tifoidea.

Tuttavia, è stato all'età di undici anni, in seguito alla morte del padre, che la scrittrice, per la prima volta, ha provato il rincrescimento di non essere nata morta: «nada de sinos, muito menos funeral e panos de luto: nados-mortos iam numa caixinha, sem

praxes nem acompanhamento. Iam para um cantinho do cemitério, sem cruz nem inscrição, e de lá direitos ao Limbo. Sem alma? Sem salvação? Nado-morto sequer a mãe o devia chorar, entre inerte que era e incompleto porque carecido do sacramento que lhe daria o nome – no Juízo Final cada um seria chamado pelo suo nome –, e conseguentemente escludo de contemplar Deus.»

Una *saudade* sofferta e malinconica, spiegabile analizzando altri particolari della sua testimonianza, appartenenti più al mondo delle credenze popolari che alla realtà, fra cui la sua nascita, segnata da presagi infausti, anche se di natura superstiziosa.

Sembra che niente di naturale sia ruotato attorno alla scrittrice, come se una «male-dizione» avesse voluto per lei un destino difficile fin dall'inizio o come se non fosse mai dovuta nascere. Questo spiegherebbe la tristezza, la malinconia e la solitudine che l'hanno sempre accompagnata fino ai suoi ultimi giorni. Inoltre, il fatto che sia nata di venerdì 13 gennaio e che i suoi genitori si siano sposati il 13 di dicembre possono essere stati dei preavvisi negativi. Come tali, del resto, li considera lei.

La scrittrice, infatti, dedica un intero capitolo a questo numero (infausto per i Portoghesi), dimostrando come esso sia stato soprattutto un pesante fardello psicologico, proprio per le credenze ad esso legate, causandole non pochi tormenti durante l'adolescenza. Tuttavia, più che dalla superstizione, la sua angustia derivava da un forte e inquieto amor proprio. Non solo si sentiva a disagio se la chiamavano «la iellata», ma anche il suo vero nome le procurava difficoltà, in quanto essendo al liceo essendo l'unica «Ondina», veniva sottoposta a derisione e scherno.

Ma il 13 è anche l'arcano maggiore della Morte; il quale, secondo l'interpretazione di un amico della scrittrice appassionato di tarocchi, corrispondeva proprio al suo segno zodiacale. Ora, per quanto questo arcano suscita inquietudine e preoccupazione, perché legato a due simboli di pessima fama (la morte e il numero 13), in nessun caso la sua apparizione annuncia la morte fisica della persona. Tuttavia, nel nostro caso, la scrittrice può aver interpretato tale arcano in modo scettico e pessimistico, in quanto visto come un ulteriore simbolo negativo, legato alla sua figura, portatrice di cose spiacevoli.

Pertanto le «vidas vencidas» alluse nel titolo, non sono altro che quelle vite labili, deboli – di cui ella si sente doloroso paradigma – che rispecchiano la fragilità stessa dell'essere umano. Sono vite «vinte» dagli eventi che, nello scorrere del tempo, squassano l'esistenza degli uomini. La scrittrice giunge alla conclusione, drammaticamente sconvolgente, che non vorrebbe rivivere di nuovo l'esperienza della vita; sarebbe solo un castigo, una lacerazione e il ripetersi di tante lacrime. Riconosce, però, che «não estaria a contar estas conjuras, se não houvesse nascido e me criado na assistência, na insistência do sobrenatural». Così, riesce a trovare la forza di guardare in avanti e continuare il suo «pellegrinaggio» di *vencida* con umiltà, sospinta dalla promessa fatta a se stessa di ritrovare le ombre dei suoi cari da tempo venuti meno.

A questo punto, un finale più lieto per quest'animo così tormentato e segnato da esperienze dolorose, potrebbe essere rappresentato dal racconto che investe l'ultimo capitolo, dedicato al forte legame, quasi passionale, della scrittrice per l'Oriente, visto proprio come luogo utopico della non-tristezza; di equilibrio e serenità interiori, che attraversa e permea tutte le sue opere come un «filo rosso».

In tal senso, *Vidas Vencidas* si configura come un affascinante e suggestivo «viaggio» nel mondo interiore della scrittrice con i suoi dubbi metafisici e esistenziali; che permette di conoscere più da vicino il suo Io, i pensieri, le paure e gli studi compiuti, attraverso i quali ha cercato una risposta alle proprie incertezze. È un percorso introspettivo che coinvolge profondamente il lettore, in certi casi addirittura turbandolo e provocandolo. Ma anche un percorso che sonda il mondo «occulto» di questa scrittrice, permeato di simbolismo, superstizione, credenze popolari, realtà perturbante, che tocca molto da vi-

cino le due sfere del reale e del soprannaturale; dei vivi e dei morti. Una realtà scandita da dolore, malinconia, angoscia, accompagnata però, sempre, da un risvolto positivo «altro» e, in quanto tale, a volte incomprensibile e non decifrabile, che in un certo senso ha «guidato» e cambiato la scrittrice a oltrepassare le proprie difficoltà e guardare avanti.

Michela Graziani

* * *

Julià Guillamón, *La ciutat interrompuda. De la contracultura a la Barcelona postolímpica*, Barcelona, La Magrana, 2001, pp. 313.

L'ultima opera del critico de La Vanguardia indaga sui cambiamenti subiti da Barcellona durante gli ultimi trent'anni del XX secolo, analizzando parallelamente l'evoluzione della letteratura barcellonese contemporanea. L'idea di un saggio che raccogliesse una serie di articoli in grado di delineare il percorso della produzione letteraria di fine millennio risale al 1999 ed è stata elaborata su proposta della Revista de Catalunya.

La letteratura è sempre stata un considerevole mezzo nella creazione dell'immaginario urbano di una città e Guillamón se ne serve abilmente per illustrare il passaggio fondamentale di Barcellona dalla città assediata alla metropoli internazionale, dalla città solamente immaginata a quella pianificata e trasformata o, per così dire, "interrompuda" dello scenario post-olimpico: "Argan deia que Roma era una ciutat interrompuda perquè havia deixat de ser imaginada i havia començat a ser projectada (mal projectada). [...] Podríem dir que Barcelona és també una ciutat interrompuda perquè ha deixat de ser imaginada i ha començat a ser planificada pels polítics i els arquitectes, amb el concurs dels urbanistes i dels sociòlegs, sotmesos a les pressions dels inversors. Però aquesta interrupció s'ha produït quan la tecnocràcia havia deixat pas al realisme i la ciutat començava una transformació que ha suposat, en general, una millora" (p. 279).

Dopo una breve introduzione generale per preparare il lettore al viaggio storico-letterario che lo attende, il saggio si sviluppa attraverso una serie di 15 capitoli che, seppur indipendenti l'uno dall'altro, possono essere riuniti in tre gruppi tematici. Il punto di partenza di questo percorso si situa negli anni Settanta, caratterizzati dalla nascita della controcultura urbana, ed analizza le posizioni più radicali che fanno della città il terreno prediletto di ogni tipo di sperimentazione creativa. La Barcellona di questi anni subisce una crescita incontrollata della popolazione ed un allargamento dei suoi confini fisici che "empobrien les relacions humanes, fomentaven l'associalitat i la delinqüència, desarrrelaven emocionalment l'home i trencaven l'equilibri entre intimitat i solidaritat" (p. 17). L'autore nota che anche la letteratura mostra i primi segni di questa inconciliabilità tra vita pubblica e privata generando una netta distinzione tra lo spazio aperto della città e quello intimo e privato della casa. Il secondo gruppo di capitoli focalizza l'attenzione su quelle tendenze che, a partire dagli anni Ottanta, miravano a sdrammatizzare le posizioni più radicali, proponendo rappresentazioni comiche e parodiche della società. Guillamón propone esempi letterari che, filtrando la narrazione attraverso l'ironia, rappresentano spezzoni di vita individuale a discapito della dimensione collettiva

dell'esperienza. Il libro si chiude sulla decade dei Novanta ed in particolare sulle trasformazioni indotte dai Giochi Olimpici del '92. La Barcellona che emerge dalla letteratura di quegli anni è una città postmoderna vessata dalla sempre più pressante speculazione edilizia, che ha portato alla costruzione di edifici privi di ogni potere evocativo, autentici non-luoghi. L'atteggiamento degli intellettuali, che faticano a riconoscersi in una città che non riescono più ad interpretare, è quello di rifugiarsi all'ombra di un passato oramai troppo lontano o, all'estremo opposto, di negare alla città qualsiasi retaggio storico, rendendola assolutamente anonima.

Guillamón utilizza indifferentemente testi in catalano o castigliano e fra gli autori più famosi citati ritroviamo Félix de Azúa, Quim Monzó, Miquel de Palol, Sergi Pàmies ed Eduardo Mendoza. Un'attenzione particolare è dedicata alle svariate riviste nate a partire dagli anni Settanta che si sono fatte via via portavoce delle diverse tendenze letterarie e culturali. Fra i temi più trattati spiccano quello dell'individualismo, tipica espressione delle generazioni del '68, e della sua conversione, durante gli anni Novanta, in individualismo di massa. Un altro tema rilevante fa riferimento alla memoria di Barcellona o piuttosto alla sua perdita mano a mano che le pressioni esercitate dagli imprenditori e dal mondo della televisione si fanno più incalzanti.

Che questo lavoro sia il frutto di un ampio ed accurato studio lo provano anche le 17 pagine di referenze bibliografiche poste a conclusione dell'opera. Tuttavia il valore e l'originalità del lavoro di Guillamón risiedono nell'aver saputo strutturare abilmente la ricostruzione storica in modo che presentasse "alguna cosa de ficció" (p. 9). Non si tratta, infatti, di una semplice cronologia di eventi filtrati attraverso i testi o di un mero insieme di orientamenti letterari, architettonici e sociologici, bensì di esperienze ed anche emozioni personali che Guillamón mette in gioco. È indubbio che un lavoro di tale portata non può che essere il frutto di un vero amante e appassionato della città. L'evidenza di questo imprescindibile requisito dell'autore si palesa nelle ultime pagine del libro, nelle quali si squaderna il vero scopo del saggio: rendere giustizia alla città, incoraggiando i giovani scrittori a prendere coscienza della nuova realtà sociale per imparare ad amarla piuttosto che a fuggirla, liberandosi dello spettro del passato. Poco a poco lo stile oggettivo della documentazione cede il passo alle riflessioni dell'autore ed a una graduale presa di coscienza dell'urgenza di ricreare una nuova figura di intellettuale. L'interrogativo che Guillamón si pone suona quasi come una minaccia: "¿Quant de temps romandrà en la imaginació dels escriptors aquesta presència del passat? ¿No confirma aquesta actitud dels novel·listes la claudicació i la pèrdua de pes de la literatura en la creació de la imatge de la ciutat? (p. 281). Se è vero che, come mostra questa analisi, le ultime prove letterarie hanno generalmente denigrato o sottovalutato la realtà odierna della città, generando una perdita di rilevanza nel ruolo della letteratura, è necessario che i giovani scrittori riacquistino consapevolezza del proprio ruolo nella società, per conferire nuovamente a Barcellona tutta la sua autorevolezza.

Guillamón reinventa un nuovo modo di fare letteratura in grado di svincolarsi dai condizionamenti del passato, non legato all'idea di una Barcellona che oramai non c'è più, o è profondamente cambiata. In particolare si auspica un tipo di approccio letterario che sia in grado di indagare e di intervenire su cinque ambiti: umanizzare i non luoghi ed iniziare a vedere la città in maniera meno fredda e distaccata possibile; descrivere la città della gente e non sottovalutare i fatti sociali; documentare il presente ristabilendo la distanza tra realtà e finzione; ampliare il campo visuale rendendo percepibili le nuove relazioni di potere e le nuove conquiste economiche; creare mappe cognitive che interpretino la complessità del presente.

L'autore è convinto di una possibile conciliazione tra passato e presente e rende partecipe il lettore della propria esperienza fra le strade della città: "Hi ha una altra

imatge de la Barcelona d'aquests darrers anys que em fascina. Vaig per la Diagonal i passo per davant d'on havia estat el Bikini. Si miro cap a l'altra banda del carrer, veig el mateix tros de façana que veia moltes nits, per sobre de la tanca, assegut a la terrassa. Veig els balcons, la pèrgola, les xemeneies i el cel que reflecteix les llums del carrer. Aquell paisatge de terrats i balcons i el cel amb un núvol de brutícia provoquen un record inesperat. No crec que ningú més el comparteixi. Però en qualsevol cas, indica que el record sorgeix quan menys s'espera, que les associacions de la memòria són múltiples i imprevisibles, i que quan creiem que tots els senyals d'identitat han desaparegut, sempre hi ha una oportunitat de tornar a començar" (pp. 245, 246).

Un ulteriore pregio di questo saggio è la presenza di immagini e fotografie che accompagnano le parole. Il critico, consapevole che il ruolo della letteratura è andato via via perdendo il suo prestigio a causa della concorrenza spietata del cinema e della televisione, ha intenzionalmente operato questa scelta per fornire maggiori coordinate al lettore, in un momento in cui tutto è così distorto dal mondo della finzione cinematografica. L'intento dell'autore è quello di fare dell'immagine un'alleata della parola, di creare delle istantanee in grado di fissare il tempo e di renderlo più comprensibile, per fronteggiare il generale stordimento dovuto alla frenesia della società contemporanea.

La letteratura in quest'opera, un saggio piacevolmente narrativo, assume una duplice valenza, a seconda di come la si voglia considerare: da una lato l'autore se ne serve in chiave lucreziana per delineare in maniera affascinante la traiettoria di Barcellona durante questi ultimi anni, dall'altro essa rappresenta il fulcro di questa analisi che sfocia nel messaggio ottimista ed incoraggiante che Guillamón rivolge agli intellettuali contemporanei.

Elisa Piovesana

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

Riviste:

- Anales de la Literatura Española Contemporánea*, University of Colorado at Boulder, 29-2° (2004), 29-3° (2004)
- Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, 32 (2003)
- Annali, Sezione Romanza*, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 46-I°
- Cadernos de Estudos Lingüísticos*, Universidade Estadual de Campinas, 43 (2002), 44 (2003)
- Il confronto letterario*, Università di Pavia, 41-I (2004), suppl. al 41 (2004)
- Criticón*, Université de Toulouse-Le Mirail, 87/88/89 (2003) *Homenaje a Stefano Arata*
- Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, Fundación Universitaria Española Seminario "Menéndez Pelayo" Madrid, 29 (2004)
- Dicenda*, cuadernos de filología hispánica, Universidad Complutense de Madrid, 21 (2003)
- Edad de Oro*, Universidad Autónoma de Madrid, 23 (2004)
- Estudios*, ITAM, 68 (2004), 69 (2004)
- Estudos ibero-americanos*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 30-I° (2004)
- Explicación de textos literarios*, California State University Sacramento, 31-1° (2003-2004)
- Letras de Deusto*, Universidad de Deusto, 102 (2004), 103 (2004)
- Letras de Hoje*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 135 (2004), 136 (2004)
- Lingua e Letteratura*, IULM, 2003
- L'Ordinaire Latino-américain*, IPEALT Université de Toulouse-Le Mirail, 195 (2004), 196 (2004)
- Península*, Universidade do Porto, 1 (2004)
- Quaderns* – Revista de Traducció, Universitat Autònoma de Barcelona, 11 (2004)
- Remate de Males*, UNICAMP, 23 (2003)
- Revista Complutense de Historia de América*, Universidad Complutense de Madrid, 29 (2003)

Revista de Cultura/Review of Culture, Instituto Cultural do Governo da Região Administrativa Especial de Macau, 9 (2004)
Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, Madrid, C.S.I.C., 59-Iº (2004)
Revista de filología románica, Universidad Complutense de Madrid, 20 (2003)
Strumenti critici, 105 (2004), 106 (2004)

Libri:

- AA. VV., *Historia crítica de la literatura argentina*, (vol. VI), directora del volumen M. T. Gramuglio, dirigida por Noé Jitrik, Buenos Aires, Emecé Editores, 2002, 524 pp.
- H. Brios Santos, *Estridencia e ironía. El Techo de la ballena. Un grupo de vanguardia venezolano (1961-1969)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, 342 pp.
- L. Bruni, *Summa siquier introducción de filosofía moral. Isagogicon moralis philosophiae*. Edizione critica e studio introduttivo a cura di A. Zinato. Lucca, Mauro Baroni Editore, Lucca, 2004, 161 pp.
- M. d. M. Campos Fernández-Figares, *El caballo y el jaguar. Sobre la historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, apéndice Juan Carlos Rodríguez, Granada, Editorial Comares, 2002, 270 pp.
- Juan de Flores, *Grisel y Mirabella*. Edizione critica introduzione e note di M. G. Ciccarello Di Blasi, Roma, Bagatto Libri, 2003, 494 pp.
- J. M. Del Pino, *Del tren al aeroplano: ensayos sobre la vanguardia española*. Prólogo de A. Gómez-L. Quiñones, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2004, 175 pp.
- D. Dougherty, *Palimpsestos al cubo: prácticas discursivas de Valle-Inclán*, Madrid, Fundamentos, 2003, 266 pp.
- J. A. González del Valle Ríos, Cuba: su ayer perdido. Páginas escogidas, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2004, 282 pp.
- R. Hernández, *Diáspora*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2004, 175 pp.
- D. Mesa Gancedo, *Extraños semejantes. El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002, 405 pp.
- A. Salvador Jofre, *El impuro amor de las ciudades (Notas acerca de la literatura modernista y el espacio urbano)*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2002, 278 pp.
- J. Torrecilla, *España exótica. La formación de la imagen española moderna*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2004, 205 pp.
- S. F. White, *El mundo más que humano en la poesía de Pablo Antonio Cuadra: un estudio ecocrítico*, Managua, Asociación Pedro Antonio Cuadra, 2002, 290 pp.

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

CANADIAN
JOURNAL
*of Italian
Studies*

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

Abbonamento annuale

Individui: US \$ 20.00

Istituzioni: US \$ 30.00

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

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

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

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

dispositio

Revista Hispánica de Semiótica Literaria

Subscription, Manuscripts and Information:

Dispositio

Department of Romance Languages

University of Michigan

Ann Arbor, Michigan 48109

QUADERNI IBERO-AMERICANI

Semestrali di attualità culturale Penisola Iberica e America Latina

Direttore: Giuseppe BELLINI

Condirettore: Giuliano SORIA

Abbonamento annuo L. 50.000 - Estero \$ 50

Abbonamento sostenitore L. 80.000

Un numero L. 30.000 - Estero \$ 30

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

ANALECTA MALACITANA

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

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Directora de Publicaciones

MABEL MORAÑA

Secretario Tesorero

BOBBY J. CHAMBERLAIN

Suscripción anual:

Socios	U\$S 65.00
Socio Protector	U\$S 90.00
Institución	U\$S 100.00
Institución Protectora	U\$S 120.00
Estudiante	U\$S 30.00
Profesor Jubilado	U\$S 40.00
Socio Latinoamérica	U\$S 40.00
Institución Latinoamérica	U\$S 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana*, todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Revista Iberoamericana

1312 Cathedral of Learning

University of Pittsburgh

Pittsburgh, PA 15260

Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829

iili+@pitt.edu • <http://www.pitt.edu/~iili>

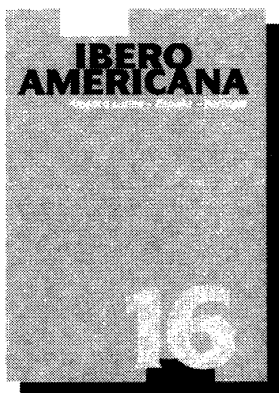
IBEROAMERICANA

AMÉRICA LATINA – ESPAÑA – PORTUGAL

ENSAYOS SOBRE LETRAS, HISTORIA Y SOCIEDAD. NOTAS.

RESEÑAS IBEROAMERICANAS

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



IBEROAMERICANA aparece en forma trimestral e incluye cuatro secciones:

- **Artículos y ensayos** de crítica literaria y cultural, historia y ciencias sociales.
- Los **Dossiers** que en cada número se dedican a un tema específico.
- El **Foro de debate** con análisis de actualidad, comentarios, informes, entrevistas y ensayos.
- **Reseñas y Notas bibliográficas.**

Suscripción anual (4 números): € 60 Instituciones y Bibliotecas,

€ 35 Particulares

Número individual € 16,80 (más gastos de envío)

ÚLTIMOS NÚMEROS PUBLICADOS:

● N° 9: Travesías cruzadas: hacia la lectura transatlántica ● N° 10: El cuerpo en América Latina. Proyectos modernos y contemporáneos. ● N° 11: Entre la globalización, la fragmentación y el renacimiento. Las ciudades latinoamericanas a principios del siglo XXI ● N° 12: ¿Relaciones interculturales entre el 'Cuarto Mundo' y Europa durante la Colonia? ● N° 13: Posdictadura/posmodernismo: La renegociación de identidades colectivas en la España democrática ● N° 14: Brasil 1964-2004 ● N° 15: Memoria y transición española ● N° 16: Fronteras del poder, poder de las fronteras

IBEROAMERICANA Editorial Vervuert, Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid,

Tel.: +34 91 429 35 22 / Fax: +34 91 429 53 97

VERVURT Verlagsgesellschaft, Wielandstr. 40 – D-60318

Frankfurt am Main, Tel.: +49 69 597 46 17 / Fax: +49 69 597 87 43

NORME REDAZIONALI

per saggi e note

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

Esempi:

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

Ibi, pp. 56-57.

Ibidem.

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

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

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

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

Finito di stampare nel mese di giugno 2005
Tipolitografia CSR - Via Pietralata, 157 - 00158 Roma
Tel. 06.41.82.113 - Fax 06.45.06.671

RASSEGNA IBERISTICA

ELIDE PITTARELLO

LO MATERNO EN MARÍA ZAMBRANO (NOTAS SOBRE DELIRIO Y DESTINO)

BEATRIZ HERNÁN-GÓMEZ PRIETO

**SOBRE EL TEXTO DE LA COMEDIA DUELOS DE INGENIO Y FORTUNA
DE FRANCISCO BANCES CANDAMO**

CLARA CAMPLANI

SCHIAVE CRISTIANE CONQUISTATRICI TRA I TURCHI

PATRIZIO RIGOBON

MIQUEL BATTORI E LA TRADIZIONE LULLISTICA ITALIANA

NOTE: F. Fiorani, *Il palinsesto patagonico*; S. Regazzoni, *Escritoras en la Feria Internacional del Libro de La Habana*; V. Arsillo, *Contro la nera ragione: Ensaio sobre a lucidez di José Saramago*.

RECENSIONI: J. Torrecilla, *España exótica. La formación de la imagen española moderna* (D. Ferro); L. Bruni, *Summa siquier introducción de filosofía moral* (D. Ferro); Juan de Tapia, *Poemas* (D. Ferro); *Historia de los hechos del Marqués de Cádiz* (G. Pontón); A. Egido, *La voz de las letras en el Siglo de Oro* (X. Tubau); J.A. González Sáinz, *Volver al mundo* (S. Ballarín).

B. Reyes, *Viaje a la poesía de Neruda* (G. Bellini); M. Sosa-Ramírez, *El "Nuevo Teatro" español y latinoamericano* (M. Gallina); C. Fuentes, *Inquieta compañía* (M. Gallina); G. García Márquez, *Memorias de mis putas tristes* (G. Bellini); A. Skármeta, *El baile de la victoria* (G. Bellini); A. Mastretta, *El cielo de los leones* (S. Serafin); R. Courtoisie, *Sfregi* (F. Rocco).

L. Stegagno Picchio (diretta da), *Antologia della poesia portoghese e brasiliana* (M. G. Simões); AA.VV., *500 anni di Brasile. La scoperta. Le scoperte* (S. Bagno); AA.VV., *Un secolo di Eça* (S. Bagno); M.O. Braga, *Vidas vencidas* (M. Graziani).

J. Guillamon, *La ciutat interrompuda* (E. Piovesana).

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

BULZONI EDITORE

RASSEGNA IBERISTICA

La Rassegna Iberistica, semestrale, si propone di pubblicare tempestivamente recensioni riguardanti scritti di tema iberistico, con particolare attenzione per quelli usciti in Italia.

Ogni fascicolo si apre con *Saggi e Note*.

Fondatore

FRANCO MEREGALLI

Comitato Direttivo

GIUSEPPE BELLINI

MARCELLA CICERI

ELIDE PITTARELLO

CARLOS ROMERO

Coordinatrice

DONATELLA FERRO

Comitato di Redazione

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

Segreteria di Redazione

Patrizio Rigobon, Patrizia Spinato Bruschi

Pubblicazione finanziata dalla Sezione Iberistica
del Dipartimento di Americanistica, Iberistica e Slavistica
dell'Università Ca' Foscari di Venezia

La collaborazione è subordinata all'invito del Comitato Direttivo

Redazione: Università Ca' Foscari di Venezia – Dipartimento di Americanistica, Iberistica,
Slavistica – Sezione Iberistica – Facoltà di Lingue e Letterature Straniere
– San Marco 3417 – 30124 Venezia – Fax 041-2349476 – Tel. 041-2349427

ISBN 88-7870-037-1

Copyright © 2005 Bulzoni editore

Via dei Liburni, 14 – 00185 Roma

Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355