

RASSEGNA IBERISTICA

87

Aprile 2008

Susanna Regazzoni <i>Viajeras al (en el) Nuevo Mundo</i>	p.	3
Chiara Bolognese <i>De Chile a Europa atravesando México. Un recorrido por las páginas de Roberto Bolaño</i>	p.	21
Silvana Serafin <i>«La piel del cielo»: destrutturazione dell'archetipo femminile patriarcale</i>	p.	31
Manuel G. Simões <i>O tema do retirante e outros temas nordestinos na narrativa caboverdiana</i>	p.	49
Roberto Mulinacci <i>Il nostro altrove quotidiano. Dinamiche storico-generazionali della poesia brasiliana del secondo novecento</i>	p.	59
Vincenzo Arsillo <i>La scrittura fraterna: creazione e pensiero letterario in Miguel Torga</i>	p.	69
NOTE: G. Bellini, Parigi: Vallejo e gli scrittori ispano-americani (p. 77); P. Quinn, <i>Encuentros con Borges</i> (p. 83); A. Mancini, <i>Relaciones particulares. Notas sobre el deseo y la vejez. En «Memoria de mis putas tristes» de Gabriel García Márquez y «Es difícil organizar la pasión» de Griselda Gambaro</i> (p. 89); F. Rocco, <i>Pedro Lemebel, il cronista urbano delle Indie</i> (p. 95); V. Russo, <i>Mitografia di Adilia Lopes</i> (p. 101); R. Mulinacci, <i>Volitando para casa. Madeira e os nautas da distância</i> (p. 105).		
RECENSIONI: C. Fuentes Rodríguez-E. R. Alcaide Lara, <i>La argumentación lingüística y sus medios de expresión</i> (G. Jiménez Pascual) p. 109; M. T. Cacho, <i>Manuscritos hispánicos de la Biblioteca Estense Universitaria de Modena</i> (D. Ferro) p. 110; P. Elia-F. Zimei, <i>Il repertorio iberico del Canzoniere N. 871 di Montecassino. Musica e poesia alla corte aragonese di Napoli</i> (D. Ferro) p. 112; E. Farolán Romero, <i>Itinerancias (comings and goings)</i> (A. Gallo) p. 113; G. Carnero, <i>Salvador Dalí y otros estudios sobre arte y vanguardia</i> (E. Pittarello) p. 115; J. Marías, <i>Tu rostro mañana. 3. Veneno y sombra y adiós</i> (Fabrizio Cossalter) p. 117.		
M. T. González de Garay-P. Gorza-R. M. Grillo-M. H. Ruz-R. Santoni, <i>L'America Latina tra civiltà e barbarie</i> (S. Regazzoni) p. 121; J. A. Asenjo (estudio y edición crítica), <i>«Tragedia intitulada Ocio» de Juan de Cigorrondo y Teatro de Colegio Novohispano del siglo XVI</i> (J. J. Martínez Martín) p. 122; R. Navarro Gala, <i>La «Relación de antigüedades deste Reyno del Pirú». Gramática y discurso ideológico indígena</i> (G. Bellini) p. 124; M. Bandinelli, <i>Cuba e la poesia negrista</i> (M. Cannavacciuolo) p. 125; F. Ortiz, <i>Contrappunto cubano del tabacco e dello zucchero</i> (S. Serafin) p. 126; R. Olea Franco, <i>En el mundo fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco</i> (G. Bellini) p. 128; C. Fuentes, <i>Todas las familias felices</i> (M. Gallina) p. 130; Z. Jiménez Corretjer, <i>Cánticos del lago</i> (A. Gallo) p. 131; F. Vallejo, <i>Mi hermano el alcalde</i> (E. Bastasi) p. 132; B. Barrera Parrilla, <i>Jaime Sabines: una poética entre el cuerpo y la palabra</i> (G. Bellini) p. 134.		
J. E. Agualusa, <i>Fronteiras perdidas. Contos para viajar / Frontiere perdute. Racconti per viaggiare</i> (M. G. Simões) p. 137; <i>Nova Síntese</i> , 1, 2006, 244 (C. Henry) p. 138.		
PUBBLICAZIONI RICEVUTE	p.	143

BULZONI EDITORE

SUSANNA REGAZZONI

VIAJERAS AL (EN EL) NUEVO MUNDO

[...] es muy importante para el viajero comparar sus opiniones en diversos períodos, a fin de corregirlas. Las primeras impresiones son de gran importancia sólo si se las consigna como tales; pero no hay que darles el peso de opiniones definitivas, porque se incurre forzosamente en error. Viene a ser como juzgar de los individuos por su fisonomía y maneras, sin haber tenido tiempo para estudiarles el carácter.

Marquesa Calderón de la Barca¹.

El relato de viaje

El relato de viaje acompaña la toma de conciencia del Nuevo Mundo en la mentalidad occidental y por supuesto su literatura, además de modificar la idea que Europa tiene de sí misma. Aún así y a pesar de su importancia en la cultura de la humanidad por su presencia desde los orígenes de la cultura occidental – *Odisea*, *Eneida*, *Verdadera historia* de Luciano, *El milione* de Marco Polo, etc. –, este género, a menudo clasificado como paraliteratura, nunca ha sido importante. Esto se debe a que muchos libros pertenecientes a esta tipología, a menudo se escribieron sin ninguna pretensión literaria, como relaciones geográficas, sin interés de profundizar lo relatado, junto con otros libros que presentaron características completamente distintas, hecho que durante mucho tiempo ha dificultado su inserción dentro de la categoría literaria, histórica y/o geográfica.

¹ Nara Araújo, «Prólogo», en Nara Araújo (comp.), *Viajeras al Caribe*, La Habana, Casa de las Américas, 1983, p. 7.

Lo importante fue la cantidad y autenticidad de noticias que estos textos lograban traer ofreciendo nuevas perspectivas al hombre occidental. Sin embargo, la narración de viajes presentó y continúa presentando una fecundidad literaria, especialmente si se la considera con referencia a América.

Dentro de esta gran variedad resulta importante el viaje al Nuevo Mundo, cuyo descubrimiento en el siglo XV, su conquista en el siglo siguiente y el nuevo descubrimiento en el siglo XVIII se acompañan por unas crónicas que testimonian, además de fantasear sobre las tierras encontradas². Las dominaciones española y portuguesa en las tierras descubiertas, a lo largo de tres siglos protegieron cuidadosamente sus posesiones, impidiendo o más bien dificultando la entrada a los demás europeos. Sólo en el siglo XIX América se abre a la mirada del otro y los viajes de Ulloa, Bougainville, Humboldt y Darwin marcan una nueva y muy importante etapa. A este propósito Jean-Paul Duviols escribe:

[...] en réalité, les Amériques (indigène et latine) ont eu une histoire et une vie sociale fertiles en événements, en mutations, en expériences originales et en conflits de toutes sortes. Si les colonies offraient parfois le visage caricaturé du colonisateur, l'observateur curieux et critique qui jetait sur la réalité américaine un autre regard, différent de celui des «résidents» ou des «occupants», pouvait aussi découvrir l'originalité d'un monde vraiment «nouveau», complexe, métissé, à la recherche de sa propre identité³.

A partir del siglo XIX, las crónicas de viaje presentan una dimensión que se confunde con el intento histórico, a pesar de ser a menudo testimonios personales; sus tipologías y modalidades son distintas – la travesía épica, la peregrinación alegórica, el *bildungsroman*, el paseo turístico, la vuelta nostálgica... – y son frecuentes las clásicas intencionalidades – documental, ideológica o estética –; sin embargo, estos libros que van del registro de acontecimientos a las memorias de costumbres y hábitos, al describir e inventariar lo nuevo, lograron fijar una serie de estereotipos y *clichés* que se han difundido en el mundo occidental, transformando en un juicio definitivo lo que era sólo una opinión o impresión.

Se trata de un género de difícil delimitación, cuyos autores son muy distintos entre sí: descubridores, colonizadores, evangelizadores, piratas, espías, comerciantes de negros, científicos, diplomáticos, políticos y otros, son sólo algunas tipologías; que lindan con muchas otras tipologías literarias como las

² Cfr. Susanna Regazzoni, *Spagna e Francia di fronte all'America*, Roma, Bulzoni, 1990.

³ Cfr. Jean Paul Duviols, *Voyageurs français en Amérique. Colonies espagnoles et portugaises*, Paris, Bordas, 1978.

memorias, el diario, el testimonio personal, etc... Son textos que pertenecen a una variante narrativa que se considera marginal con respecto a la literatura institucional, género que se entrecruza con otras formas, adquiriendo una dimensión completamente literaria gracias al cambio epistemológico del moderno lector receptor⁴.

A este propósito, Nara Araújo escribe:

[...] las crónicas de viajes, en cualquiera de sus formas (diarios, epístolas, memorias) no deben tomarse como un intento de “historiar”, sino más bien como el deseo de dejar un testimonio personal; referido a una problemática social y acompañado, casi siempre, de un propósito instructivo; el deseo, en fin, de dar a conocer una realidad a través de vivencias y experiencias individuales. A veces ese relato de acontecimientos – que incluye la descripción de lugares y gentes – se limita al mero aspecto exterior, más allá del cual el viajero no quiere o no puede penetrar. Por otra parte, la dosis de fantasía a menudo permea y al mismo tiempo colorea la narración que deviene así, quizás sin quererlo el autor, pura fantasía⁵.

En el siglo XVIII, gracias a las expediciones geográficas, se pone de moda el relato de viaje científico que inaugura un “nuevo descubrimiento de América”. Los protagonistas de esta nueva temporada son los ya citados Ulloa, Bougainville, Humboldt, Darwin; su principal afán es ofrecer una imagen “científica” posible de las tierras allende el Atlántico. Este nuevo interés es el que mueve al gusto que abre la moda del *grand tour* del siglo siguiente, de signo completamente distinto.

La crítica ha subrayado la mirada europeizante que caracteriza a los viajeros del viejo mundo en el siglo XIX, cuyos relatos están marcados por el exotismo y pintoresquismo, ampliamente estudiados en el famoso *orientalism* de Edward Said⁶.

En el siglo XIX la América hispánica vive un momento de transición entre el derrumbamiento de la estructura colonial y las incipientes independencias acompañadas por las guerras civiles y el insurgir del fenómeno del caudillismo que anticipa a las grandes dictaduras. Sin embargo junto con el concepto de nación tradicionalmente ligado a la entrada del romanticismo, existe también una importante presencia de la Ilustración en la formación de la emancipación americana. La literatura en ese contexto mantiene una especial relación con su referente: desempeña, por un lado, una evidente función subordinada

⁴ Cfr. E. J. Leed, *The Mind of the Traveler*, London, Basic Book, 1991.

⁵ Nara Araújo (comp.), *Viajeras al Caribe*, ob. cit., p. 7.

⁶ E.W. Said, *Orientalism*, New York, Pantheon Book, 1978.

a lo instructivo y, por otro, responde a la necesidad de construir la identidad cultural de los nuevos estados.

Son obras que incluyen aspectos habitualmente no considerados antes, como un interés hacia la descripción de costumbres que van de las comidas a la vestimenta, de la construcción de las casas a los bailes, además de comentar la economía o recordar acontecimientos históricos y ocuparse de la política. Se trata de lo que hoy viene llamándose historia cultural y el dato personal, la impresión de los escritores adquiere cada vez más importancia.

Por lo que se refiere a las narraciones de viaje escritas por mujeres, el siglo XIX ofrece una interesante muestra, puesto que precisamente en la producción de un género periférico las escritoras encuentran una mayor posibilidad de expresión. Nara Araújo en su *Viajeras al Caribe* (1983) presenta una pluralidad de experiencias relativas a este tipo de escritura. Dentro de este cuadro, Cuba representa una realidad enredada y de difícil comprensión por su solitaria condición – junto con Puerto Rico – de país colonial. Acaso por esta razón y por su importancia geográfica y económica, Cuba es una meta muy frecuente: además de la Condesa de Merlin, se conocen los viajes de la británica Fanny Erskine Inglis, nombrada por el rey Alfonso XII marquesa Calderón de la Barca; de la famosa bailarina austríaca Fanny Elssler que cumple la travesía en el mismo barco que Mercedes Merlin; de la inglesa Mathilde Houston; de la relación de la escritora sueca Fredrika Bremer; de la británica Amelia Murray; de las norteamericanas Julia Howe reformista y feminista, Louisa Mathilde Woodruff, Julia Newell Jackson; de la Infanta de España Eulalia de Borbón y la periodista asturiana Eva Canel⁷.

Dentro de este cuadro histórico y al repasar los nombres presentados en la compilación de Nara Araújo, resulta interesante observar la evolución del país visitado por las viajeras – Cuba –, desde la época del colonialismo, en pleno apogeo de la esclavitud, al proceso de las luchas por la independencia, y al desplazamiento del poder español por el estadounidense, a principios del siglo XX.

En este apartado hay que recordar a la obra de Flora Tristan (París, 1803 – Burdeos 1844), de padre peruano, que desde Francia cumple un viaje al Perú relatado en *Peregrinaciones de un paria* (1838).

Otra tipología de viaje es la que se cumple a través de los países latinoamericanos. Se trata de un recorrido muy distinto, por tierra, causado por razones políticas y que a menudo participa del gran movimiento de construcción de una nueva identidad cultural. La argentina Juana Manuela Gorriti y la peruana Clorinda Matto de Turner son las representantes más conocidas de este tipo de desplazamiento.

⁷ Cfr. Nara Araújo (ed.), *Viajeras al Caribe*, ob. cit..

Las viajeras consideradas en esta ocasión son María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, más conocida como Condesa de Merlin, con su viaje a La Habana, cuyo fruto es *La Havane* (1844) y Juana Manuela Gorriti y su viaje a Salta que la autora relata en *La tierra natal* (1889). Las dos escritoras cumplen un viaje a la tierra que las vio nacer después de muchos años de ausencia, cuyo resultado es la escritura de una obra programáticamente literaria.

De París a La Habana: la viajera política

En este panorama, el texto de la Condesa de Merlin resulta anticipador y original por muchas razones; por su temprana fecha, por estar escrito por una mujer, por su especial relación sentimental con la tierra objeto de su narración y por su intención política.

Algo importante e innovador son las estrategias de escritura empleadas por la condesa; su empleo de la crónica de viaje, que, al estar escrito por una mujer, se transforma en una colección de impresiones subjetivas, recuerdos sentimentales. En realidad ella se sirve de esta forma narrativa para proponer reformas económicas y sociales, además de criticar – aunque tímidamente – un *estatus* colonial que en aquel entonces se daba como natural. El espacio físico del relato, por lo tanto es el del viaje, pero se trata también de la perspectiva de la memoria, de un lugar marcado por la distancia, por la lejanía en un país que no es el de su nacimiento, ni el de su infancia.

Su libro se encuentra entre el testimonio personal y las razones políticas; María de las Mercedes Santa Cruz emplea, como bien escribió Josefina Ludmer, «las tretas del débil» para abrirse paso en la escritura, desde una postura subjetiva y femenina – a través de recuerdos, emociones, añoranzas-, gracias al medio de la carta que establece una relación más cercana e íntima con su destinatario y desde allí dar el salto al ámbito masculino de la discusión política sobre la mejor manera de gobernar el país. Su hazaña, como ya se ha escrito, consiste en atreverse a opinar sobre temas, como el futuro nacional de su tierra natal, en su condición y destino de territorio colonizado, lo cual era tarea de los hombres y no de las mujeres, cuyo deber era de ser coquetas y elegantes. La autora nace en La Habana en el famoso 1789 y allí vive su infancia y adolescencia. Después pasa a Madrid donde en 1809 se casa con el general francés Christophe Merlin (1771-1839). A causa de la guerra de liberación española contra Napoleón, toda la familia se traslada a París, ciudad en la cual María de las Mercedes Santa Cruz residirá hasta su muerte en 1852.

Muchos documentos prueban el lugar destacado que durante la tercera y cuarta década del siglo XIX ocupó la condesa de Merlin en aquella alta sociedad parisina, entre lecturas de poesía, interpretaciones musicales y con-

versaciones. Salón de encuentro de figuras representativas de la cultura – Honoré de Balzac le dedica uno de sus primeros libros⁸ –, de la política y de la economía, la casa de los Merlin es también lugar de paso de los viajeros llegados de su lejana isla natal, como José de la Luz y Caballero, José Antonio Saco, José Luis Alfonso, Domingo del Monte⁹.

Sus afectos y el recuerdo nostálgico de los años de la infancia, como se comprende de la lectura de las primeras obras, van a la madre patria: Cuba, también tema de su libro más conocido. París, sin embargo, es la ciudad donde la condesa va a transcurrir la existencia, ambiente que marca su formación, y educación, el lugar de nacimiento de sus hijos y la ciudad que le entrega la fama de escritora.

Distinta de sus publicaciones anteriores, por el dato político y la interesante ambigüedad de la postura ideológica es su obra, hoy en día¹⁰, más conocida, *La Havane* (1841-44), relación de un viaje a la ciudad natal, libro que se traduce al español en forma reducida porque censurada en el mismo año de publicación del original, 1844, con el título de *Viaje a la Habana*.

La Condesa de Merlin desde su observatorio francés, recupera el espacio de la infancia con un viaje hecho en su madurez y, a través de una escritura en primera persona, regresa al mundo de los recuerdos de su niñez y de su adolescencia. Se trata, sin embargo, de una escritura *trabajada* que, detrás de una aparente espontaneidad, muestra una profunda reflexión sobre qué y cómo relatar. Cuando en 1840 la Condesa emprende su viaje a las Américas, ya es famosa en el ambiente cultural parisino. Muerto el general Merlin, se cierra la etapa más brillante de la existencia de Mercedes de Santa Cruz. Dificultades económicas que podían, acaso, resolverse en La Habana al recuperar ciertas deudas familiares, junto con la nostalgia hacia una tierra natal que la distancia temporal había transformado en un lugar especial – siempre rememorado en sus obras literarias –, son motivos que la animan a realizar un viejo deseo.

La condesa cruzó el Atlántico con un barco a vapor, el “Great Western”, al que se le cambió el nombre con el de la famosa bailarina Fanny Elssler, compañera de travesía de Mercedes Merlin, salió de Bristol el 16 de abril hacia New York, donde llegó el 3 de mayo, y después de una semana partió otra vez

⁸ Honoré de Balzac, *Belles femmes de Paris et de Province*, Paris, S.E., 1840.

⁹ La obra de Domingo Figarola-Caneda, *La condesa de Merlin*, París, Ediciones Excelsior, 1928, es fruto de más de veinte años de investigaciones en La Habana y en París, es el estudio más importante para encontrar cartas y documentos de la época relativos al argumento.

¹⁰ Sólo en 2006, se han dedicado a la Condesa de Merlin y a *La Havane* tres libros de género muy distinto. Se trata de la edición crítica de *Viaje a la Habana* de María Caballero Wangüemert, de una novela biográfica escrita por Jacques Hébert *La comtesse de Merlin* y de la citada traducción de Bianca Pitzorno, *Le bambine dell'Avana non hanno paura di niente*.

en la fregata "Cristóbal Colón" hacia La Habana, donde permaneció hasta el 25 de julio, fecha de regreso a Francia en el buque "Le Havre-Guadeloupe"¹¹.

El resultado del viaje es un libro *La Havane*, que la condesa empieza a escribir poco después de su regreso a Francia en 1841, en francés. En el libro están mezclados cuadros pintorescos, episodios de amor apasionado, introduce personajes muy distintos, como ingenuos habitantes de los campos junto con misteriosos esclavos. Mercedes Merlin, sin embargo, quiere escribir algo con mayor ambición: una obra que logre representar aspectos variados y difíciles de explicar como el político, en resumen el estado de una colonia española en América cada vez más importante.

Para conocer la génesis y composición de *La Havane* son interesantes una serie de materiales recogidos por Domingo Figarola-Caneda, se trata sobre todo de cartas a importantes personalidades culturales cubanas con quienes la condesa mantuvo una correspondencia, donde la escritora pedía ayuda, informaciones y consejos. Así mismo son importantes las cartas que Mercedes Merlin dirigió a Philarète Chasles, quien fue su colaborador en el proyecto¹² y a Del Monte para que la aconsejara y para pedirle ayuda en lograr el mayor éxito de la publicación que prepara. Es precisamente Del Monte quien da a conocer fragmentos y comentarios sobre la obra literaria de la condesa.

En el mismo año, 1842, la condesa se encuentra con José Antonio Saco (1797-1879), quien no dejó de escribir del encuentro al amigo Del Monte

Tè participo que la Merlin y yo estamos muy amigotes. Está en Versalles de temporada. Nos carteamos, me convida a comer con frecuencia, paseamos en carruaje, etc.. Esto se explica en sabiendo que está escribiendo una obra sobre la isla de Cuba, para la que le he dado algunas notas. Tè encargo que no hagas uso de esa noticia, porque yo no quiero aparecer responsable de ideas que pasan por la pluma de otro, cuando no tengo la seguridad de que son las mías¹³.

¹¹ S. Bueno, "Introducción", en Condesa de Merlin, *Viaje a La Habana*, cit., p. 27.

¹² Como escribe Nara Araújo: "[...] desde 1825 reinaba en Cuba el régimen de las facultades omnímodas que otorgaba a los capitanes generales enormes prerrogativas. Los criollos no tenían ya, como en tiempos de Arango, la posibilidad de acceso a la dirección de los asuntos de la Isla. Sin embargo la oligarquía cubana de hacendados azucareros cafetaleros y ganaderos que vivía a costa de la esclavitud, necesitaba para mantener dicho régimen el respaldo de un poderoso Estado. Sus proyecciones pues no eran independentistas, sino reformistas, dentro de los límites del Estado español. Sólo un sector de los grandes propietarios de esclavos, los más avanzados, propugnaban la supresión radical de la trata 'como una forma «tranquila» de ir eliminand el régimen esclavista. Voceros de esta posición serán Domingo del Monte, hombre culto y animador de la vida intelectual criolla, y José Antonio Saco, que encarna en lo político las posiciones reformistas de una parte de los ricos criollos. Saco, Del Monte, Luz y Caballero son los representantes del reformismo durante esta etapa". Nara Araújo, *Viajeras al Caribe*, ob. cit., p. 113.

¹³ *Ibi*, p. 33.

Estas cartas resultan de gran interés puesto que nos aclaran de donde vienen parte de las opiniones de la condesa, puntos de vista, a veces, en contradicción, que encuentran su muestra más explícita a la hora de hablar de la trata y de la esclavitud.

La dudas de José Antonio Saco se explicitan más claramente, según cuanto escribe

De la obra de Merlin quiero decirte a ti y a los demás amigos dos palabras. Yo le he dado muchas noticias, y además le escribí por deseos suyos y a instancias de Carlos Drake, dos artículos [...]. En éste último entré en algunas consideraciones, y me extendí a proponer los medios que creo conveniente para darle buenas instituciones. Sospechando siempre que la señora estaba sometida a ciertas influencias, quise eximirla de todo compromiso, facultándola plenamente para que omitiese, aumentase o alterase mis escritos, así en la forma como en el fondo. Sé que así lo ha hecho, y aunque ella se ha preocupado que yo vea su trabajo, siempre he sabido sacar el cuerpo, porque no quiero manifestarle mi aprobación ni mi desaprobación. Tú desearás saber cuáles son las influencias que juegan en el asunto. Siento no poder usar nombres propios; pero no dejarás de adivinar cuáles son, cuando recuerdes los vínculos de la familia que la ligan [...] A mí me parece que la obra tiene como objeto el proporcionar a la autora algún dinero, pues me figuro que no está en posición muy ventajosa. Creo que se trata de hacer entre sus parientes y amigos de la Habana una suscripción para la obra, y que a cada uno se dará un ejemplar a muy caro precio. Yo me alegraría mucho que la interesada sacase un gran partido, pues es señora muy recomentable¹⁴.

La Havane se publica en París, en 1844, se compone de 36 cartas que cuentan sus impresiones de viaje y que la escritora envía (o más bien dedica) a sus amigos, importantes personalidades de la época como Chateaubriand, el príncipe Federico de Prusia, George Sand, Martínez de la Rosa y sobre todo a su hija, Teresa de Gentien de Dissay.

En la obra se entrecruzan intereses políticos, económicos e ideológicos distintos, además de una autocensura con respecto a la edición española. La nostalgia y el recuerdo de la patria lejana mueven el primer deseo de escritura, la moda de tierras exóticas para un público europeo motiva la elección del género, la influencia de algunos intelectuales cubanos y su información ofrecen los argumentos centrales de la narración, los intereses de los vínculos familiares de la condesa con los hacendados propietarios de esclavos en Cuba condicionan su ideología hacia uno de los temas centrales: el candente problema de la esclavitud¹⁵.

¹⁴ *Ibi*, pp. 33-34.

¹⁵ Cfr. S. Regazzoni, «La Condesa de Merlin entre dos mundos: la escritura del espacio marginal», en *Studi Latinoamericani/Estudios Latinoamericanos*, n. 3 (2007), pp. 119-134.

En realidad sus compatriotas cubanos, pertenecientes al grupo reformista de Domingo del Monte, – como se ha indicado por las cartas reproducidas – habían promovido y apoyado el proyecto; querían – a través de los escritos de Santa Cruz – hacer llegar sus ideas a Europa. La escritora ya había publicado con éxito cinco libros; de ahí que pensasen que una obra escrita por la más famosa escritora cubana en París lograría una divulgación que ninguno de ellos era capaz de alcanzar. Se trataba de favorecer la participación de los cubanos en el gobierno metropolitano, acabar con la trata de esclavos, lograr medidas económicas y de educación que ayudaran el desarrollo del país y reducir la dureza de la dependencia con España, con la que la Isla tenía que seguir unida debido al desarrollo demográfico, a los problemas raciales relacionados con éste y a los peligros de una rebelión por parte de los esclavos negros¹⁶.

La narración del viaje describe la salida del puerto inglés de Bristol, la dura travesía del océano, la llegada a Nueva York, las impresiones provocadas por la metrópoli estadounidense, la visita de Filadelfia, de Washington, otro viaje por mar, la llegada a Cuba, el encuentro con la familia y la descripción de la ciudad nativa. En *La Havane*, la escritora examina todos los aspectos de las sociedades visitadas: usos y costumbres, historia, economía, problemáticas sociales.

Las dos dedicatorias con que empieza el libro, una dirigida a los compatriotas cubanos, la otra más convencional “A su Excelencia El Capitán O’Donnell Gobernador General de Cuba”, expresan la voluntad de presentar al lector europeo las condiciones de vida de una colonia española. La escritora, además, con raro equilibrio logra comunicar el deseo de libertad del país desde el respeto de su unión con la Madrepatria. En la dedicatoria a los compatriotas se declama:

Hija de la Habana, me siento feliz de dar a conocer a España las necesidades y los recursos de su colonia, de decirle que una parte de su opulencia y de su bienestar dependen de los cuidados generosos que dedique a esos países lejanos, y del desenvolvimiento fácil y enérgico que en lo sucesivo debe conceder a las facultades que por largo tiempo ha mantenido cautivas¹⁷.

En la carta veintitrés, que no está incluida en la primera traducción española, dirigida al señor Berryer, se muestra más decidida en la crítica: “Sería tan feliz amigo mío, si los gérmenes que contienen estas observaciones de una mujer guiada por el buen sentido y por el amor a su país pudieran ser útiles

¹⁶ Cfr. L. Campuzano, «Dos viajeras a los Estados Unidos: la Condesa de Merlin y Gertrudis Gómez de Avellaneda», en AA VV, *Mujeres latinoamericanas. Historia y cultura*, II, La Habana, Casa de las Américas, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1997.

¹⁷ Todas las citas del libro de la Condesa de Merlin son de *La Habana*, Madrid, S. E., 1981, p. 23.

a una de las regiones del mundo peor administradas y más fácil de gobernar...”¹⁸. Lo mismo ocurre en la carta veinticuatro al señor Golbery donde vuelve con insistencia sobre el tema “España tiene miedo de que su colonia la abandone y en eso consiste toda su política [...]. El gobierno de la Isla de Cuba se reduce a un puro despotismo militar concentrado en un solo hombre, sin control, sin responsabilidad y sin vigilancia”¹⁹.

La primera dedicatoria se dirige a los cubanos en nombre de una patria y de una raza comunes, en nombre de un clima, de una tierra, de costumbres sin igual. La condesa presenta el argumento y establece el pacto de lectura:

He escrito estas cartas sin arte, sin pretensiones de autor, pensando sólo en reproducir con fidelidad las impresiones, los sentimientos y las ideas que nacen de mis viajes. No he ocultado nada, ni de la situación social en que he encontrado a la América del Norte, ni de lo que pueda faltarnos a nosotros, compatriotas, para ser una de las poderosas y sobre todo, felices naciones del globo. [...] Jamás he indicado un mal sin poner al lado la indicación del remedio (p. 24).

De hecho, dueña de la cultura francesa adquirida después de años en París, la condesa de Merlin sugiere siempre soluciones coherentes con sus críticas y, en relación con el mal gobierno español en la Isla, propone soluciones adecuadas: “No se trata de democracia, de independencia, no es cuestión de suprimir los derechos de la Metrópoli, de suscitar pleitos estériles, de disminuir el número de las tropas. Sería suficiente un Consejo Colonial elegido por los mismos habitantes de Cuba, bastante numerosos, para que la Asamblea no degenerase en monopolio exclusivo y renovado a menudo para que no terminase en dictadura permanente”²⁰. Evita, en cambio, toda referencia política directa y voluntariamente descuida una realidad, la relacionada con los poderes coloniales y con las consecuencias de las guerras napoleónicas, que ha incidido notablemente en su existencia.

Consciente de su profesión de escritora, conoce bien las reglas del oficio: controlar el desahogo de los sentimientos para respetar las conveniencias, expresar sus verdades con las precauciones de una mujer razonable, con certidumbres e ideas mucho más enraizadas de lo que pueda parecer a primera vista. Su obra se estructura mediante estrategias de escritura basadas en la copresencia de géneros diversos, de sugerencias y contradicciones que muestran su posición metropolitana y colonialista, junto con sus aspiraciones continentales y anticolonialistas

¹⁸ *Ibi*, p. 214.

¹⁹ *Ibi*, p. 218.

²⁰ *Ibi*, p. 223.

La posición femenina de mediación que caracteriza a Mercedes Santa Cruz es la de muchas otras escritoras de la época, la escritora establece un puente entre la distancia que separa Cuba de España, puesto que una actitud independentista en aquel entonces resultaría prematura si se recuerda que la primera guerra de independencia lleva las fechas de 1868-1878. Sin embargo su obra presenta un protonacionalismo en la narración del género costumbrista, ya tipificado por la tertulia del grupo que se reúne alrededor de Domingo del Monte, y al final resulta ser lo que Homi Bhabha define como "colonial hybrid", debatiéndose entre su adhesión a las leyes del país colonizador y su identificación con la colonia, tierra de su infancia criolla.

La escritora se encuentra en la difícil tarea de reconstrucción del yo, conquistando el lenguaje del conocimiento oficial sin por ello identificarse completamente con su ideología. Ella marca así una diferencia y una distancia en el espacio cultural en que se coloca, espacio de frontera entre dos mundos: Europa y América. Desde su espacio marginal se presenta alternativamente como europea y/o americana buscando una difícil traducción de los dos códigos; de esta manera su "yo" representa la compleja condición de una cultura femenina en la que luchan corrientes opuestas de resistencia y de aceptación del régimen dominante.

La Havane es un texto de difícil definición a causa de la pluralidad de intereses que presenta. Además de la consideración de su escritura en francés y su difusión en español, hay que considerar que se trata del relato de los afectos domésticos, al mismo tiempo el libro se ocupa de distintos aspectos de la sociedad como el sociológico, el histórico, el económico y el político, y precisamente este carácter poliédrico explica la variedad de definiciones con que se ha indicado el género literario al que pertenece. Ya se ha hablado de la obra colocándola dentro del gran grupo de libros de viaje, sin embargo también las cartas que lo componen y la narración en primera persona indican que las memorias y la novela epistolar tienen mucho que ver con este texto. La identidad de nombre entre autora, narradora del relato y personaje del que se habla, insertan *La Havane*, según la clásica definición de Philippe Lejeune²¹, dentro del amplio espacio de la narración autobiográfica. Se trata de una obra que presenta un crisol capaz de absorber los materiales más diversos, de dirigirlos y asimilarlos para presentarlos con el tono coloquial que caracteriza la escritura de Mercedes Merlin. La crítica ha destacado los elementos que la incluyen dentro del género de la epístola como la coincidencia de la narradora que es a la vez sujeto y objeto de la narración, la discontinuidad y fragmentación temporal, el carácter íntimo y coloquial de la escri-

²¹ Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

tura, la estructura dialógica que siempre tiene en cuenta su destinatario. La difícil relación entre la experiencia vivida y su relato, en el caso de la escritora cubana, remite a una postura ambigua que, en definitiva caracteriza el texto en su totalidad.

“He escrito estas cartas sin arte, sin pretensiones de autor, pensando sólo en reproducir con fidelidad las impresiones, los sentimientos y las ideas que nacen de mis viajes”²², comenta la autora, sin embargo el contenido junto con la intencionalidad relativa resultan patentes y se determinan por la selección de destinatarios específicos.

La condesa de Merlin ha sido “exiliada” de la historia de la literatura cubana a lo largo de más de cien años, sólo a partir de una nueva toma de conciencia de la escritura de mujeres y de la importancia cada vez mayor de los escritores del exilio, María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo ha recuperado un espacio en la ciudad de las letras. Ambos grupos, las escritoras y los exiliados/as, reconocen en su obra una proyección de la cultura de los marginados, insertándola en el canon de la literatura cubana.

En América Latina: la formación de la identidad cultural

Otra tipología de viaje es la que se cumple a través de América Latina y el ejemplo más interesante se encuentra en la experiencia de Juana Manuela Gorriti (Horcones, Salta 1816/18 – Buenos Aires 1892), cuya existencia está marcada precisamente por una serie de desplazamientos voluntarios o no que la transforman en ciudadana de tres países: una verdadera americana.

Debido a las conocidas razones histórico-políticas, a menudo los intelectuales de la época sufren un destino de exilio y viajes forzados: Heredia es el primer ejemplo, Bello el más conocido y los proscritos también representan una generación marcada por experiencias fuera de sus países de origen.

Juana Manuela Gorriti, escritora salteña que vive en Lima, después de una importante etapa en Bolivia, hija de un patriota, presenta una personalidad revolucionaria debido a su existencia fuera del modelo tradicionalmente destinado a las mujeres²³. Los numerosos viajes que, desde muy joven, se ve obligada a cumplir a lo largo del cono sur, determinan un sentimiento de desarraigo que constituye también un elemento enriquecedor de su vida y obra. De familia unitaria, en noviembre de 1831, ante el avance de Facundo Quiroga, se ve forzada, a abandonar el hogar para un largo exilio, cuya pri-

²² Condesa de Merlin, *La Habana*, ob. cit., p. 8.

²³ *Ibi*, p. 431.

mera etapa es Bolivia, donde se enamora y se une en matrimonio, en 1833, con Manuel Isidoro Belzú, futuro presidente de la Bolivia. Joven esposa, se separa, deja a sus dos hijas con el padre y empieza una nueva y difícil existencia de mujer sola, antes en Arequipa y después en Lima, ciudad donde transcurre, a partir de 1847, gran parte de su vida, para regresar a la Argentina en 1877. Desde esa fecha muchos otros viajes ocupan a la escritora: al año siguiente viaja rumbo al noroeste argentino; en el mismo 1878 pasa una temporada en Montevideo y después en Lima hasta 1881 cuando emprende otro viaje a Buenos Aires, donde se instala definitivamente en 1885.

Periodista, fundadora de diarios, maestra, escritora, Gorriti es una mujer que rompe con la moral social de su tiempo, se separa muy joven de su marido, vive y se sustenta por su cuenta, deja sus hijas al padre, es madre fuera del vínculo del matrimonio, sin embargo, desde el punto de vista literario se la considera una escritora conformista con los gustos literarios de su tiempo y al mismo tiempo como a una precursora por lo que atañe a los temas del cuento indigenista y el fantástico.

Básicamente romántica, a medida que se acerca el final del siglo XIX, la obra de Juana Manuela Gorriti se vincula con el realismo, cada vez más ecléctica y contradictoria como pasa con muchos personajes de la época, como por ejemplo Esteban Echeverría.

En síntesis se debe reconocer que Juana Manuela Gorriti, como escribe Hebe Beatriz Molina en las conclusiones de su amplio estudio sobre la escritora: "Vincula culturalmente a los países sudamericanos, fomenta las letras y el periodismo, es uno de los primeros narradores argentinos, inaugura la tradición fantástica en la literatura argentina, incorpora la temática indígena y recursos cómico-humorísticos en la narrativa romántica"²⁴.

Gorriti escribe cinco relatos de viaje donde relata sus desplazamientos de Perú a Bolivia, a la Argentina y de Buenos Aires a Salta; este género resulta ser su forma autobiográfica preferida²⁵. Como escribe Cristina Iglesias, la escritora argentina vive el viaje como continuo desplazamiento a partir de su exilio en Bolivia y la escritura como constante presencia a lo largo de toda su existencia; viaje y escritura "definen la vida de una mujer que ha tomado decisiones personales riesgosas y que ha incidido en los espacios políticos y culturales por los que ha transitado"²⁶.

El texto de Juana Manuela Gorriti examinado en esta ocasión se titula *La tierra natal* (editado en 1889), se refiere a un viaje que ella cumple en 1886

²⁴ *Ibi*, p. 437.

²⁵ *Ibi*, p. 106.

²⁶ Cristina Iglesias, «Prólogo», en AA VV, *El ajuar de la patria*, Buenos Aires, Feminaria Editora, 1993, p. 7.

de Buenos Aires a Salta, tierra donde nace en 1816²⁷ y que abandona, forzada por la guerra civil en 1831. Se trata de unas de sus últimas publicaciones, escrita pocos años antes de su muerte.

La obra se estructura en LXVIII apartados que narran su recorrido que empieza en ferrocarril en Buenos Aires con destino Rosario, a través de Córdoba, Tucumán, Trancas, Candelaria, Obando, Arenal, Sauces. En Rosario termina la línea del ferrocarril y la narradora empieza el recorrido en servicio de mensajerías. La primera parada en Río de Piedras, después Pasaje y finalmente Salta “¡El San Bernardo! A su pié, en la opuesta vertiente, allí cerca ya, álzase Salta, la heroica, la hermosa, la amada!”²⁸. Finalmente, después de más de cincuenta años, vuelve a su tierra natal y el recuerdo del viejo pueblo de su infancia se mezcla con la impresión de la ciudad moderna que encuentra. La narradora-viajera recorre lugares importantes en su existencia y cercanos a su afecto, casi siempre conocidos con anterioridad, la experiencia del presente de la narración a menudo se compara con el pasado y la nostalgia junto con el cariño son los sentimientos predominantes.

La protagonista actúa como un verdadero guía para el lector, quien resulta ser un compañero que no conoce la región. A partir del apartado XIV el relato se concentra en la narración de la estancia de la protagonista en Salta y se convierte en memoria de los recuerdos de un pasado lejano y feliz, de los afectos, de un tiempo que vuelve transformado por el presente de la narración, que bien se resume en la afirmación de añoranza:

¡Qué serie de lejanas memorias en el ambiente saturado del aroma de los jazmines y mosquetas que descolgaban sus floridos ramos desde lo alto de los balcones, sobre esas calles de edificios renovados, pero cuyo pavimento conserva, todavía, las mismas losas que hollaron mis pies de niña!²⁹.

La autora, en efecto, recrea para quienes la escuchan antes y los que la leen después sus vivencias personales y los oyentes, potenciales lectores, se incorporan al texto como personajes. Junto con la tristeza, el elemento que sobresale en *La tierra natal* es el dato histórico, ya muy presentes en “Una ojeada a la patria” (1850); *Güemes; recuerdos de la infancia* (1858); *Vida militar y política del General Don Dionisio Puch* (1869) y *Perfiles* (1891) breves trazos biográficos de hombres que lograron celebridad por su patrio-

²⁷ No se conoce con seguridad su fecha de nacimiento; hay varias opciones que van de 1816 a 1818.

²⁸ Juana Manuela Gorriti, «La tierra Natal», en *Obras Completas*, t. III, Salta, Fundación del Banco del Noroeste Coop. Ltda, 1994, p. 31.

²⁹ *Ibid*, p. 44

tismo. En efecto *La tierra natal* describe un recorrido en el espacio y así mismo por el tiempo; al recordar nombres y acontecimientos importantes en la fundación de La República Argentina, el relato se transforma en un camino a través de nombres y personas que ocupan un lugar más destacado de los paisajes y las poblaciones. Como apunta Molina “Cada lugar y cada personaje, con los que la narradora se encuentra en su viaje hacia y desde Salta, y en sus paseos por esta ciudad remiten a una historia del pasado y del presente, historias de individuos pero más de su familia, de la patria grande y de su patria chica”³⁰. Juana Manuela Gorriti desde su niñez participa en la historia del país; su familia toma parte y sufre la guerra civil entre federales y unitarios, su esposo es uno de los protagonistas de la historia de Bolivia y en 1866 Gorriti colabora como enfermera en un hospital de campaña en la guerra del Callao y también en 1879 en la guerra del Pacífico.

Otro elemento que caracteriza el texto es el gusto costumbrista que se encuentra en los distintos episodios encadenados por el desplazamiento espacio-temporal de la viajera narradora de nombre Gorriti, la descripción de sus compañeros de viaje y las anécdotas narradas por los otros o por ella misma que intercalan las distintas paradas de su recorrido. Los paisajes y las poblaciones pasan a un segundo plano ya que los hombres son más importantes e interesantes para la narradora. Cada personaje con quien se encuentra la narradora remite a un recuerdo, a un amigo o pariente del pasado, reforzando lo ya dicho, es decir la importancia de la poetización nostálgica del pasado. Todo contribuye a subrayar la carga sentimental de verdadero interés hacia los motivos tradicionales que participaron y formaron su existencia.

El libro resulta muy interesante puesto que “funciona como andamio sobre el que se monta un mosaico de narraciones heterogéneas”³¹ y resume los motivos tópicos encontrados a lo largo de toda su obra, como el tema obsesivo del miedo a ser enterrada viva (p. 59) y naturalmente los elementos históricos y autobiográficos que se hallan en muchas de sus historias (*Luis Güemes* p. 31, *Gorriti* p. 40, *Puch* p. 43, *Gubi Anaya* p. 57).

Desde Europa / en Sudamérica (Para los europeos / para los hispanoamericanos)

Las dos escritoras consideradas cumplen un viaje a la tierra natal donde la nostalgia y los recuerdos juegan un papel importante; éste es el único elemento

³⁰ Hebe Beatriz Molina, *La narrativa dialógica de Juana Manuela Gorriti*, ob. cit., p. 117

³¹ Liliana Zuccotti, «Legados de guerra», en Cristina Iglesias (comp.), *El ajuar de la patria*, ob.cit., p. 90.

en comun que presentan, junto con la consciente finalidad literaria, por lo demás, como se ha observado, se trata de experiencias muy distintas, la primera cruza el océano y escribe desde Europa, la otra cumple su trayecto a través de la tierra del sur de América. Otro aspecto de relieve es que Mercedes Merlin y Juana Manuela Gorriti, desde distintas perspectivas, coinciden con la observación de Vita Fortunati cuando escribe: "They were also able to see how it is important to place these texts in a precise historical and political context because, as it is well known, travel reports had a profound impact on the culture of the time and were usually written to consolidate the dominant ideology"³².

La Havane es un libro escrito y elaborado en su mayor parte, después del viaje de la Condesa de Merlin; focalizado en su tierra natal y dedicado especialmente a los europeos, hecho subrayado por el afán y trabajo con que la autora empuja y cuida las traducciones inglesa y alemana; el libro de la escritora argentina parece más directamente fruto de su experiencia a través del norte de la Argentina. Ella escribe mientras viaja o apenas regresa a su hogar, y publica algunos fragmentos durante su estadía en los distintos pueblos y ciudades de su recorrido, pues considera que es el mejor modo de agradecer a quien la recibe y le ofrece hospitalidad³³. Juana Manuela Gorriti viaja a lo largo de toda su existencia a través del Cono Sur y reside poco tiempo en la ciudad de su infancia, la narradora viajera recorre lugares cercanos a su afecto, casi siempre conocidos antes. Por esto, a menudo, su experiencia se convierte en un recorrido sentimental donde la historia de la patria resulta importante para la construcción de la identidad americana; ella escribe sobre todo para hispanoamericanos. La Paz, Lima, Buenos Aires, son las etapas de su recorrido que escluye Europa y se concentra en América, produciendo un modelo distinto del considerado por los viajeros a ella contemporáneos que consideran más importante el trayecto que une el Viejo al Nuevo Mundo. Gorriti produce un tipo de viaje que encuentra su interés y su centro en América, tierra que llega a ser el tema de toda su producción.

A este propósito Liliana Zuccotti comenta

[...] la figura del viaje se constituye en la literatura de Gorriti como una estructura base, productiva por muchas razones: porque a partir de ella se despliega la sucesión sin fin de los relatos; porque fragmenta la biografía de la escritora, dejándola como narradora privilegiada de su propia historia; y porque, finalmente, es el conocimiento de los dis-

³² Vita Fortunati, «Comparative Literature within a european Perspective: Travel Literature as a Teaching Model», en Paola Mildonian, Maria Alzira Seixo, Lourdes Cândia Martins (coordenação), *La porta d'Oriente: viaggi e poesia/ A porta do Oriente: viagens e poesia*, Lisboa, Ed. Cosmos, 2002, p. 274.

³³ Hebe Beatriz Molina, *La narrativa dialógica de Juana Manuela Gorriti*, ob. cit., p. 118.

tintos campos intelectuales (el de Lima, Bolivia o Buenos Aires) el que Gorriti aprovecha para colocarse en un lugar central del movimiento literario latinoamericano³⁴.

Juana Manuela Gorriti sobrevive a su tiempo y a finales del siglo XIX se encuentra en una sociedad en la cual las mujeres ya no son necesarias para fundar la patria; su incansable deseo de moverse choca con la necesidad de establecerse en la capital argentina para poder cobrar una pensión que el gobierno le concede como hija de un soldado de la independencia. Ella continúa resistiendo al encierro y a la domesticación: la escritura de *La tierra natal* es otra manera de polemizar, intervenir en el debate cultural a través del recuerdo de una historia excepcional donde ella jugó un papel protagónico.

María de las Mercedes Santa Cruz y Juana Manuela Gorriti narran de un viaje circular, el del retorno al lugar de origen, el más antiguo, el mismo que la *Odisea* o el *Ulises*. Se trata de un tipo de relato que no tiene edad y que continúa tan vital ayer como hoy.

Claudio Magris, a este propósito, afirma. "En primer lugar se halla el sentido de la vida como viaje. En segundo término, el viaje como un volver a viajar, como un regresar no sólo a los lugares físicos, sino asimismo a los libros. Por último, esa sensación que la tierra prometida no existe, pero hay que buscarla. Se trata de un sí a la vida paradójico porque en el vacío también se encuentra la plenitud"³⁵.

³⁴ Liliana Zuccotti, «Legados de guerra», en Cristina Iglesias (comp), *El ajuar de la patria*, ob.cit., p. 91.

³⁵ Miguel Ángel Villena, «Claudio Magris explica que el viaje da sentido a la vida y a la literatura», *El País*, 22 de octubre de 1998, p. 35.

CHIARA BOLOGNESE

DE CHILE A EUROPA ATRAVESANDO MÉXICO. UN RECORRIDO POR LAS PÁGINAS DE ROBERTO BOLAÑO

En la extensa y rica producción del escritor chileno Roberto Bolaño (1953-2003) se pueden vislumbrar algunas temáticas que la marcan y unifican y que en estas páginas se buscará esbozar. En primer lugar se enfocará el estudio sobre el tema de la condición latinoamericana; posteriormente se analizará el papel del viaje desde Hispanoamérica a Europa. Por último, se reflexionará sobre la escritura, que el autor propone como búsqueda que aparenta dar una finalidad a las vidas sin rumbo de sus personajes.

Tres territorios constituyen el escenario de las historias del escritor – al tiempo que son, en cierto sentido, protagonistas –: México, Chile, y Europa. Estos lugares reproducen precisamente el desplazamiento emprendido por Bolaño mismo, quien nació en Santiago y falleció en Cataluña. México y Europa son los universos relatados a menudo desde el presente, mientras que Chile siempre es descrito desde el recuerdo y la distancia, reflejando así la situación vivencial del autor, quien pasó la totalidad de su vida creadora fuera de él. Sin embargo, no se puede ignorar su pertenencia a Chile que siempre se delata en sus historias, ya que este país y el golpe de estado de Pinochet son una sombra, una pesadilla que acecha y determina las existencias de sus protagonistas. La escritura para Bolaño es, por lo tanto, una forma de superar el trauma causado por el golpe de estado. Los personajes, por su parte, siempre son ambivalentes en su sentir hacia Chile: se quieren marchar de él y lo hacen, pero, al mismo tiempo, a menudo sueñan con volver y siguen sintiéndose parte de la realidad chilena. Los de Bolaño son, pues, sujetos divididos entre la pertenencia a su continente y el deseo de separarse de él.

Asimismo, los protagonistas pasan de una historia a otra armando un tejido que es el *corpus* bolañano. Éste no está constituido por textos separados, sino por textos que forman el conjunto de una obra en marcha¹, cuyos

¹ Cfr. Dunia Gras, "Roberto Bolaño y la obra total", en VV. AA., *Jornadas homenaje. Roberto Bolaño (1953-2003) Simposio internacional*, Barcelona, ICCI Casa América a Catalunya, 2005, p. 52.

hilos son precisamente los personajes y las temáticas cuando se hacen guiños y se entrelazan². En este sentido, la intratextualidad, junto con la intertextualidad³, son los aspectos que más caracterizan la visión de la literatura de Bolaño, que configura sus escritos como porciones de una obra total. El autor, por lo tanto, requiere de un relevante trabajo interpretativo por parte del lector, quien ha de descifrar y encajar las distintas alusiones y los mensajes fragmentados que él va proponiendo⁴.

1. *Marginalidad y violencia en Latinoamérica*

El escritor reflexiona sobre qué significa ser latinoamericano durante y después de la década de los setenta, y hace un retrato de cómo esta pertenencia se ve modificada cuando los individuos se encuentran en Europa. Sus textos se pueden leer como piezas de un puzzle que van dibujando un itinerario que abarca la violencia y la derrota de la libertad propias de las dictaduras en Hispanoamérica – véase *La literatura nazi en América*, y las dos obras chilenas *Estrella distante* y *Nocturno de Chile* –; recorre el México de los años setenta – por ejemplo en *Los detectives salvajes* y *Amuleto* – y el de los años más recientes – en la última novela *2666* –; y tiene como meta Europa, en donde se hace irremediable el fracaso de casi todos los protagonistas.

Bolaño relata el viaje real con sus peripecias, encuentros y desencuentros, sueños y pesadillas, así como el viaje existencial, a través del cual los protagonistas maduran (¿o envejecen?) y meditan acerca de su existencia de latinoamericanos de fin de siglo.

Sus personajes principales son siempre emigrantes, gente que está planeando dejar su lugar de nacimiento. Las obras relatan ese viaje que une América con Europa, así como las razones que empujan a los individuos a emprenderlo y las consecuencias en la evolución de sus personalidades.

Bolaño retrata a una generación – la suya – cuya vida fue trastocada por la implantación de las dictaduras de los años setenta; una generación que se ha quedado huérfana de sueños y líderes. El autor pinta el periodo del desencanto, el momento en el que se comprende que las promesas y las ilusiones

² En particular, es de notar que Arturo Belano, Arturo B, B, o algún chileno extraviado, son las constantes de las historias, que justamente en este personaje, o mejor en esta clase de personaje, encuentran su unidad.

³ Para estos dos conceptos véase las definiciones que proporciona José Enrique Martínez Fernández en su libro *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001.

⁴ Para proporcionar sólo algunos ejemplos, la novela *Amuleto* es la profundización en un episodio de *Los detectives salvajes*, así como *Estrella distante* nace de un fragmento de *La literatura nazi en América*.

políticas y sociales ya no son válidas; describe la destrucción de la utopía latinoamericana, el derrumbe de una civilización y la consiguiente dispersión de los individuos que fueron víctimas de ella, y que la literatura puede contribuir a salvar del olvido. En este sentido es importante subrayar que Bolaño, con su escritura, quiere mantener viva la memoria de ciertos eventos que sobrecojeron a la sociedad latinoamericana de los últimos treinta años del siglo pasado⁵, tal y como queda plasmado en su voz poética cuando habla a un interlocutor que parece haber perdido la capacidad de recordar incluso a las personas más importantes de su vida:

Los detectives [...] observan
Sus manos abiertas,
El destino manchado con la propia sangre.
Y tú no puedes ni siquiera recordar
En dónde estuvo la herida,
Los rostros que una vez amaste,
La mujer que te salvó la vida.⁶

Su escritura quiere homenajear a los más débiles, y entre ellos están los chilenos forzados a salir del país y que gritan “sólo somos chilenos [...] inocentes, inocentes”⁷, los viajeros permanentemente desubicados, y los jóvenes que asistieron a la masacre de Tlatelolco. Es un retrato del desconcierto, del vacío en el que se encuentran quienes fueron testigos del fracaso del sueño latinoamericano.

La compleja situación política de Hispanoamérica y la escisión que padecen sus habitantes llevan a una sensación de desamparo que en los personajes es constante. América Latina se convierte en el lugar de las promesas no mantenidas y de la desilusión, un continente con muchas posibilidades que sólo consiguen revelarse como fracaso y que parecen condenadas “a apagarse prematuramente como se apagan tantas cosas en Latinoamérica”⁸. Estas últimas son palabras de Auxilio Lacouture, la protagonista de la novela corta *Amuleto*, quien pocas líneas después proporciona un retrato desgarrador de la desilusión latinoamericana: “nuestra historia está llena de encuentros que nunca sucedieron”⁹.

En la reconstrucción de la historia de violencia de su continente, Bolaño propone siempre la óptica de los excluidos, que asisten atónitos a la impa-

⁵ *Estrella distante*, *Amuleto*, *Nocturno de Chile*, y *Los perros románticos* son, tal vez, los textos que lo hacen de manera más evidente y puntual.

⁶ R. Bolaño, *Los perros románticos*, Barcelona, Lumen, 2000, p. 38.

⁷ R. Bolaño, *Estrella distante*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 39.

⁸ R. Bolaño, *Amuleto*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 58.

⁹ *Ibidem*.

rabable caída hacia el abismo de la situación que enfrenta su país. La crueldad de los pequeños hechos de la cotidianidad constituye el telón de fondo de las obras enmarcadas en las violaciones mayores de los más sangrientos acontecimientos históricos. Su literatura es la marcha rumbo al infierno, en el que buena parte de sus habitantes parecen condenados a la muerte y a la exclusión ya desde el principio.

Bolaño da vida a una épica de la marginalidad, a una reflexión *desde y sobre* la periferia de las grandes metrópolis latinoamericanas y europeas, en una coyuntura histórica en la que el centro ha dejado de existir. En este contexto se ha de situar a sus personajes, que deambulan en un territorio desdibujado, donde los límites entre locura y cordura son muy sutiles. Se trata de seres derrotados, que viven en los márgenes existenciales y culturales.

Los dos protagonistas principales de *Los detectives salvajes*¹⁰, Arturo Belano y Ulises Lima, son emblemáticos de este tipo de existencia. Ellos están rodeados constantemente por el aura de misterio propia de quienes viven en la bohemia intelectual, pero, al mismo tiempo, son considerados como seres excluidos de la sociedad, así como revelan las siguientes palabras de un personaje menor de la novela, quien se les acercó por cuestiones de poesía y de compraventa de marihuana:

Por supuesto, nunca los consideramos unos poetas de verdad. Mucho menos unos revolucionarios. ¡Eran vendedores y punto! Parecían [...] dos extraterrestres. Pero conforme iban adquiriendo confianza, conforme los ibas conociendo [...] su pose resultaba más bien triste, provocaba el rechazo.¹¹

Belano – también *alter ego* del autor – y Lima viven en el límite entre la normalidad y el lumpen y suscitan el repudio por parte de quienes los rodean. Éstos encierran en sí mismos los principales elementos de la literatura bolañana, ya que son viajeros, exiliados, latinoamericanos (uno chileno y otro mexicano) y tienen como único horizonte existencial la literatura. Sus figuras, así como su producción literaria, encarnan la escritura de los derrotados por la que siempre apostó su creador.

¹⁰ La novela fue galardonada con los premios *Herralde de novela* (1998) y el *Rómulo Gallegos* (1999) y relata las peripecias de un grupo de jóvenes poetas (o presuntos tales) mexicanos (los *real visceralistas*) liderados por Arturo Belano y Ulises Lima. Estos últimos, junto con Lupe y García Madero, emprenden el gran viaje en busca de la maestra del *Real Visceralismo del Norte* en el que se inspiraron para la creación de su movimiento. La novela da cuenta del fracaso de las vidas de cada miembro del movimiento poético, tanto de los que se quedaron en Latinoamérica como de los que se fueron a Europa.

¹¹ R. Bolaño, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, 1998, p. 329.

Se trata de personajes que ocupan “la sala de lecturas del Infierno [...] los patios escarchados [...] los dormitorios de tránsito / [...] los caminos de hielo”¹², y que perfilan y sufren esa épica del mal que surge de la desgarradora violencia de los totalitarismos. En la novela publicada póstumamente – 2666 – se llega al apogeo de esta situación, ya que se retrata desde la odisea de muerte de la Segunda Guerra Mundial, hasta la aniquilación que queda simbolizada en los asesinatos de mujeres en la mexicana Ciudad Juárez, hoy todavía irresueltos.

Acerca del cuadro del mal que Bolaño proporciona, es interesante notar que en sus textos no hay ningún rasgo de maniqueísmo, esto es, nadie es detentor de la verdad: las víctimas se convierten en victimarios y viceversa; todos están unidos en el mismo escenario de desesperación; una desesperación que rara vez se desata pero que, justamente por ello, es más agobiante. Por eso Bolaño define a los latinoamericanos de su generación como: “mis hermanos verdugos y [...] mis hermanos desconocidos. / Todos finalmente humanos y curiosos, todos huérfanos y / jugadores ciegos en el borde del abismo”¹³. Se crea una situación en la que la catástrofe siempre está al acecho, pero nunca se produce, lo cual hace imposible la salvación.

2. *Vagabundeos y extranjería: vidas en los dos lados del mar*

La reflexión de Bolaño abarca al hombre en su totalidad. De su discurso se entiende que la vida es un recorrido que hay que llevar a cabo en soledad, ya que nada ni nadie puede consolar a los seres humanos. La existencia ha endurecido a estos personajes, cuya actitud es sólo la indiferencia. Así se comenta, por ejemplo, la forma de relacionarse de Arturo: “no tenía muchos amigos. Conocía a muchos [...] se reía con muchos [...] pero sus amigos eran más bien pocos o ninguno”¹⁴. Los personajes son individuos inquietos, que rozan el desequilibrio mental, y están siempre a punto de estallar, como “el bueno de Ulises [que] era una bomba de relojería [...] y nadie [...] lo quería tener demasiado cerca”¹⁵.

Los vagabundos y los exiliados protagonizan la literatura de Bolaño y se revelan como seres desubicados en cualquier lugar que se encuentren, ya que son habitantes de un mundo en el que el tejido social está completamente disgregado. Los personajes, por tanto, se mueven en ese “territorio en fuga”¹⁶

¹² R. Bolaño, *Los perros románticos*, op. cit., p. 16.

¹³ *Ibi*, p. 65.

¹⁴ R. Bolaño, *Los detectives salvajes*, cit., p. 143.

¹⁵ *Ibi*, p. 181.

¹⁶ Término utilizado por Patricia Espinosa en su texto *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*, Santiago, Frasis, 2003.

que su propia inquietud delinea en la continua búsqueda de puntos de referencia que ya no existen.

En este panorama, el destino de la mayoría de los coterráneos del autor no puede resultar sino en una huida permanente, como aclaran las siguientes palabras del narrador del cuento titulado “El Ojo Silva”, quien recuerda a “los *luchadores chilenos errantes*, una fracción numerosa de los *luchadores latinoamericanos errantes*, entelequia compuesta de huérfanos que, como su nombre indica, erraban por el ancho mundo ofreciendo sus servicios al mejor postor, que casi siempre, por lo demás, era el peor”¹⁷. Es la forzada aceptación de la imposibilidad de la salvación lo que experimenta la generación de Bolaño, y, en este sentido, las reflexiones del narrador – Ojo Silva – de nuevo son muy relevantes: “de la verdadera violencia, no se puede escapar, al menos no nosotros los nacidos en Latinoamérica en la década de los cincuenta, los que rondábamos los veinte años cuando murió Salvador Allende”¹⁸.

El escritor crea una nueva patria, la de los dispersos, y habla de dos grupos de latinoamericanos: los que asistieron paralizados, en directo e impotentes, al derrumbe de las utopías, y los que se expatriaron. Son antihéroes, que viven en la tierra de nadie, un poco como le pasó al autor mismo hasta que llegó a integrarse en Blanes.

El viaje es, por lo tanto, otro rasgo fundacional de su escritura, en la cual las historias surgen del relato o del recuerdo de alguien que se está desplazando. De esto nace la inevitable condición de extranjeros de los protagonistas, que lo son tanto en el lugar de origen como en la tierra a la cual se dirigen con su desplazamiento. Éstos muy a menudo emprenden el viaje desde Latinoamérica y siguen moviéndose constantemente porque saben que no pertenecen – ni quieren pertenecer, tal vez – a ninguno de los países adonde llegan para escapar de situaciones inaguantables.

Los individuos de Bolaño nunca echan raíces definitivas, y pasan así a perfilar una literatura del desarraigo y de desarraigados, en la cual el movimiento no se para nunca ya que nadie tiene un motivo real para quedarse en algún sitio determinado. Es más, parece que lo único que realmente les interesa es marcharse, siempre: “supe que siempre había querido marcharme”¹⁹, dice García Madero cuando, de repente, se le presenta la ocasión de dejar su lugar de nacimiento y emprender el viaje en busca de la desconocida poeta Cesárea Tinajero.

Sean viajes emprendidos por adultos, sean viajes iniciáticos, mentales o existenciales, el desplazamiento contribuye a otorgar, aunque sea sólo temporalmente, un sentido a las vidas de los protagonistas. Se trata de periplos que

¹⁷ R. Bolaño, *Putas asesinas*, Barcelona, Anagrama, 2001, pp. 13-14.

¹⁸ *Ibí*, p. 11.

¹⁹ R. Bolaño, *Los detectives salvajes*, op. cit., p. 136.

no pueden llegar a su destino ya que éste ha dejado de existir; los personajes nunca consiguen encontrar su sitio en el mundo: “después se ponía a llover y volvíamos tranquilamente a casa. ¿Pero dónde estaba nuestra casa?”²⁰, se pregunta la voz poética de “Un paseo por la literatura”.

Hay que tener en cuenta, además, que las dos novelas largas, *Los detectives salvajes* y *2666*, son, entre otras cosas, el cuento de la pesquisa de dos escritores viajeros. En definitiva, muchos protagonistas de la ficción de Bolaño se pueden considerar como “héroes sin hogar [...] vagabundos que viajan sin afincarse realmente en ninguna parte [y] anuncian ya una constante de «movimiento» en la que la identidad cultural americana exterioriza su desajuste más profundo”²¹.

3. *¿La salvación por la escritura?*

Independientemente de las temáticas relacionadas con los acontecimientos de la política latinoamericana, la propuesta de Bolaño abarca también un retrato de la angustia vivencial contemporánea y trata el asunto de la búsqueda de la identidad tanto en Europa como en Hispanoamérica. El autor evidencia constantemente la precariedad de la existencia, y subraya a menudo la indiferencia que está en la base de las relaciones líquidas²² que no proporcionan ninguna seguridad. Los individuos son incapaces de establecer vínculos afectivos sólidos y duraderos. La desesperación y el vacío caracterizan sus vidas de seres perdidos en un mundo que no los comprende y que ellos tampoco consiguen descifrar. Se retrata a hombres y mujeres que viven en el sutil límite entre la cordura y el desequilibrio mental, y que frecuentemente se parecen a esos “pobres locos de México que pegan o que lloran, pero que no saben nada de nada”²³ (nótese que éstos son mencionados por Quim Font, protagonista, a su vez desquiciado, de *Los detectives salvajes*).

Lo único que aparenta salvar de todo este derrumbe es la dedicación a la escritura. Muy relevante en esta óptica es la situación de la uruguaya Auxilio Lacouture. Esta mujer, encerrada en los servicios de la UNAM en el momento en que los policías quieren detener a los estudiantes que están defendiendo la autonomía universitaria, se salva porque se pone a escribir poemas en el

²⁰ R. Bolaño, *Tres*, Barcelona, Acantilado, 2000, p. 105.

²¹ Fernando Aínsa, *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, 1986, pp. 170-171.

²² Véase, para profundizar, *Modernidad líquida* (2002) y *Amor líquido* (2005) de Bauman, ambos publicados por Fondo de Cultura Económica de Argentina.

²³ R. Bolaño, *Los detectives salvajes*, op. cit., p. 216.

papel higiénico: “porque escribí, resistí”²⁴, declara, con un guiño al poemamanifiesto de Enrique Lihn²⁵.

La escritura, desde la soledad en la que se gesta, se revela muy adecuada para estos individuos que viven anclados en un pasado que quieren olvidar, y se lanzan hacia un porvenir que nada promete. Ellos buscan otras formas de comunicación, puesto que ya son incapaces de hacerlo de acuerdo a la costumbre. Los personajes han dejado de relacionarse con el mundo exterior porque no confían en que éste les pueda ofrecer alguna oportunidad de vida mejor o consuelo siquiera. Se crean, por lo tanto, mundos alternativos habitados por escritores reales o inexistentes. Y, en este sentido, cabe destacar que casi siempre es una ocasión literaria la que los empuja a salir de la apatía y a buscar un cambio en sus vidas, aunque luego este cambio no logre solucionar su desasosiego vital.

Para finalizar este esbozo del proyecto literario de Bolaño no puede faltar una reflexión sobre la escritura como tema.

Se trata, como ya se ha adelantado, de una literatura de seres derrotados que se enmarca en la poética del fracaso y de la supervivencia. Son textos que, por una parte, quieren homenajear a quienes intentaron hacer la revolución y no lo consiguieron, y a los escritores – los poetas en particular – que buscaron hacerlo a través de la palabra escrita, cuyos nombres menciona Arturo Belano en el cuento “Carnet de baile”, al hacer referencia a

los hijos de Walt Whitman, de José Martí, de Violeta Parra; desollados, olvidados, en fosas comunes, en el fondo del mar, sus huesos mezclados en un destino troyano que espanta a los supervivientes [...] Beltrán Morales [...] Rodrigo Lira [...] Mario Santiago [...] Reinaldo Arenas [...] los poetas muertos en el potro de tortura [...] los muertos de sida, de sobredosis.²⁶

Por otra parte, a pesar de esta clara afiliación con el grupo de los escritores fracasados que siempre buscó Bolaño, en su sociedad sin modelos resulta fundamental el deseo de matar a los padres literarios, una aspiración que tienen tanto los protagonistas, como él mismo. Se trata de una literatura que busca llegar a la orfandad, a la libertad de todo maestro. Es ésta la condición necesaria de cualquier escritura, tal y como declara de nuevo Arturo Belano: “hay que

²⁴ R. Bolaño, *Amuleto*, op. cit., p. 147.

²⁵ “Me condené escribiendo a que todos dudaran /de mi existencia real [...] /escribí / y hacerlo significa trabajar con la muerte / codo a codo, robarle unos cuantos secretos [...] / Pero escribí y me muerdo por mi cuenta, / porque escribí porque escribí estoy vivo”. (Enrique Lihn, *La musiquilla de las pobres esferas*, Santiago de Chile, Universitaria, 1969, pp. 81-84.)

²⁶ R. Bolaño, *Putas asesinas*, op. cit., p. 215.

matar a los padres, el poeta es un huérfano nato”²⁷. Es un asesinato que ellos acometen para poder escribir aliviados de la angustia de las influencias.

Las referencias a escritores reales que, a menudo, el autor elige como protagonistas de sus historias – de los cuentos, con mayor frecuencia – son una forma de tributo o de crítica a los autores fundamentales que lo precedieron. En este sentido, hay un diálogo tenso y fecundo con ellos, en particular, con los poetas chilenos Pablo Neruda, Nicanor Parra y Enrique Lihn. Se produce, por lo tanto, una literatura que siempre está balanceándose entre la deuda con el pasado y el deseo de libertad, en vista del futuro de una creación más independiente.

Los detectives salvajes y *2666* vuelven a ser muy relevantes en esta dirección, ya que su unidad estriba en el tema de la búsqueda de dos autores desaparecidos: Cesárea Tinajero y Benno von Archimboldi. Estas presencias – o ausencias –, que acechan y obsesionan a los protagonistas pero nunca se hacen concretas, subrayan el fracaso de la comunicación, incluso por parte de quienes eligieron la escritura como forma de expresión. El *escritor-fantasma*, junto al escritor fracasado, es el ápice de la identidad líquida y desdibujada que ni siquiera en este mitificado oficio encuentra la ansiada felicidad y unidad. La literatura, que sirvió a los protagonistas como excusa o estímulo para salir de la apatía, no consigue, por tanto, sacar del olvido y de la invisibilidad ni a sus mismos creadores.

Queda bastante claro que el proyecto de Bolaño abarca la entera existencia; en él, el escritor mismo se disuelve para ceder el protagonismo total al texto escrito. Se arma así una poética del desencanto, en la que sólo sobrevive lo que deja abierto la obra de arte, y que supera en importancia y valor literario a su mismo creador.

El tema del abandono de la literatura se revela como el punto fundamental para completar la visión de la literatura del autor, una renuncia que amenaza también el personaje de Arturo B: “ésta es mi última transmisión desde el planeta de los monstruos. No me sumergiré nunca más en el mar de la mierda de la literatura. En adelante escribiré mis poemas con humildad y trabajaré para no morirme de hambre y no intentaré publicar”²⁸.

Se trata de un abandono que hay que llevar a cabo y que no es otra cosa que un tributo nuevo y total a la literatura, una entrega completa a la escritura, sin otra finalidad que la escritura misma. Lo único que le queda al hombre – sea poeta en busca de referencias, o crítico persiguiendo una confirmación a sus interpretaciones o, incluso, escritor fracasado – es dejar la

²⁷ *Ibi*, p. 210.

²⁸ R. Bolaño, *Estrella distante*, op. cit., p. 138.

última palabra al texto escrito. Por ello, es necesario cerrar este texto – o acaso abrirlo – con las emblemáticas palabras de Iñaki Echavarne:

los Lectores mueren uno por uno y la Obra sigue sola, aunque otra Crítica y otros Lectores poco a poco van acompañándose a su singladura. Luego la Crítica muere otra vez y los Lectores mueren otra vez y sobre esa huella de huesos sigue la Obra su viaje hacia la soledad. [...] Pero otra Crítica y otros Lectores se le acercan incansables e implacables y el tiempo y la velocidad los devoran. Finalmente la Obra viaja irremediablemente sola en la Inmensidad²⁹.

²⁹ R. Bolaño, *Los detectives salvajes*, op. cit., p. 484. Cabe recordar aquí que el personaje de Iñaki Echavarne es el trasunto ficcional del crítico literario Ignacio Echevarría, gran amigo de Bolaño y designado por este mismo como responsable de todos los asuntos que se refieren a sus obras a partir de su muerte.

SILVANA SERAFIN

LA PIEL DEL CIELO: DESTRUTTURAZIONE DELL'ARCHETIPO FEMMINILE PATRIARCALE

La consolidata visione della donna, da sempre abbinata alla natura, in *La Piel del cielo*¹ di Elena Poniatoska si connota di nuove possibilità, fondamentali per un processo di trasformazione storico-sociale. L'intreccio narrativo, dipanandosi in una commistione di eventi e di situazioni permette alle figure fittizie di raggiungere una conoscenza profonda del loro essere *natura* e del rapporto con la storia. Dotate di forze misteriose e primordiali, esse, pur essendo collocate all'interno del cosmo, si dibattono con uguale intensità, tra forze razionali e oggettive trovandosi nella situazione ambivalente di ciò che è in assenza e ciò che la coscienza maschile ha fissato partendo da speculazioni scientifiche. Molteplici sono le forme e i discorsi utilizzati per recuperare il senso dell'identità; tutti, comunque, sono incentrati sul processo evolutivo delle protagoniste le quali, superando difficili prove nel viaggio interiore o nello spazio fisico, operano una graduale crescita, una maturità dell'anima che comporta coscienza di sé e delle proprie facoltà.

Per verificare le variazioni dal modello consolidato, è necessario aprire una breve parentesi storica sul percorso evolutivo del rapporto donna e cultura, che sin dall'inizio, quando cioè il processo di elaborazione dei simboli, di creazione di linguaggi e di sistemi simbolici, ha assegnato all'uomo il ruolo di soggetto del discorso culturale. Esprimere o nominare il mondo, anche al femminile, implica comunque parlare di linguaggio. Data l'intima relazione che esiste tra l'uno e l'altro ed il loro reciproco condizionamento è utile ripercorrere il sistema di pensiero.

¹ Il romanzo, inizialmente denominato *Ted Tauri*, come la costellazione, e presentato con lo pseudonimo di Dumbo, ottiene il Premio Alfaguara 2001.

Donna e cultura

Se consideriamo il linguaggio un “codice di codici”², è superfluo supporre una specificità nella parola, in quanto segno aperto a qualsiasi funzione ideologica. Viceversa se ne analizziamo la dimensione semantica e pragmatica al di fuori della struttura sintattica, ma ben collocata in un contesto, allora la lingua si comporta non tanto come un sistema di segni, quanto come mezzo di comunicazione sociale nel quale si riflette la relazione tra i sessi. Infatti, la competenza comunicativa implica delle conoscenze extralinguistiche che fanno parte di un mondo di informazioni condivise dagli interlocutori, di un insieme di “saperi” convenzionali sui quali si basa l’uso del linguaggio nella comunicazione, ovvero ciò che è riconosciuto come *Enciclopedia* o conoscenza universale³. Inevitabilmente, le notizie sono intrise di credenze, di valori, di pregiudizi, di stereotipi e di ideologia, presentando una determinata concezione del mondo, una rappresentazione insita nella realtà ben collocata all’interno di una epoca e di una cultura. Trattandosi poi di un prodotto socio-culturale, esso è subordinato alla diversità della cultura e alla mobilità sociale.

Pensare alla lingua come qualcosa che va al di là delle conoscenze linguistiche, fa sorgere inevitabili domande: chi stabilisce il codice, chi lo recepisce, chi impone il criterio di valore, in altre parole, chi parla? Non certamente la donna, in quanto

Otros han hablado por ella. Tales discursos no van dirigidos siquiera a ella, sino a través de ella y a pesar de ella. Es justamente la capacidad de hablar por alguien y la posibilidad de señalar sitios a otros lo que caracteriza al patriarcado como sistema de dominación⁴.

La tesi, sostenuta dal libro della *Genesis*, assegnando all’uomo il potere della parola e la capacità di nominare ed interpretare il mondo, è avallata posteriormente dalla Chiesa e in particolar modo dalla tradizione Paolina, tramite raccomandazioni che impongono alla donna il silenzio in chiesa, vietandole anche l’insegnamento. Se il soggetto femminile mantiene le labbra chiuse, è inevitabile l’isolamento e la marginalità, in quanto le viene impedita ogni rappresentazione o configurazione simbolica appropriata: soltanto tramite il linguaggio si forma e si rafforza una cultura. In questo senso si può affermare, parafrasando la filosofa Adriana Cavarero, che il corpo femminile “è un fatto

² Cf. Umberto Eco, *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 1968.

³ Cf. Aguas Vivas Catalá, Enriqueta García, *Ideología sexista y lenguaje*, Valencia, Galaxia, 1995, pp. 7-8.

⁴ Cristina Molina Petit, *Dialéctica feminista de la Ilustración*, Barcelona, Anthropos, 1994, p. 26.

nudo e crudo”⁵ e che la donna è rimasta al di fuori dalla cultura per non essere stata pensata da se stessa né per se stessa.

Conforta tale tesi l’iniziale sistema di rappresentazione simbolica, ovvero la filosofia, che pretende dare una spiegazione razionale del mondo, ma che nega alla donna una delle caratteristiche specifiche dell’umanità, vale a dire la parola, la possibilità di sostenere un discorso proprio e di nominare o di esprimere il mondo a partire dall’individualità femminile⁶.

La pretesa aristotelica⁷ di far parlare l’uomo in nome di tutta l’umanità, sarà ratificata posteriormente dalla filosofia moderna e persino da gran parte del pensiero illuministico, come ben dimostra Geneviève Fraisse nel suo libro *Muse de la Raison*⁸. In esso si evidenzia l’esplicita esclusione delle donne dai benefici del sistema liberale e democratico, instaurato poco dopo la proclamazione della Rivoluzione Francese, quando cioè vengono aboliti i criteri di legittimazione dell’*Ancien Régime*.

La giustificazione del mancato riconoscimento di tali diritti si riscontra in motivazioni secondarie, ad esempio nella sconvenienza dell’istruzione femminile, come dichiarano alcuni autori quali Sylvain Maréchal e lo stesso Rousseau. Sorprende che il grande pedagogo della modernità, difensore per eccellenza della necessità dell’educazione per Emile⁹, non consideri necessaria la medesima istruzione per Sofia. Da parte sua Sylvain Maréchal, redattore di un *Alma-*

⁵ Adriana Cavarero, «Dire la nascita» in AA. VV. (Diotima), *Mettere al mondo il mondo. Oggetto e oggettività alla luce della differenza sessuale*, Milano, La Tartaruga, 1990, p. 101.

⁶ Rivera Garretas fa notare come nella Grecia classica “la poesia sia stata relegata dalla filosofia ad un ruolo secondario nell’organizzazione generale della conoscenza e del potere. L’emarginazione della poesia rifletterebbe e porterebbe con sé la svalutazione della produzione e della gestione della vita umana, della vita femminile e della vita altrui” (María Milagros Rivera Garretas, *Nominare il mondo al femminile*, Roma, Editori Riuniti, 1998, p. 7), considerata l’intima relazione tra il pensiero delle donne e la produzione, la gestione e la bellezza della vita umana. Anche María Zambrano contrappone più volte, nella sua opera, la filosofia – parte maschile – alla poesia – parte femminile – (cf. María Zambrano, *Filosofia y poesía*, Madrid, Fondo de Cultura Económica y Universidad de Alcalá, 1993 e *Il pensiero di María Zambrano*, a cura di Laura Silvestri, Udine, Forum, 2005).

⁷ Aristotele afferma che “l’uomo è per natura un animale politico”. Col termine “politico” egli intende dire che l’uomo è, tra gli animali, l’unico dotato della parola e, proprio grazie ad essa, della persuasione – a differenza degli altri che utilizzano la forza –. Ora, nell’antica Grecia, l’ambito in cui l’uomo sviluppa il suo essere “politico” è appunto l’*agorà*, luogo pubblico in cui dialoga o scambia il *logos*. L’accesso è precluso ai barbari, agli schiavi e alle donne.

⁸ Geneviève Fraisse, *Muse de la Raison. Démocratie et exclusion des femmes en France*, Paris, Gallimard, 1995 (l’edizione originale pubblicata nel 1989 da Editions Alinéa s’intitola *Muse de la Raison, la démocratie exclusive et la différence des sexes*).

⁹ Nel suo saggio *Emile ou de l’éducation* del 1762, Rousseau tenta di spiegare come potrebbe essere possibile un sistema sociale e politico migliore se, anziché educare forzatamente i giovani secondo le convinzioni vigenti al tempo, si seguisse un metodo differente, ispirato a principi di sviluppo psicofisico dell’individuo in termini più naturali.

nacco della Gente Onesta (1788) – anticipazione del *Calendario Rivoluzionario* –, del *Manifesto degli eguali* di Babeauf (1796) – dove si difende l'uguaglianza reale contro l'ingannevole uguaglianza formale- e del *Dizionario degli Atei antichi e moderni* (1800), pubblica nel 1801 un opuscolo intitolato *Progetto di una legge* per proibire alle donne di imparare, vietando loro l'accesso alla lettura, ovvero, alla cultura, alla vita pubblica, all'uguaglianza tra i sessi.

Questo discorso verrà consolidato nei secoli XVIII e XIX dai medici-filosofi i quali, avvalendosi della prestigiosa autorità loro conferita dalla professione, ribadiscono il ruolo riproduttivo delle donne, fortemente compromesso dallo sviluppo dell'intelletto. È un'ulteriore battuta d'arresto per la conquista dei diritti proclamati dall'Illuminismo tesi a concedere alle donne la possibilità di perfezionarsi, di superare i condizionamenti naturali e di raggiungere la categoria di cittadine o di soggetti del *logos*. Tuttavia, ciò non costituisce un deterrente per l'affermazione di un movimento di rivendicazione dei diritti civili e politici delle donne promosso da personalità del calibro di Olimpia de Gouges, Mary Wollstonecraft, Madame de Staël, Sophie de Germain, Marie-Jean Antoine Condorcet¹⁰. Attualmente, le teorie femministe di taglio egualitarista hanno implementato la revisione epistemologica dei presupposti della Ragione occidentale, la critica radicale nei confronti della tradizione di pensiero dall'evidente parzialità – sostenitrice esclusivamente del maschio – e del logocentrismo che connota la metafisica occidentale, contribuendo in questo modo alla crisi del soggetto della modernità.

A livello accademico, il lavoro di de-costruzione del pensiero occidentale ha come punto di partenza la *teoria del sesso-genere*, mediante l'applicazione di una categoria d'analisi apparentemente neutrale come quella del genere. Nella percezione delle differenze fra i sessi Joan Scott individua l'elemento costitutivo delle relazioni sociali e, in modo particolare, il mezzo più efficace per connotare significativamente i rapporti di potere¹¹. Il problema, tuttavia non

¹⁰ Olimpia de Gouges (1748-1793) – rivoluzionaria francese ghigliottinata nel 1793 – nel preambolo alla *Dichiarazione dei diritti della Donna e della cittadina* del settembre 1791 grida tutta l'indignazione e la sofferenza femminile per l'ingiustizia che colpisce il suo sesso; l'inglese Mary Wallstonecraft (1759-1797) pubblica nel 1792 *A Vindication of the Rights of Woman*, occupandosi attivamente di politica, scrivendo articoli e partecipando a conferenze; Madame de Staël (1766-1817), la prima grande studiosa di storia comparata, chiarisce che la teoria storicista femminista sta proprio al centro della letteratura comparata, poiché il lavoro di comparazione tra culture letterarie stimola la comparazione e la costruzione dei generi; Sophie de Germain (1776-1831) è tra le prime matematiche del '800; infine, il marchese di Condorcet (1741-1794) è tra i politici che si dibattono per il riconoscimento dei diritti di cittadinanza delle donne. La proposta non supera l'esame parlamentare ottenendo solo tre voti, due oltre il suo.

¹¹ Cf. Joan Scott, «El género, una categoría útil para el análisis histórico», in James Amelang, Mary Nash, *Historia y género. Las mujeres en la historia moderna y contemporánea*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1990, p. 42.

trova soluzione in quanto la categoria del genere è sempre di parte come dimostra il sorgere di società asimmetriche e gerarchiche, e sia pure correggendone la parzialità, non mette in discussione principi epistemologici e la politica sessuale dell'ordine simbolico patriarcale.

Nonostante gli innumerevoli ostacoli ed impedimenti, esistono casi di donne¹² che, a livello individuale o collettivo, hanno avuto modo di esprimere più o meno pubblicamente il loro essere femminile, agendo al margine delle con-

¹² Fin dall'antichità, alcune donne osano sfidare le definizioni del genere dettate dal patriarcato e, affacciandosi al mondo, cercano di dare un nuovo significato alla propria femminilità e alla propria esistenza. In molti casi lo fanno allontanandosi dai saperi egemonici dell'epoca – la filosofia, la scienza e la religione – e trovando riparo in forme di pensiero o di vita che si discostano dalle dottrine e dalle credenze stabilite. Le mistiche, generalmente, sfidano i limiti imposti dalla Chiesa assumendo funzioni sacerdotali o parlando in pubblico come teologi, consigliando, indottrinando, esprimendo opinioni riguardo ai temi ecclesiastici e teologici. Spicca in particolar modo il beghinismo, molto esteso a cominciare dal secolo XII nelle Fiandre, nel nord della Francia, in Belgio, in Germania e con qualche presenza anche in Spagna (Elena Botinas, "Las Beguinas: sabiduría y autoridad femenina" in AA.VV., *Las sabias mujeres: Educación, saber y autoría (siglos III-XVII)*, Madrid, Laya, 1994, p. 283). Un altro gruppo di donne che meritano l'attenzione del patriarcato soltanto per essere perseguitate, repressi o condannate al rogo, sono le streghe. Ad esse si affiancano coloro che tentano di ribellarsi al sistema, utilizzando un linguaggio sconosciuto, clinicamente denominato "isteria". Freud riesce a intravedere nel corpo delle isteriche una forma di comunicazione distorta, mediante la quale le donne esprimono desideri reali; è altrettanto vero però che Freud legge questa distorsione in prospettiva patriarcale. Tra le donne che hanno scelto l'universo letterario come campo d'azione, servendosi della pagina bianca per fissare indelebilmente una testimonianza del proprio smarrimento all'interno dell'ordine stabilito, figurano la francese George Sand (1804-1876) e la spagnola Fernán Caballero (1796-1877), che firmano con il nome del marito; la franco-svizzera Madame de Staël (1766-1817), l'inglese Jane Austen (1775-1817) e la spagnola Emilia Pardo Bazán (1852-1921), che dimostrano un interesse per la condizione della donna, per la sua educazione e per l'uguaglianza dei sessi. Tuttavia, queste donne le cui opere abbozzano timide idee femministe e la cui singolarità si converte in casi isolati, fanno parte di un gruppo ridotto di intellettuali che sovvertono i canoni stabiliti. In generale, la maggior parte delle scrittrici simula la letteratura dell'epoca per poter essere accettate e riconosciute nell'ambiente culturale del tempo. Nel secolo XX si assiste, infine all'entrata massiccia della donna nell'ambito letterario, e specialmente dalla seconda metà, quando nel mondo prende consistenza una serie di trasformazioni di indole sociale, economica e ideologica. Ne sono un esempio, i progressi tecnologici della modernizzazione, l'aumento della classe media, lo scoppio di rivoluzioni politiche, la rivendicazione delle minoranze, l'ammissione della donna nell'ambito pubblico, i movimenti femministi degli Sessanta e Settanta e la maggiore coscienza ideologica sul posto che corrisponde alla donna a livello politico e sociale ed estetico. In questo modo, la scrittura femminile si allontana dai modelli maschili consolidati, per adottare un tono di protesta deliberata e di difesa femminista. Il tentativo è di ridefinire se stessa attraverso la scrittura. È sintomatico che l'attuale successo commerciale – che trasforma addirittura il primo romanzo in un *best seller* – non vada sempre di pari passo al riconoscimento negli ambiti accademici o della critica. È significativo che solamente nove donne abbiano ottenuto il Premio Nobel per la letteratura: la svedese Selma Lagerlöf (1909), l'italiana Grazia Deledda (1926), la danese Sigrid Undset (1928), la statunitense Pearl Buck (1938), la poetessa cilena Gabriela Mistral (1945), la svedese d'origine tedesca Nelly Sachs (1966), la sudafricana Nadine Gordimer (1991), la statunitense Toni Morrison (1993) ed infine la polacca Wisława Szymborska (1996). Per ulteriori informazioni si consulti il sito: <http://www.almaz.com/nobel>.

solidate definizioni, addirittura ribellandosi ad esse *mettendo al mondo il mondo femminile*¹³, esprimendo la parte ignota ed impensata dall'ordine patriarcale¹⁴. Ne consegue la ricerca di un nuovo significato da assegnare alla femminilità e all'esistenza come emerge dalla testimonianza concreta di Elena Poniatowska la quale ha dedicato la vita intera a rivendicare i diritti della donna, a dare visibilità e voce a un soggetto costantemente al margine della vita sociale¹⁵.

In accordo con le tendenze femministe, la scrittrice si batte per la riformulazione di nuove modalità espressive, in grado di imporre con forza l'auto-determinazione. È, infatti, nel linguaggio inteso come *parler femme* – per usare il modismo di Luce Irigaray –, o come *l'écriture féminine* di Hélène Cixous¹⁶, che il soggetto si forma e si auto-rivela nell'espressività discorsiva nel tentativo di pensare e di raccontarsi in una lingua finalmente modulata sulle tonalità femminili. Attraverso strutture sintattiche e linguistiche nuove, *femminili* per l'appunto, si favoriscono l'eterogeneità, la molteplicità e la differenza dettate dall'originaria voce materna¹⁷, ricca di timbri, sovente ancorata al corpo femminile e tutt'altro che facile da riprodurre¹⁸. Si tratta, in sostanza, della *chora*¹⁹ semiotica di Julia Kristeva, ovvero il luogo che è innanzitutto lo spazio di relazione tra madre e bambino, soggetti non ben differenziati e la cui comunicazione avviene al di là del piano semantico²⁰.

¹³ “Mettere al mondo il femminile” è l'espressione utilizzata dalla comunità filosofica italiana *Diotima* per significare la concettualizzazione e l'interpretazione della realtà messa in atto dalle donne a partire da se stesse.

¹⁴ Chiara Zamboni sostiene che l'ordine patriarcale non prevede la forza femminile nell'atto di nominare il mondo, stabilendo vincoli, azioni e referenti al segno: tutto ciò rappresenta *l'inaudito o l'imprevisto*. Chiara Zamboni, “L'inaudito”, in AA.VV. (Diotima), *Mettere al mondo il mondo. Oggetto e oggettività alla luce della differenza sessuale*, Milano, La Tartaruga, 1990, pp. 11-24.

¹⁵ È una preoccupazione prioritaria, sempre portata avanti con spirito combattivo. L'autrice stessa si definisce “feminista desde hace mucho, soy una de las fundadoras de la revista *Femme* y en la actualidad pertenezco”, www.rosenblueth.mx/fundacion/Numero03/art08_numero03.htm, p. 3.

¹⁶ Cf. Hélène Cixous, “Le rire de la Méduse”, *L'Arc*, 61 (1975), pp. 39-54.

¹⁷ Cf. *Lo specchio materno. Madri e figlie tra biografia e letteratura*, a cura di Anna Scacchi, Roma, Luca Sossella editore, 2005.

¹⁸ La scrittrice argentina Luisa Valenzuela afferma: “Hace tanto, ya, que venimos lentamente escribiendo, cada vez con más furia, con más autorreconocimiento. Mujeres en la dura tarea de construir con un material signado por el otro. Construir no partiendo de la nada, que sería más fácil, sino transgrediendo las barreras de censura, rompiendo los cánones en busca de esa voz propia contra la cual nada pueden ni el jabón, ni la sal gema, ni el miedo a la castración, ni el llanto” (Luisa Valenzuela, “La mala palabra”, *Revista Iberoamericana*, II, (1985) 132-133: p. 198).

¹⁹ Kristeva prende a prestito il termine *chora* dal Timeo platonico, dove parlando dell'universo, il filosofo lo descrive come opera di un demiurgo che deve plasmare una materia informe sul modello delle idee eterne; il materiale da modellare è appunto la *chora*, che però in Kristeva assume il carattere di un indistinto sonoro più che materiale.

²⁰ Nel pieno degli anni Settanta emerge, e si consolida, in Francia un movimento delle donne che influenzerà in maniera profonda il pensiero femminista americano connotando i nascenti Wo-

La finzione letteraria rappresenta, quindi, lo spazio in cui è possibile ricostruire l'identità della donna ma, prima di fare ciò, è necessario disfarsi dell'archetipo di femminilità creato dalla cultura patriarcale.

“La piel del cielo”: come costruire nuovi codici

A cavallo fra i secoli XIX e XX, la letteratura ispano-americana fissa alcune immagini – archetipi della femminilità – proposte da scrittori quali Marmol, Isaacs, Villaverde, Rivera e Gallegos²¹. Generalmente si tratta di donne con-

men's e *Gender studies* con il *segno* della differenza sessuale. Nel movimento, apparso per la prima volta in pubblico come organizzazione nel 1970, spiccano soprattutto i nomi di Luce Irigaray (1932), di origine belga, Hélène Cixous (1937), di origini algerine, e la bulgara Julia Kristeva (1941). Dotati del fascino di un'orchestra intellettuale e retorica ricchissima, i testi delle femministe francesi, tradotti in inglese sul finire degli anni Settanta, hanno avuto un forte impatto nei *Women's* e *Gender studies* in area statunitense ed europea opponendosi alla tradizione più empirica del femminismo anglosassone fino al punto che *francese* e *anglosassone* designeranno nel dibattito teorico, dei veri e propri orientamenti e approcci più che mere nazionalità. In particolare, l'affermazione del pensiero femminista di origine francese porta uno spostamento dell'asse teorico che prende le distanze dalla critica al patriarcato delle tradizioni culturali e della comunanza di esperienze delle donne, per sottolineare maggiormente il valore del linguaggio in cui ha sede la rappresentazione del femminile.

²¹ Un primo esempio di eroina è offerto in Argentina da José Marmol (1817-1871). Nel romanzo *Amalia* (1851-1855) una donna innamorata si lascia coinvolgere, sino al sacrificio estremo, nella lotta politica contro la dittatura di Rosas. Ulteriore e suggestivo ritratto è tracciato dal colombiano Jorge Isaacs (1837-1895) che racconta in *María* (1867) la triste storia di due innamorati, cui fa da sfondo il paesaggio dolce e armonioso della valle del Cauca, nel quale la protagonista viene identificata. Si tratta di una narrazione idilliaca, ingenua e sentimentale in cui la natura suggestiva e rigogliosa, è simbolo di un mondo primitivo e patriarcale (cf. Silvana Serafin, *La selva, da soggetto narrativo a ricorso letterario. Studi sul romanzo ispano-americano tra '800' e '900'*, Collana Studi di letteratura ispano-americana-Biblioteca della ricerca, 16, Roma, Bulzoni 2006). Qualche anno più tardi il cubano Cirilo Villaverde (1812-1894) pubblica *Cecilia Valdés* (1982), dove una giovane mulatta viene sedotta e abbandonata da un uomo bianco che poi farà assassinare, scoprendo solo più tardi di esserne la sorella. La vicenda di un acceso romanticismo, è comunque la denuncia di una società anacronisticamente chiusa e retriva come quella cubana del tempo (Cf. Susanna Regazzoni, *Storie di fondazione. Storie di formazione. La donna e lo schiavo nella Cuba dell'Ottocento*, Collana CNR – Letterature e Culture dell'America Latina – 2, Roma, Bulzoni, 2005). Ancora in Colombia, José Eustasio Rivera (1889-1922) risponde alla proposta di Isaacs con una sorta di “anti-Maria”, incarnata nella protagonista de *La vorágine* (1924), una donna sensuale e spregiudicata, che assume in sé l'aspetto terrificante e demoniaco della natura. La stessa spaventosa e violenta maestosità del mondo naturale americano sarà lo scenario di *Doña Bárbara* (1929) del venezuelano Rómulo Gallegos (1884-1969): il conflitto si sposta ora tra la barbarie, presentata dalla selvaggia protagonista, e la civiltà, di cui si fa interprete il medico che ha il compito di “redimerla” e che, naturalmente, riuscirà nell'intento (Cf. G. Bellini, «De “Amalia” a “Santa”. Una tipologia de mujer en la novela costumbrista-romántica y real-naturalista hispanoamericana», in *Studi sulla narrativa ispanoamericana* a cura Dante Liano, Milano, V & Strumenti, pp. 11-30).

dannate ad un tragico destino, coinvolte in vicende amorose drammatiche, ostacolate dal contesto politico-sociale evidente, soprattutto, nelle differenze razziali o di classe. In ogni caso, nonostante il raggiunto protagonismo, l'essenza del personaggio femminile ruota sul concetto dell'*eterno femminile* costringendo alternativamente la donna nel ruolo di angelo del focolare o di *femme fatale*.

A partire da questo schema Elena Poniatoska penetra il mondo interiore delle sue eroine, evidenziando una struttura trasgressiva che mette in discussione i pilastri della cultura patriarcale: famiglia, potere del *pater familia*, matrimonio genealogia come indice d'identità dell'io femminile²², sono costantemente sezionati con lucidità d'analisi.

Il primo stereotipo associa il concetto di femminilità a quello di *essere per gli altri*, che acquisisce vigore nei ruoli di madre e di moglie sottomesse, in cui sono prioritari lo spirito d'abnegazione, la capacità empatica, la rassegnazione, la pazienza e la disposizione al dolore e al sacrificio.

Sin dall'inizio del libro Florencia, madre del protagonista Lorenzo, si discosta dal canone di mamma tradizionale, essendo la compagna celata di un piccolo borghese, Joaquín de Tena. Per convenzione sociale e nonostante i cinque figli procreati egli continua a vivere una condizione di scapolo con la sorella Cayetana e il cognato, nell'impossibilità di rendere pubblica la relazione con una contadina dalle mani callose e dalla coinvolgente e positiva energia.

Seguendo le tre funzioni individuate da Marcela Lagarde – autonomia, corpo e sessualità²³ – è evidente il comportamento del tutto contro corrente della donna. Di poveri natali, essa s'innamora di un uomo superficiale, vittima del proprio *status*, un poco vanesio e lontano anni luce dalla sensuale vivacità che sprizza da ogni poro della sua pelle. Non potendo contare sul fatto di essere mantenuta con la prole illegittima²⁴ – mai riconosciuta –, essa decide di provvedere a se stessa vendendo, contro la volontà dell'amante, dolcetti nel cinema della città, curando la casa, l'orto e i figli e mettendo in pratica quel *concetto di autonomia* che presuppone la capacità di decidere per la propria vita. La perfetta organizzazione emerge sin dalle prime ore del mattino, quando l'umile dimora si risveglia con il profumo di caffè e latte, di pane caldo e do-

²² Tra le rappresentanti del romanzo femminile d'avanguardia figurano anche la venezuelana Teresa de la Parra (1889-1936), l'argentina Norah Lange (1906-1972) e la cilena María Luisa Bombal (1910-1980).

²³ *Ibidem*.

²⁴ "La clase social a la que pertenecía invalidaba su unión, y por lo tanto los hijos no existían" (Elena Poniatoska, *La piel del cielo*, Madrid, Grupo Santillana de Ediciones, 2001, p. 14). Da questo momento le pagine citate saranno riportate all'interno del testo.

rato spalmato di burro e marmellata per la felicità dei bambini, sempre più innamorati della propria madre.

Inizia, quindi, la giornata di lavoro e di continuo apprendimento dalle cose e dai fenomeni della natura. I figli maggiori, Emilia e Lorenzo, attingono l'acqua dal pozzo, accendono le candele di sera, danno da mangiare alla vacca, mentre i più piccoli, Leticia, Juan e Santiago, si rincorrono nell'orto. La madre riordina ogni cosa con sapienti gesti e con estrema naturalezza infondendo luminosità, allegria e gioia di vivere un'armoniosa laboriosità tanto che "La huerta de San Lucas era una celebración de la vida" (p. 17).

Il riferimento al concetto donna-natura è d'obbligo proprio per le qualità intrinseche di Florencia, ad iniziare dalle sue movenze armoniose: le gambe, infatti, "daban pasos de danza siguiendo alguna música interior o zancadas fluidas como de río bajo enajuas también ondulantes (p. 11). Segue l'intima compenetrazione con le forze dell'universo che ne attivano la forza speculativa, messa a dura prova dalle continue ed incalzanti domande del figlio maggiore, insaziabile nella sua sete di conoscenza, e l'equilibrio. Ben conscia che la terra non occupa il centro dell'universo e di conseguenza "tampoco el hombre era el centro del mundo y al crearlo reducía todo a justa proporción" (p. 20), essa lascia libero sfogo all'animo poetico, alla focosità del suo essere un vero e proprio "gallo de pelea" (p. 25) e all'attrazione che esercita, una sorta di sortilegio a cui nessuno può resistere.

Conoscitrice delle "cosas de la tierra y del cielo, la multitud de seres vivos en el aire y en el agua" (p. 10), la giovane donna educa giocosamente i figli all'osservazione della natura e dei suoi fenomeni, senza necessità di ulteriori libri, prendendo spunto dal tronco degli alberi, dal polline dei fiori, dallo specchio convesso, dalle stelle, dalle bolle di sapone, dagli animali del cortile. Una vita piena in cui non c'è posto per la nostalgia o per i rimpianti, dove il suo essere con la natura l'accompagnerà sino alla morte prematura. "Una noche sin más una mariposa negra voló dentro de la recámara y, a los diez minutos, Florencia no respiraba" (p. 25), ma il suo spirito, trasportato dalla farfalla, continuerà a vivere in perfetta e definitiva simbiosi con l'ambiente circostante.

Lo stretto rapporto con il mondo infrange un ulteriore tabù, quello cioè che considera il *corpo femminile come unico mezzo per relazionarsi* con gli altri. Secondo la cultura patriarcale, come precedentemente evidenziato, si considera il corpo esclusivamente nella funzione riproduttrice e quale mezzo per ottenere il riconoscimento sociale. Su tale argomento Poniatowska non perde occasione per criticare la ristretta mentalità messicana, profondamente *machista* e in conformità con il canone classico che considera il sesso esclusivamente in detta prospettiva. Ne sono un esempio le seguenti considerazioni di Fausta, personaggio fondamentale del libro: "Crear que su único fin es la reproducción es una de las razones por las que se sanciona a la homosexuali-

dad; por eso los homosexuales son considerados perversos, disminuidos, sucios, incapaces" (p. 386). Ed ancora: "Nadie en Estados Unidos conservaba la peregrina idea de que la sexualidad es sólo reproductiva" (p. 347). Persino a un contadino come Lucas Toxqui è chiara la situazione. Il solo pensiero di avere una figlia gli incute terrore come si coglie dalla seguente constatazione: "Este mundo no es para las mujeres. Quizás dentro de cincuenta años sí, pero ahora no, su camino está trazado, hay que construirle otro que no sea sólo el de la reproducción" (303).

La soggettività di Florencia si delinea secondo una personale elaborazione dell'esperienza di vita. A partire dal suo stare-nel-mondo seguendo un insieme di norme, di valori e di credenze individuali, di percezioni, di elucubrazioni, di sentimenti, essa costruisce quotidianamente la propria essenza, modellata da comportamenti mirati all'adempimento del ruolo di madre e di sposa *sui generis*: mentre esercita il diritto naturale e biologico alla maternità, al tempo stesso sperimenta i piaceri del sesso. Il suo essere madre è un costante arricchimento che le infonde energia, capacità decisionali e speculative. Tutt'altro dal costituire un impedimento, il rapporto con i figli è fonte costante di vita e di conoscenza, in perfetta aderenza con le nuove teorie femministe che pongono la figura della madre in posizione centrale. Non a caso, in Italia, la comunità filosofica Diotima, sul presupposto delle teorie di Luce Irigaray, è impegnata nella formulazione di un immaginario femminile, incentrato, per l'appunto sulla figura materna. Sulla medesima linea s'inseriscono i recenti studi raccolti nel volume in precedenza citato *Lo specchio materno*.

La vita di Florencia scorre all'interno di un contesto storico-sociale determinato, ma al tempo stesso unico, strettamente vincolato alla natura, allo spazio incontaminato della realtà rurale. La bellezza del paesaggio, descritto con vibranti accenti lirici durante l'intera evoluzione del *plot*, entra a volte con la violenza primordiale della tempesta, "una pelea a muerte entre la naturaleza y la voluntad de los hombres" (p. 423), o della selva, "una algarabía de ramajes y de savias, una vegetación animal" (p. 235) che cerca di inghiottire il treno. Altre volte cattura per la maestosità che ha il potere di rasserenare l'animo, come accade al protagonista, di ritorno dagli Stati Uniti il quale, dinnanzi allo spettacolo "[...] de los maizales y las grandes montañas azules del altiplano" (p. 236), si riconcilia con sé stesso. È soprattutto la volta celeste a fornire momenti di pace e di serenità spezzando il ritmo della tensione narrativa e sollecitando il risveglio dei sensi. Non a caso Lorenzo, immerso nella desolata provincia messicana, incaricato di distribuire capillarmente la rivista *El combate*, espressione del partito comunista, scoprirà l'eroticismo della natura (p. 131), la sua spaventosa immensità desolata, ma soprattutto recupererà il cielo dell'infanzia. Le grandi notti stellate com-

penseranno l'insoddisfazione diurna creando un parallelo indissolubile tra volta celeste e vita dei contadini²⁵.

Le donne che incarnano tale erotismo sono, soprattutto, Lucrezia e Flavia Rosales. La prima, proprietaria di una locanda in un villaggio di pescatori, la cui pelle candida accarezzata dai raggi di luna e delle stelle, è sovente individuata con il mare, da dove trae energia e forza rigeneratrice come si coglie dalla descrizione del passionale amplesso avvenuto proprio nell'acqua salata. La seconda, giunta all'improvviso come una ventata d'aria fresca, porta scompiglio in tutto l'Osservatorio di Tonantzile, diretto da Lorenzo, catturando l'attenzione generale e scatenando le passioni più sfrenate.

Con Fausta, Elena Poniatoska porta il concetto di autonomia alle sue espressioni più radicali, rompendo il tabù del sesso, dell'omosessualità e delle esperienze limite, come la violenza sulla donna. La sua vita trascorre all'insegna dell'anticonformismo ed è vissuta sempre in posizione d'insubordinazione, ad iniziare dall'età di sette anni quando la bambina subisce il tentativo di stupro da parte del fratello maggiore, mai preso in considerazione dai genitori classificando il fatto un frutto della sua fervida fantasia. Da qui la ribellione di Fausta nei confronti di tutto e di tutti: capo di una banda di bambini "que apedreaban a otra" (315), compie ogni sorta di monellerie, tra cui il furto delle ostie sacre mangiate di nascosto a scuola. L'unica persona ad infonderle fiducia nella vita è il padre medico, un omosessuale "traspasado por el pudor" (320), che lei segue come un'ombra anche quando visita i pazienti, aiutandolo a compilare le ricette. Alla sua morte per infarto, avendo perduto l'unico legame di complicità con la vita, essa si allontana da casa, mantenendosi con il lavoro di attrice e dando libero sfogo alla propria omosessualità, da tempo celata e mai vissuta come una colpa. Le parole che essa rivolge alla madre spiegano eloquentemente le sensazioni provate:

Mi cuerpo es más sabio que yo, mi cuerpo me lleva a donde él quiere. Mis neuronas...[...] No creo que alguien tenga que opinar sobre lo que siento. Es mi territorio, mi cuerpo es mi libertad, mi universidad autónoma y además me fascina (p. 327).

²⁵ A questo proposito vedasi la seguente descrizione: "Hablar con los campesinos era remontarse en el tiempo. [...] arraigados a su tierra, los del pueblo no sólo pisaban los huesos de sus muertos, tenían una sabiduría tranquila que los hacía decir que si las estrellas en la noche se veían pequeñas era porque están más lejos de lo que alcanzamos a entender. Conocían al Sol por lo que le hace a la tierra, a sus huesos, a su propia piel y lo estudiaban para levantar muros de adobe y rechazar su casa, llevaban los ciclos solares en las venas y las preguntas que le hacían a Lorenzo no tenían nada de artificiales, al contrario, provenían de una sabiduría antigua. No hablaban de Sol como un dios, sino del día en que el hombre llegara a él sin quemarse. "Pero ese día ya no habrá Sol, se habrá enfriado y estaremos muertos", decía Lucas Toxqui" (p. 181).

Attraverso la letteratura, Elena Poniatowska svuota lo specchio²⁶ delle immagini maschili e le sostituisce con altre emerse dal punto di vista femminile, non più costretto da paure e da preconcetti e finalmente libero di esprimersi. Ciò facilita il cammino verso l'acquisizione di una coscienza critica di sé e la cosapevolezza di condividere inquietudini, ansie e desideri, di appropriarsi della propria umanità, e delle capacità del potenziale creativo, troppo a lungo soffocato da una cultura di repressione.

Permette, inoltre di fissare lo sguardo simultaneamente in due direzioni diverse: un occhio immobile osserva criticamente i doveri che la società impone alla donna, mentre l'altro, libero e creativo, indaga gli spazi e le congiunture sociali per poter realizzare la sua "vocazione" autentica. Il duplice sguardo o la "mirada bizca" di Sigrid Weigel²⁷, nel contemplare la società estranea al soggetto femminile tenta di ricostruire una nuova immagine di donna non completamente delineata nelle sue caratteristiche, perché ancora sconosciute. Ed è proprio questo momento di transizione, privo di modelli referenziali, a creare sfiducia e sbandamento come ben sperimenta Fausta, quando entra nell'Osservatorio, ed impara a vedere le contraddizioni, ad esprimerle, a comprenderle e a convivere con esse.

L'iniziale *essere per gli altri* ("En un mundo ferozmente competitivo, Fausta se obligaba a pensar que los demás van primero, esos que la fastidiaban con sus convenciones casi tanto como las monjas" (p. 329)), si trasforma in un essere per sé stessa: dopo l'ultimo atto di arrendevolezza, quando cioè accetta passivamente la violenta passione di Lorenzo, essa prende in mano ancora una volta la propria vita e decide di far perdere le tracce della sua presenza. Non importa se così facendo è costretta a lasciare una quotidianità di conoscenza che la riempie di gioia, dando per la prima volta significato all'esistenza, colmando vuoti e sedando paure.

Elena Poniatowska analizza la situazione della donna, per ricostruire l'identità femminile la cui forza spesso anticonformista, travalica la proverbiale sottomissione delle donne messicane, trasformate nel perno su cui ruota la fami-

²⁶ Sara Sefchovich, *Mujeres en espejo 2: narradoras latinoamericanas del siglo XX*, México, Folios Ediciones, 1985, p. 33. Laura Silvestri, nel suo saggio intitolato "Queste donne", esprime lo stesso concetto utilizzando, invece della metafora dello specchio, quella dell'autoritratto: "Poiché non sono mai state soggetto di discorso e poiché la loro frantumazione dell'io è una condizione storica permanente, per fondare la propria identità (le donne) hanno bisogno di chiamare a raccolta tutte le altre, formando una specie di *autoritratto collettivo*. Se è vero che non esiste identità senza il riconoscimento altrui, ogni donna deve parlare in modo che tutte le altre possano confermare la sua verità" (Laura Silvestri, "Queste donne" in *Tradizione, innovazione, modelli, Scrittura femminile del mondo iberico e ibero-americano*, a cura di Emilia Perassi, Roma, Bulzoni, 1996, p. 28. Il corsivo è dell'autore).

²⁷ Cf. Sigrid Weigel, «La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres», in *Estética Feminista*, a cura di Gisela Ecker, Barcelona, Icaria, 1986, p. 89.

glia e l'intera società. Sia Florencia che Fausta – ma in fondo tutte le donne del libro comprese l'irreprensibile Tia Tana, l'irresponsabile ed incosciente Leticia, la piccola di casa, “un fenómeno de la naturaleza imposible de calificar” (p. 115), Emilia, la sorella maggiore che se ne va negli Stati Uniti a studiare da infermiera, l'indipendente Lisa, l'amante americana che si rifiuta di seguire Lorenzo in Messico perchè incapace di rinunciare alla libertà acquisita), sono esempi concreti di una presa di coscienza, più o meno sentita, della propria condizione. Le difficili prove, molto simili alla sofferenza di un'iniziazione²⁸, permettono alla fine di varcare la soglia situata tra l'essere e il non essere, di uscire dallo spazio degradante del limite recuperando visibilità.

Verso una visione totalizzante

Di fatto, il tema femminista si collega ad altri come la storia, i conflitti politici, o la riscrittura di miti e di motivi filosofici e culturali. In modo particolare la scrittrice, attraverso una narrazione lineare che va oltre il contingente per penetrare il labirinto della finzione, offre uno spaccato di vita sociale²⁹ situato nel corso de-

²⁸ Sul tema dell'iniziazione femminile, in Italia si è costituito nel 2004 un gruppo di ricerca interuniversitario, da me coordinato in sede nazionale, che coinvolge le università di Udine – coordinatore locale Silvana Serafin –, di Milano coordinatore locale Emilia Perassi – e di Venezia – coordinatore locale Susanna Regazzoni –. Partendo dalle caratteristiche di carattere teorico e in particolare dal modello antropologico di Arnòld Van Gennep, unico punto di riferimento, sia pure applicato in ambito maschile, si è giunti a definire la peculiarità dell'iniziazione femminile attraverso l'analisi dello spazio, delle figura-guide, dei valori cui tendere, delle prove da superare per raggiungere il cambiamento e per delineare un nuovo concetto di donna. Ciò ha permesso di verificare le modalità evolutive del discorso femminile durante/dopo l'acquisizione di una diversa identità e le varie forme discorsive interagenti, grazie alla questione del *gender* e alla contrapposizione tra letteratura e saperi tradizionali. Infine, il viaggio iniziatico delle protagoniste volto a problematizzare la nozione stessa di origine, ha fatto emergere, in maniera radicalmente critica, un tema centrale della letteratura Ispano-americana, incentrato sul recupero delle radici culturali autoctone. Attraverso concreti riferimenti testuali, pertanto, si è delinato un primo quadro sistematico, di carattere teorico e pratico, degli elementi tematici, morfologici, presenti in questa tipologia letteraria, ancora non esplorata in Italia. I risultati raggiunti si evidenziano nei seguenti volumi: *Mujeres en el umbral. El tema de la iniciación femenina en las escritoras hispánicas*. Actas del Congreso Internacional “Le scrittrici raccontano” – Venezia 16/17 gennaio 2006 –, al cuidado de Emilia Perassi y Susanna Regazzoni, Sevilla, Renacimiento (“Iluminaciones”), 2006; Federica Rocco, *Una stagione all'inferno. Iniziazione e identità letteraria nei diari di Alejandra Pizarnik*, Collana di Studi americanistici Soglie americane 2, Venezia, Mazzanti, 2006; Silvana Serafin, *Scrittura come nuovo inizio. Riflessioni sul romanzo d'iniziazione al femminile nel “Cono Sur”*. Collana di Studi americanistici Soglie americane 1, Venezia, Mazzanti, 2006.

²⁹ Costante l'impegno dell'autrice nel combattere le iniquità della vita sociale, come dimostra l'attività di giornalista impegnata a denunciare le disuguaglianze. Un esempio concreto è la soddisfazione manifestata quando il Senato messicano approva la Ley de Derechos y Cultura indígena, dichiarando: “El movimiento zapatista es muy importante para toda América Latina porque es un mo-

gli anni venti, vibrante per l'obiettività "giornalistica". Essa analizza vizi e virtù di un'intera epoca, attraverso una carrellata di personaggi, per lo più reali³⁰ e profondamente incisivi nel panorama culturale del tempo. Naturalmente su tutti primeggia Lorenzo, il fulcro attorno a cui si sviluppa il romanzo, un inno all'astronomia e alla scienza in generale, fortemente penalizzata dalla miopia di un governo insensibile all'urlo di dolore lanciato dalla comunità scientifica messicana.

Fin da piccolo, la sua maggiore ossessione è rivolta alla conoscenza della volta celeste dando un significato cosmico ad ogni cosa, compresi gli eventi più comuni della quotidianità. Per la vita intera continuerà a considerare l'astronomia il bene più prezioso, sacrificando famiglia, amori ed amicizie, ma anche coltivando nuovi amori e nuove amicizie. In modo particolare, egli condividerà con il maestro Erro non solo la smisurata abnegazione per il lavoro, ma un affetto sincero. Il cielo non lo abbandonerà mai, anzi sarà la sua unica vera ancora di salvezza, la valvola di sfogo per non soccombere al dolore del vivere e alla sofferenza che gli procura il paese. "El gran vacío mexicano, la estación inútil, los pueblos desvalidos, el cubo de una casa perdido en la inmensidad" (p. 134), sono motivo di costante angoscia, sedata soltanto dall'osservazione della volta celeste. Tanta devozione e dispersione d'energia saranno, alla fine, compensate dal successo accademico e dalla fama di scienziato tra i più accreditati del settore, conosciuto nel mondo intero.

Il tutto frammisto a pause liriche ed elegiache, di grande impatto emotivo, espressione della meraviglia della scrittrice per l'incanto della vita che, lontano dal frastuono del mondo, magica e appassionata, si rinnova ogni giorno. Una scrittura totalizzante³¹ che coinvolge l'intero sistema individuale

vimiento original y creativo que ha dejado las armas para marchar a la ciudad y hacer sus periciones" (www.alfaguara.santillana.es/NASApp/alfaguara/noticia_desarrollo.jsp?id_noticia=161). Non solo, si veda anche la difesa della rivoluzione studentesca del 1968, la denuncia della situazione in cui versa il carcere di Lecumberri, l'accusa di responsabilità al Governo per la scadente qualità delle costruzioni, sgretolatesi con il terremoto del 1985. Si veda al riguardo Elena Poniatowska, "Nada, nadie. Las voces del temblo", 20 años después", www.jornada.unam.mx/2005/09/14/a07a1cul.php)

³⁰ Per un elenco completo di famosi astronomi stranieri e messicani – oltre al marito della scrittrice Luis Enrique Erro-, di scienziati, di pensatori, di ideologi e letterati, di politici della sinistra messicana, di personaggi storici, artistici, vedasi: "Otros personajes históricos mencionados en *La piel del cielo*", www.angelfire.com/informemex/literatura/mexicana/pieldelcielo02.html

³¹ Per la costruzione di romanzi e di racconti, alcune scrittrici ricorrono a nuove strutture lontane dalla cosiddetta "novela totalizante" che racconta la storia latino-americana in termini universali: ad esempio la portoricana Rosario Ferré (1938) nel narrare le vicende del suo Paese in opere come *Papeles de Pandora* (1976) e *Maldito amor* (1986) riformula la storia partendo da una prospettiva femminile. In forma diversa, la cilena Isabel Allende (1942) con il romanzo *Eva Luna* (1987), narrato in forma autobiografica secondo lo schema del romanzo picaresco, interseca la storia ufficiale con quella personale: Eva Luna, donna e amante oppressa, ripercorre dalla sua marginalità la società latino-americana del tempo, mentre le notizie televisive sotto forma di controdiscorso, presentano la storia ufficiale. La messicana Ángeles Mastretta (1949) nel romanzo *Arráncame la vida* (1985), con

e collettivo, mettendo in discussione ogni cosa: la società cristiana, la staticità e la credulità dei messicani ("A nadie es más fácil darle gato por liebre que a la sociedad mexicana" p. 79), l'incisa moralità della giurisprudenza (p. 73), ma soprattutto il potere dello Stato e della Chiesa. Al di sopra della religione viene situato il mistero dell'universo e dei fenomeni, perché con parole di Lorenzo, Dio e i misteri della fede "podían ser producto de la invención humana" (p. 36). Parafrasando Mario Vargas Llosa si può affermare che "una buona letteratura è quella che mette radicalmente in discussione il mondo in cui viviamo. In ogni grande testo di finzione, e spesso senza che gli autori se lo siano proposto, aleggia una disposizione sediziosa³²; è precisamente quanto accade nel romanzo di Elena Poniatowska. Essa ricorre alla scrittura per porgerle alla donna la possibilità di ricavarci il proprio spazio in cui rifugiarsi, tra-

uno stile pregno di ironia e di elementi popolari, delinea la storia della rivoluzione del suo paese. Altre autrici ancora optano per il recupero della dimensione mitica e del passato indigeno ancestrale, concepito come un possibile cammino per la ricerca della propria identità, non attraverso la linea nazionalista o universalista di Augusto Roa Bastos o di Carlos Fuentes, ma in una forma intima. Un esempio per tutti lo offre la nicaraguense Gioconda Belli (1948) che, in *La mujer habitada* (1988), ripropone il passato *maya* ed il rapporto magico della donna con la natura. Nel romanzo, ricco di descrizioni fisiche ed ideologiche, si sintetizza, inoltre, una duplice lotta: la liberazione del Nicaragua procede di pari passo con la liberazione della donna. L'eroticismo, il desiderio e la sensualità femminili connotano tutti i romanzi della Belli dove si celebra il corpo e la sua armonia con la natura. Numerose sono, inoltre, le scrittrici che introducono nella narrazione elementi tratti dai mass-media, dalle canzoni, dalle strutture di *telenovelas*, indicativi del pensiero postmoderno, teso ad abbattere le frontiere tra arte superiore e arte inferiore. In molti casi, ad esempio, le donne ricorrono alla canzone, intercalandola all'interno del testo, come accade in *La última noche que pasó contigo* di Mayra Montero (1952), o per dare il titolo all'opera, com'è evidente in *Te di la vida entera* (1996) della cubana Zoé Valdés (1959) che prende spunto da un bolero per elaborare un melodramma politico: con un tono di sfida, essa manifesta perplessità nei confronti del regime castrista; altri esempi sono offerti da *Toda una vida* (1994) della messicana Martha Cerda (1945) e da *De qué manera te olvido* (1989) della costaricana Dorelia Barahona (1959). Senza dubbio sono i romanzi di Laura Esquivel (1950) quelli che meglio esemplificano l'intervento di codici tradizionalmente non considerati "letterari". *Como agua para chocolate* (1986), costruito su una struttura semplice e lineare, si apre con un'appetitosa ricetta di cucina in cui si fondono tradizione pre-ispanica e spagnola, relazionate alla storia d'amore tra Tita e Pedro. *La ley del amor* (1995), invece, ambientato nel secolo XXIII, unisce elementi del fumetto con elementi futuristi ed è accompagnato da un *compact disc* di musica classica e di canzoni che interagiscono con la lettura dell'opera. Dal canto suo la già citata Isabel Allende, in *Afrodita, cuentos, recetas y otros afrodisíacos* (1998) intercala racconti allo stile di *Le mille e una notte* con esperienze autobiografiche e con ricette di cucina afrodisiaca. Sono felici combinazioni, giochi di sperimentazione letteraria che sorgono dalla necessità di collaudare nuove tecniche che contemplan ingegnosamente elementi della controcultura. A volte l'interrelazione o la non-definizione dei generi letterari risponde a motivazioni filosofiche, come accade a Elena Poniatowska (1933): le sue opere, di fatto, possono essere considerate indifferentemente saggi, o romanzi testimonio, o discorsi giornalistici e biografici. Ciò deriva dall'esperienza della narratrice allo stesso tempo poetessa, giornalista e teorica letteraria. Non stupisce, pertanto, che i confini tra generi, tra testi critici e testi letterari siano sovente annullati.

³² Mario Vargas Llosa, *È pensabile il mondo moderno senza il romanzo? La cultura del romanzo*, a cura di Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2001, vol. I, p. 9.

sgredendo le leggi inflessibili della vita reale e divenendo sovrana della agognata *stanza tutta per sé*.

Grazie alla letteratura è possibile riconoscere esperienze di vita che instaurano un dialogo aperto e produttivo con esseri apparentemente lontani e dagli orizzonti d'attesa incompatibili. Contrariamente a quanto accade nella realtà, è nella scrittura dove la donna raggiunge per la prima volta un traguardo importante, una visibilità insperata anche se a lungo accarezzata, passando dallo *status* di oggetto letterario a quello di soggetto parlante. Ciò comporta l'acquisizione di un ruolo centrale rendendola elemento imprescindibile e quantitativamente rilevante nella visione globale della storia demografica, economica, sociale e culturale. Elena Poniatowska pone un tassello ulteriore nella formazione della *storia delle donne*, disciplina che, collegata alla nascita e allo sviluppo del movimento femminista, ha come fine la rivalutazione del soggetto femminile e la ricostruzione della sua tradizione³³, inglobando nell'ambito pubblico quella "metà del cielo" che è ancorata sulla terra, condannata da sempre ad un'alternanza di esclusione e di inclusione.

Se, sino ad ora, le donne non sono esistite di per sé, essendo piuttosto il riflesso di quanto registrato dalla letteratura del momento, con la destrutturazione del modello patriarcale è possibile, cercare una via alternativa alla loro essenza, finalmente libera di esprimersi e di presentarsi in tutta la sua complessità. Ciò permette di comprendere in che modo si possono modificare la relazione uomo-donna e i modelli culturali, come la donna può liberarsi dall'opprimente etichetta di *oggetto narrativo*; senza dubbio un contributo tangibile lo offre *La piel del cielo*.

Conclusioni

La ri-codificazione delle strutture culturali maschili culmina nella creazione di un nuovo modello individuato da Elena Poniatowska nella polemica e nella critica aspra dei codici ideologici e sociologici della quotidianità messicana che tanto dolore le procurano. La stessa profonda angoscia avvertita da Lorenzo e ben espressa nelle seguenti parole: "¡Oh México, cuánto me dueles!" (p. 241) e ribadito con disperazione nel seguente frammento: "¡Pinche país y más pinches los hombres que lo componen! La retórica, la demagogía y la falta de reciedumbre le hacían llegar a una conclusión de que México estaba irremisiblemente perdido" (p. 404).

Paese di contraddizioni, visibili nella costruzione stessa delle città dove convivono con le rovine di un passato glorioso, interrotto bruscamente dall'arrivo

³³ Cf. Gabriella Zarri, *La memoria di lei*, Torino, Sei, 1996, p. 26.

dei conquistatori spagnoli, nuovi palazzi e la classe agiata si muove nel lusso di abitazioni farzose come quella porfiriana di Diego Berestáin "que se complementaba con un rancho en Xochimilco, rodeados de canales, chinampas, trajineras y barcas de remo, pastizales, caballerizas, flores, huertas, frutales y una alberca olímpica" (p. 48).

Di contro, le povere case sorgono intorno alla città "ensanchando los cinturones de la miseria" (p. 392), sempre più numerosi perché in campagna la gente muore di fame, senza avere i mezzi per domare la natura, e "el agua se evapora porque nadie sabía retenerla, los maizales se consumían al sol, las frutas se agostaban" (p. 203). Uno sviluppo disorganico ha trasformato città del Messico in un luogo infernale, dal traffico vorticoso ed assordante, illuminato da mille luci che se pur fanno sembrare la città "una inmensa estrella caída sobre la tierra" (p. 392), impediscono di vedere il cielo. "En su afán de modernidad los hombres habían borrado el cielo de su vida" (p. 255), è l'amara constatazione di Lorenzo nell'osservare la passività dei connazionali rassegnati a vedere scorrere l'esistenza con assoluta indifferenza, celando i sentimenti sotto uno strato di urbanità.

Totale è l'indifferenza del potere politico, minato dalla corruzione di una "parte inherente de la administración pública" (p. 281) e della Chiesa. Ciò mantiene il paese in un ritardo esasperante: senza finanziamenti pubblici non è possibile incentivare l'educazione e i giovani talenti sono costretti ad andare all'estero per specializzarsi nei vari settori. Lo stesso Lorenzo si reca ad Harvard per approfondire gli studi.

La rivisitazione del passato prossimo, ma anche remoto delle civiltà azteca e maya, ha lo scopo di ricercare tracce di un'antica tradizione culturale affascinata dal trascorrere del tempo "el interminable flujo de los días deslizándose a la del futuro" (p. 227), legata più che mai alla natura. Allo stesso modo è necessario strappare dall'ombra la figura femminile, relegata in una sorta d'esilio ontologico; in questo senso la funzione letteraria di Elena Poniatowska è davvero efficace e terapeutica nel dare voce alle emozioni e sensazioni per trovare l'equilibrio all'interno del sistema sociale. Libera dalle sovrastrutture patriarcali e conscia della propria specificità, essa si avvale della potenzialità insita nella parola scritta per far emergere la diversità³⁴ femminile ed assegnare alla donna lo stato di soggetto in grado di pensare e di scegliere autonomamente il proprio destino per ordinare il caos dell'esistenza.

³⁴ Al riguardo scrive Anna Santoro: "Ritenersi "differenti" è sottrarsi al metro di giudizio, alla scala di valori tradizionale (maschile) e porre invece se stesse come dato da cui partire [...] in questo modo la marginalità tende alla centralità" («Scrittura della differenza-lettura della differenza. L'identità frammentata e la (ri)composizione dei frammenti», in Daniela Corona (a cura di), *Donne e scrittura*. Atti del seminario internazionale di Palermo 9-11 giugno 1988, Palermo, La luna, 1990, p. 247).

MANUEL G. SIMÕES

O TEMA DO RETIRANTE E OUTROS TEMAS NORDESTINOS NA NARRATIVA CABOVERDIANA

Você Brasil é parecido com a minha terra.
As secas do Ceará são nossas estiagens,
com a mesma intensidade de dramas e renúncias.

Jorge Barbosa, *Arquipélago*

O “Manifesto Regionalista” brasileiro e a revista caboverdiana “Claridade”

É ponto mais ou menos consensual que a literatura caboverdiana, na sua formação e caracterização específicas, convocou elementos distintivos da literatura brasileira e, mais concretamente, da literatura nordestina, valorizando, deste modo, a componente “indigenista-crioula”, o que poderá corresponder com a lição do realismo que se impôs no Nordeste brasileiro. Apesar deste consenso, ainda se questiona o parentesco entre as duas literaturas, isto é, a crítica tem-se baseado em afirmações dos próprios intervenientes caboverdianos e numa certa atmosfera exibida pelas obras mais significativas da história das ideias literárias, na fase do nascimento e consolidação da literatura de Cabo Verde. Assim, num famoso ensaio de Luís Romano, de 1966, síntese válida dum fazer literário que o viu como participante activo, apontam-se as influências do Romantismo luso-brasileiro e sobretudo, como marca específica, a herança brasileira: “A notícia de livros extraordinários que relatam exactamente nossas emoções e vida, quase escritos por adivinhos, que, sem terem ido a Cabo Verde, desenvolviam tudo quanto já palpitava nos sentidos intelectuais Cabo-verdenses e só esperava a primeira fagulha para explodir”¹. E enumera um elenco de escritores brasileiros que, segundo ele, “foram a chave da

¹ Luís Romano, “Literatura Cabo-verdiana”, in *Ocidente*, vol. LXX, 1966, p. 111.

nossa revelação literária”, entre os quais inclui os nomes de José Lins do Rêgo, Manuel Bandeira, Jorge Amado, Raul Bopp, Graciliano Ramos, Jorge de Lima, José Américo, Mário de Andrade, Raquel de Queiroz, Gilberto Freire ou Ribeiro Couto², nem todos nordestinos, como se vê, mas com a representação dos autores mais qualificados que desenvolveram o movimento regionalista do Nordeste, até o elevarem à categoria de literatura nacional e até universal. Mas já antes dele, por exemplo, Manuel Lopes se dá conta dos precedentes dos “claridosos”, não obstante se trate de um grupo heterogêneo na sua formação e nas suas tendências: “os marcos mais próximos: o movimento criado pela revista “Presença”, de Coimbra (...), a poesia modernista do Brasil, os romances da região das secas e dos paus de arara, tão humanos, identificados com o meio social e físico, mais perto de nós (...) as personagens dos romances nordestinos eram conhecidas em Cabo Verde. Dir-se-iam gente saída do nosso povo e que vivia problemas brasileiros”³.

Tentando estabelecer as possíveis convergências, pareceu-me operativo analisar os temas recorrentes na literatura nordestina e sua eventual influência na literatura caboverdiana dos anos cinquenta e sessenta. O estudo compreende, como ponto de partida, os pressupostos do “Manifesto Regionalista” e as linhas programáticas do Modernismo brasileiro, de algum modo coincidentes com as preocupações de *Claridade*, sobretudo em relação aos discursos sobre a terra e sobre o homem das ilhas: modo e voz do caboverdiano, quer dizer, a questão da identidade do arquipélago crioulo⁴. Através da exegese crítica das obras de Manuel Lopes (aqui considerado de passagem porque já objecto de alguns e sólidos estudos) e pondo particularmente em evidência a obra de Luís Romano e de Teobaldo Virgínio, a presente investigação questiona o problema da homologia ou intertextualidade entre estas obras e as que, pelos seus traços distintivos, formaram o cânone da literatura nordestina.

Esta literatura, como se sabe, ficou ligada ao “Manifesto Regionalista de 1926”, de Gilberto Freyre, o qual, ainda que polémico porque contrariava as

² Cfr. Idem, *ibidem*.

³ Entrevista publicada no *Diário Ilustrado* de 22-8-1959 e inserida in *Cabo Verde. Boletim de Propaganda e Informação*, 121, ano XI, Outº. de 1959, pp. 7-8.

⁴ “A revista *Claridade*, de Cabo Verde, surgida em Março de 1936, constitui a primeira mudança importante no panorama da literatura insular, pelo seu carácter grupal e de caboverdianidade” (Pires Laranjeira, *Literatura Calibanesca*, Porto, Ed. Afrontamento, 1985, p. 105). E noutro lugar textual: “A *Claridade* foi o toque de finados pela velha literatura, que abriu pistas decisivas à renovação da herança realista, a começar pela publicação, em 1936, de um trecho de *Chiquinbo* (1947), de Baltasar Lopes, que, enquanto romance de aprendizagem, ficção *autobiográfica*, constitui um verdadeiro texto de iniciação à vida, à cultura e à escrita, fundador que é do romance caboverdeano autónomo” (P. Laranjeira, *De Letra em Riste. Identidade, autonomia e outras questões na literatura de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe*, Porto, Ed. Afrontamento, 1992, p. 23).

propostas da Vanguarda e avançava o tão discutido conceito de luso-tropicalismo, consagrou o Regionalismo no Nordeste, sobretudo após o I Congresso Brasileiro de Regionalismo, e tem sido caracterizada, *grosso modo*, como manifestação literária que observa os factos sociais com uma componente memorialista e implicitamente saudosista, e com uma escrita pouco burilada e muito próxima da língua falada, mais rural que urbana, no dizer da crítica⁵. A caracterização revela-se desde logo redutiva, se pensarmos em autores como Graciliano Ramos, João Cabral de Melo Neto, Adonias Filho ou Jorge Amado, escritores com um idelecto original e riquíssimo que os distingue perfeitamente no âmbito de uma estética de notável expressão literária.

Os temas recorrentes da literatura nordestina são, à partida, os da seca (aridez do sertão) e os do retirante; o fulcro central contempla a odisseia da personagem em busca de trabalho, a “viagem” e a esperança de mudança, focalizando dois elementos – homem e terra – que determina o mal social, não sem a componente expressiva que provém do poder da escrita. A seca impôs três destinos, três “saídas” para o Nordeste: ou se lança no crime e se torna cangaceiro, ou emigra pacificamente (o chamado retirante), ou então procura em práticas supersticiosas (misticismo) aplacar a fúria de Deus e termina matando em nome de Deus⁶. Tudo isto é determinado igualmente por uma estrutura social de efeitos devastantes, visto que a economia sertaneja se baseia na grande propriedade de criação de gado, no latifúndio onde os trabalhadores da terra recebem um salário indigno e cuidam das plantações do fazendeiro, pelo que seria impelente a profunda alteração das estruturas económicas e sociais do sertão nordestino. A seca, deste modo, acaba por ser mais um fenómeno sócio-económico do que meteorológico.

A literatura caboverdiana não é insensível ao problema da seca, sendo este um dos epifenómenos mais influentes no tecido social do arquipélago. Anos houve em que morreu por vezes de 10 a 30% da população, devido às frequentes estiagens, provocando a carência de géneros básicos, como o milho, o feijão, a mandioca, a batata doce e a forragem para o gado⁷. Já em 1935, um ano antes da publicação de *Claridade*, Jorge Barbosa não é indiferente ao drama, exclamando: “– Ai o drama da chuva/ ai o desalento,/ o tormento/ da estiagem”⁸.

⁵ Veja-se José Paulo Paes e Massaud Moisés (dir.), *Pequeno Dicionário da Literatura Brasileira*, São Paulo, Ed. Cultrix, 1967, pp. 177-178.

⁶ *Ibi*, p. 388.

⁷ Cfr. António Carreira, *Migrações nas Ilhas de Cabo Verde*, Mindelo, Instituto Caboverdiano do Livro, 1983, p. 37.

⁸ Jorge Barbosa, *Arquipélago*, 1935, p. 24. Cit. por Manuel Ferreira, *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa – I*, Lisboa, Bib. Breve, 1977, p. 38.

Como já foi dito, é com *Claridade* que se esboça a caboverdianidade. À semelhança do que aconteceu no Brasil relativamente ao pós-Modernismo, também Cabo Verde presencia um movimento idêntico: um regionalismo, igualmente nacionalista no sentido da identidade, da liberdade e da diferença, dando origem a uma literatura específica onde predomina a representação do quotidiano do povo caboverdiano⁹. Isto é visível, por exemplo, nas obras de Baltasar Lopes, António Aurélio Gonçalves, Manuel Lopes, Teobaldo Virgínio, Jorge Barbosa, Ovídio Martins ou Luís Romano¹⁰, cujas linhas programáticas – a terra, o discurso sobre o Homem, a representação da sociedade caboverdiana – coincidem com as do Modernismo brasileiro quando se interrogava sobre “o que somos, quem somos, para onde vamos”, agora programa privilegiado de *Claridade*. Aqui residiu a modernidade crioula – em contacto com a terra os pés se transformaram em raízes e as raízes se embeberiam no húmus autêntico das nossas ilhas (Manuel Lopes) por força da ligação ao que era genuíno e ao que era universal na busca da emancipação¹¹.

O tema da seca está directamente ligado ao do retirante, este último igualmente considerado por alguns autores caboverdianos. Os possíveis modelos terão sido José Lins do Rêgo, com uma obra narrativa onde confluem o Nordeste e os seus conflitos – miséria e latifúndios – com seus engenhos e usinas, uma autêntica saga da região, sobretudo os romances do “ciclo da cana-do-açúcar”, isto é, de *Menino de Engenho* (1932) a *Fogo Morto* (1943); Graciliano Ramos, com o seu espantoso romance *Vidas Secas* (1938), onde se percebe uma comunhão entre Homem e paisagem (a lentidão da marcha, as figuras mudas, a linguagem essencial); e talvez o grande poeta da geração de 45, João Cabral de Melo Neto, que nos poemas *O Rio* (1953) e *Morte e Vida Severina* (1956) fixa definitivamente o tema do retirante num percurso estilístico que

⁹ Sobre a questão da identidade, veja-se, entre a imensa bibliografia, quanto afirma Germano de Almeida: “Ora, muito provavelmente terá sido Ovídio Martins a resolver-nos esse grave problema de identidade com a publicação do seu poema *Os Flagelados do Vento Leste*. [...] Assim, a nossa luta não era tanto contra a exploração, mas sobretudo contra o abandono a que estávamos votados, contra as secas e as fomes que de cada vez dizimavam cerca de um terço do nosso povo. E, do mesmo modo, fazíamos parte dos oprimidos da terra, porque se os outros o eram por acção, nós éramos por simples e criminoso omissão” (G. Almeida, *Estórias Contadas*, Lisboa, Ed. Caminho, 1998, p. 16).

¹⁰ Baltasar Lopes dizia em 1956: “Há pouco mais de vinte anos, eu e um grupo reduzido de amigos começámos a pensar no nosso problema, isto é, no problema de Cabo Verde (...) Precisávamos de certezas sistemáticas que só nos podiam vir, como auxílio metodológico e como investigação, de outras latitudes” (Cit. por M. Ferreira, *Claridade – Revista de Artes e Letras*, Linda-a-Velha, Ed. ALAC, 2ª. ed., 1986, pp. XXIX-XXX).

¹¹ Referindo a geração da *Claridade* e a importância do movimento, não podem esquecer-se outras influências: a Academia Cultivar, em S. Vicente, ainda na esteira do espírito claridoso, e tendo como órgão *Certeza-Folha da Academia* (1944); a *Nova Largada* (Praia, 1958, com o suplemento cultural “Cabo Verde”) e *Seló* (Praia, “Folha de Novíssimos”, 1962).

tem a ver com a dialéctica da própria vida, ou melhor, do inferno que é a vida, pelo menos no espaço e no tempo balizados pelo sintagma textual.

Ecos dos temas nordestinos

Os temas da seca e do retirante encontram ecos profundos na literatura caboverdiana, sobretudo em dois romances de Manuel Lopes (1907-2005): *Chuva Braba*, de 1956, e *Flagelados do Vento Leste*, de 1960. No primeiro, porém, é explícito o apego à terra e a resistência a emigrar para o Brasil, não obstante a estiagem e a miséria; no final, porém, a chuva imprevista e abundante faz abandonar o projecto de partir, o que determina que Mané Quim simbolize iniciaticamente o homem novo, o que luta contra a adversidade, o que não esmorece; ser livre, no fundo, consistia na liberdade de ficar. No segundo, o retirante empreende a viagem da zona rural para a cidade e Manuel Lopes consegue aqui captar uma atmosfera ambiental que, mais do que a emigração, a seca ou a estiagem, assume proporções catastróficas: são os flagelados, a fatalidade marcada, na visão do narrador, por um Destino que sublinhava a Fé (“a chuva era um símbolo da fé”) e que, na carestia, “mostrava a força de ânimo e a conduta moral”¹².

Mais pungente, ainda que mais problematicamente dialéctica, a narrativa de Luís Romano (Santo Antão, 1922-2005), *Famintos (Romance do Povo caboverdiano sob o domínio colonialista)*, de 1962, obra que parece ter sido escrita na década de 1940, transportada clandestinamente para a África e depois publicada no Brasil naquele ano de 1962 e logo proscrita pela Censura. Também aqui o tema é sobretudo o da seca e o do retirante, embora o mosaico de situações seja indubitavelmente mais rico e simultaneamente mais complexo na sua construção aberta aos novos ventos que haviam de soprar. Perante a carestia de águas na “Ilha Sem Nome”, com o “sol que queimava como brasa” (p. 232)¹³, os campos do interior despovoavam-se, num êxodo do “povo como formiga a chegar dia e noite” (p. 81), calamidade “provocada pelas estiagens e aproveitada pelos comerciantes e usurários e oportunistas” (p. 147).

Num contexto de asfixia, é uma personagem (Campina), regressado da Argentina, quem timidamente pronuncia um discurso rebelde, com o despertar da consciência, um tanto à maneira de *Jubiabá*, de Jorge Amado, texto

¹² M. Lopes, *Os Flagelados do Vento Leste*, Lisboa, Ulisseia, 1960, p. 15. Como dirá o Autor no prefácio a esta edição: “Aqueles ilhas não evocam só este quadro: desolação, estiagem, terra ardida, a luta desencorajadora de Sísifo – imagem que, de tão ‘fatalisticamente’ proclamada, bate em frio no coração e compreensão do estranho” (*Ibi*, p. 8).

¹³ Todas as citações são feitas a partir de Luís Romano, *Famintos*, Lisboa, Pub. Nova Aurora, 1975.

de que aliás se faz referência numa sequência que não se lê sem notar contradições entre teoria e praxis, isto porque a elogiar alguns textos do celebrado autor são dois torcionários – Mulato e Crioulo – que defendem a matança como modo de resolver a pobreza:

(Mulato): “Tenho finalmente o ‘Jubiabá’, de Jorge Amado; uma maravilha!

– Oh! ‘Terras do sem fim’! – e Crioulo lia os nomes dos livros, soltando exclamações quando topava com um título conhecido (p. 67).

Mas no fundo, como em Jorge Amado, o problema nuclear é o da Liberdade com uma ponta inevitável de utopia, elemento que adquire estatuto consistente com a personagem de Estudante, intelectual oprimido, que luta pela liberdade de expressão e de pensamento.

Todavia parece ser o final de *Vidas Sêcas*, de Graciliano Ramos, a obra que maiores homologias apresenta com o desfecho de *Famintos*. Depois da chuva ter caído durante mais de uma semana, há sinais explícitos de esperança, mas Campina e Estudante, este já licenciado em Engenharia, reflectem sobre o futuro do Homem, não só caboverdiano. Significativo é o discurso do primeiro: “Só sei de um remédio: é livro para todos os meninos deste mundo. Assim, cada um, quando for homem já conhece seu valor [...] Homem tem que deixar de ser carneiro ou besta de carga porque tempo de escravatura já acabou” (p. 302). E as similitudes com *Vidas Sêcas* parecem estender-se aos segmentos textuais atribuídos a Estudante, quando Campina resiste ao seu convite para o levar consigo para o Sul (“Terra tem poder que ninguém sabe onde está. Saudade é que dá cabo de criatura e marca destino de quase todo o filho daqui” (p. 306). Estudante convida-o a não “ser fraco nem apegado a tão desolado barranco, onde só encontrou opressão, ganância, miséria” (p. 307), proferindo uma espécie de libelo contra a saudade:

“É uma doença, Campina. É uma espécie de sonho hipnótico, prometendo fantasias deslumbrantes [...] Causas da nossa natureza saudosista, talvez influência do nosso clima, ou ainda uma característica da formação demasiadamente sentimental com que fomos educados. Campina, você tem razão ao pedir para os meninos da nossa terra muitos livros. É um facto. Com livros as naturezas formam-se sem as roupagens doentias que os pais legaram [...] Creio que isso tem de mudar. Os tempos hão-de sofrer a transformação natural e consequentemente a evolução no andamento das coisas” (p. 308),

o que corresponde à voz de Sinhá Vitória, no final de *Vidas Sêcas*, contrariando as previsões de Fabiano quanto ao futuro da família: “Vaquejar, que ideia! [...] Não voltariam nunca mais, resistiriam à saudade que ataca o

sertanejo na mata. Então eles eram bois para morrer tristes por falta de espinhos?”¹⁴.

Esta homologia põe-nos na pista de ecos de Graciliano Ramos em *Famintos*, de Luís Romano. Mas é possível que outros arquétipos frequentassem a memória literária do Autor, visto que a figura do capataz, com sua agressividade (chegava a usar o chicote) em relação aos trabalhadores e subserviência no que diz respeito ao patrão, lembra de perto algumas personagens do romance neo-realista português, em especial de *Gaibéus* (1940), *Avieiros* (1942) ou *Fanga* (1943), de Alves Redol.

Resta-me falar de Teobaldo Virgínio, o qual, nascido na ilha de Santo Antão (1924), se fixou, já adulto, na ilha de São Vicente, tornando-se mais tarde pastor evangélico e vivendo nos E.U.A. Da sua obra narrativa destacam-se duas novelas: *Distância* (1963) e *Vida Crioula* (1967)¹⁵, obras que exibem como subtítulo “Novela cabo-verdiana”.

A organização interna de *Distância* permite estabelecer a contraposição chuva vs. seca, através de dois capítulos intitulados “Chuva” e “Velha história”. O primeiro, escrito em tom mais eufórico (“anos de chuva”, p. 24; “anos bons”, p. 40; “ano musical de águas bravas e frutos pendentes por todos os recantos”, p. 42), não deixa porém de acentuar os aspectos negativos: “Raramente se vendia uma quarta de milho, porque quase toda a gente tinha. Parecia uma fábula o que estava sobre a terra” (p. 34). O segundo é explicitamente disfórico, com a sombra da seca e da morte (“as mulheres perdiam o tino e os meninos morriam”, p. 47), apercebida pelo povo como castigo e “que o castigo passaria” (p. 51), não sem implicar de novo o fenómeno da emigração (retirante):

“Compartilhando com o povo das mesmas ansiedades, lutando com ele contra os mesmos obstáculos, olhando ora para a terra seca, ora para a esteira dos vapores idos, quem não sentiu esse fio de sangue de longe herdado, que nos identificou e classificou como povo arquitecto de um dia-a-dia conseguido pela teimosia de querer viver!” (p. 147) [...] o horizonte continuava lá longe. Alguns dos meus companheiros conseguiram fugir nos porões dos vapores. Uns mandaram notícias, outros ... de outros nunca mais se ouviu falar, alguns foram repatriados. Eu tinha de continuar a minha rota pelas ilhas!” (p. 149).

¹⁴ Graciliano Ramos, *Vidas Secas*, 15ª. ed., São Paulo, Livraria Martins Editora, 1966, p. 154.

¹⁵ As citações a estas duas obras são feitas a partir de: T. Virgínio, *Distância. Novela cabo-verdiana*, pref. de Luís de Sttau Monteiro, Lisboa, Ed. Ática, 1973; e *Vida Crioula. Novela cabo-verdiana*, Lisboa, Liv. Bertrand, 1967. O Autor publicou ainda as novelas *O Meu Tio Jonas*, *Distância (Livro Segundo)* e *Sereia*, todas em 1986, pouco “visíveis” porque publicadas nos EUA (Boston).

Vida Crioula, por sua vez, é a novela da caboverdianidade, onde se exalta a sedutora sensualidade da mulher crioula, já não em termos de exotismo, mas como traço característico de uma sensualidade natural, espontânea e livre, à semelhança do que acontece, por exemplo, em muitos lugares textuais de Jorge Amado. O tema do retirante é agora visto como “filosofia do cabo-verdiano de querer partir para poder regressar ... para a ilha eleita, a ilha de sodade” (pp. 148-149). A Mãe Terra continua a ser um tópico privilegiado e, numa visão optimista, prevê-se que o arquipélago passe a ser visitado por gente que “iria conhecer o seu povo com a sua filosofia, contando seu drama na morna que tinha em cada crioulo um poeta. Uma espécie de brasileiro ficado a meio caminho do mar” (pp. 150-151), não obstante se acentue a solidão insular dos que ficavam ligados pelo afecto e pela memória aos que emigravam.

Homologia ou intertextualidade?

Ao princípio era a seca, a ausência de chuva num tecido económico que dela dependia exclusivamente. Para além da problemática da estiagem, da pobreza e da emigração – leitmotiv destas obras – do campo para a cidade ou ainda para o exterior (caso de Cabo Verde), determinando o elemento comum da “peregrinação” ou errância, existe outra que é pungente e atravessa todas as obras: a questionação da vida (que tem como contraponto a morte). Além disso, é legível uma característica que acomuna as obras deste autores no que se refere à evolução do tema do retirante, experiência enriquecedora e procura das raízes africanas no caso de Manuel Lopes e Luís Romano. Nestes dois autores os protagonistas, mais do que uma “viagem” corpórea, fazem uma “viagem” interior de consciencialização, lenta, indecisa, numa oscilação que os conduz à descoberta dos verdadeiros valores da vida, como já sucedia em Graciliano Ramos e João Cabral de Melo Neto. Apesar de certas diferenças de perspectiva (e do ponto de vista dos vários narradores), os textos encontram-se todavia ligados pela intervenção inesperada duma espécie de *deus ex machina* que, no final, restitui a esperança e a razão de viver, embora, também aqui, se assista a diversos graus de euforia possível.

Tentando chegar a uma conclusão, pode afirmar-se que houve contactos profundos entre as duas literaturas, como, de resto, foi afirmado, de modo exemplar, por Pires Laranjeira, quando escreve: “De facto, eles (os caboverdianos) basearam-se nas semelhanças sociais, económicas e ecológicas entre o Nordeste brasileiro e o arquipélago crioulo, encararam a independência política brasileira como factor de relevo para a assunção duma literatura própria,

nacional, e reconheceram a necessidade do regionalismo como primeira condição para fugir à ditadura literária da metrópole europeia”¹⁶.

Confrontando, porém, as diversas obras aqui consideradas, parece poder afirmar-se que as semelhanças se caracterizam mais por uma homologia de princípio¹⁷ do que propriamente por um fenómeno de intertextualidade, considerando esta não como uma soma confusa e misteriosa de influências mas como o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador que detém o comando de sentido¹⁸. Da análise das eventuais influências e estímulos criativos como fenómeno transcultural e do valor do que se considera como “peregrinações interculturais”, é possível entrever a evidência duma marca de “polinização” que, do Nordeste brasileiro, até por via de uma identidade histórico-cultural, “fertilizou” os literais caboverdianos.

¹⁶ Pires Laranjeira, *De Letra em Riste. Identidade, autonomia e outras questões nas literaturas de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe*, Porto, Ed. Afrontamento, 1992, p. 23.

¹⁷ Cfr. Laurent Jenny, *A estratégia da forma*, in *Intertextualidades* (trad. de “Poétique”, n. 27), Coimbra, Almedina, 1979, p. 14. De notar, todavia, no âmbito da poesia caboverdiana, uma relação mais estreita com os poetas brasileiros: “Jorge Barbosa chega a ser explícito nos seus poemas “Carta para Manuel Bandeira”, “Você, Brasil (para o poeta Ribeiro Couto)”, in *Caderno de um Ilhéu*, Lisboa, 1956. Cita ainda Jorge de Lima e Manuel Bandeira. Deste, é evidente a ressonância em *Gritarei Berrarei Matarei Não vou para Pasárgada (100 poemas*, Roterdão, s/d), de Ovídio Martins. Mas Ribeiro Couto, por sua vez, envia um “Recado para o arquipélago” (in *Poesia Reunida*, 1960), em que se dirige a Jorge Barbosa” (Pires Laranjeira, *Literatura Calibanesca*, ed. cit., p. 22).

¹⁸ A este propósito são mais do que pertinentes as palavras de Manuel Ferreira: “Não há enunciado que não seja produto da interpenetração textual [...] Se na verdade a experiência de cada um é a de todos, se todos, sempre de modo generalizado, vivem os mesmos problemas, as mesmas situações, em determinado espaço geográfico, social, político, linguístico, se todos recebem uma herança social comum e vão aplicar e desenvolver colectivamente, utilizar os mesmos padrões de cultura, e têm a mesma visão da vida, elaboram e assumem ideologemas que são os de todos” (*O texto brasileiro na literatura caboverdiana*, in *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, p. 105).

ROBERTO MULINACCI

IL NOSTRO ALTROVE QUOTIDIANO. DINAMICHE STORICO- GENERAZIONALI DELLA POESIA BRASILIANA DEL SECONDO NOVECENTO

Ogni generazione si chiede stupita: chi sono io e chi sono i miei antecessori?
Farebbe meglio a chiedersi: dove sono io? E a tener per sicuro che gli antecessori
Non erano così o cosà, ma semplicemente in un altro luogo.
(R. Musil, *L'uomo senza qualità*)

Preambolo a guisa di introduzione

Il secolo appena trascorso, visto dalla tolda del millennio incipiente, ci appare ora come un terreno di sempre più difficile catalogazione. Anche e soprattutto in chiave critica. E non solo per la crisi di quei linguaggi specialistici che, frutto di una originaria e profonda opera di dissodamento epistemologico, sono spesso oggi costretti a battere in ritirata di fronte all'incalzare delle nuove mode culturali, con il loro relativo bagaglio terminologico. Ma altresì per quel *quid* di incertezza prospettica che si intrude in ogni pretesa storicizzazione di un tempo recente e che, dunque, rende simili operazioni inevitabilmente e consapevolmente tendenziose. In particolare per quanto riguarda quello snodo simbolico del Novecento che è, appunto, secondo tradizione, la *fin-de-siècle*, zona di frontiera in cui si addensano realtà consolidate e virtualità latenti, a costituire un *humus* magmatico che, pur sconfinando nell'immediata contemporaneità, si rivela ad essa irriducibile, se non addirittura resistente.

Così, nonostante il malcelato imbarazzo semantico dei prefissi a cui è affidata la periodizzazione della storia della cultura (si pensi, per es., a quel proliferare endogeno di *post-* e *neo-* che continua a scandirne lo scenario attuale), dobbiamo tuttavia riconoscere che certe etichette, tra cui quella di "contemporaneo", sono ormai diventate insufficienti – per non dire propriamente anacronistiche – nel tentativo di definire le estreme propaggini della fenomenologia artistica novecentesca. Le quali, a dispetto dei dati anagrafici di molti loro esponenti, che risultano a pieno titolo nostri contemporanei – alla stre-

gua, peraltro, di alcuni loro grandi predecessori delle epoche addietro, la cui sensibilità ci suona ancora come moderna –, sembrano piuttosto inquadrarsi perfettamente in quello sfasamento cronologico che Bloch chiamava “contemporaneità del non-contemporaneo”, ad indicare un’esperienza dell’attualità divaricatasi dalla coscienza soggettiva (e/o dalla volontà individuale) di farne parte integrante. Come dire, insomma, che vivere il presente senza appartenergli non è solo un compiaciuto snobismo intellettuale né una “malattia” tipica dello spirito dei tempi, bensì la condizione normale dell’esistenza storica divisa tra passato e futuro, tra memoria e aspettativa, nonché, nella fattispecie, la situazione congiunturale di chi, a cavallo tra due secoli – e due millenni –, partecipa del nuovo essenzialmente in quanto rappresentante del vecchio. È questo, del resto, il paradosso incarnato da molti autori cosiddetti contemporanei, la cui opera odierna finisce, non di rado, per soccombere alle linee di forza di tassonomie pregresse, che, inglobandola sotto il segno della continuità, la riducono di fatto ad un’esistenza d’appendice. Un passato che agisce, quindi, più come vettore esegetico che come stimolo creativo e che, anzi, a prescindere dagli ultimi sviluppi, sembra piuttosto sovradeterminarli, filtrandone l’esito attraverso le maglie egemonizzanti di carriere (pluri)decennali.

Non è tanto, allora, questione di etichette quanto di criteri: gli scrittori che si sono affermati in questi ultimi anni sono davvero contemporanei di quelli già entrati nel canone di fine Novecento? Voglio dire: a parte l’evidenza palese di una letteratura coeva fatta di tanti stili diversi, in cui, dunque, c’è posto per tutti, *chi* sono gli autori contemporanei, o meglio – riprendendo la suggestione musiliana citata in epigrafe – *dove* sono gli autori contemporanei, dal momento che, “sull’orizzonte troppo ampio di ciò che intuitivamente viene percepito come un’epoca”¹, si distinguono comunque delle discontinuità non componibili solo su base nomenclatrice? Esiste, alla fin fine, un luogo del presente, equidistante da ciò che è stato e da ciò che sarà, oppure il presente consiste giustappunto in questa distanza che si è insinuata nel nostro sguardo, configurando così il proprio situarsi altrove rispetto ad ogni stabile topologia?

Il Brasile e le generazioni “fuori luogo”

Passando dal piano astratto delle considerazioni generali a quello concreto della loro applicazione particolare, si potrebbe prendere a utile paradigma la poesia brasiliana del secondo Novecento – qui assunta a fertile terreno di ve-

¹ Giovanni Bottioli, “Il “non” dei luoghi” in *I nonluoghi in letteratura. Globalizzazione e immaginario territoriale*, a cura di S. Calabrese e M. A. d’Aronco, Roma, Carocci Editore. 2005, p. 22.

rifica delle premesse critiche del titolo – e riformulare le domande di cui sopra in questa nuova prospettiva. Cosa hanno in comune Carlos Nejar e Carlito Azevedo? Oppure, Marly de Oliveira e Cláudia Roquette-Pinto? Perlomeno, si dirà, il fatto di essere tutti poeti brasiliani contemporanei. È però sufficiente, ancora una volta, questa preliminare inclusione di poeti uomini e “poeti donne” – con la variante di genere cara a Clarice Lispector – nello spazio onnicomprensivo della contemporaneità a giustificare il loro accostamento? Certamente no. Anche perché la domanda da porsi sarebbe invero un'altra: poeti contemporanei rispetto a chi o a che cosa? Ovviamente a noi, che li abbiamo assunti quale problematico oggetto di tale ricognizione. E poi, altrettanto ovviamente, contemporanei gli uni agli altri, in quanto perlopiù autori viventi e ancora attivi, nonostante le differenze di età e di produzione artistica. Ma, soprattutto, contemporanei in relazione ad un presente la cui definizione non può ridursi a vuota tautologia, dovendo invece assurgere a discrimine teorico provvisto di autonoma autorevolezza, capace, cioè, di convertire quello “sguardo distanziante”² nel luogo di un'alterità consapevole ed effettiva. Giacché non si tratta di stabilire se questi poeti siano o meno, oggi, tutti contemporanei (il che è un evidente truismo), quanto piuttosto di capire se la tradizionale scansione dell'epoca in corso rappresenti davvero anche una svolta del gusto e della sensibilità, tale, perciò, da istituirsi al contempo in principio stilistico escludente, anziché cristallizzarsi in una dimensione storica livellante.

E comunque, pur nell'impossibilità di circoscrivere esteticamente un'epoca complessa come quella che stiamo vivendo, in cui il pluralismo delle forme partecipa altresì di quell'alessandrinismo culturale tipico del postmoderno, si dovrebbe tuttavia ancorarne la pertinenza cronologica a parametri con un minor tasso di vaghezza di quello intrinseco alla nozione di “contemporaneo”. Non a caso, il più comune dei parametri vigenti continua ad essere, *faute de mieux*, senza dubbio quello generazionale, autentico marchio di fabbrica della critica brasiliana, che si è divertita a proporre, ecletticamente, declinazioni di ogni tipo. Basterebbe, infatti, ricordare come l'elenco classico delle generazioni poetiche novecentesche in Brasile – quella del '22, del '30, del '45, del '60, dell'80 –, col suo pletorico corredo di varianti spesso bizzarre, incline a prospettare nuovi segmenti generazionali ogni due o tre anni, in palese dispregio di qualunque fondata ragione metodologica, abbia trovato una suggestiva scappatoia alla categoria del tempo nelle formule extraletterarie di “geração mimeógrafo” e “geração AI-5”, coniate da Flora Süssekind per i poeti operanti sotto la dittatura. Naturalmente, anche a causa della sua apparente discrezionalità, la logica delle generazioni, il cui *continuum* dialettico ha in-

² G. Bottioli, *op. cit.*, p. 24.

corniciato il percorso della poesia brasiliana del Novecento, non è certo immune da difetti, ma, forse, offre pure qualche vantaggio: per esempio, a prescindere dall'opzione periodizzante, quello di creare una serie di iati nella catena sintagmatica di questo enorme macrotesto secolare. Per meglio definire il quale, nondimeno, sarà utile il ricorso alle date paradigmatiche, che, lungi dal confliggere con il metro generazionale, ne sostanziano contigualmente la plausibilità storiografica, a patto, però, di non confondere l'uno con le altre: ossia, da una parte, l'essenza dialogica della generazione, che trova nell'antagonismo evolutivo la sua ragion d'essere, dall'altra, l'assoluta unicità dell'evento, a cui compete, invece, una funzione ancillare di rimando storico-letterario.

Ed è proprio dall'indebita sovrapposizione di queste due categorie, tesa a far coincidere teleologicamente un percorso peculiare con i suoi snodi generalizzanti, che discendono taluni equivoci critici, riassumibili nella frequente catacresi del termine "generazione", ormai perlopiù atomizzato, fin quasi a svuotarsi di senso, entro la galassia pseudo-sinonimica delle scuole, delle correnti, dei movimenti. Come capita, appunto, con la doppia sequenza generazionale del '22 e del '30, laddove dalla Settimana di Arte Moderna di San Paolo sembra scaturire per partenogenesi anche la reazione al modernismo, piuttosto che la sua consacrata "stabilizzazione"³, affidando, dunque, a Drummond e Murilo il ruolo di antiavanguardisti che sarebbe stato poi di Carvalho da Silva e Lêdo Ivo. Altrettanto catacretico, del resto, appare il riferimento alla cosiddetta "generazione del '56"⁴, il cui anno eponimo – simboleggiato significativamente da un'altra esposizione, sempre a San Paolo, ma stavolta di quadri e sculture concretiste – diventa il campo gravitazionale attorno al quale far convergere generazioni distinte, coadunando in modo eterogeneo Guimarães Rosa e Haroldo de Campos, Ferreira Gullar e Adriano Espínola.

Insomma: se là si divideva ciò che era fondamentalmente unito, dando due generazioni in luogo di una, qui, al contrario, una generazione composita unisce quel che dovrebbe rimanere diviso. Si capisce, allora, come tale confusione sia, in realtà, il portato di due interpretazioni antitetiche del fenomeno generazionale: ad una sua interpretazione strumentalmente pervasiva, in quanto concetto manualistico, il cui unico scopo consiste, in fondo, nel rimarcare la

³ Cfr. Pedro Lyra (org.), *Sincretismo. A poesia da Geração-60 (Introdução e antologia)*, Rio de Janeiro, Topbooks, 1995, p. 76. Questo testo costituisce l'imprescindibile riferimento delle presenti note.

⁴ È questa la definizione proposta da Sílvio Castro, al quale si deve comunque il merito di aver fatto conoscere per primo in Italia – anche a chi scrive, cosa di cui lo ringrazio qui pubblicamente – autori poco noti di questa generazione. L'antologia, da lui curata, che racchiudeva pionieristicamente queste voci interessantissime di un Brasile anti-esotico, ha come titolo *Poeti brasileiros contemporanei* ed è stata pubblicata a Venezia (Centro Internazionale della Grafica), con le belle traduzioni di Giampaolo Tonini, nel 1997.

condivisione di un terreno comune ad altre esperienze coeve (per es. il 1956 dello sperimentalismo poetico e prosastico, tra *Noigandres* e *Grande Sertão*), si oppone, infatti, un'interpretazione rigorosamente filologica della generazione, quale aggregato plurale di individui su base storico-biologica, elevandone, cioè, a fondamento le loro date di nascita, oltre che quelle dell'esordio letterario. Sarà, perciò, da questo fertile distinguo, prolettico a rivisitazioni storiografiche, che occorrerà prendere le mosse, almeno per restituire un minimo di oggettività al discorso critico, sottraendolo all'impressionismo post-bloomiano del canone e dei suoi congeniti *loci communes*.

Un luogo pieno di luoghi: la Generazione del 60

Ripartiamo, dunque, dal 1956: un riferimento cronologico che, in assenza di emblematici appigli extraletterari, si fonda essenzialmente sull'innovazione poetica incarnata dal concretismo. Già, ma dove collocare, secondo questa prospettiva, l'opera dei fratelli Campos e di Décio Pignatari? Al di qua o al di là della linea di displuvio che segna, anche in Brasile, la barthesiana morte dell'avanguardia? Siamo davvero sicuri che la poesia concreta rappresenti l'avvento di una nuova stagione creativa e non, invece, portata all'estremo, la conclusione dell'esperienza modernista? Non nel senso, si badi bene, del venir meno delle suggestioni formali che il modernismo continua ancora oggi ad esercitare su molti autori, quanto piuttosto nel senso del progressivo esaurirsi di quello "espírito revolucionário e combativo das vanguardas do início do século"⁵, riassorbito dalla sua istituzionalizzazione a modello culturale. D'altro canto, se l'internazionalismo del '56 non è che il rovescio della medaglia del nazionalismo del '22, risultando, in effetti, al pari di questo, propositivamente partecipe del processo di modernizzazione del paese – la cui concomitanza, almeno in termini progettuali, con le singole tappe del movimento concretista assomiglia quasi ad una riprova⁶ –, è altresì vero che i suoi principali corifei appartengono di diritto alla generazione del '45, ne sono, cioè, i "figli degeneri", pronti a scagliarsi, rinnegandola, contro l'"involutione neoparnassiana"⁷ dei loro padri, che dappprincipio avevano condiviso.

⁵ Iumna Maria Simon, "Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)" in Ana Pizarro (org.), *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*, vol. 3 (*Vanguarda e Modernidade*), São Paulo, Memorial, 1995, p. 338.

⁶ Cfr. K. David Jackson, "Brazilian World Concrete" in *Review. Latin American Literature and Arts*, n. 64 (Spring 2002), p. 36.

⁷ Luciana Stegagno Picchio, "Crisi del linguaggio e avanguardie letterarie in Brasile" in *Paragone*, n. 190/10 – dicembre 1965, p. 85.

Così, la svolta neoavanguardistica del gruppo di *Noigandres* – compresa quella dei futuri scissionisti (Ferreira Gullar e Mário Chamie) –, pur radicale a livello dei singoli, mal sopporta l'etichetta di anno zero del Secondo Novecento brasiliano, a cui finisce in realtà per contrapporsi, da un punto di vista storico, proprio sul filo dell'affinità transgenerazionale che la legava all'avanguardia d'inizio secolo. Anche perché il decennio successivo, con la dittatura ormai alle porte, avrebbe impresso al contesto politico-sociale nazionale un cambiamento repentino, destinato a creare una frattura profonda rispetto al clima di baldanzosa euforia che aveva caratterizzato l'era del *desenvolvimentismo*. Non a caso, sarà la generazione che verrà dopo, quella, appunto, del Sessanta, a chiudere i conti con questo passato recente, accollandosi il peso di traghettarne gli ideali modernizzatori dal piano della forma a quello dei contenuti e così trasformando, di fatto, l'esperienza poetica nel terreno di una controrivoluzione, desiderosa soprattutto di ristabilire una coestensività tra linguaggio verbale e mondo della vita, quest'ultimo non più immediatamente intelligibile attraverso la visualizzazione mimetica di nuove, potenziali strutture morfo-sintattiche. E questo rapporto significativo col reale potrà darsi solo tramite il recupero di quelle due componenti fondamentali del fare poetico che sono il verso e l'immagine, l'uno e l'altra penalizzati dalle teorie estetiche del concretismo, in nome di una simultaneità dello spazio grafico, nonché di un'autosufficienza semantica della parola, contro cui si scontrano irrimediabilmente le convenzioni letterarie del testo e la mediazione soggettiva dell'autore/lettore⁸.

Se, insomma, il movimento concretista aveva immaginato di riprodurre nelle sue configurazioni geometriche, per dirla con Haroldo de Campos, “um mundo paralelo ao mundo das coisas”⁹, che si prestasse a rappresentare le tensioni progressive della nuova società urbano-industriale, il *repêchage* delle matrici metriche convenzionali e dei processi connotativi da parte della generazione del '60 indica, dunque, la frattura prodottasi tra quella società e i suoi meccanismi di autorappresentazione. Ed è soprattutto l'avvento della dittatura a determinare questo cortocircuito culturale, allorché risulta chiara l'incompatibilità di un puro e semplice “rispecchiamento” del sistema vigente con le ambizioni interventistiche dei suoi oppositori. Il verso e l'immagine si fanno quindi veicolo di una pratica discorsiva che, nella distanza incolmabile da ogni plausibile mimesi della condizione sociale, intende riaffermare la specificità della *Weltanschauung* poetica e, di conseguenza, il suo valore come agente di

⁸ Cfr. Horácio Costa, “Panorama da poesia brasileira no século XX” in *Revista de Letras*, São Paulo, v. 40 (2000), p. 38: “[Nos anos 70] Ocorre uma volta ao verso livre, um desligamento da preocupação visual referente à forma e uma nova afirmação da lírica. A poesia volta a nascer – com uma tônica de desencanto – como uma necessidade expressiva de um indivíduo.”

⁹ Citato da Iumna Maria Simon, *op. cit.*, p. 345.

cambiamento. Il che non implica, per gli autori del '60, un ritorno *ipso facto* al frusto tradizionalismo normativo della generazione precedente, bensì un suo superamento, in direzione non soltanto dell'autonomia creativa del modernismo, come pure di quella visione utilitaristica della poesia ("L'arte deve servire" ammoniva nel '44 Mario de Andrade) svilta dal vacuo culto della forma. Riconquistare una lingua poetica aprendosi alla prosaicità del quotidiano diventa, perciò, l'imperativo primario di questi autori, equidistanti, nella loro sapiente ibridizzazione, tanto dal colloquialismo del '22 quanto dal formalismo del '45¹⁰. Facciamo il gioco delle fonti e sentiremo risuonare, in sottofondo, la lezione di Drummond, quello de *A Música Barata*, che preferisce i rumori di strada alla "matinada dos arcanjos", ai suoni celestiali e asettici di una poesia destinata ad esaurirsi in esercizio calligrafico, priva della coscienza della propria funzione. Ma come non vedere, in quella convergenza di livelli espressivi (alto e basso), anche un tentativo di neutralizzare, inglobandolo, il dualismo forma/contenuto interno alla stessa generazione e che aveva visto contrapporsi, da una parte, la deriva concretista/praxista del significante verso la sua inevitabile autonomia e, dall'altra, la monolitica assunzione del significato a verbo rivoluzionario nel canto miscelaneo del *Violão de rua*?

In tal senso, mi pare che la generazione del '60 possa altresì considerarsi in qualche misura "antropofaga", avendo conservato, dalla fisiologica deglutizione dell'esperienza anteriore, appena quanto le necessitava per costruirsi una cifra poetica riconoscibile: vale a dire, gli strumenti tecnico-retorici della generazione del '45 (verso e immagine, appunto), oltre alla primitiva socialità partecipante del concretismo e del praxismo (poi sopraffatta dalle superfetazioni dottrinarie). È nel loro duplice scarto rispetto a questo retaggio, dunque, che i poeti della "Geração-60" si ritagliano un proprio individuale cammino, ricombinando in forme nuove i materiali preesistenti, secondo una prassi che Mário Faustino, il giovane poeta morto a 32 anni in un incidente aereo e ritenuto giustamente il precursore della generazione, così spiegava, nel 1957, dalle pagine del supplemento domenicale del *Jornal do Brasil*: "...tento progredir sem abandonar, um momento que seja, toda a tradição poética a preceder-me e procurando revivificá-la e aproveitá-la, adaptando-a a novas necessidades"¹¹. Sono, queste, le necessità di una generazione la quale, come ricordava Nejar in un'intervista a Giovanni Ricciardi¹², non si accon-

¹⁰ Cfr. Pedro Lyra, *op. cit.* p. 111.

¹¹ Citato da Pedro Lyra, *op. cit.*, p. 92. Si può dire, perciò, che *O homem e sua hora* (1955) – l'unico libro di versi di Mário Faustino, quello che inaugura, in anticipo sui tempi ufficiali, la svolta poetica del '60 – abbia costretto un'intera generazione a prendere consapevolezza di sé, ad autodefinirsi.

¹² Giovanni Ricciardi, *Autoretratos*, São Paulo, Martins Fontes, 1991, p. 422.

tenta più di constatare la presenza in mezzo alla strada della metaforica pietra drummondiana, ma prova, piuttosto, a rimuoverla, confidando nel potere demiurgico della parola.

E come la poetica di Faustino aveva programmaticamente inteso dialogare con il passato, pur nel riadattamento di quel patrimonio alla complessità del mondo moderno, così quanti verranno dopo di lui avranno il compito di convertire quel costante pendolarismo di aperture e chiusure nei confronti della tradizione in acquisizione di un percorso. Dove uno dei suoi tratti fondativi sarà proprio quel recupero del lirismo, nell'accezione più vasta di riconquista dell'Io, sacrificato alla logica antiborghese di decostruzione del soggetto, nella quale le avanguardie avevano illusoriamente individuato una scappatoia alla crisi del linguaggio poetico. Un lirismo, le cui molte anime (l'erotica, la mitica, la mistica, l'universalistica, secondo lo schematico inventario fattone da Pedro Lyra¹³), lungi da manierati ripiegamenti intimistici, trovano, invece, un denominatore comune proprio nella loro corallità epica, dove l'Io si disperde nel Noi sotto il prisma dell'universalità della condizione umana. L'epicità di questa sfida al reale non si esaurisce, infatti, nella compiaciuta posa ribellistica né si stempera nel chiuso dell'officina poetica, traducendosi, al contrario, nell'ansia di un assoluto che balugina dietro la superficie opaca delle cose, al fondo della loro apparente banalità. È il mito faustiniiano di una "poesia totale" che, svincolata dalle ragioni circostanziali della sua genesi, aspira ad identificarsi con la vita, financo a sostituirsi, assumendo ad un imperativo etico di verità, da intendersi etimologicamente nel senso dell'*alétheia*, ossia, dello svelamento di ciò che è nascosto o implicito. Si veda, per esempio, l'*Ensaio sobre o fim* di Fernando Py:

Contempla este edifício de cimento
E fezes.
Contempla-o: segredos abrem-se a teus olhos
No ranger dos gonzos, na ferrugem
Amarga do metal mordido.
Desfere a vista contra estas colunas,
Estas paredes, pesquisa os alicerces.
O material que neles se empregou
É sangue e ossos, humo desprezível,
Suor de peitos e braços, pêlos rudes
Impregnados de cólera o onde assoma
A lágrima impotente da miséria.¹⁴

¹³ Pedro Lyra, *op. cit.*, p. 100.

¹⁴ In Pedro Lyra, *op. cit.*, p. 268.

Qui, nelle concrezioni umane che innervano le strutture architettoniche di questa “rivisitazione” dell’Edifício Esplendor, c’è non solo il superamento, anche metaforico, de *O engenheiro* di João Cabral de Melo Neto, col suo nitore formale da “natura senza storia”¹⁵, come pure il riscatto del disincanto drummondiano, contrapponendo a quella simbolica *pars destruens*, dove “la materialità degli elementi cancella la storia degli uomini”¹⁶, la *pars construens* di una coscienza capace, da sola, di dischiudere la speranza del futuro. Alla poesia linda e rassicurante, edificata sull’illusione di parole previamente – vorrei dire: intrinsecamente –, poetiche, la generazione del ’60, nella sua tendenza demistificatoria, sostituisce, invece, immagini prosaiche di forte impatto icastico, che sappiano mettere a nudo l’anima sporca del reale, che ne rivelino l’intima putredine senza alchimie eufemistiche, che siano, insomma, lo specchio di un fallimento e insieme un elegiaco canto di vittoria alla Ildásio Tavares:

Por isso eu canto a luta sem memória
Desse homem que perde, e não se ufana
De no rosário de derrotas várias
E de omissões e condições precárias
Poder contar com uma só vitória
Que não se exprime nas mentiras tantas
Espirradas sem medo das gargantas
Mas sim no que ele vence sem saber
E não se orgulha, campeão na história,
Da eterna luta de sobreviver.¹⁷

E questa centralità della parola poetica, riscoperta contro il cerebralismo dei suoi simulacri cosificati e massificati, spiega forse, almeno in parte, la rilevanza che ha per questi autori la riflessione metapoetica, cioè, il tema del fare poesia, nel suo duplice versante: quello storico-esistenziale che attiene alla condizione del poeta e quello riguardante, invece, l’atto propriamente creativo. Tema certo non nuovo, né dunque peculiare di questa generazione, ma che, calato nel contesto di una dittatura ventennale, assume una pregnanza di significato non assimilabile ad altre analoghe operazioni. Interrogarsi su cosa significhi essere poeta nella società del nostro tempo, su quale sia l’orizzonte d’aspettativa e il limite fattuale del testo poetico equivale, dunque, a considerare seriamente le possibilità d’incidenza di questa forma letteraria (e, in fondo, di tutta la letteratura) nella realtà, al di là di ogni baldanzoso ottimismo ma anche di ogni autolesionistico catastrofismo:

¹⁵ Ruggero Jacobbi, *Poesia brasiliana del Novecento*, Ravenna, A. Longo Editore, 1973.

¹⁶ Vincenzo Arsillo, *La nostalgia del presente. Modernità e città nella poesia di Carlos Drummond de Andrade*, Roma, Sallustiana Editrice, 2001, p. 67.

¹⁷ “Canto do homem cotidiano” in Pedro Lyra, *op. cit.*, p. 454.

Uma resma de papel grosseiro atos impublicáveis
Mais nada de mim
Esperem.

Como saber a qual geração pertença? ¹⁸

È perciò in questa tensione tra storia e poesia che la generazione, ogni generazione, delimita il proprio spazio, vale a dire nella capacità di risposta creativa da essa offerta ai processi storici, ben consapevole, come ricordava Barthes, che "l'opera è essenzialmente paradossale, è segno di una storia e, insieme, resistenza ad essa" ¹⁹.

I

¹⁸ Oswald Barroso, "Usina" in Pedro Lyra, *op. cit.*, p. 606.

¹⁹ *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1966, p. 78.

VINCENZO ARSILLO

LA SCRITTURA FRATERNA: CREAZIONE E PENSIERO LETTERARIO IN MIGUEL TORGA

Per entrare nel progetto, nell'universo aurorale di *A criação do mundo* di Miguel Torga¹, in quella che potremmo definire la "tentazione dell'aurora" che essa rappresenta, dovremo forse partire da una piccola riflessione su un aspetto dello statuto dell'autobiografia, della sua condizione; del patto – come Philippe Lejeune lo ha definito² – del patto che essa propone, o meglio attende e richiede, sia a colui che la compone, al suo autore, sia al suo lettore.

Possiamo ipotizzare due modelli, due tipologie di autobiografia, o meglio di "sentimento autobiografico della scrittura" (o forse anche di "immaginazione autobiografica della scrittura"): uno lineare, verticale – diacronico e generativo –, l'altro per così dire "curvo", che si riflette nella immagine che Gilles Deleuze, a proposito del metodo speculativo-matematico di Leibniz, ha identificato nella "piega", nel continuo ritornare di una cosa su se stessa, verso se stessa³. Il primo modello è quello della *strada*, del cammino, dell'"odós"; l'altro, quello del labirinto. Autobiografia, dunque, come *cammino* di sé verso se stessi o come *riflesso* di sé attraverso se stessi. E possiamo affermare, anticipando le conclusioni, che il testo torguiano partecipa di entrambi i modelli.

Quando Michel Eyquem, signore di Montaigne, nelle ultime battute del saggio *De l'exercitation*, si spinge a raccontare con un certo indugio, e non senza dovizia di particolari, un fatto "poco importante e assai vano" – una sua rovinosa e pressoché mortale caduta da cavallo –, sembra non poter fare a meno di soffermarsi sulle procedure di chi, dopo aver eletto "se stesso" a proprio oggetto di studio, decida di impugnare la penna per mettersi a parlare di sé e della propria vita:

¹ Miguel Torga, *A criação do mundo*, 3ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 2002. D'ora in avanti sempre indicato con *CdM*, seguito da numero di pagina.

² Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986.

³ Gilles Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, Torino, Einaudi, 1990.

[...] Nous n'avons nouvelles que de deux ou trois anciens, qui aient battu ce chemin: Et si ne pouvons dire, si c'est du tout en pareille manière à ceste-cy, n'en connoissant que les noms. Nul depuis ne s'est jetté sur leur trace: C'est une espineuse entreprinse, et plus qu'il ne semble, de suyvre une alleure si vagabonde, que celle de nostre esprit: de penetrer les profondeurs opaques de ses replis internes: de choisir et arrester tant de menus airs de ses agitations: Et est un amusement nouveau et extraordinaire, qui nous retire des occupations communes du monde: ouy, et des plus recommandées. [...] Il n'est description pareille en difficulté, à la description de soy-mesmes, ny certes en utilité.

Queste parola che compaiono in un aggiunta tardiva degli *Essai* e che, come tali, dovrebbero essere state annotate tra il 1588 e il 1592, da una parte possono rappresentare il consuntivo della carriera di uno scrittore ostinosi ad avere soltanto il proprio il "io" come "mira" dei propri pensieri; dall'altra, possono tuttora servire come un decisivo avvertimento per quanti desiderino mettersi in viaggio e intraprendere l'esplorazione di un territorio incerto e misterioso come quello dell'autobiografia. A guidare la loro ricognizione – sembra garantirci Montaigne – non esistono punti fermi né rassicuranti basi d'appoggio: il genere autobiografico – che in questo caso consiste in una scrupolosa perlustrazione delle zone segrete dell'io, in un tortuoso inseguimento volto a scovare e mettere in luce i più nascosti aspetti dello "spirito" – non si presenterebbe soltanto come la disperata "impresa" a cui ha osato dedicarsi un pugno di esecutori coraggiosi; costituisce anche un enigma destinato a mettere alla prova, attraverso una serie di ostacoli e paradossi, tutti i lettori che siano decisi a indagare le fattezze, le origini e gli sviluppi dei suoi dispositivi testuali.⁴

Poiché, potremmo aggiungere, ogni autobiografia è al tempo stesso un enigma ed una sfida.

L'autobiografia diviene un *enigma*, mostra la sua condizione di universo evidente dell'enigma: la vera sostanza, sostanza imprendibile e metamorfica, dell'io si riflette come catena di eventi ed è la rappresentazione, l'*inscenare*, il *mettere in scena* la propria esistenza. Potremmo dire che quello della autobiografia è l'estrema forma autoriflessiva di *mise en abyme*.

Seguendo la ottima analisi che Michel Braud fa in *La forme des jours*⁵, potremmo dire che se il *journal personnel* è la scrittura "tra me stesso e me stesso", l'autobiografia è quella *tra essere-essere stato me e vedermi*. Perché la "question centrale du journal semble bien être celle de l'identité de son auteur: *Qui suis-je?*", o meglio, riprendendo un volume "au titre évocateur, *Pourquoi suis-je moi?*"⁶.

⁴ Ivan Tassi, *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, Roma-Bari, Laterza, 2007 [il passo di Montaigne è riportato in italiano nel testo], pp. 3-4.

⁵ Michel Braud, *La forme des jours. Pour une poétique du journal personnel*, Paris, Seuil, 2006.

⁶ *Ibidem*, p. 59.

E, dunque, la forma del titolo che l'autore dà alla propria autobiografia è un segnale importante. Se, così, l'origine estetico-formale dell'autobiografia è nelle *Confessioni* di Agostino, che lega in questa definizione "intimità e storia", successivamente – come tendenza generale – le opere autobiografiche prendono il titolo di *Vita*, a cui si aggiunge a volte quello di "storia": intervengono cioè un consapevole slittamento verso quel processo che porterà l'autobiografia da *racconto dell'io* (il cui modello è incarnato dalle *Confessions* di Rousseau, titolo non casualmente agostiniano) a *romanzo dell'io*. Dunque, "vita" e "souvenirs" e "mémoires", in cui l'autore si autotematizza.

Tra fine Ottocento e, poi, con pienezza, nel Novecento, comincia un nuovo fenomeno: l'autobiografia prende un titolo originale, viene segnata fin dalla prima soglia testuale da un titolo non più di genere, ma pienamente finzionale (a questa forma, credo sia necessario assimilare anche il geniale *Autobiographies* di Yeats). E Torga con *A criação do mundo* compie un doppio passo di carattere assolutamente innovatore e contemporaneo; scrive infatti nella prefazione alla versione francese:

[...] Livro temerariamente concebido na mocidade, imprevisível na trama e no rumo, só o *tempo* lhe podia dar corpo e remate, traçando-lhe o enredo e marcando-lhe a duração. O que acabou por acontecer, já que os fados, condoídos da *cegueira do projecto*, não quiseram calar, antes de ele ser levado a cabo, a voz do autor.

Todos nós criamos o mundo à nossa medida. O mundo longo dos longevos e curto dos que partem prematuramente. O mundo simples dos simples e o complexo dos complicados. Criamo-lo na consciência, dando a cada acidente, facto ou comportamento a significação intelectual ou afectiva que a nossa mente ou a nossa sensibilidade consentem. *E o certo é que há tantos mundos como criaturas.* Luminosos uns, brumosos outros, e todos singulares. [CdM, 11, corsivi miei]

Il primo passo consiste nel riconoscere al tempo la condizione di creatore e occasione del corpo della scrittura: attraverso il tempo si crea, si può creare la visione del mondo, del mondo di ciascuno come un universo, come tanti universi quante creature, ma di universi-creature in movimento attraverso lo scorrere del tempo. Esso, cioè, diviene non solo condizione della narrazione, ma una sorta di interlocutore interiore, di specchio in cui ciascuna singolarità può riflettere la propria umanità, la propria coscienza di essere umano. E il tempo diviene umano attraverso gli uomini. È proprio attraverso questa coscienza temporale dolorosa, ma non tirannica, che l'idea paterna, verticale cioè *genetica* della scrittura (chi scrive genera il testo, ne è il suo creatore-padre) si apre ad una visione fraterna di essa, parallela, in cui chi scrive rende e vede la scrittura come un cammino congiunto, *parallelo* appunto, come se

essa fosse specchio e riflesso, a volte ombra, di sé. Forse, ciò che più si avvicina alla rappresentazione dell'“altro da sé”.

Sempre la prefazione:

E o meu [mundo] tinha de ser como é, uma torrente de emoções, volições, paixões e intelecções a correr desde a infância à velhice no chão duro de uma *realidade proteica*, convulsionada por guerras, catástrofes, tiranias e abominações, e também rica de mil *potencialidades*, que ficará *na História como paradigma do mais infausto e nefasto que a humanidade conheceu, a par do mais promissor*. Mundo de contrastes, lírico e atormentado, de ascensões e quedas, *onde a esperança, apesar de sucessivamente desiludida, deu sempre um ar da sua graça, e que não trocava por nenhum outro, se tivesse de escolher*. Plasmado finalmente em *prosa – crónica, romance, memorial, testamento* –, tu dirás, depois da última página voltada, se valeu a pena ser visitado. Por mim, fiz o que pude. *Homem de palavras, testemunhei* com elas a imagem demorada de uma tenaz, paciente e dolorosa *construção reflexiva* feita com o material candente da própria vida. [CdM, 11-12, corsivi miei]

La costruzione riflessiva a cui il soggetto-autore si riconosce debitore della coscienza etica ed estetica della propria scrittura è quella “realtà proteica” e paradigma negativo della propria e di qualunque esistenza, che sta al pari del destino più promettente. In Torga cioè si mantiene sempre viva ed aperta la tensione estetica e morale verso la *dualità* del mondo, verso la misteriosa compresenza dell'abominio e della grazia. Con Bloch, potremmo dire che in Torga la speranza è sempre “principio-speranza”, dirittura etica della tensione di un individuo, calato nel proprio esistere, verso il futuro come potenzialità, e non come chiusura. La forma narrativa di tutto ciò viene “plasmata” (e si noti il verbo che rimanda alla coscienza, forse non totalmente volontaria, del demiurgo, di colui che plasma il mondo nominandolo) in una modalità mista, eterogenea, metamorfica. La “creazione”, questo il secondo passo contemporaneo, è “cronaca, romanzo, memoriale, testamento”. È, soprattutto, fedeltà all'immagine di quella “tenace, paziente e dolorosa ... costruzione riflessiva” da cui si parte ed a cui sempre si torna.

Fin dall'apertura antifrastica dell'*exerga*, tratto dal *Genesi*, “Tomou pois o Senhor Deus ao homem, e pô-lo no paraíso das delícias...” [CdM, 13] e da vari passi successivi, vi è la testimonianza continua, la pratica testimoniale di una coscienza che si viene formando attraverso diversi stadi di *avvicinamento*, di approssimazione alla coscienza della realtà, della realtà come oggetto della propria identità:

A asa tutelar de meu Pai, pronta mais uma vez a agasalhar-me, com esta pequena restrição:

Tens de te deixar de versos e de políticas, e tratar da tua vida. [p. 261]

Era dentro dele [navio] que eu agora relembraava aquela cidade embandeirada de roupa branca, de que guardava na retina a imagem indelével, colhida de raspão numa viela, de um cego a tocar guitarra, enquanto uma rapariga nova e bonita, de mão estendida, cantava

Lisboa das descobertas... [p. 77]

Curioso de tudo e sensível à qualidade de cada coisa, fora dessas horas infelizes considerava aquele Brasil um deslumbramento. Era um tatu que à minha vista fez um buraco com as patas, e se interrou no seio da terra num abrir e fechar de olhos; eram pacas bonitas e rápidas a atravessar as veredas como relâmpagos; eram tucanos de bicos assombrosos; eram formigueiros gigantescos, que pareciam talefes. Era um terra nova nuns olhos novos. Quando a cancela do terreiro batia atrás das costas, então é que a vida começava. Os macacos baloiçavam-se nos cipós, as preguiças dormitavam nas embaubas, um abacaxi maduro enchia o ar de perfume... e aquele pedaço de Minas parecia um recanto do paraíso. [p. 95]

Outro símbolo da hora lusiada presente, que Pessoa há pouco documentara num belo poema, que *Trajeto* transcreveu.

Nem rei nem lei, nem paz nem guerra,

Define com perfil e ser

Este fulgor baço da terra

Que é Portugal a entristecer...

Na ida para o Brasil, ficara uma saudade a chorar em cada coisa. Tudo estava em mim, e eu em tudo. O que me desiludira, iludira-me também. E a recordação do berço, que levava no coração, era límpida, bucólica e enternecida. Por que não acontecia o mesmo, desta vez? [p. 265]

E infatti, nel finale della *Criação*, Torga annota:

O meu tempo estava realmente cumprido. Continuava a escrever, a publicar e a corrigir incansavelmente, com a mesma insatisfação de outrora. Viajava sempre que podia, e quer em Bruxelas, quer em Londres, quer em qualquer cidade ou lugarejo pátrios, não havia recanto que não perscrutasse, numa curiosidade cada vez mais viva. Atento a todos os acontecimentos que os jornais noticiavam, nenhum cataclismo cósmico ou social me deixava indiferente. Muito embora sem o fôlego antigo, subia ainda montes que descorçoavam pernas menos idosas. *Mas já nada mais podia acrescentar ao mundo que paciente e tenazmente criara senão a implacável consciência de lhe sentir em todas as direcções a trágica mudez.* De tanto que dissera, o que ficara dito? *Algo de medular se quedara irredutivelmente calado para além e para aquém do amálgama de ideias, perplexidades, protestos, revoltas, paixões, que formavam como que uma crosta de obstinação à volta de um magma de angústia.* Algo que era o mistério da minha

própria identidade e que nunca se deixara *revelar* nem no silêncio nem no eco das palavras. [CdM, 592, corsivi miei]

Se il destino ed il carattere consistono, nella definizione di Nietzsche, nel “divenire ciò che si è”, allora non sarà possibile vedere questo divenire al di fuori del mondo, poiché il mondo è il *luogo* della creazione e la scrittura è il suo *tempo-luogo*. In Torga il mondo e la vita del mondo sono sempre, contemporaneamente, luogo della creazione e luogo del suo pensiero, del suo pensare letterario. Compito dello scrittore, allora, sarà sempre quello di *in-scrivere* il tempo personale – la auto-poiesi del demiurgo-scrittore – nello spazio della creazione-scrittura “fraterna”; e l’autobiografia diverrà, così, il “diario della memoria di sé”.

Paradossalmente è proprio l’autobiografia a dare un senso al presente, più che meccanicamente al passato, poiché è una visione del passato non solo *dal* presente, ma – se la scrittura non è semplice giustapposizione e narrazione di eventi, ma loro *ricreazione* attraverso di essa – l’autobiografia è visione del passato *verso* il presente. È essa, l’autobiografia, che concede al presente la sua naturale consistenza, è il passato narrato che spinge il presente verso se stesso, e verso il futuro di se stesso.

E riprendendo l’ultimo termine della triade della Francia rivoluzionaria; la *fraternità* che è la base del moderno concetto di “comunità”, Torga apre, attraverso la *Criação*, la visione dell’autobiografia come una *domanda di senso*: il patto autobiografico diviene, cioè, *questione autobiografica*. La ricostruzione della “memoria di sé” è un processo *in fieri*: una visione successiva, *post*, che cerca di farsi parallela; una *ri-costruzione di sé* che sia anche e sempre *re-stituzione di sé*. Se, allora, nel *Diário* abbiamo una *visione contemporanea*, una prospettiva contemporanea, nella *Criação* abbiamo uno *sguardo speculare*: il guardarsi nello/allo specchio del proprio aver vissuto e vivere. E la forma, la modalità di questa idea-sentimento etico ed estetico è la *etopea* (dal lat. ethopoeia, gr. ethopoía, “formazione del carattere” – “poiein”: fare, creare e “ethos”: carattere): nella retorica, descrizione dei costumi morali di un personaggio effettuata con particolari accorgimenti. Torga annota:

Mesmo nos actos absurdos que dia a dia praticava julgara ver sinais premonitórios de uma iluminação futura. Embora cegos, pareciam-me carregados de sentido. Apontavam certamente a uma meta de clareza. E, afinal, chegava o termo da viagem na mais profunda escuridão. Em vez da transparência almejada, deparava com a negrura de um enigma. Enigma para que não encontrara decifração, impiedosamente proposto por não sei que esfinge invisível à confusão de um viandante tartamudo, a dar os últimos passos num caminho já sem horizontes. Quisesse ou não quisesse, durasse o que durasse, tudo estava consumado. O que viesse ainda a acontecer em nada modificaria a crueza dos

factos: o mais essencial de mim por explicitar, as obrigações cumpridas, os afectos gastos, os sonhos acordados. Sem mais direito ao amor e à inspiração, despojado de ambições e a redoirar a esperança à sobreposse, nem a lição de Agarez, a cavar por descargo de consciência a costeira maninha das courelas, me podia valer. De hora em diante, como lenitivo, só o cilício cruciante da meditação.

Sim, a vida ia continuar. Outros dias viriam cheios de sol, de flores e de frutos. Mas não seriam meus. [*CdM*, 592-593, corsivi miei]

In questo modo si conclude la *Criação*, con la coscienza meditativa della fine, o meglio del compimento, del compimento come regola di umanità. E, così, negli occhi di chi leggerà fraternamente, ancora una volta, questa storia di creazione e compimento, ci sarà sempre e ancora, un giorno luminoso prima di attraversare l'ultimo orizzonte.

NOTE

GIUSEPPE BELLINI

PARIGI: VALLEJO E GLI SCRITTORI ISPANOAMERICANI

La cortesia di Antonio Aimi, instancabile *viajero* dall'Italia al Perù, mi permette di accedere a un interessante volume di corrispondenze da Parigi del poeta César Vallejo, raccolte anni fa da Jorge Puccinelli.

Si tratta del volume dal titolo *Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)*, pubblicato a Lima nel 1987 da Ediciones Fuente de Cultura Peruana, volume di oltre quattrocento pagine. Lo compongono non solo cronache e articoli scritti nel periodo trascorso dal poeta a Parigi, ma tutta una serie di riproduzioni di corrispondenza, dalla quale emerge non solo la nota situazione d'indigenza dello scrivente, teso a un'instancabile richiesta di liquidazione delle sue spettanze dal giornale cui collaborava, e dall'amministrazione sempre disattesa, ma la capacità ironica, non di rado umoristica, di captare l'indole di personaggi che gli accadeva di intervistare, tra questi taluni scrittori ispanoamericani, che interpreta con acutezza.

Vallejo si era recato a Parigi nel 1923, quando già aveva al suo attivo libri di grande rilievo, come *Los heraldos negros* (1918) e *Trilce* (1922), vale a dire era un artista già con una solida orientazione filosofica. Il che spiega come di fronte ad esponenti della letteratura, che sempre consideravano Parigi il luogo centrale della cultura e della propria consacrazione, mantenga una certa diffidenza, o semplicemente distanza.

Il primo personaggio che, nella citata raccolta, incontriamo ritratto, più che intervistato, è il guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), esponente allora celebre del Modernismo, espressione di spicco della *bohème*, grande viaggiatore e instancabile autore di cronache giornalistiche, di libri di grande successo, in bilico tra passione, vizio ed esotismo, tra essi *Bohemia sentimental* (1899), *La Grecia eterna* (1908), *El Japón heroico y galante* (1912), *La sonrisa de la Esfinge* (1913), *El evangelio del amor* (1922). Innamorato della Grecia, dell'Oriente e di Parigi, morirà nella capitale francese nel 1927.

Vallejo incontra lo scrittore famoso all'inizio del 1924 e manda il testo della sua intervista a *El Norte*, che la pubblica il 17 marzo. La struttura dello scritto è singolare; l'ora, il luogo, l'architettura del medesimo e dell'ingresso dell'appartamento dell'intervistato, sono dettagliatamente denunciati, ricorrendo a una efficace disposizione grafica delle parole:

Once del día. Rue de Castellane, a una cuadra de la Ópera. Arquitectura típica parisiense, zocaleada de espejos.

Tercer piso.
 Derecha.
 Timbre.
 Puerta Puerta
 Gómez Carrillo
 Ojos
 Robe
 de
 ch
 a
 m
 b
 r
 e
 Saludos Cortesía
 Primera estancia
 Segunda estancia

La disposizione grafica risponde a un'efficace presentazione del personaggio, certamente con decadente compiacimento – almeno così lo interpretiamo – avvolto nella sua *robe de chambre*, ma anche dell'asetticità dell'ambiente e del poco caloroso impatto tra i due scrittori.

Vallejo prosegue, infatti, plasmando al negativo la figura del guatemalteco:

Gómez Carrillo parece acabar de abandonar las sábanas. Toda su humanidad está colgada de sus grandes ojos badulaques. Apenas es posible identificar en este hombre viejo y craso, de cárdena masa celular parchada de hinchazones, en esta cara rasurada y chusca de abacero asturiano, al delicioso truhán guatemalteco de los años de *Grecia* y del *Japón heroico*.

Quindi la serie di interrogativi che contribuiscono alla distruzione dell'individuo:

¿Dónde está su hermosura sensual de Amha-belmohet? ¿Dónde el bello alfanegue, su mirada? ¿Dónde el seductor aro de pelo en el frontal, al son de la locura de la ambición? ¿Dónde el mostacho negro y romántico? ¿Tal queda del brillante bohemio, del goloso de ensueño y baccarat, del cronista glorioso, del cateador de las más dulces minas, casado y divorciado de noventa y nueve mujeres de todas las razas? ¿Tal queda del célebre corredor de hemisferios y de senos carnales que tanta alfalfa da a la rumia pública, con sus sabrosas leyendas de aventura?

Infine la conferma di una sorta di condanna senza rimedio per il superficiale e, almeno all'apparenza, decaduto personaggio: "Carrillo está viejo para siempre. Su departamento exala un frío triste, el frío del solitario, del cansado".

Ci si spiega come, uscendo da quella casa, Vallejo si sentisse sollevato: "Cuando salgo, siento que me rasca el paladar una sabrosa vibración de aire, haciéndome cosquillas".

Diverso è l'atteggiamento di Vallejo davanti a un altro scrittore affermato, il peruviano Ventura García Calderón. L'articolo appare il 28 marzo 1924, sempre su *El Norte*,

sembra accompagnato da una efficace caricatura di Maribona, che rappresenta dello scrittore una faccia immensa, di sembianze appena accennate: un occhio interrogativo, un nasone, niente bocca, e sotto, all'inizio del collo, un accenno di farfallino.

Vallejo informa che l'artista centroamericano Toño Salazar – quello stesso compagno a Parigi di Asturias – mostrava agli amici, in casa del cronista peruviano, un abbozzo di caricatura in cui lo rappresentava “con báculo y no sé que aire episcopal”, di cui lo stesso rappresentato rideva “ruidosamente”.

Disegno felice, per Vallejo; il “báculo pastoral” si addice al peruviano, cui, nella sostanza, il poeta muove una lieve critica: “Un pastor de ganado menor, que en París apacienta, cría y patrocina a cuantos vienen de América a *triunfar* en tal o cual lado de arte y chifladura”.

E poiché il García Calderón era all'epoca lo scrittore latinoamericano “más a fondo vinculado a la literatura francesa”, tutti ricorrevano a lui per una presentazione o un prologo e non di rado in cerca di danaro; lui li proteggeva e li soccorreva, senza riuscire a determinare veri artisti, felice di avere gente intorno a sé. Condotta che Vallejo vede simile a quella di Rubén Darío, che elogiava tutti.

Infine la conclusione del tutto positiva a proposito della categoria dello scrittore:

Mas esto de empollar a los que comienzan no tiene, después de todo, ningún peligro. Allá los cascarones. Sólo que cuando se tiene un talento como el de Ventura García Calderón, no hay página perdida; en todas partes donde él aparece, hemos únicamente de buscar, no el báculo de la caricatura en cuestión, sino el puro metal en que aquél está hecho y repujado. Nada más.

Por esto no sería extraño que alguna vez se publique un libro mío prefaciado por Ventura García Calderón. Aunque para ello necesitaría yo ir con el eminente autor de *Bajo el amor de las sirenas*, muy adentro en cosas de la divida comprensión.

Sempre su *El Norte*, il 6 aprile 1924, appare di Vallejo un elogio di Hugo Barbage-lata per la sua attività di diffusore delle figure e delle cose d'America, dalla rivista che dirige a Parigi, in castigliano e in francese, *La América Latina*. Di maggior interesse è la corrispondenza dell'11 aprile dello stesso anno, dedicata alla figura dell'equatoriano Gonzalo Zaldumbide, giunto da poco da Roma a Parigi come plenipotenziario del suo paese, per poi subito trasferirsi a Londra.

Dallo scritto di Vallejo il personaggio appare alquanto *coqueto*: ha trentotto anni, ma li nasconde; è gentile, sorridente e diplomatico, d'annunziano:

Mi primera impresión es llave exacta. Este es Gonzalo Zaldumbide, me digo. No otros ojos analíticos, que reclaman la *nuance* inasible entre dos púrpuras del Renacimiento, han medido la evolución de Gabriele D'Annunzio. Aun, a través de un muro romano, un varón de tal ceremonial de duque orífice, se denunciaría asesor del poeta de *Las vírgenes de las rocas*.

Di grande rispetto e apprezzamento è, fin dall'inizio, la corrispondenza del 15 aprile 1924, dedicata a Alcides Arguedas, console generale della Bolivia in Francia. Vallejo lo incontra attivo nel suo ufficio, e con lui ha una conversazione esaltante sulla gioventù peruviana, negativamente conosciuta dallo scrittore boliviano, su autori peruvia-

ni e su *Raza de bronce*. Per Vallejo Arguedas è “uno de los genuinos representantes en Europa de la cultura de la América Hispana” e ne interpreta positivamente l’attività:

Comido de la yerba de la jalca, yerba apétala, toda raíz únicamente, la uránica yerba de la altura, Arguedas enasta en sí, desde hace unos diez años, la agitación entera de su pueblo. Ha sido político, diputado por La Paz, diplomático, periodista, y en todo momento ha esquerdeado siempre, ha frentado a los más, ha seguido la cola del bello monstruo alado: la Quimera.

Nel paragrafo precedente aveva scritto:

Señalo al más alto escritor de Bolivia, autor de la hercúlea *Raza de bronce*, andinista de basto y hacha, en cuya pluma engrámpanse cóleras y amores, latidos estelíferos de oráculo aimara. Señalo al hombre pleno, colodrillo de foscas remolinos, pies de Zaratustra, boca donde el glóbulo rojo logra una credencial de doble pliego abierto: el comando y el ensueño.

Vallejo non vedeva solo, in Arguedas, l’uomo ideologicamente a lui vicino, ma un intellettuale di grandi curiosità letterarie, oltre che valido scrittore, aggiornato sulla letteratura contemporanea peruviana, non provvisto solo di superficiali nozioni, come aveva potuto cogliere negativamente nelle conversazioni avute con i precedenti personaggi.

Infine l’intervista con il compatriota, saggista famoso, Francisco García Calderón, la cui residenza parigina conviene con il personaggio: “Reside en la rue Rémusat, ribazo umbrío, plantado de dormidas mansiones, donde sin duda viven familias de sabios o de héroes, entre hiedras de podas matinales”. Non v’è dubbio, quartiere di ricchi, di gente che conta, descritto con una lieve ironia, certamente. Quindi il personaggio imponente:

Alto, mira con tanta sugestión que los cristales desnudos y sin garfios se borran totalmente de sus órbitas. Su redonda cara está siempre bien donde está. Por debajo del bandó del peinado, hacia la altura en que da su vaho la yunta de las sienes, la frente quiere ser más frente, y muchos cabellos se han ido a pie ya de ahí, perseguidos sin tregua por la frente.

In poche parole, con calvizie pronunciata. Quindi la riflessione: “¿No es esto una efigie en humazo, un sueño, una función sanguínea, mía, glosa de una objetiva realidad? ¿No es esto una realidad, glosa de un sueño? De cualquier guisa, esto es así en instante y armonía”. Poi continua: “Con voz inangular, de una ondulación inondulada casi, con una voz acaso recta del todo, me pregunta por la juventud peruana, por los maestros, por la creciente preponderancia provincial en la vida del país”. Una conversazione in cui l’intervistato lamenta l’influenza della politica sui giovani. Vallejo non reagisce che dentro di sé: “(Yo medito en silencio. Reflexiono. El influjo nocivo de la política. Vuelvo a reflexionar. Sí. Está bien)”. Poi il personaggio menziona alcuni scrittori e un politico, Belaúnde, nome quest’ultimo di fronte al quale Vallejo di nuovo reagisce interiormente: “(Otra vez medito en silencio. Sí, está bien.)”. Vale a dire: l’importanza dell’intervistato e la buona educazione impediscono all’intervistatore di reagire come avrebbe voluto.

Nella sostanza, una conversazione poco entusiasmante, mantenuta sul filo della cortesia, dove alla fine le frasi "empiezan a hacer codos y zigzaguean". Poi il commiato, senza calore, nella notte nevosa, con una secchiata di elogi per il poeta disincantato: "Cuando hemos chocado diestras, a la puerta del salón, un zodiaco de elogios lanza a mi alrededor. ¡Los elogios salen conmigo! y ya en la calle, cobran mayor suelo bajo la triste nieve de Noel".

Vallejo giudica con occhio critico i personaggi rilevanti della cultura ispanoamericana presenti a Parigi, alcuni pontefici di se stessi, altri più genuini, e abilmente li denuda di fronte al suo pubblico.

Valeva la pena, ritengo, di isolare queste pagine, tra le molte proposte, per avere un'idea non solo dello stile personalissimo dello scrittore peruviano, della sua viva intelligenza, ma dell'intensa attività che svolgeva a Parigi, meta sempre di più o meno rilevanti, e spesso curiosi, personaggi latinoamericani.

PAUL QUINN

ENCUENTROS CON BORGES

La fama de Borges continúa y en 2006 se publican dos estudios sobre su vida y obra: *Borges a Life* de Edwin Williamson y *Reencuentros con Borges* de Fabio Rodríguez Amaya (ed.). En cuanto al primero, las palabras con las que Borges cierra el epílogo a *El hacedor* (1960) pueden servir de prólogo y resumen de la emocionante y polémica biografía del escritor argentino llevada a cabo por Edwin Williamson:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.

Varios factores impulsaron al prestigioso hispanista británico a emprender esta tarea imposible, pero no por ello menos fascinante. Durante un vuelo a Buenos Aires, la mirada de Williamson recayó sobre un artículo en *The Times* que leía el pasajero de al lado: "Borges, a Man Without a Life", se titulaba la reseña. Según el biógrafo esta imagen todavía persiste, la de un Borges frígido, encerrado en el laberinto de su biblioteca lejos del ruido y la furia de la vida cotidiana y política. Decidió investigar.

Sin embargo, el interés de Williamson se remonta más atrás, a principios de los años 70 cuando la editorial Penguin publica *Labyrinths*, antología en lengua inglesa de los cuentos y ensayos de Borges. Inmediatamente, el texto se convirtió en un libro de culto para el mundo de las letras anglosajón. Otro estímulo decisivo fue la redacción de la *Penguin History of Latin America*, en la que el escritor británico logra relacionar la historia socioeconómica de América Latina con una historia cultural más amplia. Lo que quiso ver es cómo el ser argentino y sus experiencias concretas de la vida, lo habían influenciado como escritor.

Con este fin, Williamson moviliza un vaivén textual entre el biografismo – partiendo de la vida del autor para entrar en los textos y después regresar al ámbito vital – y la psicocrítica – rastrear e interpretar la presencia de ciertas imágenes obsesivas que conducen a la configuración del mito personal –, mito que, según el hispanista, deconstruirá el propio Borges en la última etapa de su vida y creación literaria. Todo ello arropado por una meticulosa labor de contextualización sociohistórica.

El resultado de nueve años de investigación, viajes y entrevistas es un discurso altamente erudito y documentado, articulado con fervor y pasión, sobre la familia, la historia y el amor en la obra de Borges. Un discurso amoroso.

Dicho discurso se divide en cinco bloques cronológicos y temáticos que recorren la trayectoria vital y artística de “Georgie” desde su “prehistoria” – la fundación de la nación argentina – hasta los últimos coletazos estentóreos de la dictadura y la consagración de la democracia en los años ochenta.

Las claves de la influencia familiar en Borges se encuentra, en el primer apartado, “La Espada y el Puñal”, que se centra en el período que va desde 1899 hasta 1921. No obstante, para aproximarse a los primeros años de vida de Borges, Williamson retrocede en el tiempo hasta la Independencia de Argentina y el debate fundacional entre civilización y barbarie, debate iniciado por Sarmiento y que impregnaría toda reflexión posterior sobre la historia, política e identidad nacional del país. Además, empleando un recurso que caracteriza gran parte de la biografía, se proyecta el contexto nacional sobre el familiar. La madre de Borges, Leonor Acevedo, era la nieta de Isidoro Suárez, el joven oficial que encabezó la caballería peruana en su victoria en Junín contra las tropas españolas en 1824. Pero, después de la Independencia, estalló la lucha entre los federales e unitarios y la victoria y hegemonía de los primeros, liderados por una serie de caudillos – Rosas, Quiroga, Urquiza – perduraría hasta 1859 y desembocaría en el exilio del Coronel Suárez en Uruguay, donde moriría en 1846. Como resultado, las siguientes generaciones de la familia, siempre ligadas a la causa unitaria, sufrirían una serie de penurias, humillaciones y decepciones que a juicio de Williamson se alojarían en la psique de Leonor en su obsesión con el honor y la nostalgia por la grandeza perdida, obsesiones que heredaría el autor cobrando la forma simbólica de la espada de Isidro Suárez, reliquia sagrada en la casa de los Borges en Palermo.

Junto con la espada de Suárez se encontraba el sable del Coronel Borges, abuelo paterno de Jorge Luis, látigo de los gauchos e indios, que murió en combate en extrañas circunstancias en 1874. Según la versión oficial, le alcanzaron unas balas perdidas, mientras que de acuerdo con la mitología familiar se entregó a la muerte heroica de forma suicida. Y son precisamente estos relatos míticos familiares con los que su madre y abuela materna poblarían la imaginación del joven “Georgie”, abrumándole con esa ansiedad por recobrar las glorias del pasado y socavando su fe en sí mismo a tal punto que sentía que no podía ser amado auténticamente por sus padres. Tales son las conclusiones que saca Williamson para quien la espada se convertirá en símbolo agónico del peso de ese pasado ilustre y épico en la vida y producción poética y prosística de Borges, junto a otra figura no menos punzante: el puñal.

Cuenta Williamson, basándose en el texto de “El hacedor”, que después de que Borges a los trece años sufriera repetidas vejaciones a manos de sus compañeros de colegio, su padre acabó entregándole un puñal diciéndole que se comportase como un hombre. Desde ese momento el puñal, que encontraría su equivalente imaginativo en la escritura, representa la pasión, la energía, el deseo y la barbarie, frente al honor y la civilización de la espada de la línea materna. Dos fuerzas enfrentadas y decisivas en su vida de hombre y escritor, dos metáforas obsesivas que recorren toda su obra y que solamente conseguiría deconstruir con la publicación de *El informe de Brody* en 1970.

Si la vida de Borges estuvo marcada decisivamente por la influencia contradictoria y conflictiva de los anhelos de sus padres, hay otra presencia clave en su biografía: la figura de Norah Lange cuya sombra se proyecta sobre el segundo apartado, “Un poeta enamorado” (1921-1934). Según Williamson, hasta los años 30 Borges se considera sobre todo un poeta, no un escritor de ficción. Entonces tenía la idea de que el objetivo de la escritura era dar expresión a sus experiencias y sentimientos. Después de

perder a Norah, empieza a cuestionar esta idea y esto le llevará a articular un acercamiento más reticente, resguardado y crítico a la escritura, que Borges consideraba necesaria para volver a ser autor de ficciones. El biógrafo apoya sus argumentos en la interpretación biográfica de relatos posteriores tan significativos como "El Zahir" o "El Aleph" donde destaca el "subtexto" o "pretexto" de la desilusión amorosa expresado en los personajes de Teodelina Villar y Beatriz Viterbo respectivamente.

La muerte del padre, la lectura de Dante, la amistad con Bioy Casares, y la publicación de algunos de los cuentos más importantes impregnados por la idea de la muerte del autor, marcan el siguiente periodo, "Una Temporada en el Infierno" (1934-1944); mientras que en "Del Infierno y del Cielo" (1944-1969) Williamson sigue construyendo su mapa sentimental al hacer hincapié en las relaciones frustradas del escritor argentino con Estela Canto, Margarita Guerrero y María Esther Vásquez, además de su matrimonio fracasado con Elsa Estete. Todo rodeado por la presencia de la madre. También es en esa época cuando Borges logra disfrutar del reconocimiento internacional y exorcizar los demonios familiares de la espada y el puñal.

"El Amor Recuperado" (1969-1986) cierra el ciclo. En la última etapa de su vida Borges consigue enterrar de una vez por todas la espada de los fantasmas de su pasado y encuentra por fin a su Beatriz: María Kodama. Según Williamson la relación entre Kodama y Borges abarca más de quince años, desde la época en que ella era su alumna a finales de los años sesenta. Una vez más Williamson propone sus hipótesis remitiéndonos a alusiones crípticas ocultas en muchos de los textos de la época. Después, vendrán los viajes a Islandia, Japón y su muerte en Ginebra.

A lo largo de todos estos años, y paralela a su evolución vital y literaria, se va produciendo la evolución de sus ideas políticas, tema espinoso donde los haya. Mientras que detrás del velo de símbolos y metáforas que caracteriza la obra de Borges el hispanista británico cree hallar un conjunto de traumas familiares y amorosos, simultáneamente Williamson encuentra unas referencias implícitas y explícitas a la situación política y a la ideología personal del autor argentino. El recorrido de esta evolución parte del izquierdismo y anti-fascismo de su juventud pasando por su arraigado antinacionalismo para desembocar en su firme oposición al peronismo. Esta última postura llevará a Borges a rechazar la democracia. ¿Cómo puede defender un sistema democrático que corre el riesgo de instalar a un gobierno peronista anti-democrático en el poder? De ahí su apoyo a Videla y Pinochet, que después lamentará profundamente al descubrir toda la magnitud del horror de las dictaduras, convirtiendo al Borges anciano en una especie de pacifista ácrata. De la fraternidad de las metáforas se pasa a la metáfora de la fraternidad.

A fin de cuentas, Borges. Una vida puede leerse en tres niveles.

En primer lugar constituye un recurso hermenéutico de enorme utilidad al servicio de la interpretación de los textos borgianos. La coherencia de sus análisis temáticos y descodificaciones textuales arroja muchísima luz sobre un sinfín de elementos: conceptos, alegorías, símbolos, metáforas, personajes, alusiones, hasta nombres. Paralelamente, la biografía puede considerarse un texto de placer, o incluso de goce. Texto entre textos, narración entre narraciones, en *Borges una vida* la escritura de una aventura se transforma en la aventura de la escritura y lectura. Por último, no deja de ser una crónica emocionante de la historia argentina vista a través de los ojos de una familia particular y en concreto de un hombre singular: Jorge Luis Borges.

Williamson, por tanto, se acerca a la figura del escritor argentino, desde la óptica del historiador y biógrafo, mientras que en *Reencuentros con Borges* podemos disfrutar de una pluralidad de perspectivas, prueba de la naturaleza enciclopédica de nuestro autor: las perspectivas del novelista, del filólogo, del filósofo e, incluso, del

fotógrafo. Fruto de las ponencias leídas en el coloquio internacional *Per speculum in enigmatae* celebrado en la Universidad de Bérgamo el 24 de marzo de 2000, *Reencuentros con Borges* se divide en dos partes unidas por una bisagra gráfica; el álbum de diecinueve retratos fotográficos captados por Ferdinando Scianna, acompañado por un testimonio personal del fotógrafo de su encuentro con Borges en Palermo.

La primera parte contiene trabajos de José Saramago, Vladimir Mikes (poeta, dramaturgo y Decano de la Academia de las Artes de Praga), Rosalba Campa (novelista, crítica y Catedrática de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Roma "La Sapienza"). A éstos se añade el ensayo escrito expresamente para esta colección por Giovanni Bottioli (filósofo y teórico de la literatura y Catedrático de Éstetica de la Universidad de Bérgamo).

En la segunda parte, se publican ensayos de Antonio Melis (Catedrático de Literatura Hispanoamericana de Siena), Jacques Gilard (director del IPEALT, de la revista Caravelle, y profesor emérito de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Toulouse-Le Mirail), Alfredo Antonaros (narrador, dramaturgo y responsable de la sección cultural del canal satélite RAI-Gambero Rosso) y Fabio Rodríguez Amaya (pintor y escritor colombiano y Catedrático de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Bérgamo), organizador del coloquio y editor del presente texto.

Saramago comienza su conferencia magistral "igual que Magritte", con el deber de avisarnos que "esta no es una conferencia". En *Algunas pruebas de la existencia real de Herbert Quain* el autor portugués intenta demostrarnos que del mismo modo que existió en carne y hueso el heterónimo de Pessoa, Ricardo Reis, también existió Quain, autor de *The God of the Labyrinth*. ¿Cómo lo logra? Recurriendo precisamente a su propia creación narrativa, su novela *El año de la muerte de Ricardo Reis* (1984), en la que el protagonista homónimo lee *The God of the Labyrinth* de Herbert Quain y ve desde la ventanilla de un tren al propio Saramago "mozuelo flaco de unos trece años".

Mikes, en "Jorge Luis Borges o por qué escribir", se reconoce incapaz de interpretar a Borges, afirmando que sólo puede atestiguar lo que en él suscita la lectura de sus textos. El resultado es una reflexión sobre Praga como ciudad borgiana, que a su vez nos conduce a Kafka, a la necesidad angustiosa de escribir, a la concepción del mundo de la significación, y, finalmente a los "textos vivos" del joven poeta Orten, muerto a los veintidós años bajo las ruedas de una ambulancia alemana durante la guerra, "el único después de Kafka en haber realizado cabalmente la idea del texto que se lee a sí mismo".

En "Los que nacimos en Tlön", Rosalba Campa identifica dos polos dentro de la crítica de Borges. Por un lado, está la idea de Tlön, mundo de ficción cuya sustancia se impone a la realidad, se derrama sobre ella, la conforma. Por otro, está la libertad de leer a Borges prescindiendo de los géneros y del estereotipo de un Borges monolítico, autor de un único, infinito, fascinante y previsible laberinto. En su lugar, Campa reivindica la importancia de la sorpresa y del reconocimiento, del juego y de la lectura como experiencia vital.

Partiendo de una sólida base filosófica, teórica y metodológica, en "La muerte y la brújula y la refutación del tiempo", Bottioli lleva a cabo una exhaustiva disertación sobre "la confusividad", o "lo que la racionalidad separativa [...] no puede reducir ni agotar", el texto y la escritura para acabar ahondando en uno de los temas claves de Borges, la (in)existencia del tiempo. Después de examinar los diferentes tipos de laberintos de acuerdo con "la lógica dentro de la literatura", relaciona "La muerte y la brújula" con la "Nueva refutación del tiempo" y el idealismo de Berkeley y Hume, concluyendo que si "existe un tiempo laberíntico, del que la literatura sabe dar interpretaciones admirables, es un motivo más que suficiente para no creer en la unidad de tiempo, en su continuidad y sucesión, y para volver a recorrer los caminos de la refutación".

La segunda parte se abre con el ensayo “Borges, precursor de Bernal Díaz del Castillo”, en el que Melis hace una comparación de dos textos separados por cuatro siglos: un episodio de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* y “La historia del guerrero y de la cautiva”. A través de su lectura cuidadosa de ambos “relatos”, Melis deconstruye la dialéctica civilización/barbarie y la “compacta ideología de la conquista política y religiosa” y en última instancia afirma que Bernal ha leído a Borges.

Gilard, en “Hablemos de Borges. Elogio de la vulgaridad”, considera toda la poesía gauchesca como una continuación criolla de la literatura de cordel peninsular, del romancero “vulgar”, y llega a destacar el elemento de la valentía como tema inherente a la producción literaria del autor de “El Aleph”. De esta forma, los matones andaluces del siglo XVIII se codean con los cuchilleros de los arrabales porteños.

Con su ensayo “Laberintos y crucigramas”, Antonaros nos introduce en el laberinto que es la vida misma y no la creación de un fenómeno cultural. Si para Borges la historia, el tiempo y la modernidad son un enredo de callejones sin salida, *cul de sac*, pasillos que a menudo terminan en la nada, solamente en el cruce encontramos un sentido.

Cierra el volumen el ensayo “Criptograma del ángel” de Rodríguez Amaya. Durante su aproximación a “Otras inquisiciones”, “dantesco infierno filosófico”, el estudioso colombiano enumera y comenta algunos de los grandes temas de fondo: el pasado, el sueño, el principio creativo la palabra y el lenguaje, lo clásico, la imagen poética, la ficción, el yo, la diversidad, la autodestrucción, la pérdida del centro, el absurdo, el infinito, lo trascendente, la escritura, lo real ininteligible, el totalitarismo, las ideologías, los territorios del viaje, los fantasmas del Occidente, la forma y la alegoría, la ontología del individuo y la historia. Termina con la siguiente paradoja: “Si el tiempo existiera no habría literatura. Pero sin la conciencia de semejante absurdidad no se podría escribir”.

ADRIANA MANCINI

RELACIONES PARTICULARES. NOTAS SOBRE EL DESEO Y LA VEJEZ. EN
MEMORIA DE MIS PUTAS TRISTES DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ Y *ES*
DIFÍCIL ORGANIZAR LA PASIÓN DE GRISELDA GAMBARO

“El año de mis noventa años quise regalarme una noche de amor loco con una adolescente virgen.” Así comienza la última novela de Gabriel García Márquez, *Memoria de mis putas tristes*. Escandalosa desde su primera línea si se la somete a un determinado sistema de valores. Pero es una novela, entonces, puede pensarse con libertad; el escándalo se resignifica y la reflexión surge a partir de la conmoción o el rechazo que su tema provoca.

En un artículo sobre el desarrollo de este peculiar motivo recurrente en Gabriel García Márquez – abordado a su vez en *El amor en los tiempos del cólera*, y en “El avión de la bella durmiente”, una suerte de Uhr – tex de *Memoria de mis putas tristes* – el escritor sudafricano John Maxwell Coetzee, quien en sus novelas privilegia los avatares de personajes mayores, considera que García Márquez es muy audaz al focalizar en sus relatos el deseo de los ancianos por las jovencitas y hasta demostrar, arriesga Coetzee, que “la paidofilia no tiene por qué ser un callejón sin salida para el amante o la amada” (1 “De Nobel a Nobel” en *N*, Revista de Cultura, *Clarín*. 4 de marzo de 2006). El comentario de Coetzee, adquiere particular densidad si se considera que, en su novela *Desgracia*, por ejemplo, el protagonista es un maduro y respetado profesor universitario que padece una seguidilla de situaciones límites que lo llevarán al suicidio, a partir de una relación furtiva con una joven alumna. La novela pone en escena la conflictiva relación entre viejos y jóvenes y la concepción sobre el lugar que deben ocupar los viejos en el tejido social queda explícito en varios momentos del texto.

Como ejemplo:

Si los viejos se montan a las jóvenes ¿cuál será el futuro de la especie?
En el fondo ésa fue la argumentación de los fiscales. De eso trata la
mitad de la literatura, del modo en que los jóvenes se debaten por
escapar del peso de los viejos, y todo en aras de la especie. Los jóvenes
abrazados, inconscientes, atentos sólo a la música sensual. No es un país
para viejos. (p. 224)

En esta novela de Coetzee, entonces, aparece latente la idea de que la “desgracia” del personaje es consecuencia de su actitud transgresora a las normas tácitas de la comunidad, ya que, el protagonista, según se afirma al final de la historia, “carece de las virtudes de los viejos: ecuanimidad, afabilidad, paciencia” (p. 254). El hombre mayor no logró ser indiferente a sus pasiones y atesorar las bondades de la vejez.

A la luz del tema abordado y de su resolución en *Desgracia*, los argumentos que Coetzee despliega sobre la audacia con la que García Márquez aborda la paidofilia en sus relatos se redimensionan. Según el escritor sudafricano, su colega colombiano logra transformar lo “malo” en “bueno” al “demoler el muro entre la pasión erótica y la pasión de la veneración, tal como se manifiestan en los cultos de la virgen”. Se lograría así una continuidad que despoja a la pasión de todo erotismo perverso para dotarlo de las bondades de la devoción.

En *Memoria de mis putas tristes*, el nombre de la niña, Delgadina, responde a los nombres de los cuentos de hadas, otorgados en función de las características del personaje. Y si bien el campante nonagenario visita cada vez con mayor expectativa la casa de citas – el “paraíso” – donde yace su niña amada sólo para observarla o acariciarla; ella, cual bella durmiente, bajo los efectos de la valeriana, colma el deseo y alimenta la imaginación de su amante benefactor avivándole el entusiasmo por expandir su vida y dotarla de sentido: “Era por fin la vida real, con mi corazón a salvo, y condenado a morir de buen amor en la agonía feliz de cualquier día de mis cien años”. (p. 109)

La mención a una “vida real” sugiere que el personaje, a quien en su pueblo lo llaman “el sabio” – quizás por su actividad intelectual, quizás por su abultada acumulación de experiencias –, tiene otra vida, imaginaria, clandestina, alimentada por los suspiros o movimientos de su Delgadina dormida en sus noches extasiadas de contemplación amorosa.

Sentí que iba a morir. Empujé la puerta con la respiración desbaratada y vi a Delgadina en la cama *como en mis recuerdos*: desnuda y dormida en santa paz del lado del corazón. (...) Me acosté a su lado y *la reconocí* palmo a palmo. *Era la misma que andaba por mi casa*: las mismas manos que me reconocían al tacto en la oscuridad, los mismos pies de pasos tenues que se confundían con los del gato, el mismo olor del sudor de mis sábanas, el dedo de dedal. Increíble: *viéndola y tocándola en carne y hueso, me parecía menos real que en mis recuerdos*. (p. 64, subr. Míos.)

La cita confirma la doble inserción de Delgadina – su cuerpo, sus movimientos – en la vida del anciano. Una y otra se interceden y confunden y esta conexión entre la niña que el viejo ve y la que imagina enriqueciendo sus noches y alimentando sus días conduce a Coetzee a colocar la novela de Márquez en la tradición de *El Quijote*. Dulcinea existe en Toboso; el hidalgo caballero ha cruzado un par de miradas con ella, nada más, pero en su imaginación la doncella alcanza dimensión hiperbólica.

Por su parte, la relación entre *Memoria de mis putas tristes* y *La casa de las bellas durmientes* de Kawabata está indicada desde el epígrafe de la novela, y en el relato “El avión de la bella durmiente” se cita concretamente la novela del escritor japonés. Pero si en Kawabata la melancolía y la muerte tiñen la historia – el viejo Eguchi recupera con nostalgia sus recuerdos juveniles mientras mira a la joven dormida sin poder despojarse de la desesperación que le causa la vejez y, además, una de las niñas narcotizadas muere por sobredosis – en García Márquez, el clima es festivo y el optimismo del nonagenario alcanza a su amada hasta enamorarla. Es verdad, las jóvenes no tienen voz en esta novela, nada podemos saber de su intimidad ni de sus genuinos deseos; hasta su tristeza y condición está determinada por la mirada masculina de un protagonista único que ha resuelto con firmeza encontrar la forma de sobrellevar su carga de tiempo sobre sí.

Otra de las particularidades del relato es la relación que establece el viejo con el resto de los habitantes del pueblo en el que vive desde que nació. En primera persona el viejo narra con simpatía sus avatares cotidianos y sus recuerdos de infancia y juventud y, además, responde jocosamente a las burlas o comentarios malintencionados de sus vecinos y hasta se permite ironizar con simpatía sobre su propia condición de viejo viejísimo dominado por los caprichos del amor. Así, cuando se dispone a ir a la casa de citas, donde lo espera la niña dormida, el viejo da un largo rodeo para evitar ser visto, sin embargo no logra completamente su objetivo:

...nadie se fijó en mí. Salvo un mulato escuálido que dormitaba sentado en el portón de una casa de la vecindad. – Adiós, doctor – me gritó con todo el corazón –, ¡feliz polvo! ¿Qué podía hacer sino darle las gracias? (p. 25).

Y cuando con regocijo el personaje recibe los saludos y regalos de sus compañeros y compañeras en el periódico – todos jóvenes y halagados por su añejada presencia –, piensa: “Se me ocurrió que *uno de los encantos de la vejez* son las provocaciones que se permiten las amigas jóvenes *que nos creen* fuera de servicio”. (p. 46, subr. míos)

Esta cita da cuenta cómo el viejo revierte una situación que podría provocarle malestar en una que lo reconforta. Y si bien no queda fuera de la visión del personaje sus limitaciones de anciano y su condición de viejo, el espacio en que se mueve dista de ser opresivo y marginal. En una de sus conversaciones con la mujer dueña de la casa de citas, tan vieja como él, ésta define con precisión aquello que se ha dado en señalar como característica principal de los viejos: la falta de conciencia del paso de los años: “Es que me estoy volviendo viejo, le dije. Ya lo estamos, suspiró ella. Lo que pasa es que uno no lo siente por dentro, pero desde afuera todo el mundo lo ve”. (p. 95)

Pero, la novela de García Márquez sugiere que en *ese ver* a sus viejos de la sociedad que diseña no está implicado su confinamiento al rincón de los despojos. Digo: el personaje de *Memoria*... encuentra aliento en un loco amor, no importa si real o imaginario, y trabaja con ahínco en sus notas pensando que lo que escribe y todo lo que hace es una ofrenda para su niña amada.

Obnubilado por la evocación inclemente de Delgadina dormida, cambié sin la menor malicia el espíritu de mis notas semanales. Fuera cual fuera el asunto las escribía para ella, las reía y las lloraba para ella, y en cada palabra se me iba la vida. (p. 67) (...) porque el amor me enseñó demasiado tarde, que uno se arregla para alguien, se viste y se perfuma para alguien,... (p. 81)

Entonces, en su pueblo, el anciano sigue siendo reconocido como un sujeto social activo que interactúa con el resto de la comunidad: sus notas se leen, se discuten, provocan polémicas adhesiones y rechazos y el dueño del periódico donde trabaja se niega de pleno a aceptar su renuncia: “A los lectores les gustará saber de primera mano cómo es la vida a los noventa” (p. 45). Lejos estamos de la “desgracia” que debe sobrellevar tempranamente el personaje de Coetzee, lejos de las noches de insomnio pobladas de “sapos, perros negros y cadáveres ahogados” del viejo Eguchi, personaje de Kawabata, quien, además, se apresta a pasar la noche con su *bella durmiente* preguntándose si esa joven no sería “como el cadáver de un ahogado”(p. 20). El “sabio viejo” de García Márquez, con el entusiasmo de “un pendejo” alza su voz: “la voz de un hombre que no aprendió a pensar como un viejo” (p. 68). O mejor; que no lo obligaron a pensar y sentir

como la sociedad supone que debe hacerlo un viejo sino que, en buena hora, comprendió, aquello que con justeza sentenció Ingmar Bergman: “la sombra de la muerte le da relieve a la vida” (“Perlas cultivadas”, *N, Clarín*, 5 de agosto de 2006).

Menos ambiciosa que la del “sabio doctor” avezado en las lides de amores clandestinos es la estrategia que pergeña el personaje de la dramaturga y narradora argentina Griselda Gambaro del cuento “Es difícil organizar la pasión” (*Antología de escritoras contemporáneas*, Buenos Aires, Editorial Biblos, s/f.). El título del relato es explícito y sugestivo a la vez, si se tiene presente que el protagonista es un viejo distante e indiferente a los comentarios ofensivos de su aún atractiva mujer o a las visitas de hijos y nietos. Sin saber exactamente adónde ir, pero decidido a encontrar refugio en algún lado lejos de su casa, el anciano y su bastón llegan a un banco de una plaza. Allí conoce a una niña de la calle, que recién se asoma a la pubertad y deambula mendigando junto a un grupete de amigos con quienes también experimenta las primeras escaramuzas de su sexualidad. Al primer pedido de dinero, a regañadientes, el viejo da a la niña unas monedas, las pocas que su mujer le concede para cigarrillos. Con esas monedas la niña compra un sandwich, vuelve y le convida la mitad al viejo, sortendo las burlas de sus compañeros. El gesto conmueve al viejo quien, a partir de ese momento, sólo pensará en qué llevarle a la jovencita a pesar de que sus posibilidades son limitadas y sus movimientos fiscalizados. Cajitas, carpetitas, flores artificiales, objetos sacados de su casa a escondidas a cual más ridículo e inútil para una niña que los acepta entre sorprendida y esperanzada.

Como en el personaje de *Memoria de mis putas tristes*, el personaje de “Es difícil organizar la pasión” siente despabilar su deseo,

No era él lo que su mujer veía, un viejo con mala dentadura, palabras trastabillantes, sonrisas cargadas de necedad. Era alguien que podía dar, que de nuevo imaginaba en su deseo. No otra piel junto a la suya, entera, pero sí el viaje de sus dedos, recorriendo, hurgando, sacando a la luz sentimientos que creía muertos. (p. 76)

pero a diferencia de García Márquez, Gambaro atiende el encuentro de sus personajes equilibrando el desamparo en dos etapas conflictivas de la existencia: la adolescencia, exacerbada por la condición social de una niña que en su desamparo hasta ve a su nuevo amigo “no tan viejo”, y la vejez, corroída por el desprecio y la falta de afecto. Un narrador en tercera internalizado en sus personajes da cuenta del padecer de ambos:

Masticaba un sandwich. Cortó un pedazo y se lo alcanzó, con la seguridad de alguien que sabe por experiencia que lo común es el hambre sobre la tierra. Intuyó que un viejo que necesitaba un bastón para andar, sentado en un banco de plaza con pantalones gastados y terrible fragilidad, a pesar de su dinero, debía tener hambre. – Comé – dijo. Tímidamente, él aceptó el pan con su contenido seco, y masticó mirándola de reojo, como si emprendiera una gran aventura. (p. 71)

La gran aventura es efímera, pero deja sus rastros y, otra vez, un asertivo comentario del narrador busca acomodar el fiel de la balanza:

Antes de morir había conocido la pasión y la pasión cualquiera sea la tierra que elija, adolescente o próxima a la muerte, siempre es

espléndida en sí misma. Su destello no toca impunemente, ilumina y destroza. (p. 77).

Con respecto al lugar que el viejo ocupa en el medio en que se desplaza hay sustancial diferencia entre la visión de la vejez tal como se configura en la novela de García Márquez y la que se diseña en el relato de Gambaro. No habría que descartar, este caso, la experiencia personal del autor, su punto de vista, su producción tardía. El personaje de *Memoria de mis putas tristes*, sale, recorre la ciudad, tantea su pulso, se esconde, ríe, interactúa con su medio tanto con su cuerpo como con sus escritos que se publican y se discuten. Quizás, podría pensarse, es un exceso, un “frenesí de actividad” (sobre este punto ver: Ricardo Iacub, *Erótica y vejez*, op. cit. en bibliografía, pp. 138 y s.s.), que enmascararía el vacío de sentido en la vejez; aunque sin duda es una vejez deseable, ideal.

FEDERICA ROCCO

PEDRO LEMEBEL, IL CRONISTA URBANO DELLE INDIE

Lo scrittore e artista visuale Pedro Lemebel (Santiago de Chile 1955), considerato l'icona della contro cultura cilena, ha tracciato ogni fase evolutiva della sua identità creatrice sul paesaggio della resistenza 'dai margini'.

Come Pedro Mardones (il cognome paterno) ottiene, nel 1982, il primo premio del Concorso Nazionale di Narrazione Breve "Javier Carrera" e, nel 1986, pubblica il primo compendio di narrativa breve dal titolo *Los incontables*¹. In seguito, partecipa ad esperienze di scrittura nel Collettivo dei Giovani Scrittori (con Ramón Díaz Eterovic, Carmen Berenguer, Eduardo Llanos e Pía Barros) e nelle "Yeguas del Apocalipsis", il duo artistico fondato insieme a Francisco Casas².

Attive tra la metà degli anni '80 e la fine dei '90, le "Yeguas" svolgono un'attività parodica con *performance* – fisiche, audio-visuali e fotografiche – che trasformano lo scrittore in attore del proprio testo, in agente di una burlesca testualità in divenire che interrompe i discorsi istituzionali mediante la rivendicazione della marginalità e della differenza. Definita da Lemebel "un ejercicio para llegar a la escritura, para hacer de esa exposición corporal un registro que estuviera abierto a lo escritural"³, l'esperienza

¹ Tra i riconoscimenti all'opera di Lemebel ricordiamo la borsa di studio della Fondart (1994 e 1996) e quella della Fondazione Guggenheim (1999). Ospite della VI Biennale Arte di Cuba (1997), della Fiera del libro di Guadalajara (México, 1999), e dal 2003 della Fiera del Libro di Santiago, lo scrittore cileno nell'agosto del 2006 viene invitato a Buenos Aires al "II Encuentro de Pensamiento Urbano" in qualità di "cronistas de lo ajeno". Nel novembre del 2006 Lemebel ottiene, in Germania, il Premio Anna Seghers, poiché, secondo i giurati, i suoi testi: "están marcados por la resistencia a dictaduras, a las discriminaciones y conceptos hegemónicos de masculinidad, a la preocupación artística por los marginados socialmente" [Roberto Careaga C., "Casa de Américas dedica semana del autor a Pedro Lemebel", *El Mercurio*, 2 novembre del 2006, p. 68]. Inoltre, sempre nel novembre 2006, Casa de Américas di Cuba gli ha dedicato la Semana del Autor (dal 21 al 25). Cfr. *ibidem*.

² A causa della repressione dittatoriale, la letteratura degli anni '80 è posta ai margini della cultura e, al fine di accedere ai nuovi recinti di una comunicazione possibile, ritorna alla parola recuperando l'oralità del *recital*. Cfr. "Biografía de Pedro Lemebel: Una mirada sobre la vida y la obra poética de este prolífico creador", in www.letras.s5.com/archivolemebel.htm.

³ Andrea Jęftanovic, "Pedro Lemebel: El cronista de los márgenes", *Lucero*, Universidad de California, Berkeley, 2000, in www.letras.s5.com/archivolemebel.htm.

artistica delle “Yeguas del Apocalipsis” iscrive il tema della diversità sessuale nella cultura cilena della dittatura.

A partire dal 1987, come segnale di alleanza con la femminilità e “para abandonar la estabilidad de la institución cuentera y poder aventurar[se] en la bastardía del subgénero crónica”⁴, Lemebel adotta il cognome materno e affronta il tema della discriminazione mediante una scrittura interstiziale con la quale mette in discussione la società neo-liberale che riproduce l’ideologia repressiva di una ‘normalità’ basata su dualismi escludenti⁵. Nascono così le ‘cronache urbane’ scritte, lette, interpretate e pubblicate nei tre compendi *La esquina es mi corazón* (1995)⁶, *Loco afán* (1996)⁷ e *De perlas y cicatrices* (1997)⁸.

⁴ Flavia Costa, “La rabia es la tinta de mi escritura”, *Clarín*, suplemento *Ñ*, 14 de agosto de 2004, in www.lettras.s5.com/archivolemebel.htm.

⁵ A proposito della diversità sessuale, lo scrittore cileno afferma: “me interesa lo homosexual como una construcción cultural, como una otra forma de pensarse. Una otra forma de imaginar el mundo, no sólo desde la teoría homosexual sino que desde todos los lugares agredidos y dejados de lado por esta maquinaria neoliberal y globalizante. Yo sigo apostando por esos lugares mínimos, a pérdida. Me interesan las homosexualidades como una construcción cultural como una forma de permitirse la duda, la pregunta; quebrar el falocentrismo que uno tiene instalado en la cabeza. Es como la construcción cultural de un otro, tal vez en ese otro están incluidos otros colores, otras posibilidades insospechadas de las minorías. En ese sentido, creo que la cuestión homosexual, esta criatura perversa que puso en escena la ciencia, tiene un lugar ganado. Hay una legalización pero desde el punto de vista del poder [...] Entonces el camino legal y el de mentalidad van por carriles distintos, tiene que pasar por la inserción de la cuestión homosexual en lo social, no como privilegio, ni como algo políticamente correcto sino que como un devenir más en este abanico múltiple y poliformo de la sexualidad en evolución y constante cambio”. Andrea Jef-tanovic, *op. cit.*

⁶ Redatti e pubblicati durante la transizione democratica cilena (tra il 1991 e il 1993) sulla rivista *Página abierta*, i diciannove testi che compongono *La esquina es mi corazón* inaugurano la serie di cronache urbane mediante le quali Lemebel analizza e ironizza sull’esperpentica realtà sociale e politica del Cile degli anni ’90. Precedute dalla citazione da Néstor Perlongher: “Error es un sumergimiento en los olores y los sabores, en las sensaciones de la ciudad. El cuerpo que yerra ‘conoce’ en/con su desplazamiento”, queste cronache della marginalità e della discriminazione raccontano di incontri sessuali clandestini nei cinema a luci rosse, nei bagni turchi, negli stadi o sulle spiagge; di violenze sessuali in strada o in carcere; della pornografia da baraccone proposta dai media, ma anche della vecchiaia triste e solitaria degli emarginati o di tragedie quali l’incendio doloso alla discoteca gay *Divine* di Valparaíso, costato la vita a numerose persone.

⁷ *Loco afán*, il cui sottotitolo è *Crónicas de sidario*, è composto di cinque parti suddivise a loro volta in un numero di testi che varia da quattro a dieci, per un totale di trentuno cronache ritmate dalle esperienze tragiche, frutto della diffusione del sarcoma di Kaposy. L’AIDS, la ‘plaga’ o ‘sombra’ colpisce e affonda gli amici e i nemici, i volti noti e gli sconosciuti personaggi che affollano le memorie dirette e indirette riguardanti gli anni ’70 di “La noche de los visones (o la última fiesta de la Unidad Popular)” o di “La Regine de Aluminios El Mono”; gli anni ’80 (del “Manifiesto (Hablo por mi diferencia)” o di “Carta a Liz Taylor (o esmeraldas egipcias para AZT)”), e gli anni ’90 (di “El beso a Joan Manuel («Tu boca me sabe a hierba»)”, “«Aquellos ojos verdes» (A ese corazón fugitivo de Chiapas)” o “Crónicas de Nueva York (El Bar Stonewall)”).

⁸ Come indicato dal sottotitolo *Crónicas radiales*, i testi raccolti in *De perlas y cicatrices* vennero diffusi via etere durante la collaborazione di Lemebel con *Radio Tierra* (dal 1994 al 1996) e alcuni di essi furono pubblicati dalla rivista *Punto Final* [Pedro Lemebel, *De perlas y cicatrices*, Santiago, LOM, 1998, p. 219]. Preceduti da una citazione tratta da una canzone di Lucho Barrios,

Nel 2001 è la volta di un romanzo – *Tengo miedo torero*⁹ – che ottiene un enorme successo di critica e di pubblico. Si tratta di una ballata romantico-politica incentrata sull'impossibile amore tra un travestito e un guerrigliero e, a detta dell'autore, di una provocazione lanciata all'indirizzo del protagonismo messianico dei romanzieri 'maschi'¹⁰. Tuttavia, il romanzo rimane per ora un episodio isolato poiché, negli ultimi anni, Lemebel ritorna alla cronaca, genere preferito poiché "biográfico, actual y político"¹¹, con la pubblicazione di *Zancón de la Aguada* (2003) e *Adiós mariquita linda* (2005)¹².

Già nel 1994, la studiosa Jean Franco aveva definito l'artista cileno uno tra i più significativi cronisti-testimoni ispanoamericani, insieme a Carlos Monsiváis ed Edgardo Rodríguez Juliá¹³. Tuttavia, la scrittura di Lemebel, costituisce, nell'opinione di Yanko González, un'anomalia:

i testi sono suddivisi in nove sezioni delle quali una comprende tredici foto e le altre una serie di testi che varia dagli otto ai dieci per un totale di settantadue cronache brevi. Anche in questo caso, bersaglio della spietata critica è la società cilena tra le pieghe e le piaghe della quale frugano lo sguardo obliquo e la lingua acuminata di Lemebel passando dalla presenza di personaggi politici stranieri come in "La visita de la Thatcher (o 'el vahído de la vieja dama')", alla superficialità di alcuni cileni rimpatriati e contaminati dall'esilio francese ("El exilio frú-frú (o 'había una fonda en Montparnasse')"), alla partecipazione cilena ai concorsi di Miss Universo in "Cecilia Bolocco (o 'besos mezquinos para no estropear el maquillaje')", all'incontro con grandi nomi del cinema come in "Geraldine Chaplin (o '¿sabes linda si Zhivago atiende sida?")", ma anche all'abbandono di progetti sociali in "El Hospital del Trabajador (o 'el sueño quebrado del doctor Allende')", alla *desaparición* in "Claudia Victoria Poblete Hlaczik (o 'un pequeño botín de guerra') e alle torture in "Karin Eitel (o 'la cosmética de la tortura, por Canal 7 y para todo espectador')".

⁹ Al romanzo *Tengo miedo torero*, tradotto in italiano nel 2004, ho dedicato un saggio dal titolo: "Pedro Lemebel e il carnevale politico delle fate cilene", in Silvana Serafin (a cura di), *Varia americana*, Venezia, Mazzanti, 2007, pp. 173-181.

¹⁰ Flavia Costa, *op. cit.*

¹¹ Pedro Lemebel in un'intervista a Carolina Andonje Dracos, "El Gusto por la Otredad", *El Mercurio* 14 de abril de 2001, in www.lettras.s5.com/archivolemebel.htm.

¹² Con questi due compendi riprende la pubblicazione delle cronache urbane che qui si colorano di un corollario autobiografico in cui lo scrittore, oltre a dedicarsi alla rivendicazione della marginalità etnica e sessuale, si serve del riconoscimento ottenuto per crocifiggere le miserie di un certo ambiente mondano. I compendi raccolgono una miscellanea di testi alcuni dei quali già pubblicati, come quelli di *Zancón de la aguada* (comparsi sulla rivista *The Clinic*), di foto e di disegni. L'intenzione è ancora sociale e politica e lo sguardo ironico e satirico dell'artista cileno si posa sia sui personaggi in vista (Raffaella Carrà, Miguel Bosé, Silvio Rodríguez, Manu Chao), sia su quelli meno noti, misconosciuti o anonimi incontrati personalmente dall'autore. Ci sembra interessante notare che *Adiós mariquita linda*, il cui titolo allude alla canzone che il messicano Agustín Lara compose per la cantante azteca María Félix, si presenta come una sorta di diario di bordo in cui Lemebel affronta spesso le implicazioni identitarie dell'ascendenza indigena, rendendo manifesta una rivendicazione della propria appartenenza culturale ibero-americana.

¹³ Ci sembra interessante segnalare quanto affermato da Lemebel al riguardo, ovvero: "Después de Joaquín Edwards Bello yo soy el mejor cronista de este país y punto. A lo mejor novelista no, para que se queden tranquilos los novelistas que me envidian tanto por el *Tengo miedo torero*, que ha sido traducido hasta en mapudungún, que lo quieren hacer película los canadienses. Novelista no, yo no trabajo con la ficción, trabajo con el hecho contingente". Jorge Gómez Lizana, "Pedro Lemebel: 'O escribo o me enamoro'. Entrevista", in *Publimetro*, 3 de marzo de 2004, ora anche in www.lettras.s5.com/archivolemebel.htm.

“ya en la tradición literaria costumbrista del siglo XIX, ya en la crónica del siglo XX, ya en la escueta etnografía escrita en Chile: su condición de actor social gay, urbano-popular e ilustrado y – por si no fuera poco – ‘nativo’ a la vez que *voyeur*. Todo ello, convierte sus escritos en documentos excepcionales, no sólo como ‘fuentes’ (datos secundarios), sino también, como trabajos analíticos de primer orden”¹⁴.

Le cronache urbane di Lemebel sono testi letterari che manifestano l'intenzione di ridimensionare il tempo dalla prospettiva di un enunciante alla prima persona

“que intenta recrear la escena de lo real-original-verdadero. La crónica resulta de tal modo una escritura en la cual ocupan un sitio privilegiado tanto la memoria como la verdad. Pero Lemebel pareciera repulsar de la grandilocuencia de la memoria y la verdad, para convertirlas en recuerdos particulares y en verdades oblicuas, haciendo emerger con ello lo infinito de lo intrahistórico”¹⁵.

Di fatto, l'opera letteraria di Lemebel, pur spaziando tra cronaca, racconto e manifesto socio-politico, rende possibile un gioco di voci eccessivo, smisurato e illimitato in grado di riprodurre l'oralità scalza e vagabonda di una grottesca epica *on the road*¹⁶ incentrata sulla testimonianza diretta di una marginalità alternativa stigmatizzata finanche dagli omosessuali: la realtà dei travestiti e dei *transgender*. Lo scrittore cileno diffonde un certo esercizio culturale della differenza mediante un ibridismo che riesce a dare voce all'oralità delle minoranze. Nel travestitismo carnevalesco che annulla e confonde le identità, i generi e le appartenenze, la scrittura barocca di Lemebel trova un registro metaforico e letterale, iperbolico e sociale, paradossale e politico. La variante ludica del barocco proposta dallo scrittore cileno è quella del gesto e della gestualità la cui impronta orale e colloquiale rielabora la realtà e la comunica da una distanza ironica intima, familiare e assurda¹⁷.

Tuttavia, pur avendo cannibalizzato la totalità degli stili ispano-americani, il mercato editoriale sembra maggiormente interessato alla cronachistica anglofona (da Robert Greenfield in viaggio coi *Rolling Stones* alle interviste-*performance* di Chuck Palahniuk), piuttosto che alle stravaganti storie posttribolari del cronista cileno¹⁸, anche per-

¹⁴ Yanko González, “Lemebel o el poder cognitivo de la metáfora”, in www.lettras.s5.com/archivolemebel.htm.

¹⁵ Patricia Espinoza, “Un mapa de la denuncia”, *Rocinante*, dicembre 1998, in www.lettras.s5.com/archivolemebel.htm.

¹⁶ Faride Zerán, “Pedro Lemebel y la loca del Frente. Entrevista”, *Rocinante* N°30, abril de 2001, www.lettras.s5.com/archivolemebel.htm.

¹⁷ Per quanto riguarda il barocco dello scrittore cileno, la critica ha proposto “en lugar del término ‘neo-barroco’ (que vincula a Lemebel con la impronta lezamiana desarrollada por Sarduy y retomada por Néstor Perlongher), el neologismo ‘neo-barrocho’, haciendo eco desde el santiaguino río Mapocho a la variante propuesta por Perlongher de ‘neo-barroso’ en alusión al Río de la Plata. El juego es justo: tiene por término común el barro, que está en el origen derogativo de ‘barroco travesti’”. Soledad Bianchi, “Biografía de Pedro Lemebel”, *cit.*

¹⁸ Julián Gorodischer, “Culo y corazón nunca me han faltado”, Buenos Aires, *Página12*, 31 de agosto de 2006, in www.lettras.s5.com/archivolemebel.htm.

ché la provocazione messa in atto da Lemebel mediante le sue cronache urbane è indirizzata a scuotere i meccanismi del potere attraverso il rifiuto dello scandalo massificato trasformato in evento commercia(bi)le.

D'altronde, parlare delle minoranze mediante le voci prese in prestito dal ventriloquo cileno al fine di dare ai travestiti e ai *transgender* quello spazio che viene loro negato dalla società, è una scelta politica¹⁹ poiché

“Al recorrer los pliegues del choque cultural entre conquistadores y originarios o entre elites ilustradas y bajo pueblo, [...] la oralidad aparece como una resistencia cultural que niega a domesticarse. Occidente, a través de su historiografía que ve el documento como ‘monumento’ – base única ‘de lo que realmente ocurrió’ – ha combatido la plasticidad de la oralidad, no sólo porque entraña el peligro de la subjetividad perpetua, lo evanescente e inestable, sino porque es incapaz de soportar la verdad científica y mantiene una peligrosa alianza con la memoria, ese Pepe Grillo de la historia, respondón y subversivo, que democratiza el control y la fijación del recuerdo”²⁰.

Ciò significa che, pur tracciando una mappa alternativa della realtà, l'unità delle diversità rivendicata dal cronista urbano delle Indie si eleva come una voce di (r)esistenza anche e soprattutto nella (in)differenza globalizzata.

¹⁹ In un'intervista con Flavia Costa lo scrittore cileno dichiara che: “Para mí siempre hay una decisión política que denota la puesta en escena de mis irrupciones en el campo cultural. Es más, los géneros – escritura, visualidad, activismo – se contaminan de acuerdo a la pulsión de mis afectos y resentimientos. Por otro lado, lo performativo de mi trayectoria político-cultural existió siempre, lo coliza (de “loca”, homosexual, en Chile) se me notaba desde el satélite. Siempre fui un cuerpo notorio en su deseante sexualidad transversal. Nunca salí del closet, en mi casa humilde no había ni ropero. La palabra performance, cuyo significado desconocía, la entendí como un pasaje a Nueva York: a la larga el tiempo me dio la razón”. *Op. cit.*

²⁰ Yanko González, *op. cit.*

VINCENZO RUSSO

MITOGRAFIA DI ADÍLIA LOPES

Da oltre vent'anni, la poesia portoghese scritta al femminile (se di poesia portoghese e di scrittura femminile *tout court* si può parlare) ha (è) soprattutto un nome: Adília Lopes. *Nome de plume* – si dica subito – che adottato dalla cittadina Maria José da Silva Viana Fidalgo de Oliveira, nata a Lisbona nel 1960, prima ancora di cominciare a pubblicare la sua poesia, esibisce sin da subito una doppia provocazione: la banalità del nome proprio (da intendere quale vero e proprio malinteso) e il calcolato gioco di spersonalizzazione così portoghesemente post-Pessoa («Nasci em Portugal / não me chamo Adília»). In verità, *la poetessa pop* Adília – così come ama definirsi – con l'assunzione dello pseudonimo (oltre a quello letterario, ne esiste anche uno giornalistico per firmare le sue cronache) non fa che ribadire il suo totale disinteresse per la questione della paternità autoriale così come è stata codificata dalla tradizione letteraria d'occidente. Crisi e eclissi del Poeta quale autore/creatore di quel messaggio che la modernità aveva definito quale “autentico reale assoluto”. Adília mette in scacco ogni teleologia del poetico quando a mo' di epigrafe iniziale della raccolta *Florabela Espanca espanca* del 1999 sente l'esigenza di ribadire: «Este livro / foi escrito / por mim». Oppure quando in quella prosa poetica, tanto debitrice del surrealismo e dello sperimentalismo in salsa lusitana (su tutti gli echi delle *Tisanas* di Ana Hatherly), la *poetisa* annuncia: Sou e estou. Eu sou eu e a minha circunstância como disse Julio Iglesias. Eu não sou eu. Eu sou aquela que não sou. Não, que disoarate, eu sou eu. Já morremos todos e já ressuscitámos todos. Agora há que viver a vida. O Diabo è aquele que diz: “Eu sou aquele que não sou”. Sou eu às vezes. (*Irmã Barata, Irmã batata*, 2000, p. 444). La frontiera invisibile che unendo separa il proprio io autobiografico dai suoi pseudonimi è chiosata in mille variazioni nelle poesie adiliane che inscenano, tutte, una scontata – ma non per questo meno tragica – inconciliabilità fra l'arte e la vita, la finzione e la realtà, l'identità individuale e la convenzione nominale e la conseguente volontà di sanarla («Eu sou a luva / e a mão / Adília e eu / quero coincidir / comigo mesma»).

Dal 1985, anno del suo debutto poetico, la scena letteraria portoghese è costellata puntualmente dalla uscita dei libricini che Adília suole pubblicare in edizioni *underground* o “etniche”, proprie di un certo ambiente editoriale eterodosso “lisboeta”. La provocazione di Adília (in termini di visibilità pubblica, al suo auge qualche anno fa quando, in un programma televisivo, ironicamente recensiva libri pesandoli su una bilancia) parte dalla constatazione per cui è impossibile parlare solo della sua opera senza riferirci alla sua figura: la poesia di Adília non è mai solo poesia, è la stessa Adília Lopes, o solo semplicemente Adília. Il mito letterario creatosi attorno alla sua figura – a

cui la stessa poetessa non è estranea («sono una poetessa, suora barocca» nella prediletta identificazione con Marianna Alcoforado, la suora secentesca delle *Lettres Portugaises*) – è stato negli ultimi anni rafforzato da un certo *New Criticism* portoghese: Fernando Guerreiro, Valter Hugo Mãe, Osvaldo Silvestre e Américo António Lindeza Diogo, quest'ultimi militantemente schierati dalla parte della poetessa insieme ai loro firmatari-pseudonimi – non ultimo Jorge Esteves Cunha autore di una *Apologia de Adília Lopes* del 2001 – a riprova che anche l'atto critico è nominalmente disseminabile.

Questa nuova critica ha decretato l'entrata di Adília nel canone dei migliori poeti portoghesi viventi o quanto meno degli ultimi due decenni del Ventesimo secolo (cfr. *O Século de Ouro. Antologia crítica da Poesia Portuguesa do Século XX* del 2003). Per l'imbarazzo, se non proprio per lo scoramento di molta accademia e di una buona parte del giornalismo letterario nazionale che sin dai tempi del buon Fernando Pessoa, o ignora con tutta la cattiva coscienza del caso oppure relega la poesia e la figura di Adília a fenomeno «folcloristico» di costume e/o a poco seria epifania di una «povera squilibrata mentale» impermeabile alla Ragion Poetica.

Ignorare (sappiamo come il silenzio davanti all'«oscenità» sia quanto meno sospetto) o inveire contro la poesia di Adília che può contare già su una considerevole bibliografia (18 libri all'attivo, quindici dei quali raccolta in *Obra*, Lisboa, Mariposa Azul, 2000 da cui sono tratte tutte le nostre citazioni), oltre a una discreta proiezione internazionale (in Italia, l'unica traduzione apparsa in un volume curato da Carlo Vittorio Cattaneo risale al 1988), serve solo ai detrattori e a chi pensa che la Repubblica delle Lettere Portoghesi sia una cittadella come quella del *Truman Show*, pulita e ordinata, meccanica e determinista, senza bighelloni e puttane per strada, per chiosare l'immagine utilizzata dal Manganelli beffardo critico della concezione di Storia Letteraria del De Sanctis, il primo grande urbanista della letteratura italiana.

La poesia di Adília, irriverente, eccessiva, alogica, ironica, brutalmente metafisica («Eu que já fui do pequeno-almoço à loucura») è per eccellenza una poesia anti-lirica, che ha abolito per sempre ogni effetto di *pathos*. Anti-liricità che non si perdona facilmente in un Paese che ha sempre vissuto l'equazione patria/lirismo come un destino culturale. Almeno secondo la prima vulgata critica, tutta la poetica adiliana conosce e si riconosce in un doppio movimento di provocatoria abolizione delle frontiere del «campo poetico»: da un lato, il riconoscimento per cui tutto è dicibile o ridicibile in versi (in questa accezione Adília è davvero post-moderna), l'alto e il basso, l'abietto e il sublime, lo slogan pubblicitario e la citazione erudita (non solo letteraria), la massima lapalissiana e il gioco linguistico, la seconda legge della termodinamica e la filastrocca (c'è chi abbia letto tutta la poesia di Adília attraverso il paradigma della filastrocca); dall'altro, la frequentazione delle regioni infrapoetiche che trovano nuova dignità nella voce lucida e tagliente di questa opera che ostenta e nasconde ribellione e sofferenza (in cui non sempre la maschera letteraria riesce a coprire il vero volto del soggetto poetico).

Spiazzante e sconcertante, Adília non si compiace appena di *épater les bourgeois* perché lo choc, la provocazione, la scorrettezza politica («em tempos de Hitler é bom ser judeu»), sociale («Portugueses: / gente ousada/ gente usada // Brandos usos: abusos grandes / e pequenos»), religiosa («Deus é a nossa mulher-a-dias»), antropologica, sessuale, culturale (la riscrittura a mo' di inversione del verso della poetessa post-romantica Florbela Espanca «eu quero amar amar perdidamente» in «eu quero foder foder / achadamente»), psicanalitica («O mongoloide alegra-se / com a viagem de auto-carro / a que mais ninguém acha graça / e o atrasado mental diverte-se / com a caixa de soutiens vazia / que traz uma menina na capa / com um simples soutien branco / e ar asseado / duas penas vivas para os outros / pobres de espírito ricos de espírito / lixo biológico da luta pela vida / ganhadores / alquimistas») non giunge mai a essere il fine

unico della poesia. La poesia in quanto solo linguaggio e, in quanto tale, qualcosa che non sta in contiguità con il Reale, viene talmente depotenziata dall'interno in Adília che di fronte alla vita, essa non è che un resto, un supplemento: "1. Para escrever/ é preciso ter pouco/ que fazer// (tirando/ esta quadra/ não consegui/ hoje/ escrever mais nada)// 2. Quando a vida/ é madrastra/ a arte/ não basta [...] Para escrever/ é preciso/ dinheiro" (*Florbela Espanca espanca*, 2000, p. 418). La relativizzazione del valore della letteratura passa inevitabilmente per la scoperta del mondo e della posto (anche marginale, emarginato) che il soggetto in esso occupa. Quel conta è vivere. *Perché aprire un libro non mi basta*. Senza paura, senza vergogna, lo «scrivo per sposarmi» di Adília, in cui l'ironia dettata dalla semplicità di un'affermazione così *demodé* (come *demodé* e *retró* è buona parte dell'universo adiliano, fatto di francesismi, di un certo *Kitsch* cattolico, di buona educazione anni '50) fa il contrappunto con il reiterato *topos* dell'amore non corrisposto o del tutto impossibile, sparglia tutti preconcetti, tutte le idee, tutti i dogmi di una società come la nostra che ha monetizzato tutto: il tempo, i rapporti sociali, l'arte, l'amore, il sesso. Contro il consumo e la sua tirannia, contro la mercificazione dei corpi ormai ridotti a simulacri erotico-pubblicitari, contro la presunzione dell'intellettualità borghese e benpensante e del nucleo di valori veicolati in tempi di modernizzazione *cavaquista* e *guterrista* del Portogallo finalmente europeo, Adília si schiera dalla "parte" di chi ha ultrapassato il limite dell'utile: «Per essere felice non c'è bisogno di scopare, al contrario di quanto predicano le riviste. In questo tempo di orrore economico, sembra che tutto giri attorno alla scopata. [...] Ma non condannano chi sinceramente si scambia baci e abbracci e ha coiti e fa figli e fa aborti e poi soffre per questo e si perde in questo massacro quotidiano che è la scopata obbligatoria, la perdita della verginità obbligatoria prima dei 17 anni, l'orgasmo, i super-bimbi. È tutto così ridicolo! È tragico».

Adília (o la sua poesia) si è assunta e si assume, in questo scorcio fine-inizio-secolare, da quello scorcio semi-periferico chiamato Portogallo (che ha proclamato il Novecento il suo secolo d'oro della poesia) l'arduo compito di desublimare l'arte per reinventare in versi la vita ironica, amara di un tempo anch'esso desublimato, ma non per questo meno degno di essere cantato: «Não gosto tanto / de livros / como Mallarmé / parece que gostava / eu não sou um livro / e quando me dizem / gosto muito dos seus livros / gostava de poder dizer / como o poeta Cesariny / olha / eu gostava / é que tu gostasses de mim / os livros não são feitos / de carne e de osso / e quando tenho / vontade de chorar / abrir um livro / não me chega / preciso de um abraço / mas graças a Deus / o mundo não é um livro / e o acaso não existe / no entanto gosto muito / de livros / e acredito na Ressurreição / dos livros / e acredito que no Céu / haja bibliotecas / e se possa ler e escrever». Oscena e scandalosa, iconoclasta e irriverente, anti-lirica e aforistica, implacabile e al contempo struggente, la poesia adiliana continua a essere la stessa Adília Lopes, o solo semplicemente Adília.

ROBERTO MULINACCI

VOLTANDO PARA CASA. MADEIRA E OS NAUTAS DISTÂNCIA

“Poeticamente habita o homem esta terra” diz um verso do poeta alemão Hölderlin. Onde o advérbio não remete apenas para a ideia que a condição histórica do habitar humano tem sempre a ver com o facto de estarmos num meio, de morarmos num espaço particular, mas indica sobretudo que a nossa ambiência é vivida essencialmente como palavra, isto é, como uma experiência de linguagem. Não é preciso agora recorrermos à interpretação filosófica de Heidegger, nem convertermos esta citação poética na equação pessoal entre língua (portuguesa) e pátria – aquela frase de Bernardo Soares, tão universalmente citada quão frequentemente banalizada – para percebermos que a pertença a um lugar é incompreensível fora da palavra em que toma forma e sentido, tornando assim a fala num acto demiúrgico de criação. Se, portanto, o lugar acaba por coincidir com a língua que, ao *descrevê-lo*, o *inscreve*, independentemente de qualquer projecção nacional(ista), isto significa, então, que a escrita relativa a um determinado lugar pode prescindir das concretas coordenadas espaço-temporais, transformando aquele lugar em *tópos*, ou seja, numa dimensão textual que fica inatingível a não ser pela linguagem. Por isso tinha razão Joyce ao dizer que só se pode escrever acerca de um lugar quando se estiver longe dele, tendo, porém, a consciência de que ninguém “possui” realmente um lugar, mas apenas o habita, e é justamente a linguagem que permite compreender, representando-o, este exílio permanente onde ressoam as palavras de Dom Quixote: aqui eu sou quem sou.

E de um exílio, sem dúvida, se trata, pelo que diz respeito à colectânea de contos madeirenses, *Nostalgia dei giorni atlantici* (*Nostalgia dei giorni atlantici*, a cura di António Fournier, Villa San Secondo-AT, Scritturepura Editore, 2005), que foi publicada em 2005 na Itália, com a chancela de uma pequena editora independente, por António Fournier, a quem se deve, além da organização geral do volume, também um belo posfácio de sabor wendersiano (“Il cielo sopra le nuvole”), visando traçar uma imagem literária do arquipélago, ou melhor, uma espécie de *genius loci* insular, reconstruído *a posteriori* através dos estilhaços desse espelho narrativo. Vinte e oito histórias em que se reflecte, sob o prisma pessoal, a história recente da Madeira, contada por autores – na maioria, infelizmente, desconhecidos para o público italiano (mesmo especializado), salvo poucas excepções, entre as quais aquela macroscópica de Herberto Helder, poeta de fama internacional – que nasceram nestas ilhas ou as escolheram para viver, todos porém invariavelmente em busca de uma Ideia do Lugar enquanto forma de (re)apropriação dele, confiando portanto à literatura a ilusão de subtraí-los ao seu inelutável destino de êxules.

Falo no exílio, apesar de tal categoria parecer imprópria para definir *stricto sensu* a condição destes escritores – sendo, com efeito, muitos deles, cidadãos residentes da Madeira –, porque a lonjura a que se alude nas páginas do livro em apreço não se mede por quilómetros, nem por anos (ou, pelo menos, não só deste modo), mas concerne, antes, à impossibilidade de preencher o hiato aberto no plano da escrita entre o Eu e o mundo, entre o sujeito da palavra e o objecto da sua representação. Todavia, se a arte nunca pode apreender a vida, a vida aprende com a arte que “falta sempre uma coisa”, como escrevia Pessoa, e ainda mais aprende a aceitar esse vazio, sublimando-o num simulacro de realidade que é fonte de nostalgia inextinguível, porque nos lembra daquela plenitude irremediavelmente perdida. Assim, embora a nostalgia à que dão voz os contos antologiadados por Fournier – e sob cujo signo, aliás, eles foram agora reunidos, segundo mostra o título da colectânea, tirado de um poema de José Agostinho Baptista, um dos autores ali presentes – consista principalmente na mágoa pelo afastamento do lugar de origem ou do tempo passado, fazendo-os, pois, reviverem, ambos (lugar e tempo), entre mitificação e desencanto, no escrínio falaz mas necessário da memória, perpassa por estes contos uma outra nostalgia, que brota daquela fenda primitiva, daquele limiar intransponível da vida perante o qual a palavra se detém impotente. Uma nostalgia, em suma, que não se esgota na recuperação eventual do seu objecto de desejo, pela simples razão que ele é absolutamente irrecuperável, nunca mais podendo ser o que era dantes, assim como – Heraclito *docet* – ninguém mergulha duas vezes no mesmo rio. Não por acaso Eduardo Lourenço utiliza também o termo “nostalgia saudosa” para abranger esta irredutibilidade do olhar “ao sentimento da pura perda ou ausência” (Eduardo Lourenço, *Mitologia da Saudade* seguido de *Portugal como destino*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 33), conquanto, na minha opinião, o significado dele não se identifique aqui com a missão – que cabe por inteiro no horizonte semântico da saudade – “de transmutar a perda em vitória de sonho” (*Ibidem*), limitando-se, pelo contrário, a dar conta da distância que medeia entre um passado impossível de recuperar (senão como lembrança) e um futuro impossível de atingir (senão como fantasia).

Seria pois errado lermos *Nostalgia dei giorni atlantici*, com o seu contexto bem definido, dentro, por exemplo, do paradigma indistinto de uma lusitanidade sem fronteiras e reduzirmos então a nostalgia destes escritores madeirenses à versão local e actualizada da saudade portuguesa, talvez até na sua revisitação do mito sebastianista, já que, conforme a lenda, precisamente destas ilhas há-de partir um dia a desforra do Rei Encoberto, arrancado ao seu algures onírico para resgatar, ao longo dos séculos, a glória de Portugal. Mas se uma tal leitura seria decerto um evidente abuso crítico, do mesmo modo o oposto também parecer-me-ia não menos abusivo, ou seja, pensarmos neste volume como num típico exemplo de microexotismo literário, em mais uma manifestação daquele particularismo cultural tão caro à Europa das pequenas pátrias, não raro incapazes de ver um palmo adiante do seu nariz. Por outras palavras, apesar de ser perfeitamente legítima e natural a afirmação identitária que transparece destes textos e ainda mais a vontade de os autores se narrarem através da sua própria condição de ilhéus (de hoje ou de ontem, é indiferente), o valor do livro reside justamente no confronto dialéctico entre aquele *bic et nunc* geográfico, histórico, social, etc. – de onde a ficção retirou o seu testemunho de realidade – e a tensão para o transcender, para se não deixar de todo absorver por ele, trocando um pouco do seu irrenunciável desejo de marcar uma diferença, pela possibilidade de se oferecer a cada leitor sob forma de mero signo linguístico, ou melhor, de figura retórica.

Com efeito, a Madeira aqui descrita, longe de se encerrar na prisão autoreferencial da sua especificidade constitutiva, eleva-se a uma dimensão simbólica, ao ponto de

assumir em si a metáfora da Ilha como destino, isto é, não só enquanto aspecto contingente da existência individual, mas também no sentido de uma totalidade a reconquistar, aquela Ítaca de onde fomos exilados e que esperamos em vão reencontrar no fim da viagem. Por isso, acho que, no fundo, a “particular metafísica da insularidade” (António Fournier, “Il cielo sopra le nuvole” in *op. cit.*, p. 233) inteligentemente esboçada por António Fournier na tentativa de apresentar um retrato do imaginário madeirense, bem se presta para ser declinada numa perspectiva universal, sugerida, de resto, não apenas pelo facto de todas as ilhas, mais ou menos, se assemelharem, mas sobretudo por ser modernamente universal a atitude nostálgica que aqui se dirige a este arquipélago atlântico. Bastaria recordar, por exemplo, como, no começo do século XIX, August Wilhelm Schlegel, o teórico e fundador do Romantismo, colocava a linha divisória entre a poesia antiga e moderna justamente na passagem da “posse” para a nostalgia, identificando portanto o advento da modernidade com o progressivo desaparecer das certezas de outrora, substituídas pela consciência de uma falta que já não se refere a algo perdido, mas sim a algo que nunca se possuiu, talvez à própria vida, a qual, cada vez mais afastada das suas “condições iniciais ou naturais” – segundo pensava Paul Valéry (Paul Valéry, *Inspirations méditerranéennes* in *Œuvres*, vol. I, Paris, 1957, p. 1096) – parece consumir-se nessa espera(nça) ou na melancolia da ausência, à maneira do conto de Irene Lucília Andrade. E assim, sonhando com um ideal de harmonia que está, desde sempre, naturalmente ligado à casa, entendida na acepção bachelardiana de “estado psíquico” (Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1993, p. 72), para além de espacialidade arquetípica (o *oikos*), os autores da colectânea empreendem a travessia rumo às suas ilhas, mesmo sabendo que o Ulisses moderno – a quem Claudio Magris tem dedicado páginas de intensa profundidade (Claudio Magris, *Itaca e oltre*, Milano, Garzanti, p. 87). Neste livro, aliás, inspiram-se alguns trechos do meu escrito – nunca chega a casa, porque as fronteiras que atravessa o tornam outro a si próprio e não lhe permitem sentir-se, em parte alguma, em casa. Se, porém, escrever é fazer experiência da fronteira que nos separa das coisas, condenando-nos à errância infinita em que se dissolve a figura metahistórica da viagem – agora reduzida a uma grotesca paródia do ulissismo –, esta “impossibilidade da meta, esta nova odisseia sem retorno” (*Ibidem*, p. 88) ensina-nos, afinal, que é só na suspensão da distância que aquela travessia se cumpre, só na sua nostalgia que o *oikos*, centro de todos os nossos *kósmoi*, volta deveras a existir.

Ora bem, acho que com esta obra colectiva os escritores da Madeira ajudaram todos nós a ajustar contas com as nossas ilhas perdidas e com os nossos regressos impossíveis, mas deram-nos também o impulso para ultrapassarmos as nossas fronteiras, para continuarmos a navegação, transformando aquela casa inatingível na promessa de tudo o que nos faz falta.

RECENSIONI

Catalina Fuentes Rodríguez, Esperanza R. Alcaide Lara, *La argumentación lingüística y sus medios de expresión*, Madrid, Arco Libros, 2007, 84 pp.

Siguiendo la línea de las obras que integran la colección *Cuadernos de Lengua Española*, las autoras dedican esta monografía número 95 al análisis de la argumentación lingüística y de los distintos medios a través de los cuáles ésta puede manifestarse. Ambas forman parte del grupo de investigación *Argumentación y Persuasión en Lingüística* de la Universidad de Sevilla, además de haber dedicado numerosas publicaciones al estudio de aspectos sintácticos y pragmáticos relacionados con éste y otros temas.

Entendida como una dimensión constante en nuestras manifestaciones lingüísticas, el estudio que de la argumentación se nos propone pretende evidenciar cómo el conocimiento de sus elementos, mecanismos y estructuras puede hacernos más conscientes, en nuestra doble condición de emisores / receptores, de la enorme capacidad persuasiva de la lengua, previniéndonos, así mismo, de la posibilidad de manipulación que puede derivarse de un uso ilícito de la misma.

En el primer capítulo, que aborda la definición y el alcance del concepto, las autoras consideran inadecuado señalar la existencia de una tipología textual específicamente argumentativa, en la que no creen, prefiriendo hablar de textos en los que o bien esa dimensión se encuentra marcada lingüísticamente de forma explícita, o bien se presenta de manera neutra o no marcada (lo que denominan *grado 0 argumentativo*). En su opinión, cualquier texto puede adquirir o perder el sentido argumentativo (y por tanto la intención de convencer o persuadir al receptor) en función de factores tales como su contexto de enunciación o las diferentes leyes de paso utilizadas por parte del oyente durante su interpretación.

La interacción comunicativa vista desde la óptica de un fin perlocutivo persuasivo supone la focalización no sólo de los medios de expresión de los que se sirven sus participantes, sino también de los participantes mismos. Se nos presenta así la polifonía como un mecanismo argumentativo estratégico de enorme rentabilidad que afecta tanto al emisor como al receptor, lo que se ejemplifica y analiza fundamentalmente a través de textos pertenecientes al ámbito publicitario. Se contemplan, por tanto, las relaciones y la distribución de los distintos papeles discursivos (*sujeto empírico, locutor, enunciador, alocutario, destinatario y auditorio*), así como la importancia que en estos textos puede adquirir la selección de las formas de tratamiento en el acercamiento hacia la esfera del interlocutor.

Los elementos que sustentan la actividad argumentativa son definidos y analizados en el segundo capítulo: 1) argumentos y calificadores, 2) conclusión, 3) *topoi* o leyes de paso, 4) fuente y 5) marco o contexto. Los primeros, caracterizados por su fuerza, orientación y suficiencia, y adscribibles a un enunciador, se encuentran relacionados por medio de distintas leyes de paso, lo que permitiría alcanzar determinadas conclusiones dentro de un contexto o marco argumentativo. Resultan particularmente interesantes consideraciones como la práctica de la explicitación del *topos* en gran parte de los textos publicitarios, cuya intención respondería a la necesidad de que el objetivo perseguido por los anunciantes pueda ser fácilmente descodificable por parte del receptor-consumidor.

A la disposición de los elementos (argumentos y conclusión) en distintas estructuras argumentativas está dedicado el penúltimo de los capítulos de la obra, estableciendo una distinción basada en su complejidad. Las más simples se clasifican en tres tipos en función de las distintas relaciones que se dan entre sus componentes: 1) conclusión-argumento, 2) argumento-conclusión y 3) contraposición, además de contemplar la posibilidad de la explicitación de la base argumentativa o de la incorporación de elementos de fuerza que potencien el enunciado o la conclusión. Por lo que se refiere a las estructuras más elaboradas, se comentan y ejemplifican: 1) la construcción arracimada (o recursividad argumentativa), 2) la coorientación + antiorientación, y 3) la *reserva* o especie de restricción reinterpretativa de lo enunciado precedentemente.

Para llevar a cabo su labor argumentativa el hablante puede contar con el uso de distintos mecanismos, de cuyo estudio y análisis se ocupa el cuarto y último capítulo. Dichos mecanismos son: a) el léxico (a través de su capacidad evaluativa), b) los elementos fónicos (pausas y entonación), c) los conectores y operadores de distintos tipos (que pueden ser indicadores de fuerza, orientación o suficiencia argumentativa), d) la estructura informativa (mediante el empleo de procedimientos de focalización y tematización, repeticiones, incisos, paréntesis, etc.) y e) la ironía, considerada como un tropo de gran eficacia argumentativa que se analiza siguiendo las propuestas de distintos autores.

Junto a las explicaciones teóricas, y a lo largo de toda la obra, se suceden numerosos ejemplos, procedentes en su mayoría de textos periodísticos y anuncios publicitarios, que, junto a los ejercicios resueltos que preceden a la bibliografía, caracterizan el enfoque eminentemente didáctico típico de las publicaciones de esta colección.

Gonzalo Jiménez Pascual

María Teresa Cacho, *Manuscritos hispánicos de la Biblioteca Estense Universitaria de Módena*, Kassel, Edition Reichenberger, 2006, 377 pp.

In una breve ma densa e articolata introduzione María Teresa Cacho ricorda l'interesse dei d'Este per i manoscritti fin dall'epoca medievale. Alcuni duchi sono ben noti per la loro passione per la bellezza dei libri, come Borso che ordinò la famosa *Bibbia* conosciuta in tutto il mondo e conservata nella stessa Biblioteca Estense, ed Ercole I educato a Napoli presso la corte aragonese di Alfonso il Magnanimo, che volle la compilazione del *Breviario*. Egli arricchì in modo cospicuo la raccolta di codici il cui numero salì a 515 rispetto alla prima catalogazione fatta da Valerio de Betto: nel 1436 erano 278. A lui si deve anche la nomina del primo bibliotecario, Pellegrino Prisciano.

Con Alfonso I la corte si arricchì di presenze illustri, tra le quali Lodovico Ariosto, e la biblioteca di codici miniati tra i quali spiccano quelli di Matteo Corvino d'Ungheria.

Quando la discendenza diretta della famiglia d'Este si estinse, Ferrara ritornò alla Santa Sede, ma al nuovo duca fu concesso di portare a Modena l'Archivio e la Biblioteca depauperata da due disastrosi incendi e da danni, perdite e furti perpetrati durante lo spostamento. Con Francesco II si tentò di riunire il patrimonio librario ferrarese nel nuovo Palazzo Ducale: l'operazione ebbe poco successo.

Nel '700 quando illustri personalità come il Tiraboschi e il Muratori prestavano la loro opera come bibliotecari, con l'arrivo dei gesuiti vennero acquisite dalla Biblioteca le loro ricche biblioteche e quella del Cardinale Alessandro d'Este a cui seguirono altre importanti acquisizioni.

Nel XIX secolo la Biblioteca Estense fu trasferita nell'attuale sede del Palazzo dei Musei e fu unita alla Biblioteca Universitaria. Le acquisizioni del XIX e XX secolo furono importanti e numerose, grazie anche all'aiuto dello Stato e a munifiche donazioni. Sono così rientrati nel patrimonio modenese importanti testi smarriti come la *Bibbia* di Borso d'Este e il *Breviario* di Ercole I.

I testi spagnoli presenti nei più antichi inventari sono pochi. La loro presenza si fa più consistente con Ercole I, di educazione spagnola, e la sua colta sposa Eleonora d'Aragona che curò con molta passione la sua biblioteca personale dove lavoravano miniaturisti, amanuensi e rilegatori.

Principesse di origine ispanica continuarono ad arricchire la Biblioteca: Lucrezia Borgia e Isabella di Savoia, nipote di Filippo II, contribuirono con l'acquisizione di canzonieri e volumi musicali.

Come spesso accade è difficile conoscere l'itinerario percorso da un manoscritto prima di giungere alla collocazione attuale. María Teresa Cacho dà notizie di casi particolari come il manoscritto di epigrafia Alfa G.7.2 conosciuto come *Corpus Inscriptionum Latinarum*, e dell'interessantissima raccolta Pío Falcó del Marqués de Castel Rodrigo arrivata in Italia nel XX secolo grazie al matrimonio del XVI Marqués de Castel Rodrigo con Sveva Vittoria Colonna.

Il numero dei manoscritti ispanici presenti nella Biblioteca Estense non si differenzia da quella di altre biblioteche italiane, come segnalato in precedenti studi dalla stessa Autrice. Sono manoscritti spagnoli portati in dote, regalati o comprati o scritti da spagnoli che vivevano in Italia; manoscritti in lingua spagnola copiati da copisti italiani; traduzioni italiane di libri a stampa o manoscritti spagnoli.

Le materie trattate sono le più varie: nel campo delle scienze si spazia dalla medicina, all'ingegneria, alla strategia militare; numerosi sono i testi di araldica e genealogia di nobili famiglie e di argomento geografico con pregevoli mappe.

La maggior parte dei codici riguarda temi storici e politici con interessanti carteggi. Sono anche numerosi i testi letterari nel cui ambito devono essere segnalati testi teatrali e i codici che raccolgono le feste di palazzo del tardo '600.

Seguono i criteri di descrizione che l'Autrice si sforza di rendere facilmente comprensibili anche attraverso esempi concreti.

I *Manuscritos en español* vengono esaminati nell'ambito del fondo o raccolta a cui appartengono (Fondo Estense, Raccolta Pío Falcó, Raccolta Campori, Raccolta Sorbelli, Archivio Muratoriano, Raccolta Bertoni) e come *Nuove Accessioni*. Lo stesso criterio è seguito per i *Manuscritos en italiano u otras lenguas* conservati anche nel deposito del Collegio San Carlo e nella raccolta Tacchini.

Indici esaustivi, scientificamente ineccepibili, completano un'opera bibliograficamente perfetta e culturalmente meritevole perché fa conoscere manoscritti di grande valore poco conosciuti o addirittura sconosciuti (raccolta Pío Falcó).

Uno spiacevole neo in tanto accurata ricerca è la disattenzione nella citazione di nomi e titoli italiani, una costante, oserei dire, negli studi spagnoli e anche negli italiani all'atto di citazioni spagnole. L'affinità inganna la scrittura!

Donatella Ferro

Paola Elia – Francesco Zimei, *Il repertorio iberico del Canzoniere N 871 di Montecassino. Musica e poesia alla corte aragonese di Napoli*. Con due saggi di Andrea Baldissera e Magdalena León Gómez. Sotto il coordinamento scientifico di Paola Elia, Como-Pavia, Ibis, 2005, 211 pp.

Paola Elia e Francesco Zimei illustrano le loro scelte nelle "Ragioni di un approccio interdisciplinare" all'atto di studiare la poesia lirica naturalmente propensa ad essere cantata, approccio difficilmente seguito da filologi e musicologi che preferiscono mantenere le loro autonomie disciplinari. Nell'opera oggetto della nostra attenzione una filologa e un musicologo interagiscono con le loro competenze cooperando anche nella scrittura dello "Studio introduttivo", ottenendo un felice risultato nell'approccio interdisciplinare al ms. cartaceo N 871 dell'ultimo ventennio del 1400 (un altro, membranaceo, nella stessa rilegatura seicentesca e sotto la stessa segnatura raccoglie testi religiosi) conservato nella Biblioteca dell'Abbazia di Montecassino, contenente un'antologia di composizioni polifoniche composte in un ambiente vicino alla corte napoletana di Ferrante d'Aragona.

La sistemazione odierna del codice presenta vari problemi dovuti a smembramento e a varie interpolazioni che inducono a pensare che anche la *tabula* rispecchi uno stadio posteriore rispetto alla struttura originale e che «l'intero codice sia il frutto dell'assemblaggio *post festum* di unità fascicolari indipendenti, di uso squisitamente pratico, destinate in principio ad accogliere il repertorio sacro di una grande cappella musicale» (p. 19). I mescolamenti di forme liriche e musicali sono probabilmente dovuti all'interazionalità della corte napoletana dove era d'uso la presenza di varie esperienze.

Il *corpus* di composizioni ispaniche del *Canzoniere* (parte curata da Paola Elia nello "Studio introduttivo") è più limitato rispetto al repertorio che viene citato nella *tabula*. Alcune sono andate totalmente perdute, altre sono note attraverso altre fonti manoscritte. La maggioranza delle composizioni sono *lamentaciones*, lamenti d'amore di tono cortigiano per il rifiuto, la rinuncia che portano alla rivolta contro Amore. L'*estribillo* di certe *canciones* conserva l'eco di composizioni che la Elia considera «trasmigrazioni di temi e formule di una *poesía oralizada*» espressione cara a Margit Frenk.

I compilatori di canzonieri musicali non riservarono molta attenzione e interesse nella riproduzione di testi poetici che appaiono spesso corrotti o addirittura inesistenti nella loro essenza originale e riadattati in varie forme linguistiche.

L'edizione del *Canzoniere* di Montecassino che conserva un repertorio di poesie diffuse con l'accompagnamento della musica, esige nella *recensio* l'analisi dei manoscritti musicali oltre, naturalmente, della parte poetica che richiede particolare attenzione dato che i canzonieri musicali riproducono testi corrotti non solo dai copisti, ma dai musicisti per soddisfare le esigenze e le necessità delle varie interpretazioni.

Determinante e indiscutibile, inoltre, nella diffusione della poesia musicata è l'importanza degli effetti della tradizione orale basata sulla memoria, effetti che si concretizzano nelle irregolarità del testo sotto il pentagramma. Omissioni testuali possono esse-

re causati dalla notorietà dell'argomento per cui si riteneva superfluo citare la versione completa: la notorietà giustifica continui adattamenti.

L'attenzione riservata dalla Elia ai testi, viene riservata dallo Zimei alla musica modellata sulla malinconica lirica *cancioneril* quattro-cinquecentesca. Individua due periodi che coprono, attraverso il gioco delle reiterazioni, il testo base e ottengono felici soluzioni sotto il profilo strettamente musicale.

La "Nota ai testi" stesa da Paola Elia e Francesco Zimei fornisce le chiavi di lettura filologica dei testi e della musica sottolineando ancora una volta l'approccio interdisciplinare.

Le schede, redatte con rigore scientifico, sono il frutto della collaborazione tra Paola Elia, che si occupa degli aspetti filologico-letterari, e Francesco Zimei curatore degli aspetti storico-musicologici. Mi pare, tuttavia, che, nonostante l'avvertimento sulla ripartizione dei compiti tra i due curatori nella stesura delle schede, non sempre è chiara la divisione delle pertinenze. Un piccolo neo che non disturba un lavoro condotto con perizia e rigore difficilmente riscontrabili nell'approccio interdisciplinare a testi per loro natura fortemente problematici.

Chiudono il volume, prima della "Bibliografia" riguardante i manoscritti letterari e musicali e testi a stampa del XV e XVI secolo e i 'riferimenti bibliografici', i saggi di Andreea Baldissera (*Le glosse castigliane a «Dónd'estás que no te veo»*) e Magdalena León Gómez (*Las glosas de «Tiempo bueno, tiempo bueno»*) in cui gli autori analizzano le numerose glosse, dimostrazione della diffusione scritta e orale e della fortuna godute dalle due canzoni.

Donatella Ferro

Edmundo Farolán Romero, *Itinerancias (comings and goings)*, San Francisco, Carayan Press, 2006, 107 pp.

Carayan Press è una piccola casa editrice californiana che da qualche anno presta attenzione al mondo filippino di lingua spagnola. Non deve stupire che si tratti di un editore statunitense. Da vari decenni infatti, a parte sporadici casi, nelle Filippine non si editano più testi in spagnolo, così i non numerosi autori che ancora utilizzano il castigliano come lingua d'espressione artistica si rivolgono a sensibili editori stranieri o utilizzano l'accessibile mezzo che è oggi Internet.

Carayan Press pubblica ora, in versione bilingue spagnolo/inglese (com'è sua consuetudine), e con un'interessante introduzione di Manuel García Castellón, professore della University of New Orleans, l'ultima raccolta di poesie dello scrittore filippino Edmundo Farolán Romero.

Nato a Manila (1943) e stabilitosi in Canada (1983), dov'è stato cattedratico di spagnolo, Farolán ha compiuto gli studi prima presso l'Ateneo di Manila, poi presso la Universidad Central e l'Instituto de Cultura Hispánica di Madrid, ed infine in Università nord-americane. Durante il suo lungo soggiorno, alla fine degli anni '60, nella capitale spagnola, città nella quale è entrato in contatto con l'emergente sensibilità dei *Novísimos*, Farolán si è dedicato alla poesia con positivo riscontro: risale a quell'epoca l'assidua pubblicazione dei suoi versi in *Poesía Española* rivista edita dall'Ateneo di Madrid. Ha anche collaborato con le riviste filippine *La Nueva Era* e *El Nuevo Horizonte*; qui sono apparsi diversi suoi componimenti inseriti più tardi nelle raccolte poetiche *Lluvias Filipinas* (Madrid, 1967) e *Tercera Primavera* (Bogotá, 1981), grazie alle quali la Fundación Zóbel gli ha conferito nel 1982 il premio omonimo, il riconoscimento filippi-

no più prestigioso per gli scrittori ispanofoni dell'arcipelago. Ha pubblicato inoltre alcune raccolte poetiche in inglese, l'altra lingua europea del suo paese; recenti pubblicazioni sono *2000 Versos* e *Nuevas poesías* apparsi solo in web. È anche autore di opere teatrali in castigliano ed in inglese ed è saggista, studioso di letteratura filippina. Storico *miembro de número* della *Academia Filipina de la Lengua*, ha fondato e dirige *Revista Filipina* (<http://revista.carayanpress.com>), spazio web creato con l'intento di divulgare la cultura ispano-filippina.

Composto da cinque sezioni, *2000 Versos*, *Poesías de un viajero 1965-67*, *Poesías colombianas mexicanas y argentinas*, *Poesías filipinas*, *Karvina 2003-2004*, il libro raccoglie alcuni testi appartenenti alle vecchie raccolte, testi inediti, e il quasi intero *corpus* di *2000 Versos*, raccolta pubblicata solo in Internet. Le poesie qui pubblicate abbracciano dunque un arco di tempo di oltre trent'anni, anche se la maggior parte di esse è da ascrivere a tempi recenti.

Itinerancias permette di ricostruire una sorta d'itinerario geo-biografico e interiore dell'esistenza e della peregrinazione dell'autore che si snoda tra Filippine, Canada e Spagna, con frequenti viaggi attraverso l'Europa, l'Asia, le Americhe: "Abarcan cuarenta años, [...] Poesías de remembranzas, nostálgicas reminiscencias, recuerdos de los ayes, de mis viajes, de los pensamientos y emociones del viajero transeúnte...", come sottolinea l'autore nella nota introduttiva pubblicata nella versione web.

2000 Versos gioca scopertamente col numero duemila, data giubilare, simbolo per l'uomo moderno: "sólo para decir que son más o menos dos mil versos... soy mal contador, pero son dos mil por los dos mil años cristianos que conmemoramos en este milenio", e questi duemila anni di storia cristiana, che per i filippini son parte essenziale del loro patrimonio culturale, compaiono già in apertura "2000 years celebrating Christ in this jubilee year-2000 años celebrando a Cristo en este jubileo" («Haikus bilingües», p. 14). Il fatidico 2000, anno giubilare per eccellenza, spartiacque della storia, sollecita un bilancio del percorso esistenziale tanto personale, dell'individuo Edmundo, quanto collettivo, dell'intero popolo filippino, sospeso tra Occidente e Oriente, tra Spagna e America, alla ricerca di un'identità che la storia ha frammentato e scomposto in mille spettri di luce.

Nonostante la distanza temporale di composizione dei testi, è possibile notare omogeneità nei temi e nelle strutture prescelti. Motivo ricorrente è la ricerca della propria identità etnico-nazionale e il ruolo che in essa ha il *mestizaje*; il recupero delle radici avviene attraverso la contemplazione nostalgica della patria perduta e rimembrata nella visione infantile, nel ricordo di una natura generosa e nel sentimento cristiano che, rifiutato e riscoperto, dà nuovamente significato all'esperienza dolorosa dell'uomo. È senza dubbio un percorso poetico fortemente autobiografico: l'io del poeta si rivela prorompente e prepotente, e si configura come centro di un'esperienza soggettiva in attento ascolto del proprio microcosmo interiore volto al continuo recupero di un passato che fornisca un'identità stabile e chiara: "Soy yo/ cuando mi traje/ azul se mezcla con el cielo,/ cuando las sombras de España se alumbran,/ cuando te vas, cuando me voy,/ cuando sueño con mi infancia,/ cuando los diálogos interminables por fin terminan con/ una sola palabra eterna" («Soy yo», p. 35). In questa consapevole ricerca dell'identità perduta, o meglio dimenticata, rimossa, hanno, come si diceva, grande rilievo due elementi, forse le uniche costanti della variegata identità filippina: la natura e la religione.

La natura si presenta in una doppia veste: il Sud, l'Oriente con i suoi colori, la luce, il sole, il mare, il vento caldo, una pioggia delicata che rinverdisce le foglie carnose della vegetazione tropicale, simbolo di un paesaggio materno, del ricordo e del ritorno, visione nostalgica di un eden infantile recuperabile ormai soltanto nella memoria; ad esso si contrappone la visione di un Nord dalle montagne innevate, freddo, buio, frettoloso, tecnologico, luogo del presente, della nuova vita ma anche dell'esilio, della perdita d'identità.

L'altro elemento che s'inserisce in questo tentativo di recupero delle radici è la religione, una fede dimenticata e recuperata in età matura: "pero ahora veo tu grandeza" («Dios es grande», p. 39), che non si rivela in modo spettacolare, ma nella semplicità di piccoli drammi quotidiani, riflessi minuscoli del dramma di Cristo, emblema della vita sofferente dell'uomo: "hay que sufrir toda humiliación/ porque la vida es un Calvario/ hay que aceptar como Cristo/ todo el dolor" («Aproximación a Cristo», p. 43); una fede che è anche la maggior eredità di quella Spagna, fiera e lontana, da cui vennero il nome, la lingua, l'anima delle Filippine moderne, e da cui giunsero gli antenati: "Palali. Llegó el abuelo con su familia/ pa estar aquí pa siempre" («Abuelo», p. 41).

Del resto è proprio la lingua spagnola, uno spagnolo che risente fortemente dell'interferenza del plurilinguismo dell'arcipelago, che fa da elemento unificatore a questa identità ritrovata, lo spagnolo, che, come ha sempre ricordato Farolán quando ha dovuto giustificare la sua scelta artistica, era la lingua di sua madre, *el idioma bogar*.

Pessimista pare la visione dell'autore, figlio di una terra che nel contrasto sembra non trovare la sua giusta collocazione. Così alla sconsolata percezione iniziale: "este sentir intranquilo de tener que esperar y el tiempo corre tan de prisa" ("Haikus bilingües", p. 14) fa eco l'unica umana certezza: "y uno está solo, solo con su soledad/ y su amargura" («Amargura», p. 53), stemperata però dalla fiduciosa attesa d'un approdo sicuro, di un prossimo "descanso espiritual" in Dio («Retiro», p. 101) nel quale, finalmente, l'esiliato, l'errante tagalo, il "viajero" (figura-archetipo della letteratura filippina cantata già da José Rizal e ripresa, fra gli altri, dal romanziere contemporaneo di lingua inglese Francisco Sionil José), trova pace ritrovando compiutamente se stesso.

Andrea Gallo

Guillermo Carnero, *Salvador Dalí y otros estudios sobre arte y vanguardia*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim – Diputació de Valencia, 2007, 240 pp.

Al igual que algunos célebres predecesores del grupo del '27 y algún autor de su generación, Guillermo Carnero es un "poeta profesor" que, junto con la labor docente, se dedica con éxito tanto a la creación artística como a la crítica literaria. Tareas que se suelen definir paralelas por cierta dosis de pereza clasificatoria, como si en estos tiempos no se hubiera aclarado suficientemente que ninguna razón se ejerce sin pasión, ni existe arte alguno sin sus técnicas correspondientes. Por otra parte, hoy más que nunca es oportuno recordar la etimología de la palabra *tejné* o *ars* y el debate milenario que ha intentado fijar la extensión cada vez más compleja de su dominio, hasta que a principios del siglo pasado se volviesen a abatir fronteras, inaugurando cambios radicales en las teorías y en las prácticas de toda expresión artística, especialmente por lo que se refiere a un elemento que parecía adquirido para siempre: el valor de la belleza como manifestación del bien, la verdad y la armonía, puesto en tela de juicio a partir de la segunda mitad del XIX. La contaminación de los saberes y los discursos, junto con el rechazo de toda tradición, inauguraron una crisis en la posibilidad de la representación estética que ha llegado a ser la norma, y no la excepción, de nuestro tiempo.

No caigamos, pues, en la tentación de perseguir ahora esa fantasmal y anacrónica construcción unitaria del sujeto que responde al nombre de Guillermo Carnero; pero tampoco olvidemos que quien ofrece aquí una muestra ulterior de su conocida habilidad posee, a la vez, un conocido talento poético. En su caso, ambas facetas están profunda y misteriosamente enlazadas, por muy sobrio que sea el estilo de su

argumentación en los textos de *Salvador Dalí y otros estudios sobre arte y vanguardia*. En parte inéditos y en parte publicados, nacieron en su momento como artículos, reseñas, conferencias o secciones de catálogos de arte. Sin aparentarlo, abarcan casi un cuarto de siglo: un detalle que revela lo persistente que es el interés del autor por el fenómeno de esas artes (con predominancia de las visuales, especialmente la pintura) que se propusieron destruir el mundo e reinventarlo. Se trata de las vanguardias «históricas», así llamadas para distinguirlas de las cada vez más frágiles tentativas de rebelión (cultural, moral, ontológica, política...) que caracterizaron esa segunda mitad del siglo XX a la que Guillermo Carnero pertenece por edad. Situar la perspectiva desde la cual este autor enfoca el nacimiento y el desarrollo de las vanguardias en Occidente es entonces importante para entender no sólo los conceptos que aquí enhebra como crítico, sino también las figuras que, en otros contextos literarios, despliega como poeta. Tener en cuenta la naturaleza de su vasta producción en verso añade a las interpretaciones meridianas que ofrece esta obra un implícito halo crepuscular.

Gracias a unos cuantos retoques formales, las piezas que constituyen *Salvador Dalí y otros estudios sobre arte y vanguardia* se inscriben en el género literario del ensayo, es decir en ese tipo de discurso subjetivo que se funda en la opinión autorizada del intérprete. En efecto, aunque abunda en datos comprobables, el planteamiento de Guillermo Carnero es, en este sentido, lo más ajeno a legados positivistas de cualquier índole. Con un hibridismo metodológico que combina libertad temática y precisión documental, el autor oscila felizmente entre la personalidad de los artistas y la configuración de las obras creadas, abriendo enfoques complementarios en un campo de estudios que es ya de por sí vastísimo. Puede ahondar así en detalles como, por ejemplo, la adopción exclusiva del término español «Superrealismo» (pp. 7-8) o rastrear – con verdadero espíritu enciclopédico – la mayor cantidad de elementos privados y públicos relativos a Dalí, a quien considera «el mejor pintor» de este movimiento, además de «uno de los más activos creadores de su doctrina» (p. 14).

Sin la pretensión sistemática de una monografía, cada uno de los textos de esta obra propone trayectos particulares en el maremagno de las vanguardias, como por ejemplo la definición del «objeto superrealista, resultado de la evolución del objeto dadaísta, modificado en su propósito, su significado y su naturaleza» (p. 37). Con un excelente conocimiento de causa, Guillermo Carnero traba biografías y categorías, procesos creativos y obras acabadas, llegando a elaborar una especie de breviario estético que tiene la doble función de trazar una micro-historia de la cuestión y de encubrir un sentimiento personal. Por otra parte, ¿qué menos podría esperarse de un *novísimo* que, hace más de cuarenta años, empezó a asumir poemas, cuadros, monumentos o partituras musicales de épocas pretéritas como huellas (los ‘correlatos objetivos’ de T.S. Eliot) de una melancólica vivencia de la postmodernidad? Tildado de “culturalista” por los críticos menos enterados de lo que estaba pasando en el mundo, como poeta Guillermo Carnero ha demostrado con creces lo que se puede llegar a hacer con los objetos artísticos. Para referirnos sólo a los cuadros que fueron materia de muchos poemas suyos, es fácil averiguar la intensidad de la emoción que pueden encerrar ciertas *ekphrasis* aparentemente nítidas o impersonales, de las que quiso suprimir a propósito las marcas pronominales del “yo”.

Esta actitud zigzaguea en todos los textos de la obra, tanto si Guillermo Carnero afronta el concepto de «Simultaneísmo» o el mito de la ciudad en la época vanguardista, como si habla de la heterodoxia de José Moreno Villa y Frida Kahlo o bien si, rebasando los límites de su propio título, incluye una semblanza del melómano Tomás de Iriarte y una incursión dieciochesca en lo Bello, lo Sublime y lo Pintoresco. Llamémosla “licencia

crítica”, cuyo planteamiento no difiere del resto de los análisis esclarecedores que el autor lleva a cabo. Sobresale en cada página una acuciante preocupación por afinar la vivencia histórica de una etapa prodigiosa de la civilización occidental que marcó un punto de no retorno. Las vanguardias «históricas» pegaron vuelcos irreversibles, cargados de futuro. Al extinguirse, aquellos movimientos beligerantes dejaron tras sí frustraciones, desencantos y tal vez nostalgias. Cuando en 1967 el joven Guillermo Carnero publicó su primera colección de poemas, *Dibujo de la muerte*, ya se había enfrentado con el nudo trágico de nuestro tiempo, es decir con la conciencia del fin y con el fracaso de toda actuación. Sin catarsis posible, desde un horizonte que permanece cerrado este autor sigue abriendo sus ojos hacia los ejemplos de perfección artística del pasado que no se repetirán. No se trata de una celebración contemplativa, sino de un diálogo tenaz y no necesariamente conciliador. El carácter metadiscursivo de la poesía de Guillermo Carnero, rasgo dominante de los *novísimos*, versa principalmente sobre la historia de las estéticas y el lastre conflictivo de su legado. El apego crítico a las vanguardias que revela esta obra es el síntoma de una insumisión compartida.

Elide Pittarello

Javier Marías, *Tu rostro mañana*. 3. *Veneno y sombra y adiós*, Madrid, Alfaguara, 2007, 705 pp.

L'apparizione di *Veneno y sombra y adiós* conclude dopo circa 1.600 pagine, uscite tra il 2002 (*Fiebre y lanza*) e il 2007, con l'“intermezzo” di *Baile y sueño* (2004), *Tu rostro mañana*, lo straordinario ciclo romanzesco di Javier Marías. E davvero scrivere di “opera necessaria” non significa, in questo caso, ricorrere a una formula ridondante e talora abusata, bensì riconoscere la eccezionale rilevanza, originalità e ambizione di una trilogia destinata a divenire, se non paradigmatica, quantomeno imprescindibile, per svariate ragioni che i futuri bilanci critici di un testo compiuto non tarderanno a evidenziare ancor più di quanto abbiano fatto finora le pur feconde incursioni in una narrazione *in fieri*.

Sarebbe impossibile riepilogare in questa sede la molteplicità di percorsi narrativi e itinerari ermeneutici incastonati nel fitto ordito di meditazioni, dialoghi, eventi, dati referenziali e materiali reali – storie, luoghi, immagini, rimandi intertestuali – che accompagnano la prosecuzione del soggiorno inglese e i due ritorni a Madrid di Jaime o Jacobo o Jacques Deza, le vicende del suo lavoro di traduttore o interprete di volti, persone, vite per un gruppo “sin nombre” dei servizi segreti britannici e le vicissitudini derivate dall'incontro con la moglie Luisa. Proverò quindi a segnalare soltanto alcune ipotesi di lettura fra le molte prospettive possibili, privilegiando, circa il tema della violenza e del tradimento, ancora più pervasivo in quest'ultimo volume, l'opposizione memoria-oblio e i suoi plurimi, contemporanei travestimenti tra banalità del male, “horror biografico” ed “estilo del mundo”.

Veneno y sombra y adiós – oltre a chiudere in modo magistrale questioni e vicende lasciate aperte e a condurre alla propria, inevitabile linea di risorgiva gli interrogativi e i dilemmi morali delineati nelle parti precedenti – ratifica quella che, a mio parere, è forse la qualità più intimamente legata alla natura dell'impegno dello scrittore, vale a dire, secondo le sue stesse parole, la costruzione di un romanzo “sobre nuestro tiempo” (J. Barranco, *Entrevista* a Javier Marías, “La Vanguardia”, 25 settembre 2007). Ed è proprio la messa in forma di un pensiero letterario che interpella con urgenza alcune problematiche cardinali della nostra epoca a interessare una trama di riflessioni espresse in una

scrittura digressiva, fitta di enumerazioni e sdoppiamenti, dall'incedere sinuoso come le anse di un fiume "en mitad de la noche de fiebre, una vez apaciguada", ovvero quando appare possibile svelare "un hilo de continuidad entre vivos y muertos, ellos en nosotros y nosotros en ellos, y de entendernos" (p. 106).

Ecco allora che Jacques Deza si trova ad attraversare l'orrore dei crimini commessi "bajo cuerda" dagli apparati dello Stato; ad affrontare la resa dei conti con il suo rivale, Custardoy – personaggio già incontrato in *Corazón tan blanco* –, e a contemplare il proprio, inatteso "rostro mañana"; a valicare la linea d'ombra del dissidio (nel senso conferitogli da Jean-François Lyotard) etico ed epistemologico forse più complesso dell'età contemporanea, quello relativo alla responsabilità individuale e collettiva di fronte alla violenza – "Uno no lo desea, pero prefiere siempre que muera el que está a su lado" (p. 13) –, ad avvertire infine la sfida tragica e gli esiti oscuri della domanda-limite di Bertram Tupra che chiudeva *Baile y sueño*: "¿Por qué no se puede? ¿Por qué no se puede ir por ahí pegando y matando, según has dicho?".

Di qui la richiesta di Tupra di guardare alcuni video in suo possesso; di qui una delle scene più traumatiche dell'intero romanzo, il racconto della visione dei raccapeccianti materiali audio-visivi utilizzati come merce di scambio e strumento di ricatto da parte dei servizi segreti, secondo una logica del "rendimento nazionale/razionale" che molto spesso elude la persecuzione dei colpevoli delle atrocità registrate, ove le potenzialità tecnologiche del controllo non sono quasi mai l'attributo di una regola di giustizia. Il veleno penetra così in Deza attraverso immagini che non hanno niente a che vedere con la nostra metodica cecità di consumatori della società dello spettacolo avidi di video-clip e trailer sulla violenza. È, invece, un veleno inoculato dalle tossine che secerne un cuore di tenebra ove né la violenza è sottoposta a processo né può – proprio perché occulta – essere ricordata; anzi finisce per somigliare drammaticamente a quegli effetti collaterali e a quelle conseguenze "indesiderate" di cui si nutre l'oblio selettivo contemporaneo ("Así que entró en mí, como a través de una aguja lenta, lo que me era bien externo y desconocía completamente, lo que no había previsto ni concebido ni tan siquiera soñado" p. 166).

L'insostenibile repertorio di nefandezze a cui assiste Deza prosegue – dopo lo spaventevole episodio della "lansquenete" – l'"esposizione" della violenza, "mostrando" in un montaggio narrativo di rara efficacia – serrato e lacunoso al tempo stesso, come gli occhi di Jacobo incapaci di chiudersi o aprirsi del tutto sull'orrore – la tortura, la crudeltà, la paura, la scelleratezza e l'infamia, quanto insomma contraddistingue la cupa sovranità dell'uomo sulla nuda vita dei propri simili. In tal senso mi sembrano particolarmente convincenti le pagine in cui il narratore affronta – dopo la lunga conversazione notturna con Pérez Nuix – la problematica delle zone d'ombra che avvolgono l'azione dei servizi segreti nell'attuale postmodernità politica: privati di gran parte del loro lavoro dopo il crollo del comunismo, essi dovettero dedicarsi per sopravvivere agli incarichi dei privati (qui chiamati "particulares-particulares"), con la conseguenza non accessoria di una sorta di privatizzazione della violenza che vediamo oggi, per esempio, dominare quell'enorme e complesso *affaire* in cui si è trasformata l'occupazione anglo-americana dell'Iraq.

Marias ci introduce nelle pieghe oscure di una sovranità costituzionalmente criminale, dove lo Stato partigiano di Carl Schmitt è stato perfezionato e sostituito dal sovrano sbirro e carnefice di Giorgio Agamben, tanto lontano dai concetti classici della filosofia politica moderna e dello *ius publicum Europaeum* quanto impegnato a praticare l'estorsione, la minaccia, il delitto e la corruzione. In questo modo vengono disegnati i contorni del perbenismo che colpisce la società contemporanea, abituata a reclamare trasparenza agli organi dello Stato e a scandalizzarsi di fronte a qualunque abuso, men-

tre in realtà vive assediata dalla paura del terrorismo e in nome di questa paura giustifica le peggiori efferatezze.

In una prospettiva affine viene invece esaminata l'attitudine spesso ipocrita con cui il tempo di pace giudica e condanna le azioni belliche dei protagonisti di qualunque "guerra sucia" – salvo poi richiedere, di fronte a ogni minaccia paventata, misure draconiane – , come, ad esempio, la denuncia dei nazisti di origine ebraica condotta da una sezione "coperta" dei servizi britannici durante il secondo conflitto mondiale, episodio che segnò il tragico destino della giovane moglie di Peter Wheeler, Valerie. Di fronte a uno scenario così scoraggiante, nel quale nessuna morale pubblica o privata – estremamente interessanti, in proposito, le considerazioni sull'esibizionismo sprigionato dal "pánico narrativo" – sembra poter orientare la condotta umana, la risposta di Deza ("Porque no podría vivir nadie" p. 221) adombra le fattezze offuscate di un grado zero dell'etica, ove il ricordo dell'accanimento delle guerre passate e dell'abisso in cui è precipitata, senza mai risollevarsi, la storia europea non scongiura l'imprevedibilità della loro possibile ripetizione.

È però l'indimenticabile commiato del narratore dall'illustre ispanista e dal proprio padre – figure luminose, depositarie della dignità di un pensiero non sconfitto – a trasmettere l'intensità di una *pietas* e di un'eredità etica che sembrano sfidare l'assenza e la morte da cui scaturisce il presente del linguaggio per attestarsi sulla soglia fra tempo perduto e tempo recuperato, laddove – secondo Pierre Vidal-Naquet – risiede il valore testimoniale dell'opera d'arte. In un'epoca caratterizzata dalla precaria e apparentemente paradossale convivenza tra industria della memoria e amnesia post-traumatica, raccogliere la testimonianza di chi attraversò la storia del Novecento senza cedere all'accecamento della *hybris*, né rinunciare al tentativo di pensare l'estremo, significa allora affidare alla scrittura una estetica della resistenza che – nonostante esordisse dicendo "no debería uno contar nunca nada" – trova nel racconto la tensione morale per opporsi al silenzio dei persecutori di ieri e di oggi. Diviene così possibile che l'alone della macchia di sangue non scompaia del tutto, "y deje una sombra de huella, un eco de eco, un fragmento de circunferencia, una mínima curva, un vestigio, una ceniza que pueda decir «Yo he sido», o «Soy aún, luego es seguro que he sido: tú me ves y tú me has visto»" (p. 688).

Affiora di tanto in tanto, come una sorta di *Leitmotiv* o contrappunto musicale, la frase di Juan Benet già citata in *Baile y sueño* – "Aparte de eso, a mí me parece que es el tiempo la única dimensión en que pueden hablarse y comunicarse los vivos y los muertos, la única que tienen en común" – e riconduce il lettore a uno dei temi-cardine di *Tu rostro mañana*, la relazione tra passato, presente, futuro e gli effetti imprevedibili – con la susseguente responsabilità – di ciascun atto o parola – perfino i più apparentemente passivi e insignificanti – che compiamo o pronunciamo, come Deza è costretto a provare sulla propria pelle. La ricerca narrativa di Javier Marías si addentra nel silenzio del disastro, laddove la continuità dell'esperienza sembra essersi frantumata in brandelli ormai irrelati, provocando secondo Walter Benjamin l'impossibilità del racconto, secondo Jean-Pierre Le Goff la sua non trasmissibilità fra generazioni differenti. Malgrado tutto, Javier Marías interroga quanto è scomparso e quanto ancora labilmente perdura, penetra nella malcerta natura della verità e scruta l'evanescenza del senso di colpa e di responsabilità, dell'impegno profuso e dei vincoli tra le persone. Egli non si ritrae di fronte al precipizio della catastrofe e del trauma, anzi da esso talvolta riemerge per offrirci quantomeno la condizione di possibilità di una scelta che, ancorché votata all'insuccesso, potrà portarci dal lato della stolidità miliziana di *Baile y sueño*, compiaciuta per aver ucciso un neonato, oppure da quello della coscienza sofferta, ma custode di un'umanità fragile perchè preziosa, di Valerie Wheeler.

Di modo che – fra scene di schietta comicità, come l'incontro tra Rafita De la Garza e Francisco Rico, e analisi iconografiche di indubitabile maestria – non possiamo evitare di avvicinarci e intravedere, come in uno specchio ossidato, il profilo sfuggente del *nostro* “rostro mañana”, un volto che tra le ferite e le cicatrici del passato, le pieghe del presente e le minacciose rughe del futuro non smette di assomigliarci pericolosamente nemmeno per un istante.

Fabrizio Cossalter

* * *

María Teresa González de Garay, Piero Gorza, Rosa Maria Grillo, Mario Humberto Ruz, Romolo Santoni, *L'America Latina tra civiltà e barbarie*, Salerno/Milano, Oèdipus Ed., 2006, 414 pp.

L'America Latina tra civiltà e barbarie è un testo – come scrive Rosa Maria Grillo nella presentazione – che nasce da una giornata di studi tenutasi a Salerno come sessione conclusiva del XXVI Convegno Internazionale di Americanistica, organizzata dal Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano” (Perugia, maggio 2004). Il libro offre una serie di interventi interdisciplinari, soprattutto tra letteratura e antropologia, che possono essere letti come utili e interessanti strumenti di comprensione di un subcontinente, quello dell’America Ispanica, che fa parte dell’Occidente ma che, ambigualmente, viene anche considerato “terzo mondo”. La curatrice del volume, Rosa Maria Grillo, afferma che l’opera è da intendersi come risultato del confronto di studiosi di saperi complementari tesi a leggere l’America Latina nei diversi ambiti. Il libro è importante, inoltre come proposta didattica poiché riesce a considerare e riassumere in maniera chiara ed esaustiva approcci complementari “Nell’incessante ricerca -dichiara la curatrice- di un percorso valido per presentare la letteratura ispanoamericana a studenti universitari [...]” e sperimentata l’impossibilità oggettiva “di racchiudere in un unico contenitore un oggetto – la cultura e la letteratura ispanoamericana – che non nasce dal nulla [...] ma che è il risultato dell’inserimento del modello europeo in un sostrato preesistente fortemente diversificato geograficamente ed etnicamente e che in modo diverso resiste e permea quella che con ottica eurocentrica definiamo ‘letteratura ispano (o latino) americana’, dimenticando la presenza indigena (indoamericana) e l’altra forte presenza etnica, quella dei negri (afroamerica)” (p. 5). La problematica relativa alla cultura dell’Ispanoamerica e alla sua visione eurocentrica è al centro di molti studi e ricerche; forse l’aver indicato la disciplina – ormai da qualche anno – con la dicitura “Lingua e Letterature Ispano-americane” indica una timida apertura alla presa di coscienza di una pluralità di identità, di culture e di etnie di una regione unita da – per lo meno – una lingua.

Il confronto tenutosi a Salerno nel 2006 evidenzia, ancora una volta, come l’“immaginario collettivo e l’identità individuale, di gruppo e di nazione, in un dato momento e in un dato luogo, non possono prescindere dal discorso e dal referente che di volta in volta vengono attribuiti ai due termini” (p. 6).

Il volume si struttura in due percorsi interpretativi; il primo scritto da Romolo Santoni, Presidente del Centro Studi Americanistici “Circolo Amerindiano” e studioso delle civiltà olmeca, dal titolo “I Civili e i Barbari” dove l’autore chiarisce le principali questio-

ni della prospettiva antropologica riguardo la relazione io/l'altro, soprattutto centrate sull'incontro/scontro tra gli indigeni americani e gli europei. Rosa Maria Grillo è autrice del secondo percorso, squisitamente letterario che parte dalla scoperta dell'altro e attraversa l'800 e il '900, per approdare agli scrittori del nuovo romanzo storico, Alejo Carpentier e Abel Posse, i quali, con i loro libri presentato una diversa versione della storia della scoperta e della conquista del Nuovo Mondo, quella dei vinti. Mario Humberto Ruz, medico e antropologo messicano e Piero Gorza, antropologo torinese con una lunga esperienza di vita e di lavoro in Chiapas, presentano la visione delle popolazioni autoctone del mondo americano. María González de Garay studia *Los pasos perdidos* (1953) di Alejo Carpentier, indicando nell'opera del celebre romanziere cubano, un nuovo punto di vista, non più eurocentrico, bensì americano, oltre al cambiamento di segno del campo semantico dei classici termini di civiltà e di barbarie.

Grazie alla distruzione del sistema oppositivo binario civiltà barbarie, con l'arrivo del 'postcoloniale' si esplicitano e si esaltano i principi del meticcio e dell'ibrido, dando spazio alle minoranze e al concetto del periferico, coscienti del diverso e dell'altro'. Questi principi sono quelli che informano gli studi culturali quale disciplina attuale per un più ampio approccio allo studio delle culture latinoamericane. *L'America Latina tra civiltà e barbarie* è un testo utile per studiosi della materia e anche come manuale da utilizzare nella presentazione della disciplina

Susanna Regazzoni

Julio Alonso Asenjo (estudio y edición crítica), *"Tragedia intitulada Ocio" de Juan de Cigorondo y Teatro de Colegio Novohispano del siglo XVI*, México, El Colegio de México, 2006, pp. clvii + 153.

A nadie escapa la importancia que jugó la Compañía de Jesús en la estructuración social de la naciente sociedad novohispana desde que Felipe II les encomendó culminar la evangelización de los indios. Sin embargo, la mayor implantación que otras órdenes, franciscanos y dominicos sobre todo, y su gran prestigio, ganado en años de defensa de los naturales contra los abusos de encomenderos y autoridades, determinaron que se dedicaran especialmente a la educación de los jóvenes criollos en colegios que rápidamente fueron surgiendo en las principales ciudades del virreinato.

Así, pues, su implantación en México supuso un acontecimiento fundamental, pero no sólo porque ofrecían un sistema educativo de gran calidad, como se había demostrado en toda la Europa católica, sino porque su presencia supuso uno de los núcleos más destacados de la incipiente vida cultural novohispana.

En efecto, como es sabido, el sistema educativo jesuita, resumido en la *Ratio Studiorum*, aconsejaba como método de aprendizaje no sólo la composición y recitado de textos poéticos, sino la representación de textos propios y ajenos en los que maestros y, sobre todo, alumnos jugaban un papel esencial. Aunque en principio estos espectáculos tenían una finalidad privada centrada en el propio aprendizaje de disciplinas como el latín, la retórica, etc., sin embargo, en ocasiones se abrían a un público más amplio, lo que favoreció que el castellano conviviese, cuando no suplantase definitivamente, al latín como lengua en la que se expresaban los textos.

De esta manera, a lo largo del calendario académico, en coincidencia con destacadas fechas religiosas o civiles, los colegios aprovechaban para abrirse a la sociedad

mostrando de esta manera el resultado de sus actividades. Lo que, por otra parte, les servía también para ganar prestigio social que garantizase nuevos alumnos y, si fuera posible, nuevos mecenas.

Se fue constituyendo, así, un teatro de colegio, directamente relacionado con el teatro humanístico cuya importancia en la evolución del género dramático durante los siglos XVI y XVII tanto en España como en el Nuevo Mundo ha sido ya suficientemente reconocida. Sin embargo, el triunfo incontestable de Lope de Vega acabó arrinconándolo hasta el punto de que, durante mucho tiempo, ha sido considerado como algo menor y sus autores y sus obras han permanecido en un segundo plano.

Pero si este olvido es difícil de justificar en general, más sorprendente resulta que hasta hace pocos años la figura de Juan de Cigorondo haya permanecido totalmente olvidada por los estudiosos de literatura novohispana, ya que por desgracia son escasísimos los textos de lo que debió ser el primitivo teatro colonial que han llegado hasta nosotros. En efecto, si exceptuamos los pocos ejemplos que han sobrevivido del primitivo teatro evangelizador y la obra de González de Eslava, publicada póstumamente por un amigo, prácticamente no se conoce ningún autor que haya dejado una obra dramática digna de consideración. Incluso dentro del género concreto del teatro jesuítico, son poquísimos los ejemplos que se conocen.

Ante esta situación de pobreza de textos, carece de todo sentido que se haya mantenido olvidado a un autor del que sólo en el *Cartapacio curioso de algunas comedias del Padre Juan de Cigorondo, de la Compañía de Jesús*, conservado en la Biblioteca Nacional de España, se incluyen siete obras dramáticas: la *Comedia a la gloriosa Magdalena*, el *Coloquio a lo pastoril hecho a la elección del padre provincial Francisco Baes y a la del padre visitador del Pirú*, *Esteban Páez*, los *Encomios al felicísimo nacimiento de la Virgen...*, la *Égloga pastoril al nacimiento del Niño Jesús*, las *Églogas del engaño*, pieza ésta que está incompleta, y dos *Coloquios al Santísimo Sacramento*. Ello sin mencionar las conservadas en otros manuscritos y que, con mayor o menor certeza, podrían atribuírsele.

Sorprende, pues, que sólo en los últimos años la obra de Cigorondo, que abarca no sólo piezas dramáticas sino también una interesante producción poética, haya merecido la atención de la crítica, que ha publicado algunas de sus obras (O. Arróniz, H. Maldonado Macías, M. Frenk, J. Alonso Asenjo, A. Arteaga). Es en este camino de recuperación de un autor sin duda destinado a ocupar en un futuro muy cercano un papel destacado en los estudios teatrales coloniales, en el que se encuadra el texto que nos ocupa.

Pero este volumen no es sólo la publicación de una nueva comedia, la *Tragedia intitulada Ocio*, conservada en un manuscrito de la Real Academia de la Historia de Madrid, por importante que esto sea, sino que también es el estudio más completo que hay hasta la fecha de la obra de Cigorondo, además de ser una excelente puesta al día de la importancia y características que adquirió el teatro jesuítico en Nueva España. La trascendencia del volumen, pues, está fuera de toda duda y, como tal, está destinado a convertirse en obra imprescindible para todo aquél que quiera conocer el desarrollo del género en México durante el siglo XVI.

Los conocimientos y la competencia que demuestra el autor del estudio están fuera de toda duda. Su documentación y conocimiento de los manuscritos, su capacidad de relacionar las obras con las circunstancias históricas en las que se ubica el autor, etc., le permite incluso proponer una cronología de sus obras, hasta ahora nunca intentada, aclarar las circunstancias de su transmisión hasta donde es posible, etc.

Por otra parte, el estudio concreto del texto editado analiza todos los aspectos relevantes del mismo, desde la historia del tema, tan propio de un teatro escolar

como éste, así como las peculiaridades que adquirió en México durante los años que siguieron a la conquista. Por no hablar de otros aspectos más técnicos, como la estructura de la trama en tres actos precedidos de los tradicionales prólogo y argumento, la presencia de coros y de entremeses, las características de los personajes, el uso del espacio y el tiempo, ... Tampoco se olvida de las características propias que debía caracterizar la representación, como el vestuario, el movimiento, la declamación, la música

En definitiva, estamos ante un volumen fundamental para poder entender no sólo las características generales de la obra dramática de Juan de Cigorondo, que hacía tiempo que ya se venía demandando, y en particular de su *Tragedia intitulada Oçio*, sino también del significado, historia y características del teatro jesuítico en México durante el siglo XVI.

Jaime José Martínez Martín

Rosario Navarro Gala, *La "Relación de antigüedades deste Reyno del Pirú". Gramática y discurso ideológico indígena*, Madrid, Iberoamericana-Veruert, 2007, 200 pp.

Libro di estremo interesse questo della Navarro Gala, docente nell'Università di Zaragoza, specialista in linguistica e in edizione di testi. Il volume è dedicato, come informa il titolo, all'opera cronachistica del meticcio peruviano Pachacuti Yamqui, ben nota fin dall'edizione del 1879, realizzata da Jiménez de la Espada, alla quale hanno fatto riferimento tutte le successive, a partire da quella del 1927 fino alle nuove trascrizioni del manoscritto della BNM del 1992 e del 1993.

Tutte edizioni, tuttavia, in sostanza carenti, come segnala la studiosa, in quanto basate sul microfilm fornito dalla Nazionale madrilena, mentre per la sua edizione la Navarro Gala ha consultato direttamente anche il manoscritto dell'opera, avendo modo di rilevare le correzioni d'autore, di esaminare le diverse grafie e di individuare gli interventi correttivi di frate Francisco de Ávila sul manoscritto.

L'attuale trascrizione della *Relación* è quindi paleografica e, come avverte la curatrice, in essa viene riprodotta con rigore la grafia del testo, prestando attenzione particolare alle correzioni dell'autore, includendo in nota le "adiciones" e indicando la penna cui sono dovute. Allo stesso modo vengono aggiunte alla trascrizione le parti cancellate dallo scritto dall'autore medesimo. Ne viene un'opera di sicuro rigore, interessante sotto più aspetti, ai quali la studiosa dedica il suo studio, un rigoroso esame che precede la trascrizione del testo, il cui originale è anche reso visibile dalla riproduzione fotografica di quattro sue pagine.

Compongono lo studio alluso quattro capitoli, nel primo dei quali è descritto il manoscritto, trattati l'autoria, i rapporti di Francisco de Ávila con il testo; vengono poi illustrati i criteri di trascrizione.

Nel secondo capitolo la studiosa attende al personaggio dell'autore, alla sua parentela, in quanto espressione della quarta generazione di indoamericani ispanizzati e cristianizzati, interpreta la *Relación* come testo ibrido di impronta orale, nel quale intervengono più tradizioni: la narrativa europea e quella autoctona di trasmissione orale nemotecnica di grande ricchezza. D'altra parte non è chiaro, avverte la Navarro Gala, quale genere discorsivo intendesse seguire l'autore, dato che il titolo al testo non fu dato da lui.

La Relación sembra sia stata concepita per una diffusione orale-auditiva a partire dalla scrittura ed è significativo, per la curatrice, che perciò ricordi, nell'uso di determinati elementi sintattici, i *romances* volgari tradizionalizzati.

Fondamentale è il terzo capitolo dello studio, dove l'autrice illustra il genere discorsivo e la prammatica linguistica, nell'adeguamento grammaticale al discorso ideologico, esamina l'uso temporale dei verbi, la struttura sintattica, le digressioni dello scrittore e i casi particolari, il ricorso alla perifrasi nelle varie caratteristiche, per concludere, nel quarto capitolo, sull'individuazione di una incipiente configurazione della varietà andina del castigliano, sottolineando il contatto tra questo e le lingue autoctone delle Ande a livello fonetico-fonologico e a livello morfosintattico.

L'opera di Pachacuti Yamqui risponde fondamentalmente, come afferma la Navarro Gala, all'idea che gli incas ebbero virtù precristiane, ma per i loro peccati non le utilizzarono, perciò cadde il loro impero e fu necessario l'arrivo degli spagnoli con il Vangelo, che tuttavia con il loro comportamento si sono allontanati dal loro Fattore e quindi sono destinati a dar luogo a nuove punizioni.

Un apporto definitivo e prezioso, questo di Rosario Navarro Gala, alla documentazione e all'interpretazione della produzione indoamericana della Colonia.

Giuseppe Bellini

Martina Bandinelli, *Cuba e la poesia negrista*, Pasian di Prato (Ud), Campanotto Editore, 2007, 238 pp.

El ensayo *Cuba y la poesía negrista* acaba de ser publicado por la Editorial Campanotto, dentro de la colección "Le Carte Ibero-Americane", a cargo de Gaetano Longo, poeta y traductor, y Martha Canfield, profesora de Lenguas y Literaturas Hispano-americanas en la Universidad de Florencia.

La autora Martina Bandinelli (Florencia, 1981) es una joven hispanista graduada en Lenguas y Literaturas Hispano-americanas en la Universidad de Florencia. Colabora con la revista literaria on-line "Fili d'Aquilone", y con la revista internacional de poesía "Zeta" de Udine. Con este libro la autora presenta un documentado estudio sobre la lírica cubana negrista, que analiza desde sus raíces hasta nuestros días. En particular, el ensayo toma en consideración la vida y obra de los cuatro poetas que han dado voz a la presencia negra en la isla en mayor medida: Nicolás Guillén, Miguel Barnet, Eloy Machado y Nancy Morejón.

El libro se compone de dos partes, divididas cada una en tres capítulos. La primera parte analiza la presencia africana en Cuba a partir de la época colonial, hasta el nacimiento y desarrollo del movimiento negrista hispanoamericano dentro de la corriente estética más amplia de la *negritud*.

La cumbre del movimiento negrista se individúa en la obra de Nicolás Guillén, al cual está dedicado el segundo capítulo del ensayo. A partir de su primera colección poética, *Motivos del Son* (1930), hasta su summa poética *El son entero* (1947), el poeta crea las bases de la llamada "poesía afrocubana", es decir, una poesía específicamente cubana, autóctona, en la cual se valora el componente negro y africano de la Isla. Toda su labor poética es expresión de la africanía constitutiva del pueblo cubano, fundamental en la formación de la identidad nacional, y por ello la poesía de Guillén incluye todo lo que es africano, y sobre todo la música, que se incorpora a la materia lingüística de las composiciones.

El tercer y último capítulo de la primera parte está dedicado a la figura de Miguel Barnet, que a pesar de ser un escritor blanco, tiene una conciencia muy viva de la mulatez como característica imprescindible de lo cubano. Escritor, etnólogo y poeta, Barnet se acerca a la literatura a partir de la etnología y el deseo de profundizar, aún más, en los componentes étnicos de su país. Lo que mejor caracteriza su vasta obra poética es la intertextualidad y el elemento metartístico en general, con lo cual, por un lado, se mantiene la relación con los grandes poetas y escritores de todos los tiempos, y, por otro, se revela siempre su doble naturaleza de escritor y etnólogo. El ensayo dedica amplio espacio a su novela testimonial *Biografía de un cimarrón* (1966), su obra más famosa y que ha sido traducida a diversas lenguas. El libro ofrece el relato de la vida de Esteban Montejo, el último de los cimarrones cubanos, y constituye una aportación muy enriquecedor al conocimiento del tema negro.

La segunda parte toma en consideración la herencia africana en la sociedad cubana moderna, desde la Revolución hasta hoy, y se fija en el desarrollo y difusión de la santería yoruba, y el nacimiento del proyecto "Color Cubano", con el cual se reivindica el concepto de lo multirracial como elemento estructural de la propia identidad nacional.

A este propósito, el quinto capítulo trata de la vida y la obra de Eloy Machado, el intelectual que a través de su poesía ha dado voz a los sectores marginales y populares de la sociedad cubana. Su apodo, El Ambia, significa "hermano" en lenguaje abakuá, e indica la voluntad del escritor de hacer confluir en su labor poética no sólo el legado cultural y religioso africano, sino sobre todo los sectores marginales de la población de color. A partir de su primera colección poética *Camán lloró* (1984), el ensayo hace un recorrido de todos las composiciones del Ambia donde mejor se puede ver la huella de lo popular y el lenguaje de la calle.

El último capítulo del libro está dedicado a Nancy Morejón (1944), a quien se reconoce como la que mejor representa la voz de la mujer negra en Cuba. Su obra poética, de hecho, no denuncia sólo la discriminación racial que sufre el negro, sino, sobre todo, la sumisión de la mujer al hombre, y reafirma el papel político y social de la mujer. Ésta, por lo tanto, deja de estar en los márgenes de la sociedad y se convierte en sujeto activo, capaz de expresar sus sentimientos y verdades. Entre el *corpus* poético de Nancy Morejón, se señala la colección *Octubre Imprescindible* (1982), como una de sus obras más significativas.

El ensayo se cierra con dos originales entrevistas hechas por la autora a Miguel Barnet y Eloy Machado, con lo cual Martina Bandinelli ofrece un testimonio vivo de la personalidad literaria y humana de estos dos escritores.

Cuba e la poesia negrista resume investigaciones ya vigentes en ámbito europeo, y presenta un panorama general de la problemática relativa a la poesía negrista, poniendo de relieve sus voces más significativas.

Se trata de un libro que constituye un paso adelante en el estudio acerca de la lírica cubana del siglo XX, y, además, brinda una notable aportación a la valoración de la raíz africana como componente fundamental de la identidad latinoamericana.

Margherita Cannavacciuolo.

Fernando Ortiz, *Contrappunto cubano del tabacco e dello zucchero*, introduzione di Bronislaw Malinowski, Troina (Enna), Città Aperta, 2007, 161 pp.

Nella collana "L'estremo occidente", diretta da Chiara Vangelista, appare per la prima volta in Italia il fondamentale saggio di Fernando Ortiz (1881-1969), *Contrapunteo*

cubano del tabaco y del azúcar. L'opera edita a La Habana nel 1940, viene successivamente aggiustata ed ampliata nel corso di ventitrè anni, tanto che l'edizione del 1963 si presenta come un testo praticamente nuovo, arricchito di ben venticinque capitoli. Essi ampliano i temi originali raggruppati sotto il titolo "Historia, etnografía y transculturación habano" e "Inicios del azúcar y de la esclavitud de negros en América", indispensabili per comprendere l'idea dell'Autore sul termine "transculturación". Sin dall'"Introduzione" di Bronislaw Malinowski, che ha ricevuto le confidenze di Ortiz durante un soggiorno a La Habana nel 1929, viene chiarita l'intenzione di coniare un nuovo neologismo "per sostituire varie espressioni correnti come 'cambiamento culturale', 'acculturazione', 'diffusione', 'migrazione e osmosi di cultura' e altre analoghe a suo giudizio non abbastanza significative" (p. 12). Il lessema, ormai assimilato, è entrato in ogni ricerca storica, sociologica, etnografica, economica, ovvero nella totalità degli studi che considerano il contatto tra i popoli in un dare ed avere reciproco, in grado di rivitalizzare le culture aprendo prospettive di rinnovamento e di formazioni a nuove realtà del tutto autonome ed originali.

La contrapposizione tra il "virile" tabacco e il "femminile" zucchero (p. 26), avviene in ambito economico e sociale e riassume la dialettica stessa della vita e di Cuba in particolare. Sin dalla sua scoperta, essa ne ha determinato l'evoluzione storica a partire "dalla conformazione etnica fino al tessuto sociale, alle peripezie politiche e alle relazioni internazionali" (p. 27). Sono proprio queste le tematiche su cui ruota l'intero saggio, presentando problemi e fornendo soluzioni, scivolando dal piano estetico a quello morale. Lo stile chiaro e diretto, a volte discorsivo, altre volte narrativo sino ad inoltrarsi nella riflessione teorica più propriamente saggistica, ha il grande pregio di non essere mai pedante, né strettamente didattico.

Concreti sono i riferimenti storici e bibliografici che avvallano con leggerezza il discorso critico, profondamente veridico e riscontrabile. Cristoforo Colombo, ad esempio, viene salutato con un rito d'offerta di foglie di tabacco in segno di pace e di amicizia, come accade proprio "tra Indiani d'America, bianchi d'Europa e negri d'Africa" (p. 40). L'usanza di fumare si estende in breve in tutta Europa – ma anche in "Africa e Asia, fino alle lande remote della Moscovia, del Kimbamba e del Giappone" (p. 83) – contagiando uomini e donne. Nel XVII secolo, tuttavia, le nobildonne abbandonano il tabacco, con alcune eccezioni considerate vere e proprie eccentricità: solo le contadine continuano a fumare la pipa. Diversamente, nelle colonie si fuma con voluttà tanto che il tabacco, a metà Ottocento, assume il significato di "schermaglia erotica" (p. 41), oltre a racchiudere in sé valenze esoteriche: religione e magia sopravvivono nelle spirali di fumo, nell'accensione di un sigaro dove si coglie una "liturgica iniziazione al mistero" (p. 46) e all'ispirazione poetica. Di contro vi è lo zucchero, importato dall'Europa proprio dallo stesso Colombo nel secondo viaggio (1493), apprezzato da entrambi i sessi in "un godimento umile, silenzioso, tranquillo ed eccitante" (p. 42), privo di ogni ritualità.

Nello stesso processo produttivo si nota la sostanziale differenza tra le due piante: nel tabacco tutto è cura, selezione e separazione, nello zucchero vi è rozzezza, fusione e unità (p. 57); ciò induce l'autore a definire la lavorazione del primo prodotto una forma d'arte, mentre quella del secondo un mestiere (p. 72). Si avverte un orgoglio tutto cubano nell'esaltazione del tabacco, considerato più autoctono dello zucchero (p. 100), nonostante sia divenuta la "pianta più cosmopolita ancora del grano e del mais" (p. 83). Esso, oltre a procurare felicità e apertura di orizzonti al consumatore, soddisfa le aspettative di coltivatori, di braccianti e di schiavi contrariamente allo zucchero che, pur addolcendo l'esistenza, ha introdotto nell'Isola un sistema economico capitalistico, immediatamente individuato da Colombo e ribadito da Oviedo. In

effetti si tratta di un'industria destinata ad espandersi sul mercato internazionale, attraverso le esportazioni oltreoceaniche. Con il successivo avvento della macchina a vapore, introdotta a Cuba nel 1820, si assiste a una crescita costante che raggiunge nel XX secolo dimensioni grandiose, sia pure connotate da gravi problemi, dovuti proprio alla meccanizzazione e al latifondismo, quali "*tratta dei braccianti, supercapitalismo, assenteismo, proprietà straniera, corporativismo e imperialismo*" (p. 88). L'intera storia dello zucchero segue il percorso del capitale straniero: dall'epoca di Carlo V a quella dei grandi finanzieri statunitensi, spagnoli, genovesi, fiamminghi, inglesi e tedeschi si sono inseriti con prepotenza nell'economia dell'isola. L'"aliena dominazione zuccheriera" (p. 111) ha sempre preteso il rispetto dei propri interessi, a scapito del bene del paese, rifiutando al fisco cubano il pagamento d'imposte doganali, a differenza del tabacco gravato di pesanti tributi d'esportazione versati in uscita al tesoro cubano. Non stupisce pertanto se "lo zucchero preferiva braccia schiave, il tabacco schiene libere" (p. 125).

L'analisi, condotta con lucidità e rigore, fornisce un quadro esaustivo della vita cubana contrassegnata da forti contrasti, dal *contrappunto* tra ricchezza e povertà, tra libertà e schiavitù, tra lavoro autonomo e lavoro dipendente, tra città e campagna, tra forza centripeta e forza centrifuga, tra sovranità e dominazione, tra bene e male. Nella descrizione minuziosa delle due piante, che hanno trovato a Cuba terreno fertile e condizioni ambientali adatte per attecchire e per svilupparsi, l'autore insinua il concetto di transculturazione rendendo del tutto attuale il volume, inserito di fatto nel contesto degli studi culturali e teorici ancora in corso. Identità, nazione, cultura, etnicità vengono interpretati come passaggio tra discipline diverse, perdendo il significato di divisione e divenendo sempre più trasversali, in una crescente interconnessione di culture, economie e società. Il nomadismo di grandi masse di persone all'interno del sistema globalizzato, sprona a rivedere i concetti di *proprio*, di *altro* e di *ibrido* e a ricodificare saperi che vanno ben oltre alle teorie individuate dal dibattito postcoloniale. Fernando Ortiz, attraverso la storia del tabacco e dello zucchero strettamente connessa con quella di Cuba, emblematico esempio di miscidanza culturale, ha posto le basi per una nuova strategia della comunicazione. Felice è stata, dunque, la scelta di proporre al pubblico italiano un'opera di alto spessore culturale, colmando così una grave lacuna nell'editoria del nostro paese.

Silvana Serafin

Rafael Olea Franco, *En el mundo fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, México, El Colegio de México, 2004, 262 pp.

Con cierto retraso reseño este interesantísimo estudio de Rafael Olea Franco dedicado a un argumento que ha vuelto a interesar positivamente nuestros estudios de literatura hispanoamericana y del cual el autor traza una suerte de cumplida historia en México, desde el siglo XIX, destacando la obra de Roa Bárcena y luego deteniéndose en dos escritores contemporáneos, Fuentes y Pacheco, como anuncia el título, escritores que pocos críticos dedicados a las letras mexicanas, a lo menos desde Europa, habrían pensado situar entre los cultores de lo fantástico. Por eso el libro despierta vivo interés, además siendo obra de un crítico ampliamente reconocido por sus méritos científicos.

Olea Franco se pone de entrada la pregunta si es una realidad que la literatura fantástica representa una tradición cultural enraizada en México. La respuesta será positiva y el estudioso emprende la tarea de demostrar cómo se ha ido trabando el género, a partir del siglo XIX hasta muy avanzada la segunda mitad del siglo XX, examinando también cómo los lectores han recibido este género literario, la polémica sobre el concepto de literatura fantástica, partiendo de las distintas versiones que “Lanchitas”, de Roa Bárcena, ha originado, en un largo recorrido que el estudioso ilustra centrando su discurso en “La leyenda de la calle de Olmedo”, versión de Vicente Riva Palacio y de Juan de Dios Peza.

Al comienzo el crítico trata el tema de lo fantástico en un nivel que define justamente “abstracto y general”; puesto que no implica directamente textos narrativos, y llega a definir los matices del género, subrayando como en México el género fantástico presenta una estrecha relación con el discurso histórico acerca del mismo país.

Sucesivamente el examen va dirigido a la obra de José María Roa Bárcena, a la serie de adaptaciones de la leyenda de este escritor, deteniéndose el crítico sobre todo en la realización de Artemio de Valle-Arizpe, donde se aprecia una estética y una cosmovisión “cambiantes”, aunque todas las versiones nuevas demuestran un fuerte enlace con la tradición cultural del siglo XIX.

El tercer capítulo va dedicado a *Los días enmascarados*, de Carlos Fuentes, y en este libro al cuento “Chac Mool”, que para el estudioso representa lo más logrado en el siglo XX dentro de lo fantástico clásico y se conecta positivamente con el fondo legendario del siglo XIX; cuento que resulta “central para la consolidación del género en México”.

El libro de Fuentes, *Los días enmascarados*, dio lugar a una fuerte polémica en el país, acerca de la “pertinencia” de la literatura fantástica al México moderno, polémica que con la publicación de *Aura*, del mismo Fuentes, y su acogida más que favorable significó la aceptación del género.

Los años sesenta, pues, ven la legitimación de lo fantástico dentro de la creación literaria mexicana, y en 1972 la publicación de *El principio del placer*, de José Emilio Pacheco, autor que el crítico trata en el capítulo cuarto, no solamente renueva el género, sino que resulta decisiva para que siga vigente en pleno siglo XXI, naturalmente con modalidades originales, conectándose sin embargo, con la tradición clásica y con lo fantástico elaborado por Carlos Fuentes.

Un estudio este de Olea Franco que no pretende, concientemente, ser exhaustivo, pero que vale egregiamente a marcar un punto importante dentro de un tipo de creación literaria que se consideraba generalmente propio del pasado, o del ámbito ríoplante y que en Poe y Rubén Darío tenía sus iniciadores. En estas páginas lo fantástico revela su continua vitalidad, en forma nuevas, y en un ámbito totalmente distinto, México, y esto hasta nuestros días.

Lo que demuestra, como el autor escribe, “que la literatura presente es siempre deudora del pasado, incluso más como voluntad expresa que como herencia inconsciente”, rasgo que “resulta tan fuerte que propicia la proliferación de rasgos metaliterarios”, y eso imprime a los textos una “gran modernidad artística”, que ha llamado la atención de la crítica. El autor de este ensayo formula tales juicios sobre todo a propósito de *El principio del placer*, de Pacheco, pero su validez es general.

El discurso del crítico mexicano resulta más que convincente y su aporte al examen de lo fantástico en México más que positivo.

Giuseppe Bellini

Carlos Fuentes, *Todas las familias felices*. México, Alfaguara, 2006, 422 pp.

A sus casi ochenta años, el mexicano Carlos Fuentes sigue escribiendo y publicando. El recurso a la denominación se hace más invasivo aún en este último libro, cuyo título no deja espacio para la acción: *Todas las familias felices*. Publicado en la refinada Colección Biblioteca de Alfaguara, el volumen salió unos meses antes de que se diera a la imprenta el primer volumen de las *Obras completas* de Fuentes, editadas por el Fondo de Cultura Económica y coordinadas por Julio Ortega. Carlos Fuentes, es resabido, ha marcado el mundo literario mexicano: a él le bastan unas líneas para retratar personajes de cuerpo entero, mejor si éstas son de discurso directo. La manía narrativa y el prodigio lingüístico de Fuentes dan cuenta, ya desde hace más de medio siglo, de la atemporalidad de la escritura como de la inestabilidad de la lectura. Pese al hecho de que “México parece ya fatigarlo y sin embargo se obstina en continuar retratándolo”, según cuanto afirma Rafael Lemus (*Letras Libres*, noviembre de 2006), Fuentes interpreta en esta publicación la obsesión por México como un cansancio sumamente humano: saturado de circunstancias, hinchado de imaginación, sembrado de dolor. *Todas las familias felices* es un grito coral, es una fotografía detallada pero recortada y pegada de un álbum a otro, es una plegaria silenciosa que congela la contingencia de la vida real.

Dividido en dieciséis cuentos y dieciséis coros, el libro tiene una estructura fragmentada que remite la individualidad de las historias a la homogeneidad del contexto discursivo en el que participan. El coro, elemento fundamental para la conexión de las mismas, proporciona la voz de la conciencia y de la experiencia; expresa lamentos, esperanzas, juicios; es el ser colectivo y anónimo que comenta las historias; contrapuntea los episodios y los dialogiza, con búsquedas y alcances formales a veces poéticos – “somos la mara / salvamos salvatruchas todo lo que ustedes / limpiecitos pulcros endomingados ocultaron rasuraron limpiaron desodorizaron” (pág. 286) –, a veces musicales – “Pavorreal díles que lloro / lagrimitas de mi sangre / por un hijito que adoro” (pág. 159). Hay coros de “madrecitas”, hijas amenazadas e hijas suicidas, hijos de buena familia, hijos del mar, padres y compadres, esposas y niños adoloridos. Fuentes da otra vez muestra de su habilidad verbal: los textos corren como agua en sus caudales y los juegos verbales son semánticamente cautivantes (arrullar/arrollar; aturdir/atordar); los diálogos, especialmente, sacados de la “plática” cotidiana, repican las voces urdidas de la Ciudad de México, perímetro casi exclusivo de las siluetas de *Todas las familias felices*. Como de costumbre, Fuentes amenaza la autoridad de la puntuación y entrega textos muy impulsivos: ya no hay comas que pausen el discurso; ya no hay signos diacríticos que indiquen el discurso directo; pero sí hay muchos signos de interrogación, cada vez más poderosos, que cuestionan dramáticamente lo escrito – “¿y ora dónde? [...] ¿no tienes hogar? [...] ¿cuántos son? [...] ¿por qué no regresas?” (pág. 206).

Todas las familias felices aparenta un cansancio narrativo, pero vinculado al pedido creciente de complicidad que el autor dirige a su lector; al mismo tiempo, el cansancio es el de la espera, límite existencial de los sujetos para los cuales la promesa no es para el día de hoy, sino exclusiva y obligatoriamente para el porvenir; los que, como el general Alvérez, creen que “los mexicanos somos como una gran familia extendida” (pág. 250); los que reconocen, finalmente – como Manuel que vuelve a encontrar a su pareja –, que “las familias nos obligan a reconocer nuestras diferencias” (pág. 181). Después de la muerte trágica de dos de sus hijos, el escritor recupera el *estatus* de la familia, la de sangre, en toda su tragicidad: al grito de André Gide – “familias, os detesto” (pág. 217) –, contestación al *dixit* tolstoyano – “todas las familias felices se

parecen entre sí" –, Fuentes añade un grito, tan coral como personal, que suena consejero, como sumamente imperativo: "sálvate de las familias felices" (pág. 205).

Las familias mexicanas de este libro no son todas, ni siquiera felices; no son las que enlazaban a Hugo Heredia con el conde de Branly y con el mismo Carlos Fuentes (*Una familia lejana*, 1980); ni siquiera son las que andan por el bosque de Chapultepec en los domingos de sol. En *Todas las familias felices* son criaturas fantasmales, borradas de la marca del discurso que a ellas les ata; son las familias donde "ocurren las peores cosas", como resuena en el cuento "Las amigas" (*La frontera de cristal*, 1995), innúmeras y muy dispares entre ellas: la pareja recién casada, la homosexual; la separada por la política; la que se reúne sólo para la conmemoración de un padre muerto o para arrogarse una herencia; la familia imposible regida por un cura; la que se reencontra a los treinta años de haberse dejado. Hay algunas señas intertextuales que recuperan familias fuentesianas reconocibles, como la de los Barroso (*La frontera de cristal*, 1995). Sin embargo, en *Todas las familias felices*, Fuentes no proporciona ninguna pista para la correspondencia de los relatos que lo componen, sino fuerza a que cada uno de ellos participe, inconscientemente, de la trágica y subterránea correspondencia de motivos. Entre éstos, destacan la tiranía del hogar, la amenaza del deseo personal a punto de ser consumido, el dolor por la distancia de lo querido. Además, la negociación del tiempo vivido insinúa que "ya no somos como antes" (pág. 41) y renueva el emblemático "nada a tiempo" que en la extensa e inusitada narrativa de Fuentes es omnipresente.

La Colección Biblioteca de Alfaguara ha encargado a Leonel Sagahón y a Renato Aranda diseñar la cubierta de *Todas las familias felices*; su discurso gráfico contribuye a la elaboración del desconsuelo familiar: seis personajes fotografiados en blanco y negro; dos cuervos, encontrándose con la mirada. Bajo la cubierta de papel, la misma representación pierde los colores y las formas – quedan los cuervos – y retrata a unas siluetas grisáceas y color café. A la evocación de "¡el horror, el horror!" en las últimas líneas de *El corazón de las tinieblas* de J. Conrad – el último coro se titula "Corocoda-conrad" –, responde el coro, o sea la voz de los sin voces – sin caras, también – y afirma el poder de la violencia. Con eso, los sin caras sellan el exorcismo narrativo de la felicidad incompleta, o sea del discurso sin palabra: "la violencia, la violencia" (pág. 422).

Manuela Gallina

Zoé Jiménez Corretjer, *Cánticos del lago*, Philadelphia, Xlibris, 2007, 55 pp.;
Antigua vía, Philadelphia, Xlibris, 2007, 54 pp.

Zoé Jiménez Corretjer (San Juan, 1963) è una figura rappresentativa della letteratura contemporanea di Porto Rico, ascrivibile a quella generazione che è detta dell'Ottanta, vale a dire un insieme di scrittori che nasce nell'ambito dell'Università pubblica di Porto Rico e che, rispetto alla precedente generazione del Settanta, è considerata politicamente meno belligerante. Si tratta d'un gruppo piuttosto eterogeneo, accomunato tuttavia dall'uso d'un linguaggio marcatamente ironico con spiccato intento di critica sociale. Dal punto di vista formale, pur coltivando una poesia fortemente lirica, gli autori dell'Ottanta tendono ad evadere da ogni forma metrica e privilegiano il verso libero.

La Jiménez Corretjer appartiene ad una famiglia di intellettuali ed accademici tra cui spiccano i nomi del poeta modernista Luis Lloréns Torres e lo scrittore Juan Antonio Corretjer. Anch'essa ha coltivato lo studio della letteratura spagnola e ispano-americana; è

infatti autrice di saggi, e si è specializzata nella narrativa contemporanea al femminile: in volume ha pubblicato *El fantástico femenino en España y América* e recentemente la miscellanea *La mano que escribe*, (Philadelphia, Xlibris, 2007). Oltre che alla critica letteraria, si dedica anche alla scrittura creativa che da sempre è sentita nell'isola delle Antille come strumento privilegiato d'affermazione della propria identità portoricana: un connubio di cultura caraibica, tradizione letteraria ispano-americana e un profondo legame con la Spagna, la sua lingua e la sua civiltà. Vissuta tra la sua isola, la Spagna e gli Stati Uniti, la Jiménez ha condensato nella sua traiettoria poetica tutte queste esperienze e dopo varie raccolte di poesie e una di narrativa, pubblica oggi due nuovi volumi in versi.

Cánticos del lago è composto da una trentina di brevi poesie in verso libero. Scritte qualche anno addietro, sono ispirate all'Oriente o, più esattamente, alla filosofia Zen; in epigrafe al libro compaiono infatti due citazioni, l'una cinese, tratta dai testi del leggendario Han Shan (VIII sec.), l'altra giapponese, del poeta classico Fujiwara No Teika (XI sec.). Il soggetto lirico canta la fusione dell'Io con gli elementi della natura. Sono versi che ci immergono in mondi acquatici e vegetali nei quali l'immagine del lago è il motivo poetico centrale: «El lago/ frío como un mar pequeño/ grande como una gota de invierno/ es mi latido y mi rumor/ la consciencia de que habito/ evaporada en filamentos» (p. 28). *Cánticos* mira a poetizzare il semplice e regolare palpitare della natura, a descrivere come le nostre pulsazioni si sincronizzano con essa: «Habito en el templo de la naturaleza/ soy yo junto al pino/ hasta que el pino permanezca» (p. 26).

La poesia (che, comunque, per l'invadenza volitiva dell'Io poetante, è una poesia marcatamente occidentale) utilizza la cultura asiatica per manifestare una volontaria alienazione nella fusione con la natura. Allo stesso modo in cui, nella pittura cinese, la figura umana è non già soggetto, ma una parte di un paesaggio, il soggetto poetico di *Cánticos* diviene parte di questo organismo pulsante cosmico e manifesta il proprio intento di convertirsi in un ulteriore elemento fra i molti dell'infinito essere.

Composto successivamente e di differente ispirazione è invece il breve canzoniere amoroso *Antigua vía*, un tributo alla civiltà e letteratura classiche sentite come patrimonio della comune cultura euro-americana. Compongono il libro una ventina di testi, anch'essi tutti in verso libero, caratterizzati da uno stile sobrio ed elegante, a tratti quasi scarno, che accosta la semplicità del quotidiano alla solennità del canto nostalgico d'un amore ormai vissuto solo nel ricordo. Verso dopo verso, tra antiche, marmoree rovine, vestigia d'un lontano passato glorioso e la grazia d'una natura mediterranea nella stagione primaverile, si vanno dispiegando i ricordi d'una storia d'amore cifrata, pienamente comprensibile solo ai due protagonisti che l'hanno vissuta. *Antigua vía* si connota come un'accumulazione di frammenti, ricordi, sensazioni, gesti, voci d'una vita in parte vissuta in parte sognata. Un percorso dentro la parola, un viaggio lungo un'antica via, alla ricerca di ciò che fu e di ciò che rimane d'un amore oggi ormai sopito nell'indifferenza della quotidianità: «Todas mis rutas me conducen/ a las piedras salvajes del este [...] Busco el perfume que no me regalaste [...] encuentro que mi pasado/ estaba escrito en el muro viejo de la esquina».

Andrea Gallo

Fernando Vallejo, *Mi hermano el alcalde*, Madrid, Alfaguara, 2006, 171 pp.

Mi hermano el alcalde es la última novela de Fernando Vallejo, biólogo, escritor, músico y cineasta colombiano, pero residente en México desde hace más de treinta

años, ya conocido gracias a obras como *La Virgen de los sicarios* (que fue llevada al cine con guión del mismo autor y con la cual alcanzó su popularidad también fuera de América Latina), *El desbarrancadero* y *La Rambla paralela* (premio Rómulo Gallegos en el 2003).

El personaje principal de la novela es Carlos, uno de los más de veinte hermanos de Vallejo – tanto en la ficción como en la realidad –, el cual decide candidarse a la alcaldía de Támesis, pequeño pueblo del departamento de Antioquia – de donde es originario el autor –, en el noroeste de Colombia. Sin embargo, como en la mayor parte de su producción literaria, el verdadero protagonista de la novela es su país natal, en particular en cuanto a su condición política, moral y social.

Como en toda su obra, hay un narrador en primera persona – que Vallejo mismo califica, en algunas entrevistas, como loco y excesivo, identificándose, sin embargo, con él en muchos aspectos – que traza, hablándole a un visitante anónimo, el itinerario de Carlos desde el nacimiento de su afición a la política, durante el delirio causado por el dengue, hasta ser elegido alcalde de Támesis. La narración abarca la descripción de la campaña electoral de Carlos, su mandato y, finalmente, su declive. Es un narrador que nada tiene de objetivo y que habla sin constricciones de ningún tipo, ni cronológicas – contando las cosas desordenadamente y sin completarlas – ni lingüísticas – hablando de forma coloquial y en ocasiones muy vulgar – ni, mucho menos, morales y políticas, puesto que ataca amplia y directamente las instituciones y la religión. Todo eso le confiere a la obra cierta complejidad narrativa.

A lo largo de la novela, el lector descubre la importancia de la relación de amor y odio del narrador/autor hacia Colombia, a la cual se dirige como a un personaje de carne y hueso en más de una ocasión: «Colombia, mamita, ¿por qué eres tan pobre?» (p. 46), «Colombia, mamita, no vas para ninguna parte. Eres un sueño vano, la ruinas de nada» (p. 159). El argumento de la novela es un pretexto para hablar de Colombia y de su condición de país a la merced de la violencia y de la falta de democracia.

En la descripción de la campaña electoral y las votaciones, Vallejo nos presenta una serie de elementos que caracterizan no solamente un pueblo tan pequeño como Támesis, sino el país en general, es decir la corrupción y los condicionamientos de la clase política, debido, entre otras cosas, a la fuerte presencia de la guerrilla, de los paramilitares y de los narcotraficantes y también a la falta de confianza de los electores en un sistema político que, hoy en día, aún lleva las cicatrices del eterno conflicto colombiano entre conservadores y liberales. El tono con el que se presenta esta condición tan desesperada es a veces muy duro, pero al mismo tiempo irónico, lo que confiere a la novela un ritmo peculiar, marcado por momentos de verdadera comicidad. Este elemento de humor se origina sobre todo en el choque de puntos vistas: por un lado el de Carlos: «Era un vitalista. Era un optimista» (p. 139), por el otro el del hermano, pesimista y misántropo: «Carlos quiere a los pobres; yo no. Carlos hace la caridad; yo no. Carlos se duele de la disgracia ajena; yo no. Carlos tiene fe en la vida; yo no.» (p. 48). En los comentarios del narrador sobre Carlos y en los consejos que le da, manifiesta su desconfianza hacia el hombre, en particular hacia los políticos: «Candidato que promete no llega, y alcalde que cumple como Carlos es un güevón» (p. 31); «Los políticos colombianos son por esencia irreductible traidores. Y el electorado igual» (p. 39); «Recuerde que de sopa de honorabilidad no vive nadie» (p. 147).

La crítica, tal vez menos caústica que en otras obras del autor, se acompaña a la ironía, acercando la obra a un cuadro de costumbres, con sus descripciones del paisaje y la naturaleza de Támesis y de la forma de vivir de sus habitantes.

Novela de las dualidades, además de la ya citada entre el narrador y el protagonista, *Mi hermano el alcalde* presenta una serie de elementos antitéticos que, sin embargo,

conviven y se alternan en la narración. El caso más evidente es el realismo a veces casi documental de ciertas páginas (es suficiente consultar la página web del Ayuntamiento de Támesis para darse cuenta de la precisión de algunos datos y descripciones), alternado a hechos narrados con evidente exageración y cierta dosis de fantasía, como por ejemplo el voto de los muertos («con los muertos lo que sí hay que hacer (...) es sacarlos a votar. Tè lo agradecen mucho porque se oread.» (p. 49)), o los loros que vuelan ofendiendo a la guerrilla. También conviven en la novela cierta ternura – hacia Carlos, hacia Támesis, hacia el pasado feliz – y la crítica feroz hacia los políticos, la Iglesia, la sociedad y el género humano en general.

Aparecen, en varios momentos de la narración, los elementos característicos de dos subgéneros muy fecundos en la literatura colombiana: la “novela de la violencia” y la más reciente “novela del narcotráfico”, pero más como un intento de crítica demoledora que de crítica constructiva. La violencia impregna toda la obra, pero se hace más patente en las páginas – numerosas en la novela – donde el autor da cuenta de las muertes que se multiplican en el pueblo, sin renunciar a la ironía, en este caso con un toque macabro, sobre cómo se han producido: «Observando con perspicacia de tanatólogo los casos, vemos que empezamos con un cuchillo y acabamos con una mini-Uzi. ¡Y ésto es progreso!» (p. 117). Al narcotráfico Vallejo también dedica unas páginas donde no falta el humor: «Allá son todos doctores: los médicos, los ingenieros, los arquitectos, los abogados. Hasta al narcotraficante Pablo Escobar (que en paz descanse) le decían doctor: el doctor Echevarría. ¡Sacaría en Harvard un doctorado en coca!» (p. 33).

No obstante la gran capacidad de Vallejo de describir hechos y situaciones muy negativas con gran ironía y habilidad narrativa y el goce que ocasiona al lector con su excelente manejo del lenguaje y del ritmo de la escritura, su nihilismo y su misantropía (elementos que caracterizan toda la obra del autor) dejan cierta amargura, sobre todo por la radical falta de esperanza y de confianza en el hombre y en la posibilidad de mejoría, tanto en lo que se refiere a la particular situación política y social del lugar descrito, como, más en general, a la condición del género humano.

Elena Bastasi

Beatriz Barrera Parrilla, *Jaime Sabines: una poética entre el cuerpo y la palabra*, Sevilla, CSIC: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 2004, 250 pp.

Uno studio accurato e intelligente questo di Beatriz Barrera, dedicato a uno dei poeti di maggior interesse del Messico contemporaneo e del quale non molto si sapeva fino ad ora, in Italia, almeno a quanto mi consta.

Il libro della studiosa sivigliana fa luce sulla biografia di Sabines e ne illustra la traiettoria artistica, centrando la sua originalità al di fuori delle definizioni di parte, o imprecise, date da critici e poeti, tra i quali Octavio Paz, che lo ascrisse alla corrente dell'anti-poesia, avvicinandolo senza ragione, secondo la studiosa, a Parra e a Cardenal.

La Barrera pone giustificatamente in discussione questa artificiosa ascrizione e sottolinea del poeta l'indipendenza del suo essere, l'insofferenza di fronte alla cultura ufficiale, per intenderci quella dei salotti letterari, dando rilievo all'originalità della sua poesia, quale espressione di una sensibilità personale, originalissima, di fronte alle realtà della vita, ai grandi temi sempre presenti nell'espressione poetica: il corpo, l'amore, l'usura fisica, la malattia, la morte, il senso del tempo che fugge, il dissolvimento come destino umano, la precarietà del vivere e della parola.

Una lirica, quella di Jaime Sabines, che finisce per penetrare in modo permanente il lettore, muovendolo a riflessioni profonde e di segno quanto mai amaro. Nulla nella sua creazione artistica sollecita all'evasione, tutto è problema, manifestato in un linguaggio di estrema discorsività, non contornato da fronzoli inutili, come bene sottolinea la Barbera, alla quale va il merito di aver affrontato nel suo esame una personalità estremamente complessa, riuscendo a interpretarla validamente attraverso uno studio attento e documentato, realizzato con rigore critico cui si unisce una notevole sensibilità.

L'argomento non è stato abbandonato dopo questo studio dalla studiosa. Nel 2005 è apparso infatti, sulla *Revistas de Crítica Literaria Latinoamericana* (n. 61) un ulteriore saggio dal titolo "*Cyborgs inmortales y trogloditas enamorados: antropología de Jaime Sabines*", saggio che ulteriormente illustra la poetica della carnalità rielaborata dal modello classico, sottolineando dell'essere umano la temporalità, l'imperfezione, la fragilità e al contempo il dominio della natura sull'educazione.

Giuseppe Bellini

* * *

José Eduardo Agualusa, *Fronteiras perdidas. Contos para viajar / Frontiere perdute. Racconti per viaggiare*, presentazione di Brunello De Cusatis, traduzione e glossario di Marco Bucaioni, Perugia, Morlacchi Editore, 2007, pp. xix + 135.

Dirigida por Brunello De Cusatis, a nova colecção “Letteratura Luso-Afro-Brasileana” oferece aqui o primeiro título de um projecto que pretende contemplar obras de poetas e narradores lusófonos, com particular atenção às últimas gerações. É uma tendência recente que, em relação às literaturas de língua portuguesa, tem vindo a merecer a aprovação dos editores italianos, em detrimento dos autores “clássicos”, o que, como é evidente, comporta riscos e a coragem de os assumir. Não se pode dizer que este seja o caso de José Eduardo Agualusa, autor de bem vinte títulos entre contos, romances, crónicas e até um livro de poemas, e que já viu traduzidos para italiano o seu livro de estreia (*La congiura*, Napoli, Salvatore Pironi, 1997), um conto publicado em *Linea d'ombra* (1992) e o romance *Quando Zumbi prese Rio* (Roma, La Nuova Frontiera, 2003), autor angolano de sucesso e cuja produção literária tem como fundo tanto a sociedade angolana como a portuguesa ou a brasileira, embora prevaça, na transversalidade da sua obra, o imaginário africano.

A nova colecção oferece ainda a particularidade de propor os textos, quer em prosa quer em verso, em edição bilingue, o que, se não é uma novidade absoluta no âmbito editorial italiano para obras em prosa de língua portuguesa – lembre-se aqui a colecção “Lusitana Italica” dirigida por Maria Luisa Cusati (Liguori Editore, de Nápoles) ou “Biblioteca di Lusitania” a cargo de Fernanda Toriello – representa, todavia, um critério pouco comum e que é justo salientar.

O volume, publicado em 1999, obteve o “Grande Prémio do Conto” da APE – Associação Portuguesa de Escritores, embora seja constituído por textos que nasceram como crónicas, histórias efémeras construídas para jornais e revistas, recuperadas depois em livro: “Fronteiras perdidas” é precisamente o título de uma página que José Eduardo Agualusa continua a manter quinzenalmente, aos domingos, no suplemento “Pública” do jornal *Público*, de Lisboa. Isto não invalida que os textos não possam caber nos parâmetros algo imprecisos do “conto” moderno, representando, em grande parte, “piccoli ritratti sulla storia e sulla vita dell'Angola post-coloniale – rilette in chiave critica quando non proprio dissacratoria – e su altri luoghi geografici, in particolare dell'area lusofona” (pp. xiv-xv), como justamente propõe Brunello De Cusatis na excelente apresentação ao volume. E o mesmo apresentador salienta, como traço

distintivo destes textos, o “ibridismo linguístico” e a onipresença de cenas e personagens “insoliti e al limite dell’assurdo” (p. xv), o que confere às narrativas o grão suficiente de exotismo como complemento à eventual fruição por parte do leitor. Isto significa que, com frequência, estes lugares textuais afloram a fronteira (“perdida”) entre alegoria e conto fantástico, com incursões a formas do realismo mágico, sem esquecer a violência da sociedade, em especial a situação actual angolana, ainda à espera duma efectiva normalização depois da guerra civil.

Marco Bucaioni efectuou um exercício de tradução que se pode definir rigoroso e atento às insídias da proximidade entre os dois sistemas linguísticos. E nem algumas questões de pormenor que aqui se apontam – “desartificioso” não é propriamente “poco attivo” mas mais provavelmente “poco ingegnoso/artificioso” (p. 19); “rosto esculpido a duros golpes de navalha”, em que “navalha” se deve interpretar como “scalpello” e não como “rasoio” (p. 35); “cajueiro” parece-me ser, no contexto, “acagiù” ou “anacardio” e não “albero di mogano” (p. 53); “um filho pequeno às costas” não se pode traduzir como “un figlio piccolo al collo” (p. 119) quando deveria corresponder ao italiano “sulle spalle”, aliás modo característico de as mães africanas transportarem os filhos pequenos –, nem estas questões, dizia, invalidam o trabalho global de apreciável qualidade. Tal trabalho completa-se com o “glossário”, também da responsabilidade do tradutor, e que se revela utilíssimo como descodificação de termos, geralmente africanos, ou de siglas, para além de pequenas notícias sobre alguns nomes que aparecem nos textos. Há que dizer, no entanto, que o glossário padece de algumas desatenções, a principal das quais diz respeito à FNLA – *Frente Nacional de Libertação de Angola*, um dos movimentos independentistas angolanos, que teve como líder Holden Roberto, figura ambígua e pouco influente depois da independência, e não Jonas Savimbi, que, como se sabe, foi líder da UNITA. E, já agora, por amor à verdade, diga-se que o “Mosteiro dos Jerónimos” não foi edificado no século XV, visto que a primeira fase da construção só começou em 1502, depois da chegada dos portugueses à Índia e ao Brasil.

Manuel G. Simões

Nova Síntese, revista da Associação Promotora do Museu do Neo-realismo, n.1, 2006, Porto, Campo das Letras, 2006, 244 pp.

Nova Síntese, a nova revista vinculada ao Museu do Neo-Realismo, dirigida por Victor Viçoso e que tem como coordenador deste primeiro número (*Textos e Contextos do Neo-Realismo*) um outro reconhecido estudioso do Neo-Realismo, António Pedro Pita, retoma o nome da revista *Síntese*, revista editada entre 1939 e 1941, no apogeu do movimento neo-realista, numa altura em que se tentava teorizar este movimento. Tentativa de teorização essa, contudo, difícil e fragmentária face à pluralidade do movimento neo-realista que não se restringe somente ao campo literário, mas que se alarga a todos os meios de expressão artística. E é face a esta antiga dificuldade de teorização de uma estética pluriforme, já que os próprios teóricos estavam mergulhados em plena época neo-realista, que os fundadores da *Nova Síntese* tentam hoje dar um sentido mais sistemático e mais científico ao movimento neo-realista, na senda da revista então publicada em Coimbra.

A primeira etapa, ou seja, o primeiro número tem por objectivo analisar a voz dos teóricos do Neo-Realismo contemporâneos ao movimento, alguns deles tendo mesmo

produzido arte neo-realista com mais ou menos sucesso, como Ernesto de Sousa e Júlio Pomar, cuja actividade artística e teórica é analisada neste número. No entanto, não se trata de teorizar sobre estes teóricos, mas simplesmente de nos dar a perceber como estes encaravam o Neo-Realismo. De facto, *Nova Síntese* encarrega-se de completar as análises, até agora inacabadas (pensamos mais concretamente em dois críticos incontornáveis do Neo-Realismo, Mário Dionísio e Mário Sacramento, este último, aliás, aludia ao “estudo histórico que um dia terá de fazer-se” no Proémio do seu ensaio *Há uma estética neo-realista?* – 1968), do fenómeno neo-realista português em todas as suas formas e conteúdos. Deste modo, não sofre com as limitações de ordem programático-ideológicas, já que beneficia de uma distância temporal suficiente que pode efectivamente garantir uma integridade e uma seriedade intelectual isenta de partidarismo. Decerto que não se pode esquecer a existência de obras como *O Neo-Realismo literário português* de Alexandre Pinheiro Torres (1977 – “passo para uma História do Neo-Realismo português que o público estudioso há muito tempo aguardava” –), *Um novo olhar sobre o Neo-Realismo* de Urbano Tavares Rodrigues (1981 – primeira etapa para o que “seria uma averiguação dos efeitos produzidos pelos temas nucleares e pelas estruturas formais do Neo-Realismo sobre a sociedade e a cultura portuguesas”) e a tese de doutoramento de Carlos Reis, *O discurso ideológico do Neo-Realismo português* (1983), obras que também tiraram partido da distância temporal necessária à análise profunda da vertente ideológica, estética e histórica do movimento neo-realista. Contudo, falta fazer ainda um estudo de natureza científico-cultural do Neo-Realismo. Ou seja, *Nova Síntese* propõe-se definir o que foi na realidade o Neo-Realismo – objectivo ainda por aprofundar, pois, no fundo, a essência do movimento foi tratada, neste número, de modo bastante indirecto e é necessário que os teóricos de hoje nos esclareçam através de métodos de análise científica actuais e não através dos olhos dos que foram *compagnons de route* do Neo-Realismo – e retratar o ambiente cultural no qual surgiu, evoluiu e declinou o Neo-Realismo, isto é, fazer com que os seus contornos nos sejam claros e nos ajudem a compreender a sua força e os seus limites ao mesmo tempo.

Resumindo, esta nova revista pretende dar-nos a conhecer os textos e os contextos do Neo-Realismo, tal como o indica o subtítulo. E os contextos, tratados neste primeiro número, são ricos e abrangentes, pois António-Pedro Pita retrata o ambiente filosófico dos anos 30, aquando do nascimento do movimento neo-realista, analisa nomeadamente textos fundamentais de Bento de Jesus Caraça como *A cultura integral do indivíduo* (1933) com a sua “concepção de revolução assente na longa duração de uma filosofia da história historicista”, provavelmente na senda de Antonio Gramsci e de António Ramos de Almeida, para quem “a arte é um discurso ideológico insubstituível”, tal como explicita na sua conferência *A arte e a vida* (1941). O artigo de Julieta Andrade alerta-nos paradoxalmente para a persistência quase inconsciente de uma crítica de teor impressionista nos textos de João Pedro de Andrade (*Ambições e limites do Neo-Realismo português*), que lembram, no âmbito da crítica cinematográfica dos anos 50, Manuel de Azevedo no seu *O moderno cinema italiano do pós-guerra e o Neo-Realismo*, escrito com a mesma candura e a mesma generosidade. No entanto, aqueles deixam transparecer uma falta de verdadeiros fundamentos teóricos e uma crítica que, como certo Neo-Realismo mais bem intencionado, não chega a ser actuante. Filipa Oliveira, numa resenha muito interessante sobre a actividade teórica de Júlio Pomar (“E se muito se tem escrito sobre a pintura, reduzidos são os desenhos sobre a escrita” – escreve ela), relembra a questão fundamental posta pelo pintor acerca das formas e práticas de actuação de modo a aproximar a pintura neo-realista do povo, questão também colocada por Ernesto de Sousa (essencial seria que se

falasse num próximo número da actividade deste como crítico de cinema, cuja distanciação em relação à ortodoxia neo-realista, já na altura, se tinha tornado patente). Tal como Mário Dionísio punha em dúvida a utilidade de se limitar a representar nas artes plásticas um levantamento de massas, como no célebre quadro *Il quarto stato* de Giuseppe Pellizza de Volpedo, Júlio Pomar, perante as dificuldades que encontraram as pinturas murais em Portugal, apregoava então a organização de exposições de quadros, da “maldita” pintura de cavalete, em locais mais familiares ao povo, como “clubes desportivos, sociedades recreativas e organizações populares congéneres” ou mesmo o recurso à gravura pela sua facilidade e economia nos meios de reprodução. E isto porque pensava que «Só actuando dentro das condições do presente poderá a arte ter de facto um efeito revolucionário de transformação da realidade, e só quando a arte conseguir transformar a realidade poderá verdadeiramente constituir-se como “uma arte do povo, pelo povo e para o povo”». Convém aqui lembrar que os cineclubes recorreram também às sociedades recreativas e aos clubes desportivos para divulgar as obras mais significativas do Neo-Realismo italiano, como ambientes susceptíveis de uma aproximação efectiva do povo à arte cinematográfica por um lado, e, por outro, à mensagem socio-ideológica subjacente a esses filmes então tão apreciados pelo público português. Aliás, foi precisamente Júlio Pomar quem realizou um desenho aquando da estreia de *Salimbancos*, de Manuel Guimarães, para o número especial da revista *Imagem* (1ª série), dedicado ao filme em Janeiro de 1952, filme então considerado o máximo expoente dum Neo-Realismo cinematográfico português, porém inexistente. A mesma questão foi levantada por Fernando Guimarães e pelo omnipresente Mário Dionísio – o crítico mais heterodoxo e mais referenciado neste debate – no que diz respeito à poesia neo-realista e ao seu público-alvo, como refere Vítor Viçoso na sua muito interessante *Leitura da poesia neo-realista por Fernando Guimarães*. Tanto Guimarães como Dionísio, face à “ausência de uma cultura literária nas camadas populares e a uma repressão policial e censória” (p. 159) reflectiram na actuação possível de uma “leitura oral da poesia, materializada, por exemplo, em recitais protagonizados por Manuela Porto ou Maria Barroso, ou para a criação de poemas destinados às Canções Heróicas de Fernando Lopes Graça” (p. 159).

Enfim, à falta de novas formas concretas e revolucionárias, porventura a maior falha do projecto neo-realista em todas as suas variantes, novos canais de comunicação foram pensados e, por vezes – infelizmente não sempre – actuados para procurar transmitir de maneira eficaz a mensagem então considerada revolucionária, a mensagem do materialismo dialéctico. Porém, a prova dos limites dos «teóricos neo-realistas» residiu na sua interpretação do modernismo de Orpheu, nomeadamente da poesia de Fernando Pessoa. De facto, João Tiago Pedroso de Lima, no seu artigo sobre Eduardo Lourenço, escreve que não é por acaso que este sentenciará que a obra de Pessoa “inaugura uma literatura-outra e pedia, pois, uma crítica outra” (p. 123) e que “a crítica neo-realista, se por isso se entender uma forma de *explicar* a experiência literária a partir de uma configuração *ideologizante* do mundo, só pode falhar [...] o génio de Fernando Pessoa.” (pp. 121-122), limites que, nessa mesma altura, levaram a própria crítica neo-realista a rejeitar o Cinema Novo português, pois a inovação linguística deste ultrapassava a pouco flexível concepção racional e pragmática que caracterizava a sua estrutura.

Mas para além dos vários aspectos ligados ao movimento neo-realista tratados neste número, dedicado à *história da história e estética do Neo-Realismo*, e ainda por aprofundar, *Nova Síntese* tem outro objectivo que não é de menor monta: o de publicar documentos inéditos guardados nos acervos do Museu do Neo-Realismo para uma melhor divulgação da amplitude do seu alcance no panorama cultural do século XX em Portugal. E caberá à nova revista revelar o que Mário Sacramento julgava

vedado a quem não pertencesse à geração neo-realista. De facto, Pedro Calheiros cita o ensaísta: “Quem hoje percorra essas páginas de doutrina e não tenha vivido a época, dificilmente compreenderá o mal necessário que houve nelas” (p. 95). No entanto, uma reavaliação do Neo-Realismo realizada hoje impõe-se e este primeiro número de *Nova Síntese* parece ter lançado os alicerces para o poder fazer de modo exaustivo e averiguar se Mário Sacramento tinha razão quando afirmava que não existia *um estilo neo-realista mas um estilo de informação neo-realista*.

Christel Henry

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

Riviste:

- Anales de la Literatura Española Contemporánea*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 32-2° (2007)
- Annali Sezione Romanza*, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 47-2° (2005)
- Anuario de Estudios Americanos*, CSIC Sevilla, 64-1° (2007)
- Cadernos de Estudos Lingüísticos*, UNICAMP, 48-2° (2006)
- Centroamericana*, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, 12 (2007)
- Criticón*, «Homenaje a Julián Durán. Investigaciones recientes sobre la literatura del Siglo de Oro». Presses Universitaires du Mirail – Casa de Velázquez, 97-98 (2006), 99 (2007)
- Cuadernos Hispanoamericanos*, Agencia Española de Cooperación Internacional, 681 (2007), 682 (2007), 683 (2007), 684 (2007), 685-686 (2007), 687 (2007)
- Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, Fundación Universitaria Española, 32 (2007)
- Edad de Oro*, Universidad Autónoma de Madrid, 26 (2007)
- Estudios*, ITAM, 80 (2007), 81 (2007)
- Explicación de Textos Literarios*, California State University, Sacramento (California), 33-2° (2004-2005)
- Índice Histórico Español*, Universitat de Barcelona, 44 (2006[2007])
- Inti*, 61-62 (2005) e *Índice de Autores y Materias* del vol. 42 (2004)
- Letras de Deusto*, Universidad de Deusto, 114 (2007), 115 (2007)
- Letras de Hoje*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 146 (2006), 147 (2007)
- Madrygal. Revista de Estudios Gallegos*, Universidad Complutense de Madrid, 10 (2007)
- Nueva Revista de Filología Hispánica*, El Colegio de México, 55-1° (2007)
- Península*, Universidade do Porto, 4 (2007)
- Quaderni Ibero-Americani*, 98 (2005), 99 (2006), 100 (2006)
- Quaderns*, Universitat Autònoma de Barcelona, 14 (2007)
- Revista de Cultura*, Instituto Cultural do Governo da R.A.E. de Macau, 20 (2006)

Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, CSIC Madrid, 62-1° (2007)
Revista Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 218-219 (2007), 220 (2007)
Spagna contemporanea, Istituto di Studi Storici Gaetano Salvemini, 29 (2006),
 30 (2006)
Strumenti critici, 114-2° (2007)

Libri:

- Aa. Vv., «*Cálamo corriente*». *Homenaje a Juan Bautista Avale Arce*. Ed. M. Zugasti. Número monográfico de RILCE, 23-1° (2007), 278 pp.
- Aa. Vv., *Romanticismo 1*. (Atti del II congresso sul Romanticismo spagnolo e ispanoamericano. Aspetti e problemi del teatro romantico, Genova 1982). Bologna, Il Capitello del Sole, 2006, 135 pp. Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico «Ermanno Caldera»
- I. Arellano (coord.), *Don Quijote en el teatro español: del Siglo de Oro al siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 2007, 605 pp.
- M. T. Cacho, *Manuscritos hispánicos de la Biblioteca Estense Universitaria de Módena*, Kassel, Edition Reichenberger, 2006, 377 pp. «Teatro del Siglo de Oro – Bibliografía y catálogos 48»
- F. Cambi-A. Bugliani-A. Mariani, *Ortega y Gasset e la Bildung. Studi critici*, Milano, Edizioni Unicopli, 2007, 152 pp.
- Centro Interdisciplinare di Studi Romantici/Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico, *Romanticismo 8. Los románticos teorizan sobre sí mismos*, Bologna, Il Capitello del Sole, 2002, 232 pp.
- Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo/Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, *Romanticismo 7. La poesía romántica*, Bologna, Il Capitello del Sole, 2000, 196 pp.
- Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico «Ermanno Caldera», *Romanticismo 9. El eros romántico*. Actas del IX Congreso (Saluzzo, 17-19 de Febrero de 2005) Bologna, Il Capitello del Sole, 2006, 208 pp.
- S. de Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición integral e ilustrada de I. Arellano y R. Zafra. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006, LXVI-1641 pp.
- P. Elia – F. Zimei. *Il repertorio iberico del canzoniere N 871 di Montecassino. Musica e poesia alla corte di Napoli*, Como – Pavia, Ibis Edizioni, 2005, 211 pp.
- S. Fernández Mosquera, *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006, 191 pp.
- S. García Jiménez, *Juan de Quiroga Faxardo. Un autor desconocido del Siglo de Oro. Edición y estudio*, Kassel, Edition Reichenberger, 2006, 435 pp.
- A. Goic, *Letras del Reino de Chile*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006, 332 pp.
- R. López Llanos, *Teoría psicocrítica de la comedia. La comedia española en el Siglo de Oro*, Universidad de Oviedo/Kassel, Reichenberger, 2005, [10]-281 pp.

- M. C. Ruta, *Novecento ispanico*, Palermo, Sellerio Editore, 2005, 166 pp.
- B. Vaccari, *I «papeles de actor» della Biblioteca Nacional de Madrid*. Catalogo e studio. Introduzione di F. Antonucci. Firenze, Alinea Editrice, 2006, 187 pp.
- L. de Vega, *El perro del hortelano. Il cane dell'ortolano*. Introduzione e commento di F. Antonucci e S. Arata. Traduzione di B. Fiorellino. Napoli, Liguori Editore, 2006, 315 pp.
- Villa, A. – Poblete, M. (Directores), *Aprendizaje basado en competencias. Una propuesta para la evaluación de las competencias genéricas. Vicerectorado de innovación y calidad e ICE de la Universidad de Deusto*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 2007, 133 pp.
- A. de Zamora, *No hay deuda que no se pague y Convidado de piedra. La versione per Isidoro Máiquez*. Edizione e studio critico di Carla Prati, Bologna, Il Capitello del Sole, 2003, 151 pp.

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 2008
dalla Tipolitografia CSR
Via di Pietralata, 157 - 00158 Roma
Tel. 064182113 (r.a.) - Fax 064506671

RASSEGNA IBERISTICA

SUSANNA REGAZZONI
VIAJERAS AL (EN EL) NUEVO MUNDO

CHIARA BOLOGNESE
DE CHILE A EUROPA ATRAVESANDO MÉXICO.
UN RECORRIDO POR LAS PÁGINAS DE ROBERTO BOLAÑO

SILVANA SERAFIN
«LA PIEL DEL CIELO»: DESTRUTTURAZIONE DELL'ARCHETIPO FEMMINILE PATRIARCALE

MANUEL G. SIMÕES
O TEMA DO RETIRANTE E OUTROS TEMAS NORDESTINOS NA NARRATIVA CABOVERDIANA

ROBERTO MULINACCI
IL NOSTRO ALTROVE QUOTIDIANO. DINAMICHE STORICO-GENERAZIONALI DELLA POESIA BRASILIANA
DEL SECONDO NOVECENTO

VINCENZO ARSILLO
LA SCRITTURA FRATERNA: CREAZIONE E PENSIERO LETTERARIO IN MIGUEL TORGA

NOTE: G. Bellini, *Parigi. Vallejo e gli scrittori ispano-americani*; P. Quinn, *Encuentros con Borges*; A. Mancini, *Relaciones particulares. Notas sobre el deseo y la vejez. En «Memoria de mis putas tristes» de Gabriel García Márquez y «Es difícil organizar la pasión» de Griselda Gambaro*; F. Rocco, *Pedro Lemebel, il cronista urbano delle Indie*; V. Russo, *Mitografía di Adilia Lopes*; R. Mulinacci, *Voltando para casa. Madeira e os nautas da distância*.

RECENSIONI: C. Fuentes Rodríguez-E. R. Alcaide Lara, *La argumentación lingüística y sus medios de expresión* (G. Jiménez Pascual); M. T. Cacho, *Manuscritos hispánicos de la Biblioteca Estense Universitaria de Modena* (D. Ferro); P. Elia-F. Zimei, *Il repertorio iberico del Canzoniere N. 871 di Montecassino. Musica e poesia alla corte aragonese di Napoli* (D. Ferro); E. Farolán Romero, *Itinerancias (comings and goings)* (A. Gallo); G. Carnero, *Salvador Dalí y otros estudios sobre arte y vanguardia* (E. Pittarello); J. Marías, *Tu rostro mañana. 3. Veneno y sombra y adiós* (Fabrizio Cossalter).

M. T. González de Garay-P. Gorza-R. M. Grillo-M. H. Ruz-R. Santoni, *L'America Latina tra civiltà e barbarie* (S. Regazzoni); Julio Alonso Asenjo (estudio y edición crítica), *«Tragedia intitulada Ocio» de Juan de Cigorondo y Teatro de Colegio Novohispano del siglo XVI* (J. J. Martínez Martín); R. Navarro Gala, *La «Relación de antigüedades deste Reyno del Pirú». Gramática y discurso ideológico indígena* (G. Bellini); M. Bandinelli, *Cuba e la poesia negrista* (M. Cannavacciuolo); F. Ortiz, *Contrappunto cubano del tabacco e dello zucchero* (S. Serafin); R. Olea Franco, *En el mundo fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco* (G. Bellini); C. Fuentes, *Todas las familias felices* (M. Gallina); Z. Jiménez Corretjer, *Cánticos del lago* (A. Gallo); F. Vallejo, *Mi hermano el alcalde* (E. Bastasi); B. Barrera Parrilla, *Jaime Sabines: una poética entre el cuerpo y la palabra* (G. Bellini).

J. E. Agualusa, *Fronteiras perdidas. Contos para viajar / Frontiere perdute. Racconti per viaggiare* (M. G. Simões); *Nova Sintese*, 1, 2006, 244 pp. (C. Henry).

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,
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
con un contributo della Famiglia Franco Meregalli

La collaborazione è subordinata all'invito del Comitato Direttivo

Redazione: Università Ca' Foscari di Venezia –
Dipartimento di Americanistica, Iberistica, Slavistica – Sezione Iberistica –
Ca' Bernardo – Dorsoduro 3199 - 30123 Venezia
e-mail «rassegna.iberistica@unive.it»

ISBN 978-88-7870-310-0

Copyright © 2008 Bulzoni editore
Via dei Liburni, 14 – 00185 Roma
Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355