

RASSEGNA IBERISTICA

89

Aprile 2009

Gianni Crippa <i>La ripetizione contraddittoria. Per una lettura critica di El túnel di Ernesto Sábato</i>	p. 3
Federica Rocco <i>Liricità del soggetto nomade in Diana Bellessi e María Negroni</i>	p. 19
Elisa Carolina Vian <i>Una mirada desde los márgenes: Lima entre Ribeyro y Congrains</i>	p. 29
M. Valentina C.A. Sul Mendes <i>Tipografia portuguesa quatrocentista: o ponto da situação</i>	p. 43
Roberto Mulinacci <i>O Brasil em Arcádia. António Diniz da Cruz e Silva e o fim do idílio bucólico</i>	p. 63
Vanessa Castagna <i>Descontinuidade narrativa e fragmentação em Além es estrelas são a nossa casa de Abel Neves</i>	p. 75
NOTE: D. Ferro, <i>Filologia: pluralità di significati</i> p. 85; P. Quinn, <i>Territorios de la literatura fantástica</i> p. 91; C. Bolognese, <i>Rescate de un gran escritor canario</i> p. 95.	
RECENSIONI: M. V. Calvi, G. Mapelli, J. Santos López (a cura di), <i>Lingue, culture, economia. Comunicazione e pratiche discorsive</i> (E. Sainz) p. 101; <i>El hilo de la fábula, «Revista del Centro de Estudios Comparados»</i> (S. Regazzoni) p. 104; E. Sánchez García, <i>Imprenta y cultura en la Nápoles virreinal: los signos de la presencia española</i> (A. Guarino) p. 106; E. Blasco (dir.), <i>Madrid por dentro y por fuera. Guía de forasteros incautos</i> (D. Ferro) p. 108; L. M. Panero, <i>Gólem</i> (A. Mistrorigo) p. 110; R. Chirbes, <i>Crematorio</i> (S. Ballarin) p. 112; I. Martínez de Pisón, <i>Dientes de leche</i> (F. Cossalter) p. 114; G. Martín Garzo, <i>El jardín dorado</i> (A. López Labourdette) p. 116; V. Cervera Salinas, <i>L'anima obliqua (El alma oblicua)</i> (M. Cannavacciuolo) p. 117.	
T. Barrera (coord.), <i>Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III. Siglo XX</i> (S. Serafin) p. 121; <i>El enigma, el crimen, la pesquisa: variaciones, reinventiones y simulacros en torno al relato policial en Hispanoamérica</i> (S. Serafin) p. 123; A. Litta Modignani, <i>Da Buenos Aires a Valparaiso</i> (C. Fiallega) p. 125; P. Masiero (a cura di), <i>Jorge Luis Borges. Un'eredità letteraria</i> (A. de Toro) p. 128; N. Parra, <i>Le montagne russe. Poesie scelte</i> (G. Bellini) p. 130; M. Benedetti, <i>Vivir adrede</i> (P. Spinato Bruschi) p. 131; L. Valenzuela, <i>Generosos inconvenientes. Antología de cuentos</i> (M. Cannavacciuolo) p. 133; S. Costanzo, <i>La costruzione di un giallo sociale: «Las cuatro estaciones» di Leonardo Padura Fuentes</i> (L. Paladini) p. 135.	
L. A. Verney, <i>Cartas Italianas</i> (M. G. Simões) p. 139; J. C. Pozenato, <i>O caso do martelo / Il caso del martello</i> (M. G. Simões) p. 140.	
A. Sánchez Piñol, <i>Tretze tristos tràngols</i> (M. Companys) p. 143.	
PUBBLICAZIONI RICEVUTE	p. 147

BULZONI EDITORE

GIANNI CRIPPA

LA RIPETIZIONE CONTRADDITTORIA
Per una lettura critica di El túnel di Ernesto Sábato

Contro la ripetizione: l'anticipazione

1. Nel corso della sua confessione Juan Pablo Castel, il protagonista di *El túnel* di Ernesto Sábato, si dedica a un'operazione di sincerità intorno alla propria persona che, se da un lato è tipica di tale genere narrativo almeno dal prestigioso esempio offerto da Jean-Jacques Rousseau, dall'altro lato non ha alcuna intenzione apologetica, palinodica o edulcoratrice. Al contrario, infatti, Juan Pablo non nasconde di essere colpevole dell'omicidio di María Iribarne, il proprio astio nei confronti dei critici (che pure apprezzano la sua opera di pittore), il suo disprezzo verso il mondo e l'umanità e, infine, il ruolo fondamentale rivestito nella sua esperienza personale dalla scomparsa della madre (come a voler richiamare esplicitamente una lettura in chiave edipica della sua vita e della sua stessa vocazione artistica¹). Per ciò che ci riguarda, però, è innanzitutto di vivo interesse l'idiosincrasia per la ripetizione che anche in questo caso Juan Pablo confessa apertamente².

Ciò tuttavia non impedisce alla narrazione di Juan Pablo di essere pervasa da ripetizioni. Tra le altre: due donne morte che lo guardano in maniera compassionevole e che molto significativamente sono la madre (p. 21) e l'amante (p. 132); due suicidi appena evocati, quello di un vecchio amante di María (p. 77) e di suo marito (p. 134); il nome *Allende* che è sia quello di María da coniugata che quello della stazione (p. 90) in cui Juan Pablo giunge per recarsi

¹ Per una interpretazione della creazione artistica in questa chiave cf. Otto Rank, *Il tema dell'incesto* (1912), Milano, SugarCo, 1994.

² Cf. Ernesto Sábato, «El túnel», in *Narrativa completa*, Barcelona, Seix Barral, 1982, pp. 27-28. D'ora in poi si citerà il numero di pagina in corso di testo tra parentesi. A proposito del ruolo della ripetizione nella narrazione cf. Peter Brooks, «Ripetizione, rimozione e ritorno. La trama di *Great Expectations*», in *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo* (1984), Torino, Einaudi, 1995, p. 134; e Gilles Deleuze, *Logica del senso* (1969), Milano, Feltrinelli, 2005.

alla tenuta di campagna dove ucciderà María³. Ma c'è una ripetizione meno evidente (o comunque meno esibita) che però va rintracciata per la sua capacità di chiarire al contempo l'esito omicida della vicenda e il ruolo giocato in proposito proprio dal disprezzo per la ripetizione stessa nutrito da Juan Pablo.

Quando accusa i critici, Juan Pablo scrive che «se podría escuchar con cierto respeto los juicios de un crítico que alguna vez haya pintado» (p. 30)⁴: ma María non è una pittrice. Il fatto che María comprenda la sua pittura a differenza di tutti i critici che, pure, l'hanno profondamente apprezzata costituisce per un personaggio come Juan Pablo uno choc senza precedenti. Anche a proposito della sua scrittura il protagonista è chiaro:

Puedo hablar hasta el cansancio y a gritos delante de una asamblea de cien mil rusos, nadie me entendería. ¿Se dan cuenta de lo que quiero decir? Existió una persona que podría entenderme. *Pero fue, precisamente, la persona que maté.* (pp. 22-23).

Due cose dovrebbero essere già abbastanza evidenti: la prima che tra il narratorio (e il lettore) di Juan Pablo e María s'impone un parallelo, la seconda riguarda le contraddizioni in cui cade il protagonista nel passo appena citato. La domanda al centro della citazione mette di fronte alla difficoltà da parte di Juan Pablo di controllare la coerenza del proprio discorso: come può chiedere la comprensione del narratorio un narratore che ha appena dichiarato che nessuno può capirlo? Ma c'è di più: probabilmente non dovrebbe essere la congiunzione avversativa a introdurre la frase in corsivo. Sottolineando in quella maniera la sua affermazione, Juan Pablo sembra voler confessare al lettore che capisce la contraddittorietà del suo gesto; tuttavia, secondo una dinamica tipica dell'inconscio, egli con un semplice *ma* ha trasformato la causa del suo atto omicida nella conseguenza della sua solitudine⁵.

³ È interessante notare come i primi tre capitoli del romanzo inizino in una maniera pressoché identica, con il protagonista che ricorda al lettore il suo nome e di essere l'assassino di María.

⁴ Di frequente Sábato commenta in maniera decisamente negativa l'operato dei critici. In proposito cf. le pagine dedicate ai critici nel suo *El escritor y sus fantasmas*, Barcelona, Seix Barral, 1987, pp. 59-60, 81-82, 169-170.

⁵ Secondo María Zambrano: «È l'azione [...] nata dal desiderio di uscire dalla solitudine, di trovare la realtà [...] che avrebbe dovuto portarci a porgere la nostra confessione», *La confessione come genere letterario* (1943), Milano, Bruno Mondadori, 1997, pp. 61-62. Da una prospettiva differente (e soffermandosi con maggiore attenzione sulla confessione come atto involontario), Theodor Reik suggerisce: «la confessione [...] inconsciamente rappresenta una punizione [...] soddisfatta in parte il bisogno di punizione», *L'impulso a confessare* (1945), Milano, Feltrinelli, 1967, p. 226. La Zambrano e Reik riescono così a individuare il movente più profondo del discorso di Juan Pablo, a metterne in luce l'aspetto problematico e, nel contempo, a circoscrivere la dimensione generica in cui tale discorso si colloca.

Juan Pablo Castel non ha ucciso María *benché* questa lo capisse, ma *perché* lei era l'unica a farlo⁶: e ciò perché María in fin dei conti si rivela l'espressione vivente della tanto vituperata figura della ripetizione. Agli occhi di Juan Pablo, convinto che nessuno possa capire le sue ragioni fuorché se stesso, María si rivela ben presto come un suo doppio (ossia una ripetizione della sua persona) che in quanto tale è da eliminare⁷. Nell'atteggiamento di Juan Pablo sembrano trovare conferma le parole di Gilles Deleuze secondo cui: «Se la ripetizione è possibile, essa inerisce al miracolo piuttosto che alla legge. Essa è contro la legge [...]. Sotto ogni aspetto, la ripetizione è la trasgressione»⁸. Ora, solo a fronte di un simile atteggiamento nei confronti della ripetizione si può ammettere che, se per il lettore la contraddizione deriva dall'omicidio consumato, per il protagonista è ciò che vi conduce: esso si configura come una maniera per restaurare un ordine naturale e non per sconvolgerlo.

Proprio come l'innamorato protagonista del libretto di Kierkegaard sul concetto di ripetizione, Juan Pablo «è piuttosto permaloso e, malgrado tale irritabilità non meno che per essa, in contraddizione perenne con se medesimo. Desidera che [colui a cui si rivolge] sia il suo confidente, eppure non lo desidera, anzi ne prova angoscia»⁹. In questo senso, ogni gesto (anche quello narrativo) di Juan Pablo a lungo andare sfugge al controllo del senso comune a cui il protagonista per certi tratti del suo racconto vuole votarsi. Così, come alla fine della *storia* egli non ha resistito all'impulso di uccidere l'unica persona che l'aveva capito, mano a mano che procede il *discorso* emerge quel divario tra Juan Pablo e il narratario che, tramite la narrazione, il protagonista voleva colmare. La verità è che per Juan Pablo che si ritiene un incompreso non può che essere contraddittorio che qualcuno lo comprenda, mentre per il lettore contraddittorio risulta piuttosto il fatto che Juan Pablo non voglia far-

⁶ Per la narrazione di Juan Pablo, come, secondo la lettura di Francesco Orlando, per la *Fedra* di Racine e il *Misanthropo* di Molière: «il "benché" del misconoscimento si profila al livello in cui l'irrazionale emerge condannato dall'ideologia [...]; il "perché" misconosciuto al livello delle ragioni che l'irrazionale contiene nascoste» Francesco Orlando, *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo* (1971), Torino, Einaudi, 1990, p. 174.

⁷ In proposito, in pagine celebri dedicate al problema della ripetizione, Søren Kierkegaard ammette che la figura del *doppio* può essere associata a «quel che si dice una *ripetizione*», *La ripetizione* (1843), Milano, Rizzoli, 2000, p. 111. Otto Rank, dal canto suo, molto significativamente scrive: «Il Doppio si contrappone di continuo all'io. La situazione precipita di solito nel rapporto con la donna, ha una svolta nell'uccisione del persecutore», *Il Doppio* (1914), Milano, SugarCo, 1997.

⁸ Gilles Deleuze, *Differenza e ripetizione* (1968), Bologna, Il Mulino, 1971, p. 12.

⁹ S. Kierkegaard, *op. cit.*, pp. 74-75. È opportuno segnalare che nelle pagine della sua autobiografia Sábato ha scritto: «Muy importantes en mi formación fueron Dostoievski, con su trascendental subsuelo, y Kierkegaard, que había colocado sus bombas en los cimientos de la catedral hegeliana», Ernesto Sábato, *Antes del fin*, Barcelona, Seix Barral, 1998, p. 62.

si capire a tal punto di uccidere l'unica persona che v'era riuscita – e, il che è uguale, di mentire nel corso della sua confessione.

Procedendo così sul duplice binario della *storia* e del *discorso* è possibile rintracciare questo costante (inconsapevole) rifiuto della comprensione attraverso un altrettanto costante chiamata in causa di una ripetizione destinata a generare contraddizioni. Così, se da un lato l'inattendibilità del *discorso* di Juan Pablo si svela attraverso le differenze che intervengono nella ripetizione di certi commenti o di certi momenti narrativi, sul versante della *storia* è ancora un ricorso alla ripetizione narrativa che ci consente di assistere allo sforzo costante con cui Juan Pablo tenta di anticipare le mosse di María a evidente dimostrazione della rivalità concepita dal protagonista nei confronti della donna.

2. Di fronte a un'impiegata delle poste che si rifiuta di rendergli una lettera, Juan Pablo medita per qualche istante una soluzione drastica: «Salí del correo con un ánimo de mil diablos y hasta pensé si, volviendo a la ventanilla, podría incendiar de alguna manera el cesto de las cartas» (p. 115). Abbandonata però una simile soluzione, per por rimedio alla missiva egli telefona allora a María e minaccia di uccidersi qualora lei non accettasse di incontrarlo (p. 117). Juan Pablo si prepara quindi a *ripetere* il gesto suicida già compiuto, come lui ben sa visto che è stata la stessa María a rivelarglielo, da un vecchio amante della donna di nome Richard. Ma l'intenzione non basta – o meglio, sembra necessaria soltanto per la capacità di fondare un atto mancato –, così anche se María diserta l'appuntamento, Juan Pablo non si uccide. Perché?

L'incapacità di Juan Pablo a controllare razionalmente la propria narrazione ci aiuta a rispondere – ci aiuta cioè a chiarire il cambiamento di segno di un'intenzione che da promotrice di un'azione diviene principio di un atto mancato. Infatti, appena il suicidio viene esplicitamente concepito «como si se tratara de una venganza» (p. 117), sorge il sospetto di doverlo interpretare *effettivamente* come tale: ossia di doverlo interpretare nell'ottica di una punizione che Juan Pablo infligge a María e non a se stesso¹⁰. Detto questo, si può ben pensare che l'idea di togliersi la vita sorga in Juan Pablo solo ed esclusivamente come un surrogato – ma visto che siamo nei territori della psiche conviene parlare di *transfert* – dell'omicidio che compirà.

Ora, ammettere con Deleuze che «la ripetizione è veramente ciò che si traveste costituendosi, ciò che si costituisce solo travestendosi» e che «nell'istinto

¹⁰ Rank scrive: «Pensiamo che premessa di ogni suicidio sia l'inconscia illusione di separarsi da un io malvagio e riprovevole», e aggiunge che tale soluzione («l'unica possibile forma di liberazione») può essere realizzata «solo sul fantasma del proprio Doppio», *Il Doppio*, op. cit., p. 99. In fin dei conti, Juan Pablo ci offre una conferma all'inverso delle analisi rankiane, nella misura in cui egli davvero sfoga il proprio istinto omicida sul proprio Doppio (María) piuttosto che su se stesso.

di morte [...] tutto è già maschera e ancora travestimento»¹¹ – ossia ammettere che in termini di dinamiche psichiche la ripetizione va associata all'istinto di morte per l'identica natura simbolica ci suggerisce di credere che la decisione di María di non presentarsi all'appuntamento costringe Juan Pablo ad abbandonare le ambage della psiche (ossia, la ripetizione come traslato) per agire.

Il litigio tra Juan Pablo e l'impiegata postale conduce per di più a un'ulteriore ripetizione che, molto significativamente, rimanda ancora a Richard – alle lettere che questi scriveva a María, per essere precisi.

- Me gustaría que me mostrases alguna de esas cartas.
- ¿Para qué, si ya ha muerto?
- No importa, me gustaría lo mismo.
- Las quemé todas (p. 77).

Ecco quindi da dove proviene l'idea di Juan Pablo di dare fuoco al cestino delle lettere nell'ufficio postale. Se già la stessa volontà di farsi restituire la lettera dall'impiegata della posta rimanda al desiderio di sottrarre a María la possibilità di agire, certamente l'idea di bruciarla si lega strettamente con il desiderio di agire *al posto di* María: di occupare il suo ruolo. L'ossessione che Juan Pablo nutre nei confronti della ripetizione lo conduce ad adottare una paradossale strategia difensiva, quella di replicare dei gesti prima che altri possano farlo a loro volta. Non a caso Kierkegaard scrive che «la ripetizione propriamente detta ricorda il suo oggetto in avanti»¹², come a voler designare l'anticipazione quale quintessenza della ripetizione stessa¹³.

Ora, María sembra commentare criticamente proprio questa ambizione a una ripetizione anticipatrice appena fa notare a Juan Pablo che una *certa somiglianza* non deve per forza comportare *l'identità*¹⁴. Può sembrare paradossale per un pittore, ma Juan Pablo non nota quelle che anche nella vita di tutti i giorni vengono definite sfumature. Egli si confronta con la ripetizione e le contraddizioni generate dalla ripetizione stessa da una prospettiva accostabile alla logica formale, distinta a dovere da Perelman e dalla Olbrechts-Tyteca

¹¹ G. Deleuze, *Differenza*, op. cit., pp. 34-35.

¹² S. Kierkegaard, *op. cit.*, p. 12.

¹³ Deleuze spiega: «Kierkegaard opponeva già una ripetizione del passato, asservente, degradante, e una ripetizione della fede volta verso l'avvenire, che ci ridava tutto con una potenza che non era quella del Bene, ma quella dell'assurdo», *L'immagine-movimento* (1983), Milano, Ubulibri, 2006, p. 157. In questa prospettiva le azioni di Juan Pablo possono anche rivelarsi ironicamente come un tentativo di riscattare la ripetizione del suo carattere *degradante*.

¹⁴ Significativamente nelle prime pagine del testo dedicato al concetto di ripetizione Gilles Deleuze precisa proprio che «la differenza è essenzialmente tra la ripetizione e la somiglianza, anche estrema», G. Deleuze, *Differenza*, op. cit., p. 9.

dall'ottica propria dell'argomentazione¹⁵. Ma un simile atteggiamento non sembra quello più appropriato in un luogo, quello del romanzo, che è argomentativo – «dialogico», direbbe Michail Bachtin – per eccellenza.

La finzione e la logica: una persona sola dietro la finestra

3. Eppure Juan Pablo ha deciso di scrivere un romanzo e, peraltro, nelle prime pagine del suo racconto quasi senza volerlo ed inseguendo le sue piste logiche egli scrive pagine di un sapore decisamente metanarrativo. In proposito è sufficiente leggere il passo in cui il protagonista, che ha appena incontrato di sfuggita María, l'aspetta sotto il suo ufficio passando al vaglio tutte le possibilità che la situazione ammette.

Durante una hora estuve esperando sin resultado. Analicé las diferentes posibilidades que se presentaban:

1. La gestión era larga; en ese caso había que seguir esperando.
2. Después de lo que había pasado, quizá estaba demasiado excitada y habría ido a dar una vuelta antes de hacer la gestión; también correspondía esperar.
3. Trabajaba allí; en este caso había que esperar hasta la hora de salida [...].

A medida que fue pasando el tiempo me fui afirmando en la última hipótesis: trabajaba allí. (p. 41).

Ecco tre intrecci che Juan Pablo si costruisce e propone al lettore nel loro stadio ancora potenziale. Alla fine, come suggerisce Seymour Chatman, in quel «processo di eliminazione o restringimento delle possibilità – in cui consiste il dispiegarsi di un intreccio, – la scelta diviene sempre più limitata tanto che la scelta finale non sembra affatto una scelta ma un fatto inevitabile»¹⁶: eppure María non esce dall'edificio di fronte a cui Juan Pablo l'ha aspettata per tutto il pomeriggio. Cosa non ha funzionato nel suo ragionamento? Il prota-

¹⁵ Cf. Chaïm Perelman, Lucie Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica* (1958), Torino, Einaudi, 1989, p. 205. Lo stesso Sábato vive personalmente in termini conflittuali il rapporto tra la logica formale e quella modale e ne parla in *Uno y el Universo* (1943), Barcelona, Seix Barral, 2003.

¹⁶ Seymour Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Parma, Pratiche Editrice, 1998, p. 45. Ma cf. anche Mario Lavagetto, «Lavorare con piccoli indizi», in *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 17-47; e Roland Borneuf e Réal Ouellet, *L'universo del romanzo* (1975), Torino, Einaudi, 2000, p. 58. Lo stesso Sábato riflette su una simile caratteristica dell'intreccio narrativo, e lo fa proprio interrogandosi sul rapporto tra le diverse logiche del procedimento scientifico e letterario. Cf. in proposito *Uno y el Universo*, op. cit., pp. 36-37; e *El escritor y sus fantasma*, op. cit., pp. 71-74.

gonista se lo chiede mentre rincasa e arriva ad una conclusione che non è diversa da quella precedente: «O ella entró en la oficina para hacer una gestión, o trabajaba allí; no había otra posibilidad [...] Era necesario esperarla, pues, al otro día, frente a la entrada [...]. Era necesario encontrarla. Me encontré diciendo en alta voz, varias veces: “¡Es necesario, es necesario!”» (pp. 42-43). Come è facile comprendere, la necessità a cui Juan Pablo fa riferimento è quella della logica rigorosa che egli continua a perseguire senza tuttavia accorgersi quanto poco quest'ultima abbia da spartire con la semplice immaginazione. Per il protagonista valgono le parole di Umberto Eco: «Sino al momento in cui egli non mette alla prova la sua congettura, la legge che ha trovato rimane la legge di un mondo strutturalmente *possibile*»¹⁷: ossia di un mondo finzionale, di un romanzo. Tuttavia, anche quando, in un momento di debolezza e di consapevolezza assieme, Juan Pablo parla a María della propria testa come di un «labyrinth oscuro», non esita a smentirsi subito dopo chiedendosi: «¿no había encontrado a María al fin, gracias a mi capacidad lógica?» (p. 46) – seguitando cioè a non ammettere l'intervento del caso (e quindi di una *necessità* soltanto modale) in un incontro¹⁸.

4. Per di più l'intera operazione metanarrativa di Juan Pablo esce affatto trasfigurata dal divario che sin dalle prime battute (e per tutto il corso della narrazione) separa il narratore dall'autore implicito – rappresentate testuale di quel senso comune con cui, come abbiamo già avuto modo di vedere, Juan Pablo intrattiene un rapporto tanto conflittuale. Se infatti pensiamo a come il lettore sia già a conoscenza dell'esito della vicenda, e dunque a come le di-

¹⁷ Umberto Eco, *I mondi della fantascienza*, in *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Milano, Bompiani, 2001, p. 178. Per un quadro abbastanza esaustivo sul rapporto tra finzione letteraria e mondi possibili ci limitiamo a ricordare, Thomas Pavel, *Mondi di finzione* (1986), Torino, Einaudi, 1992; Lubomir Dolezel, *Heterocosmica* (1998), Milano, Bompiani, 1999.

¹⁸ Romano Lupertini ha precisato come, nella narrativa novecentesca, l'incontro casuale «diventa una funzione della necessità dell'inconscio», *L'incontro e il caso*, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 181. In questa prospettiva la resistenza di Juan Pablo nei confronti del “caso” sembra dipendere proprio dalla volontà di controllare personali spinte inconscie. A proposito del ruolo del “caso” nella letteratura cf. anche Erich Köhler, *Il romanzo e il caso* (1987), Bologna, Il Mulino, 1990. Del resto l'apparente successo della logica di Juan Pablo deve pagare il conto alla componente inconscia del suo stesso atto narrativo dal momento che non viene spiegata la ragione del ritorno di María nell'edificio di fronte al quale Juan Pablo l'ha aspettata invano la prima volta. In proposito vale il suggerimento di Lavagetto, secondo cui: «se scrivere obbedisce ad un progetto di occultamento, è anche vero che quell'occultamento non riesce mai del tutto, e che un esame microscopico può portare alla luce l'esistenza di dispositivi spia, di veri e propri sistemi di tradimento che mettono in crisi l'immagine di una superficie compatta, uniforme e coerente in ogni sua parte», «Autoricognizione 2000», in Aa. Vv., *Le immagini della critica*, a cura di Ugo M. Oliveri, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 68.

verse possibilità concepite per la narrazione da Juan Pablo finiscano per perdere rilievo agli occhi di chi legge, sembra proprio che su tutte le riflessioni metanarrative del protagonista cada una luce ironica di cui va riconosciuto nell'autore implicito il principale responsabile.

Una simile strategia narrativa, però, comporta anche un coinvolgimento maggiore per il lettore, il quale non è più tanto interessato a sapere cosa sia successo (la logica con cui i fatti si sono svolti e su cui attirano l'attenzione quelle riflessioni metanarrative) ma piuttosto le ragioni per cui Juan Pablo è arrivato all'omicidio (la logica reale che guida il personaggio e che egli cerca di nascondere proprio con quelle riflessioni). Siamo di fronte, perciò, a quel tipo di racconto, di cui parla Tzvetan Todorov, in cui «l'importanza dell'avvenimento è minore di quella della percezione che ne abbiamo, del grado di conoscenza che ne possediamo»¹⁹. Investito di un simile interesse, è naturale che il lettore si sforzi in misura maggiore di comprendere le ragioni di Juan Pablo. Ma poiché, come si è visto, quest'ultimo finisce per risultare inattendibile come narratore, mano a mano che la vicenda avanza, non è tanto alla storia (o al personaggio, che poi è la stessa cosa) che non rimane più via di uscita, bensì al lettore che non può che accostarsi all'autore implicito per prendere le distanze, pur impietosito, da Juan Pablo.

Oltre all'ironia di cui è vittima la riflessione metanarrativa, anche la pittura di Juan Pablo e il suo rapporto con essa servono all'autore implicito per prendere le distanze dal narratore e metterne alla berlina l'inattendibilità agli occhi del lettore. Infatti, dopo aver affermato, a proposito del quadro di fronte al quale ha incontrato per la prima volta María: «Era por el estilo de muchos otros anteriores: como dicen los críticos en su insoportable dialecto, era sólido, estaba bien arquitecturado» (p. 24), Juan Pablo, interrogato proprio da María riguardo alla sua strategia compositiva, non si preoccupa di ammettere: «Antes los [i quadri] pensaba mucho, los construía como se construye una casa» (p. 47). Probabilmente abbiamo qui un'ulteriore conferma di come Juan Pablo non ricerchi la comprensione, bensì ne rifugga e consideri chiunque tenti di capirlo più come un rivale che come un interlocutore.

Così, c'è da sospettare che sia per risolvere una contesa che egli s'è messo sulle tracce di María, soprattutto se notiamo come a guidare Juan Pablo in tale ricerca sembri essere una pulsione inconscia. Egli non riesce a spiegarsi con chiarezza di fronte alle domande della protagonista sul loro primo incontro: «Usted miraba aquella escena como la habría podido mirar yo en su lugar. No sé qué piensa y tampoco sé lo que pienso yo, pero sé que piensa como yo» (p.

¹⁹ Tzvetan Todorov, *I due principi del racconto*, in *I generi del discorso* (1978), Firenze, La Nuova Italia, 2002, p. 71.

47). In questa prospettiva (che appunto, è più debitrice dei territori dell'irrazionale che di quelli razionali), quello che conta per Juan Pablo non è tanto la sostanza del pensiero di María bensì la posizione che lei assume di fronte al quadro. Quale sia la vera opinione della protagonista sul dipinto, e, a questo punto, quale che sia quella stessa di Juan Pablo, per quest'ultimo è importante difendere il proprio spazio personale dal rischio che altri vengano a occuparlo.

5. L'arte, nella misura in cui ogni atto artistico è forzatamente comunicativo, si configura agli occhi di Juan Pablo come una breccia su cui è necessario vigilare attraverso, l'abbiamo già detto, una costruzione rigorosa delle tele²⁰: ma quella finestra turba gli equilibri. Juan Pablo stesso lo ammette di fronte a María quando afferma: «Esa escena de la playa me da miedo [...]. No es un mensaje claro, todavía, no, pero me representa, profundamente a *mi*» (p. 35)²¹.

Appena esce dal rigore di costruzioni solide, la pittura di Juan Pablo comincia a comunicare in maniera meno chiara ma più veritiera. Possiamo anche affermare che la verità *consiste* proprio in questa scarsa chiarezza, nella misura in cui la personalità di Juan Pablo è certamente di per sé controversa. E il lettore deve convincersi che in ciò consiste anche la verità della sua narrazione: nel fatto di essere contraddittoria e perciò non affidabile. In questo senso si rivela significativo notare come l'organizzazione degli spazi nei suoi quadri non sia altro che il risolto figurativo di quella logica ferrea cui il protagonista continua a fare ricorso. Ma c'è di più: la costruzione che regge i quadri di Juan Pablo, in fondo, non è che un *trompe-l'œil* e, in questa prospettiva, la logica costruttiva si rivela una finzione e fa scontare il proprio carattere fittizio anche alla logica di ragionamento che tanto ossessiona Juan Pablo²². Ecco allora il perché di quella frase pronunciata dal protagonista a proposito dell'omicidio di María: «realizaría por fin algo concreto con ella» (p. 126). Juan Pablo si sente vittima del carattere fittizio di tutte le sue costruzioni, e non è un caso che

²⁰ In un'intervista rilasciata a Cesare Segre, Ernesto Sábato, proprio parlando del protagonista de *El túnel*, afferma: «Avevo la sensazione di poter, di dover scrivere la storia di un artista che in qualche modo cerca l'assoluto, e sente che il mondo è relativo, e deve trasmettere il suo messaggio (perché l'arte è sempre una volontà di comunicare con gli altri) [...]. Un tentativo quasi feroce di comunicare attraverso questo piccolo orificio, sbrogliando un problema sentimentale, psicologico e metafisico», «Ernesto Sábato» a cura di Cesare Segre, in *Autografo* vol. III, 8, Giugno 1986.

²¹ Queste parole richiamano alla mente la teoria psicanalitica intorno al «film che lascia perplessi» proposta da Norman Holland, secondo cui: «La pura bellezza visuale dei film di questo tipo si comporta come forma: ci consente di godere il contenuto del film», *La dinamica della risposta letteraria* (1968), Bologna, Il Mulino, 1986, p. 194. Detto questo, è facile concludere che nel quadro commentato da Juan Pablo evidentemente cede, almeno agli occhi del protagonista, quel controllo formale di cui parla Holland.

²² Cf. Lucien Dällenbach, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme* (1977), Parma, Pratiche Editrice, 1994, pp. 99-106.

Hunter, il cugino di María di cui è geloso e per cui la uccide, di mestiere faccia l'architetto²³. Anche a causa di questo confronto, infatti, il protagonista riesce infine a comprendere la natura modale, ossia a dire semplicemente *possibile* e non *necessario*, tanto delle sue costruzioni pittoriche quanto di quelle che la sua logica perversa ha elaborato, e se si vota ad un gesto estremo è per porre fine a questa situazione.

Dunque il gesto omicida di Juan Pablo si rivela *concreto* su due fronti: da un lato, porta a compimento il costante tentativo di sottrarre a María la possibilità di agire; dall'altro, porta a conclusione il dissidio tra potenzialità e atto che ossessiona Juan Pablo. Evidentemente, agli occhi di Juan Pablo, María impediva ai suoi progetti di realizzarsi nella misura in cui manteneva allo stadio modale una logica che invece voleva proporsi come formale. Detto diversamente: María è la variabile in un sistema di controllo razionale della realtà che mette a nudo, prima l'irrazionalità, e poi la violenza stessa di tale sistema²⁴. E se continua a valere il parallelo tra la logica pittorica e la logica di ragionamento di Juan Pablo, si fa in fretta a concludere che María è la donna della finestra. Quella figura, che rappresenta *profondamente* Juan Pablo e in cui, quindi, egli si riconosce, rappresenta l'estremo sforzo del protagonista di immergere se stesso in una finzione che possa, al contempo, proporsi come un surrogato della realtà a essere governata da una logica formale²⁵. Usurpandogli quel posto, María trattiene Juan Pablo nella realtà offrendogli, probabilmente, l'ultima possibilità di continuare a vivere tra gli uomini. Ma se

²³ Forse è opportuno notare come Juan Pablo finisca anche per sostituirsi a Hunter, e quindi per *ripetere* ancora nella forma dell'anticipazione il ruolo che dovrebbe spettare a quest'ultimo, almeno se pensiamo al significato inglese del cognome del cugino di María, ossia *cacciatore*.

²⁴ Per ciò che concerne la dimensione di "violenza" della razionalità occidentale cf. Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, *Dialettica dell'Illuminismo* (1947), Torino, Einaudi, 1997; e Max Horkheimer, *Eclisse della ragione. Critica della ragion strumentale* (1943), Torino, Einaudi, 1969. Va detto che il saggio di Sábato *Uno y el Universo*, che precede di quattro anni i due interventi dei filosofi tedeschi, anticipa per certi versi il loro atteggiamento critico nei confronti della razionalità occidentale.

²⁵ Ora, chiamandosi il quadro in questione *Maternidad*, non solo l'unione con la figura femminile del dipinto, ma lo stesso rapporto con María assume tutte le caratteristiche di un incesto. Il legame con l'elemento materno è perciò lo scopo ultimo di Juan Pablo, ma, inammissibile nella realtà, può trovare soddisfazione soltanto nella finzione. Rank scrive: «Ci sono persone [...] le quali compensano i disturbi del loro sviluppo psico-sessuale attraverso un'attività fantastica sovrabbondante di elementi inconsci che procura appagamento sia ai loro impulsi infantili attivi nell'inconscio sia agli antichi desideri infantili sempre presenti negli adulti normali», *Il tema*, op. cit., p. 57. In quest'ottica, va ammessa la possibilità di interpretare la vicenda di Juan Pablo come un'allegoria della dinamica descritta da Rank e non quella di poter elaborare una diagnosi dell'autore a partire da quella espressa intorno al suo personaggio. Per di più, in proposito al rapporto tra l'autore e i suoi personaggi, si può affermare che Sábato si sia espresso in *El escritor* con echi rankiani (Cf. E. Sábato, *El escritor*, op. cit., pp. 130-131 e O. Rank, *Il tema*, op. cit., p. 156).

il prezzo da pagare è la perdita della sua *identità* (nel senso stretto di essere identici solo a se stessi, di unicità insomma), Juan Pablo non è disposto a cedere. Se María ha fatto vacillare la sua vocazione al solipsismo e all'incomunicabilità, e il romanzo del resto è non solo la *storia* ma anche la manifestazione (il *discorso*) di questa esitazione tra la confidenza e la reticenza, tuttavia non è riuscita a scalfire fino in fondo la sua resistenza alla *ripetizione*: una sola doveva essere la figura a quella finestra e Juan Pablo non ha ammesso che potesse essere María.

Del resto l'omicidio della donna e la finestra si trovano intrecciate non solo per ragioni interpretative. È la stessa scena che prepara all'aggressione di María da parte di Juan Pablo a essere espressamente giocata su ciò che il protagonista scorge dietro le finestre della casa della donna – e a offrire un'ulteriore possibilità di verificare il carattere contraddittorio dei gesti di Juan Pablo. Egli infatti passa dal turbamento di non riuscire opposta (p. 132). Soltanto grazie a questo gesto definitivo egli può riconquistarsi lo spazio fuori dal mondo in cui María l'aveva sottratto e che è protetto dall'evento straordinario della *ripetizione contraddittoria* testimone del carattere fortuito dell'esistenza. In proposito, le prime parole che egli dedica alla sua reclusione ci levano ogni dubbio: «A través de la ventanita de mi calabozo vi cómo nacía un nuevo día» (p. 133). C'è davvero bisogno di aggiungere un commento?

Una confessione come le altre (?)

6. In verità, un'ultima riflessione si impone, e va riservata al genere letterario in cui si iscrivono le pagine di Juan Pablo, quello della confessione. Il protagonista, infatti, subisce tale genere come una scelta di Sábato che, per via di alcuni vincoli strutturali, permette di esibire al meglio la natura del suo carattere e della sua vicenda personale²⁶. La stessa ossessione per la ripetizione, in una rilettura compiuta da Lavagetto delle pagine di Freud sulla coazione a ripetere, può rimandare a «una prima, rudimentale, prelinguistica manifestazio-

²⁶ Sábato si è soffermato sul ruolo fondamentale che nella letteratura del XX secolo riveste la scrittura dell'io: «Los escritores del siglo XX son incapaces de trascender el propio yo, hipnotizados por sus propias desventuras y ansiedades, eternamente monologando en un mundo de fantasmas [...]. Y no es tanto que el escritor no pueda trascender su propio yo, para realizar una descripción objetiva de la realidad: *es que no le interesa más, Hombres y Engranajes*, Barcelona, Seix Barral, 1991, p. 45. In proposito Sábato si accosta alla Zambrano per ciò che riguarda la necessità, soddisfatta secondo la filosofia dalla forma della confessione, di attingere a «una verità in una forma accessibile alla vita», M. Zambrano, *La confessione*, op. cit., p. 77. Ciò che se fa sentire in entrambi gli autori è in fin dei conti l'esigenza di un superamento della tradizione della razionalità occidentale che non ceda alle derive del relativismo.

ne dell'impulso a confessare»²⁷. E, per converso, se pensiamo che in Freud la ripetizione si configura come una forma di resistenza che l'inconscio oppone al ricordo, non è fuori luogo concludere che Juan Pablo concepisce il *ricordo* esplicito del suo passato (ossia a dire, la sua confessione) come una maniera per mettere definitivamente fuori gioco la *ripetizione*.

Ci sono tuttavia altre caratteristiche del genere confessorio che l'autore de *El túnel* sfrutta allo scopo di approfondire quella presa di distanza nei confronti del suo narratore su cui ci siamo già soffermati. È come se Sábato, lungi da credere che basti il dato contenutistico dell'incarcerazione di Juan Pablo in un manicomio criminale, sia d'accordo con Orlando nel ritenere che «la conclusione potrà riuscire rassicurante soprattutto perché il momento unificante decisivo è stato individuato in un aspetto formale»²⁸.

Ora, a partire dal XX secolo si è tornati a più riprese sulla sfiducia nella possibilità di confessarsi. Lo sottolinea, negli stessi anni in cui scrive Freud, Franz Kafka, secondo cui: «Confessione e bugia sono la stessa cosa. Per poter confessare, si mente»²⁹; lo ribadisce più tardi Albert Camus attraverso la voce di Jean-Baptiste Clamence, il protagonista de *La caduta*, secondo cui: «Gli autori di confessioni scrivono soprattutto per non confessarsi»³⁰. Tuttavia, mentre il personaggio di Camus dimostra di sapere trarre vantaggio da questo limite del genere confessorio proprio dichiarandone l'inattendibilità (impedendo cioè che si stabilisca «un'intesa segreta dell'autore e del lettore alle spalle del narratore»³¹), Juan Pablo dimostra un'inconsapevolezza in proposito che permette di designarlo come vittima di un autore responsabile di avergli scelto il genere che lascia meno vie di uscita in termini di verità. Quindi, non soltanto le molteplici contraddizioni in cui cade Juan Pablo e che abbiamo più volte segnalate ne rivelano l'inattendibilità, ma il fatto stesso di dedicarsi ad una *confessione*, per la natura stessa di questo genere, lo costringono a mentire.

²⁷ Mario Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi, 1992, p. 137. Theodor Reik ribalta la questione scrivendo: «La confessione è una ripetizione dell'atto stesso, ma in altra forma, e più debole», T. Reik, *op. cit.*, p. 185. Per quanto riguarda la trattazione in Freud di simili questioni cf. Sigmund Freud, *Al di là del principio di piacere*, Milano, Bruno Mondadori, 2003; ma anche Jacques Lacan, *L'inconscio e la ripetizione*, in *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi 1964* (1973), Torino, Einaudi, 2003, pp. 19-63.

²⁸ Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura* (1972), Torino, Einaudi, 1992, p. 28.

²⁹ Franz Kafka, *Il silenzio delle sirene. Scritti e frammenti postumi (1917-1924)*, Milano, Feltrinelli, 1994, p. 182.

³⁰ Albert Camus, *La caduta* (1956), Milano, Bompiani, 2000, p. 67.

³¹ Wayne Booth, *Retorica della narrativa* (1983), Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 313.

7. Accusato com'è dal Dottor S. «delle tante verità e bugie ch'egli [...] ha accumulate»³² nella propria confessione, sembra che nemmeno Zeno Cosini possa sfuggire al limite della *confessione* che stiamo considerando³³. Tuttavia il personaggio di Svevo, a differenza di Juan Pablo, ha proprio nel Dottor S. un narratario presente, anche se solo in quella pagina iniziale, all'interno della *storia*, e ciò gli consente di non rivolgersi direttamente al lettore. Il quale, perciò, segue l'intrecciarsi di verità e menzogna nelle parole di Zeno e, non essendo il destinatario dell'inganno, è affatto libero di ridervi e di rimanere ammirato dall'abilità del protagonista. Ecco la strategia narrativa capace di rendere tanto ironica *La coscienza di Zeno* quanto amaro *El túnel*.

I medici presenti nel racconto di Juan Pablo, appaiono solo in conclusione giusto per rinforzare l'idea d'inattendibilità che il lettore si è fatto del protagonista. Sul finale, infatti, si viene a sapere (o meglio, a intuire) che egli è rinchiuso in un manicomio criminale. Leggiamo: «Al menos puedo pintar, aunque sospecho que los médicos se rién a mis espaldas» (p. 134), e se non riusciamo ad unirci anche noi a quelle risate – che semmai sono un mezzo cui l'autore ricorre per approfondire la compassione del lettore nei confronti del suo personaggio –, se proprio non riusciamo a collocarci dalla parte dei medici, è certo che finiamo per essere solidali con la loro diagnosi. E condividiamo ancor di più la pena inflitta al protagonista proprio perché questa rivelazione estrema, e quasi inconsapevole, avviene all'interno di una forma narrativa che dovrebbe obbligare lo scrittore ad un patto di assoluta veridicità col lettore.

Ben altro atteggiamento adotta Oskar Matzerath, a un decennio di distanza. «Non lo nego: sono ricoverato in un manicomio»³⁴, scrive in apertura della sua confessione ne *Il tamburo di latta* di Günter Grass, quasi a voler negare la propria capacità di stabilire una comunicazione attendibile col proprio lettore – ma attraverso una simile strategia volgendo in positivo l'inattendibilità propria del genere confessorio per raccontare di un'epoca storica che la memoria tedesca vorrebbe rimuovere³⁵. Juan Pablo invece, come si è visto, si sforza di stabilire un contatto col mondo: che esso sia rappresentato da María (nella *storia*) o dal narratario (per quanto riguarda il *discorso*). E, proprio co-

³² Italo Svevo, *La coscienza di Zeno* (1921), Milano, Garzanti, 1985, p. 3.

³³ Per di più, la dinamica narrativa e stilistica che riesce a rivelare l'inattendibilità del racconto del protagonista è facilmente assimilabile a quella del romanzo di Sabato. Come Juan Pablo, anche Zeno si trova dotato delle capacità perverse di trasferire le cause sotto la voce degli effetti – di trasformare in *benché* i *perché* – e di lasciarsi alle spalle particolari di assoluta importanza ai fini della comprensione della vicenda.

³⁴ Günter Grass, *Il tamburo di latta* (1959), Milano, Feltrinelli, 1998, p. 5.

³⁵ Se vogliamo, il successo di una simile operazione ha trovato una straordinaria conferma nelle recenti rivelazioni di Grass a proposito del suo passato da militante nelle file della decima divisione corazzata Frundsberg delle Ss.

me l'Oskar del *Tamburo di latta*, prima di cadere vittima delle proprie contraddizioni (personali e narrative), Juan Pablo sente l'esigenza di comunicare innanzitutto come artista: pittore o narratore.

Sábato e Grass possono essere accostati, dunque, anche per aver riflettuto intorno alla posizione dell'artista del XX secolo ricorrendo alla strategia dell'inattendibilità narrativa. In proposito Herbert Marcuse ha scritto che negli ultimi decenni del XIX secolo: «È emerso e si è affermato un nuovo sentimento del mondo – per cui – l'artista puro, asceticamente consacrato alla sua arte, è destinato a una sterilità tormentosa e, in definitiva, alla rovina»³⁶: Juan Pablo quasi mezzo secolo più tardi sembra vivere la stessa condizione di crisi di rapporti tra il mondo dell'arte e il mondo reale. Come il suo paese, l'Argentina, Juan Pablo guarda gli eventi del mondo da un luogo appartato e distante e, sebbene non possa non rimanerne coinvolto, preferisce difendere la posizione privilegiata che si è trovato. Tuttavia, Marcuse è chiaro: quando il richiamo della realtà si fa davvero urgente, una decisione simile non può essere sostenuta a lungo senza prendere la piega della follia. La soluzione ideale sarebbe trovare un compromesso tra la dimensione artistica e quella mondana, ma *El túnel* sembra concepito proprio per raccontare il fallimento di un simile tentativo e la forma confessoria del discorso di Juan Pablo sembra incarnare al meglio la tragicità.

In questa prospettiva, la dichiarazione iniziale del protagonista de *Il tamburo di latta* si configura come una presa di coscienza della vanità di ogni sforzo volto a sanare il conflitto tra arte e vita. Così quando Oskar si chiede quale strada prendere dopo «l'inevitabile rilascio della casa di salute», si dà una risposta significativa: «Tutte le possibilità che oggi giorno si offrono a un trentenne devono essere esaminate a fondo: ma esaminate con cosa, se non col mio tamburo?»³⁷.

Conclusione. Quello che per Oskar viene rappresentato dal tamburo come strumento artistico di opposizione al mondo, che per Zeno prende la fisionomia della guerra come paradossale terapia d'urto che gli permette di abbandonare il proprio racconto (l'arte, perciò) la propria vita all'isolamento garantito dalla dimensione artistica. Questo luogo è proprio il suo racconto, e la soddisfazione che ne trae è quella tipica di ogni forma confessoria e ha a che fare col narcisismo³⁸.

³⁶ Herbert Marcuse, *Il «romanzo dell'artista» nella letteratura tedesca. Dallo «Sturm und Drang» a Thomas Mann* (1978), Torino, Einaudi, 1985, p. 346.

³⁷ G. Grass, *op. cit.*, p. 590.

³⁸ Otto Rank tratta la questione del narcisismo proprio in stretta relazione con quella del Doppio, ossia con quella figura incarnata nel romanzo da María, e scrive: «Con l'uccisione del proprio

Ora, nel secondo capitolo de *El túnel* Juan Pablo, secondo quello che è un topos del genere confessorio, si sofferma sul tema della verità che Jean Starobinski rintraccia anche nel padre della *confessione* moderna, Jean-Jacques Rousseau.

L'io perseguitato diviene centro del mondo e si crede oggetto dell'attenzione generale [...]. Con la scusa della lega e del complotto, l'io di Rousseau si assegna un ruolo smisurato. Se gli si deve credere, tutti, governo, polizia, potenti, il primo che passa, non fanno altro che occuparsi di lui³⁹.

Per concludere, dopo aver letto gli incipit di Italo Svevo e di Günther Grass, rileggiamo quello del romanzo di Sábato: «BASTARÁ decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne; supongo que el proceso está en el recuerdo de todos y que no necesitan mayores explicaciones sobre mi persona» (p. 19). In verità, il lettore non riesce ad identificarsi col narratorio a cui si rivolge Juan Pablo nella misura in cui non gli è permesso di conoscere l'esito del processo. Se da un lato ciò offre al protagonista la possibilità di tenere nascosto il proprio internamento, da un altro genera l'effetto di cui parla Starobinski e costringe il lettore a sentirsi in difetto rispetto a Juan Pablo. Dal momento che tutti *non si occupano che di lui*, come può il lettore, che non sa, non trovarsi in una condizione di assoggettamento rispetto al protagonista?

C'è dunque un verso per cui Juan Pablo riesce a trarre vantaggio del genere confessorio, attirando cioè l'attenzione del lettore sulla sua persona: *ponendosi al centro del mondo*. Il genere confessorio, perciò, si rivela come il risvolto narrativo (e riuscito) di quell'esigenza cui inizialmente Juan Pablo aveva dato (ma fallendo) una forma figurativa. Così, confessandosi, non solo egli è riuscito a raggiungere lo spazio dietro la finestra, ma ha mostrato anche come quella finestra non fosse che uno specchio.

Se María era riuscita ad ammirare in quella figura di donna dietro la finestra un riflesso di Juan Pablo, che non a caso le stava alle spalle nel momento in cui lei osservava il quadro, allo stesso tempo impediva a quel riflesso di giungere nitido agli occhi del protagonista. Questo vale anche per i lettori del-

Doppio, il protagonista tenta di proteggersi dalla persecuzione del suo io, ma in realtà ci trovia-
mo di fronte a un suicidio, reso indolore dal fatto che è un altro a morire [...]. In questa accezione soggettiva, il Doppio si rivela come manifestazione di uno stato psicologico per cui l'individuo non può liberarsi da quella fase di sviluppo in cui l'io si ama narcisisticamente», *Il Doppio*, op. cit., pp. 99-100. Ecco che, in questa prospettiva, la confessione è, in termini di genere letterario, l'esito più congeniale alla vicenda raccontata da Juan Pablo dal momento che ne conferma e ne consolida formalmente il versante narcisistico.

³⁹ Jean Starobinski, *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, Torino, Einaudi, 1975, p. 148.

la sua confessione: sebbene Juan Pablo abbia compiuto, in senso anche fisico, un passo avanti in questo gioco di rifrazione. Nel finale, infatti, i medici che ridono si collocano alle sue spalle e, per quanto quell'ilarità possa disturbarlo, Juan Pablo si è decisamente avvicinato al suo scopo (narcisistico) di contemplarsi rinchiuso in una finzione artistica e di comunicare col mondo attraverso quest'ultima⁴⁰. E ai suoi occhi sembra quasi (ma sottolineiamo: *quasi*) non contare quell'inattendibilità su cui abbiamo più volte attirato l'attenzione, dal momento che egli può concepire la *confessione* come uno strumento fittizio a proprio uso e consumo, utile innanzitutto per contemplare se stesso e compensatorio del reale – o almeno: *quasi* compensatorio⁴¹.

La volontà stessa di *confessarsi* di Juan Pablo, infatti, ci conferma tanto quanto la sua inattendibilità – ovvero, il *contenuto* contraddittorio della sua confessione ci conferma a dispetto della sua *forma* vincolante – come l'auto-sufficienza raggiunta da Juan Pablo non possa che essere instabile. La posizione del protagonista assomiglia quindi a quella dell'autore, la cui presa di distanza nei confronti di Juan Pablo non riesce a fondarsi direttamente su una esplicita contestazione dei contenuti, bensì, e l'abbiamo visto, deve necessariamente passare attraverso una forma letteraria capace di screditare a priori il contenuto a livello di sincerità. In questa prospettiva, dunque, tanto Juan Pablo quanto Sábato si scoprono allo stesso tempo debitori e creditori nei confronti di un genere come la confessione che, mentre li rassicura, mette anche in rilievo la loro esigenza di assicurazione, e quindi la loro debolezza in termini di giudizio nei confronti della vicenda raccontata⁴².

⁴⁰ Secondo la Zambrano: «La confessione [...] ha luogo nell'istante stesso in cui qualcuno si espone [...], perché l'importante della confessione non è l'essere visti, ma l'esporsi alla vista, il sentirsi guardati, accolti da questo sguardo e da esso unificati», *La confessione*, op. cit., pp. 56-57. Anche in questa prospettiva, perciò, constatiamo come la scelta formale della confessione risponda in fondo a un'esigenza di coerenza nei confronti dei contenuti della vicenda. Va anche detto che la Zambrano altrove interpreta come un atto contrario al narcisismo quello di chi «non si guarda ma si dà a vedere», María Zambrano, *I beati* (1990), Milano, Feltrinelli, 1992, p. 77.

⁴¹ Juan Pablo sembra trovarsi nelle condizioni cui, a fronte dell'atteggiamento pessimistico nei confronti dell'esistenza, aspirava Pascal attraverso i suoi studi matematici. Del filosofo francese, infatti, Sábato scrive che «encontrara un (transitorio) paraíso en las matemáticas», *El escritor*, op. cit., p. 149. Siamo dunque nuovamente posti di fronte alla sfiducia nei confronti della reale solidità delle certezze garantite da una logica formale, strettamente necessaria.

⁴² Per concludere, è forse bene tornare all'intervista che Ernesto Sábato ha rilasciato a Cesare Segre. Alla fine della sua breve spiegazione sulla genesi de *El túnel*, egli infatti dice: «Incominciai a scrivere in terza persona, e sentivo che questo non funzionava: così finii per adottare la prima persona. Mi pareva, mi pare che questo dà più forza e trascina il lettore. Perché un paranoico come il protagonista ha un sistema di idee molto coerente – la coerenza della follia – che lo trascina: in questo caso all'omicidio», Cesare Segre, *op. cit.*, p. 55.

FEDERICA ROCCO

LIRICITÀ DEL SOGGETTO NOMADE IN DIANA BELLESSI E MARÍA NEGRONI

Tra gli anni '70 e gli '80 la censura, l'esilio e la *scomparsa* di alcuni scrittori e artisti trasformano in clandestinità tutto ciò che riguarda l'attività intellettuale argentina. Ciò nonostante, si fondano nuove riviste, si organizzano laboratori e corsi letterari, s'istituiscono gruppi e cicli poetici, i quali acquisiscono nuovo vigore con il ritorno alla democrazia. Inoltre, la pubblicazione di antologie poetiche di scrittrici nazionali ed internazionali, favorisce una sempre maggiore offerta al femminile e la militanza che era quasi esclusivamente politica diviene anche poetica e di genere. Il panorama letterario di questo periodo manifesta una certa coerenza estetica in parte giustificata dall'uso di 'scuole' che rimandano alle tendenze poetiche e alle riviste mediante le quali esse si esprimono. Ne sono un esempio lo Sperimentalismo della rivista *Xul*, il Neo-Romanticismo di *Último Reino*, il Neo-Barroco (o Neo-Barroso) e l'Ogettivismo dei poeti che pubblicano sulle riviste *La Danza del Ratón* e *Diario de Poesía*¹. Tuttavia, anche quando s'inserisce nelle correnti estetiche dominanti, la produzione poetica femminile resta marginale, priva di centralità². In-

¹ A queste correnti si possono anche aggiungere la nuova poesia urbana, colloquiale e sentimentale; una continuità delle poetiche surrealiste e *beatnik* e della poesia sperimentalista, collegata alla rivista *Xul*. Per un approfondimento riguardo alle diverse riviste letterarie create in Argentina a partire dagli anni '70 e i gruppi di scrittori e poeti che vi appartengono, cfr. Alicia Genovese, *La doble voz: poetas argentinas contemporáneas*, Buenos Aires, Biblos, 1998; Eugenio Monteleone, "Poesía argentina 1980-2002: del horror mudo al relato social", *La Estafeta del Viento* 2(2002), pp. 20-36; Jorge Fondevrider (a cura di), *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2006; Erika Martínez Cabrera, "Dirección y deriva", prólogo a Diana Bellessi, *La voz en bandolera. Antología poética*, Madrid, Visor, 2007, pp. 7-28.

² Erika Martínez Cabrera afferma che "Salvo quizás el caso de Tamara Kamenszain, los textos centrales de las poéticas analizadas no fueron escritos por mujeres. Sin embargo, a lo largo de los años 80 se observa una emergencia sin precedentes cuyo indicio más visible es la multitud de libros publicados y que se concreta, sobre todo, en una nueva conciencia de lo que puede significar ser mujer y escritora. Algunos síntomas de ese fenómeno fueron la aparición de antologías de poetas mujeres, de revistas que prestaban un amplio espacio a sus textos y la explicitación por

fatti, l'oscillante ubicazione dentro e fuori dal sistema delle poetiche vigenti, conferisce alle scrittrici una strana identità: "como si fueran extranjeritas dentro de una cultura que parece aún hoy agazapada en el concepto de escritura neutra e indeferencial" ³.

Di fatto, il linguaggio poetico, trasformatosi negli anni precedenti sotto l'influsso dello Sperimentalismo e del Neo-barocco, manifesta la presenza di una zona inesplorata che non costituisce una nuova poetica, bensì s'identifica nella dissonanza prodotta da un soggetto enunciatore specifico: la donna. Nell'opinione di Alicia Genovese una seconda voce – quella femminile – si aggiunge alla prima rappresentata dal canone ufficiale e, nel dialogo costante con altri testi, smonta l'eredità letteraria del discorso maschile mediante una enunciazione 'diversa' che proietta un discorso 'altro' ⁴.

Tra le scrittrici impegnate nella militanza – politica, poetica e di genere – Diana Bellessi (Zavalla, Santa Fe, 1946) figura tra coloro che organizzano cicli poetici e laboratori letterari e che promuovono la diffusione della poesia femminile straniera, nel suo caso nordamericana ⁵. D'altronde, Bellessi ha vissuto per due anni negli Stati Uniti dove è entrata in contatto con scrittrici quali Muriel Rukeyser e Adrienne Rich. A questa sua esperienza migratoria, se ne affianca un'altra: una vocazione al nomadismo che la porta ad attraversare, tra il 1969 e il 1975, molti paesi del continente americano. Come dichiara lei stessa:

En pleno gobierno de Juan Carlos Onganía cargué una mochila en la espalda, me fui a Chile primero y luego seguí caminando por todo el continente. Este viaje me ató fuertemente a la literatura latinoamericana que no cesé de leer mientras vivía y viajaba por la patria grande ⁶.

Da questo viaggio iniziatico scaturiscono i suoi primi versi e molte delle tematiche che ritornano nella produzione poetica posteriore, composta dalle si-

parte de las autoras de su interés por una literatura en la que adquiere forma un nuevo sujeto poético: la mujer". E. Martínez Cabrera, *op. cit.*, p. 10.

³ A. Genovese, *op. cit.*, p. 51.

⁴ Cfr. A. Genovese, *op. cit.*, pp. 158-159.

⁵ L'autrice organizza il ciclo poetico del Centro Culturale del teatro San Martín di Buenos Aires (1984) e un laboratorio letterario nelle carceri della capitale argentina (1988), sfociato in una pubblicazione dal titolo *Paloma de contrabando*. Inoltre, cura la traduzione e la selezione di poesie di alcune colleghe nordamericane in un'antologia dal titolo *Contéstame, baila mi danza* (selezione e traduzione di sei poetesse nordamericane contemporanee, Buenos Aires, Último Reino, 1984, ripubblicato in versione ampliata dalla casa editrice venezuelana Angria nel 1995 con il titolo di *Diez poetas norteamericanas*). Attualmente la poetessa argentina collabora con le riviste *Diario de Poesía e Feminaria*.

⁶ María Claudia Andrés, "Entrevista a Diana Bellessi" in Id. (a cura di) *Antología de escritoras argentinas contemporáneas*, Buenos Aires, Biblos, 2004, p. 23.

logi: *Crucero Ecuatorial* (1980)⁷, *Tributo del mudo* (1982)⁸, *Danzante de doble máscara* (1985), *Eroica* (1988), *Buena travesía, buena ventura pequeña Uli* (1991), *El jardín* (1993), *Sur* (1998), *La edad dorada* (1999), *Mate cocido* (2002), *La rebelión del instante* (2005) e *Variaciones de la luz* (2006)⁹.

Difficilmente ascrivibile alle correnti estetiche che dominano gli anni '80, il sistema poetico di Diana Bellessi si organizza attorno ad un 'io' lirico dalle complesse sfaccettature. Mediante un soggetto immaginario non unificato, né gerarchico, bensì disseminato e plurale, la sua poesia produce un'enunciazione 'divergente' la quale:

[...] toma siempre el lugar del que se halla fuera de la ley – de la ley del padre, de la ley dominante, de la ley consuetudinaria, entre otras: mujer, *outsider*, oprimido. Como en un calidoscopio que recombina su aparición, la otra enunciación es para [...] Bellessi el habla femenina, aunque puede transformarse en lo materialmente femenino del habla en tanto lengua materna, o también amplificarse hasta buscar las huellas orales del sustrato étnico de nuestro lenguaje¹⁰.

Sorta di canto antropologico, l'opera poetica di Bellessi mette in scena un gioco tra maschere che rivendicano un'appartenenza specifica e molteplice: discendente di italiani, pur essendo cresciuta a contatto con la natura ostile della provincia argentina, Bellessi si riconosce 'figlia della Patria Grande' e per ciò raccoglie in eredità le voci che le bisbigliano all'orecchio le innumerevoli piccole

⁷ Questa silloge rappresenta per Bellessi "el primer libro que yo concibo como tal" [*ibid.* p. 24]. Non a caso, per volere della stessa autrice *Destino y propagaciones*, pubblicato nel 1972, è stato espunto da tutte le raccolte antologiche.

⁸ *Crucero ecuatorial* e *Tributo del mudo* sono stati ripubblicati in uno stesso volume nel 1994.

⁹ Oltre alle opere citate, vi sono anche alcune scelte poetiche ed antologie, sia argentine sia spagnole, dedicate all'opera di Bellessi, ovvero: *Colibrí, ilanza relámpagos!* (scelta di poesie, Buenos Aires, 1996), *Leyenda* (scelta di poesie, Barcelona, 2002); *Antología poética* (Buenos Aires, 2002), *La penumbra que mira el oro* (Neuquén, 2006) e *La voz en bandolera. Antología poética* (Madrid, 2007). Inoltre, in Argentina è stata pubblicata un'antologia intitolata *Tener lo que se tiene. Poesía reunida* (2009) che dovrebbe essere pubblicata entro la fine del 2008. Tra le traduzioni, i saggi e le antologie curate e pubblicate da Bellessi ricordiamo: *Días de seda* (selezione e traduzione di poesie di Ursula K. Le Guin, Buenos Aires, Nusud, 1991); *Las malas lenguas: antología del cancionero tradicional picaresco* (selezione e studi di Diana Bellessi e Noemí Díez, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1992); *Lo propio y lo ajeno* (raccolta di riflessioni letterarie, Buenos Aires, Feminaria, 1996); *The Twins, the Dream* (libro a due voci con Ursula K. Le Guin, Houston, Arte Público Press, University of Houston, 1996); *Gemelas del sueño* (con U.K. Le Guin, 1998); *Desnuda y aguda la dulzura de la vida* (selezione e traduzione dell'opera di Sophía de Mello Breyner Andresen, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002); *Persecución del sueño*, (Santiago de Chile, Lom Ediciones, 2006).

¹⁰ Jorge Monteleone, "Formas de la gracia", prólogo a Diana Bellessi, *La edad dorada*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003: p. 4.

storie di emarginazione vissute nel continente americano. Questa vocazione collettiva della memoria vincola la sua poesia con la letteratura orale frequentata dagli indigeni, dalle donne analfabete, dagli immigranti. Inoltre, segnala che:

La primera proyección del habla utópica en el poema consiste en buscar un topos privilegiado. Un posible atajo para hallarlo, se alcanza mediante la experiencia del viaje – una experiencia vital que deja sus reconocibles marcas autobiográficas en el texto [...] este irse del habla hacia sus territorios de fundaciones y de Voces, coincide con el hallazgo de Latinoamérica como zona privilegiada para oír la resonancia del habla colectiva¹¹.

Il continente americano diviene dunque la destinazione del viaggio che conduce la poetessa alla ricerca di sé nell'altro, dove l'altro è prima di tutto un altro latinoamericano¹². E di fatto, il suo viaggio poetico-esistenziale cerca di

[...] devolver el rostro a lo borrado (indígenas, inmigrantes, miserables de América) [...]. Disolviendo fronteras en un fresco fluir de lugares, símbolos, voces y épocas, Bellessi construye una utopía de ecos martianos: la de la América mestiza. Mestiza en el origen diverso de un caudal inmigratorio y mestiza en la multiplicidad espaciotemporal de su indigenismo¹³.

Bellessi sembra concepire la poesia come conservazione e trasmissione della memoria collettiva, in cui il conflitto tra America ed Europa si alimenta in altri binomi di opposti/complementari: il femminile e il maschile, l'elemento proprio e quello estraneo, la scrittura e l'oralità. La sua ricerca estetica convoca la necessità di definire un nuovo corpo femminile e, insieme, un nuovo corpo sociale che rinasce dalle ceneri di quella stagione militante durante la quale si era lottato per costruire un futuro migliore per le vittime del sistema. Si tratta di una poesia che si fa ricordo corporeo di esperienze umane, una sorta d'incontro fisico tra individui e comunità. Non a caso la silloge *Sur* è interamente dedicata: *a las voces anónimas que en los dichos y los cantos de*

¹¹ J. Monteleone, "La utopía del habla" studio preliminare a Diana Bellessi, *Colibrí, ilanza relámpagos!*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1996, ora anche in

¹² In molti compendi poetici di Bellessi è presente l'idea del viaggio iniziatico come quello, senza ritorno, della protagonista di *Buena travestía, buena ventura, pequeña Uli*, o quello presente nella logica bicefala di *Crucero Ecuatorial* in cui si crea un ponte tra l'immigrante europeo e il nativo, entrambi messi a tacere, entrambi fiduciosi nei confronti di un'utopia che per il primo era il continente pieno di ricchezza e di opportunità e per il secondo la «terra senza il male», un'impossibile Età dell'Oro che coincide con il futuro, con uno spazio culturale meticcio che riconosce le proprie radici. Cfr. E. Martínez Cabrera, *op. cit.*, pp. 13-14.

¹³ *Ibi*, p. 14.

*los pueblos americanos, aun forzados en la escritura, violentados en la traducción, han sido el manantial del que abrevan los poemas de este libro*¹⁴.

Come molta della poesia argentina recente, anche quella di Bellessi risente della consapevolezza di un'appartenenza etnica variegata, nella quale la molteplicità delle lingue e la costante presenza del meticcio come fondamento della cultura, si rafforzano nell'ascendenza immigratoria. E l'appartenenza etnica principale di Bellessi è senza dubbio quella italiana¹⁵, come dimostra anche il poema dedicato espressamente *“a Elda Paván y Eduardo Bellessi, a sus padres, sus abuelos y a toda su ascendencia de sueño y de ceniza”*. Contenuto nel compendio *Danzante de doble máscara*, la poesia *“Detrás de los fragmentos”* recita:

Con la voz en bandolera
mi padre cuenta:
ellos inventaron un país sin saberlo

Inventaron:

la manera de alzar los ojos,
el puño, el techo

1

No hubo guerreros
en mi familia
ni doctores ni poetas.
No tengo saga que contar
ni epopeya
sostenida con la espada
en el anca briosa de una yegua.

Sólo un puñado de historias
que ni registra siquiera
el nombre de los árboles
del río
o de los pájaros que amanecían
los días campesinos
en un pueblito de Italia
perdido con la muerte
y la memoria de mis abuelos.
[...]

Yo me crié

¹⁴ D. Bellessi, *Sur*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1998, p. 5.

¹⁵ In un incontro avuto con Bellessi nel giugno 2008, la poetessa mi ha comunicato la provenienza regionale di genitori e nonni, ovvero: le Marche, il Veneto e il Friuli Venezia Giulia.

en la pampa húmeda.
Verde farallón de sueños
y de chacras.
Peones y campesinos
fueron mi ascendencia.
Palabras italianas, guaraníes
quechuas
se mezclaron desde niña
en mi alfabeto.

No tengo saga que contar
ni epopeya
sostenida con la espada
en el anca briosa de una yegua.

Pero sí
un puñado
de historias que rescatar
donde se cuentan

para memoria de la Aldea

apariciones
desapariciones
en la noche cruenta
y un enorme azadón
que puebla todas las cosechas¹⁶.

Anche nel caso di María Negroni (Rosario 1951) l'eredità italiana riveste un'importanza culturale, oltre che identitaria, visto che la poetessa ha scelto di renderle omaggio adottando il cognome materno. In questo caso, però, l'ascendenza immigratoria si combina con la scelta di vivere tra gli Stati Uniti, l'Argentina e l'Europa¹⁷. Conosciuta per la sua opera poetica, Negroni è anche autrice di saggi¹⁸, di traduzioni¹⁹ e di romanzi. Impegnata attivamente nella militanza politica degli anni '70, pubblica il suo primo compendio poe-

¹⁶ D. Bellessi, *La voz en bandolera. Antología poética*, Madrid, Visor, 2007, pp. 80-86.

¹⁷ Laureatasi in Giurisprudenza, la scrittrice non ha mai esercitato l'avvocatura preferendo un dottorato di ricerca in Letteratura Latinoamericana che, nel 1985, la porta a trasferirsi con la famiglia negli Stati Uniti.

¹⁸ La poetessa argentina ha all'attivo alcuni saggi di critica letteraria, ovvero: *Ciudad gótica* (menzione speciale del Premio Nazionale di Saggistica argentina) e *Museo Negro* pubblicati entrambi nel 1994 e il più recente *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik* (2003).

¹⁹ Tra le opere poetiche tradotte dalla poetessa argentina, si segnalano: *Helena en Egipto* di H. D. (Hilda Doolittle) (1994); *Hierba a la luna y otros poemas* di Valentine Penrose (1995); *Lo arcángelico* di Georges Bataille (1995); *Sonetos* di Luis Labé (1998); *Totemismo y otros poemas* di Charles Simic (2000); *Contramuerte y otros poemas* di Bernard Noël (2005).

tico – *de tanto desolar* – nel 1985, al quale fanno seguito le sillogi: *Per/canta* (1989), *La jaula bajo el trapo* (1991), *Islandia* (1994), *El viaje de la noche* (1994), *Diario extranjero* (2000), *Camera delle meraviglie* (2002), *La ineptitud* (2002), *Arte y fuga* (2004), *Andanza* (2009) e *Buenos Aires Tour* (2004), il libro-oggetto in collaborazione con l'artista plastico Jorge Macchi. A questi si uniscono i due romanzi: *El sueño de Ursula* (1998) e *La Anunciación* (2007).

Anche nella sua opera, che si forma e si diffonde grazie alle collaborazioni a riviste argentine ed internazionali²⁰, l'istanza poetica femminile è complessa: spesso sdoppiata, plurale e frammentaria, essa rivela un nomadismo che spazia tra tempi, luoghi e lingue diversi. Tuttavia, nonostante lo sradicamento che accompagna il suo percorso esistenziale e letterario, Negroni si considera una scrittrice argentina in lotta con la formula stereotipata assunta dalla letteratura latinoamericana all'interno del mercato statunitense. Essere argentini significa anche per lei assumersi la responsabilità sia dell'ascendenza immigratoria – che, nel suo caso, coinvolge l'Europa attraverso l'Italia e la Spagna – sia dell'appartenenza generazionale a coloro i quali hanno sofferto in prima persona le tragiche esperienze delle sparizioni, degli omicidi, dell'esilio. Nel poema XXVIII de *La ineptitud* dice:

hemos emprendido el viaje
nuestra fue la noche más álgida
la luz que viene
de nosotros mismos

el país al que íbamos
no existe

la travesía es esta quietud
absorta

muy pronto
no podremos volver

no sabremos

no será necesario²¹.

²⁰ Tra le riviste alle quali collabora Negroni segnaliamo: *Hora de poesía* e *Quimera* (Barcelona); *El signo del gorrión* (Valencia); *Sibila* (Sevilla); *Revista Atlántica* (Cádiz); *Mandorla* (México); *Hopscotch*, *Latin American Review* e *The Paris Review* (New York). Inoltre, insieme a Jorge Monteleone, la poetessa dirige la rivista *Abyssinia* di Buenos Aires.

²¹ M. Negroni, *La ineptitud*, Córdoba (Argentina), Alción Editora, 2002, p. 65.

Oppure nell'ultimo poema della sesta parte della silloge *Islandia* dove si legge:

La justiciera en panne, la voyeuse,
hay cosas que en su agudeza no ve.
Por ejemplo: que quistiones predica
de rebelde no, de revoltosa y que en aureolas,
en rotaciones de su mundo,
la novelera tropezó y en la calle
un eslabón perdió de su interregno.
Ahora le queda qué, cosmopolita,
nómade, con su casa a cuestras como si
fueran pruebas de salud cruzadas,
golpes de pecho qué, pruebas de qué
ponerse en otro bando. En este valle
de ausentes, de su pasado en baja,
clarividente busca ser o trampolín²².

Nell'opera di Negroni, il rimando esplicito o implicito all'Europa si dà attraverso le città – Londra, Parigi, Roma, Venezia, Stoccolma, ecc. – gli scrittori – l'Arcipreste de Hita, Fray Luis de León, Blake, Byron, Carroll, Baudelaire, Breton, Dante, Pavese, Pasolini, Thomas Mann, ecc. –, ma anche mediante il recupero delle saghe nordiche islandesi, degli ambiti e delle suggestioni linguistiche medievali, della produzione araba peninsulare del 600 d.C. o, come nel caso de *La Anunciación*, romanzo ambientato a Roma, convocando la civiltà classica latina, che qui si contrappone sia a Buenos Aires – la città-cimitero –, sia agli Stati Uniti, rappresentati mediante il successo, l'etica del lavoro e la felicità protestante “de 4 perros, 4 televisores, 4 autos, 4 egos, etcétera”²³. In questo romanzo, inoltre, la soggettività si espande fino a creare un ‘coro’ di voci in movimento perchè l'io diaristico-confessionale della narratrice protagonista si presenta composto da numerose rifrazioni del sé, le quali, trasformate in personaggi, dialogano costantemente tra loro.

Nel contrapporre la civiltà storica europea alla realtà socio-politica postindustriale e postcoloniale, la scrittrice argentina utilizza la memoria come antidoto all'oblio, ma non può e non vuole rispondere ai quesiti suscitati dalla memoria, anche tragica, che essa convoca poeticamente nelle sue opere. Ad esempio nel poema in prosa “La ciudad nómade” (*El viaje de la noche*) scrive:

Como si de tanto ser abril, abril se esfumara. Y yo, esa mujer cansada,
sin saber qué hacer con tanta huida, dónde esconder las armas del

²² M. Negroni, *Islandia*, New York, Station Hill/ Barrytown, 2001, p. 158.

²³ M. Negroni, *La Anunciación*, Buenos Aires, Seix-Barral, 2007, p. 122.

exilio y la astucia. [...] el patio hierve: unos jóvenes corren, un auto frena en seco, rugen ametralladoras, la noche clandestina, hay un algo de nupcias con fantasmas, de cita cantada [...] ²⁴.

Nell'illusione e nella speranza di contenere e di rispecchiare una memoria capace di rivendicare la propria specificità, Negroni utilizza il linguaggio frammentario dei registri che si mescolano, dei generi che si contaminano, del soggetto enunciante atomizzato e plurale.

Se, come afferma Alicia Genovese, "escribir mujer es desterritorializarse de las marcaciones del campo cultural" ²⁵, per Rosi Braidotti

[...] uno *habla como* mujer aunque el sujeto 'mujer' no sea una esencia monolítica definida de una vez para siempre, sino más bien el sitio de un conjunto de experiencias múltiples, complejas y potencialmente contradictorias, definido por variables yuxtapuestas tales como la clase, la raza, la edad, el estilo de vida, la preferencia sexual, la conciencia política, etc. ²⁶.

Di fatto, vi è in Bellessi e in Negroni un'esigenza 'storica' che le induce a recuperare e rivendicare i valori dell'etnicità, della militanza e di genere. In un mondo globale che tende all'appiattimento delle specificità individuali, questo tipo di rivendicazione rappresenta un tentativo di resistere all'annullamento della memoria – storica, geografica, linguistica, culturale e politica – operato dalla globalizzazione.

Il concetto di soggetto nomade proposto da Braidotti che allude alla simultaneità tra identità complesse e pluristratificate si adatta bene alle due poetesse argentine poiché dinanzi alla visione egemonica ed escludente della soggettività, la coscienza del nomadismo si oppone all'omologazione e diviene resistenza politica. Consapevoli della propria perifericità, Bellessi e Negroni, rappresentano la ribellione dei saperi sottomessi e

[...] no se permiten olvidar la injusticia y la pobreza simbólica, pues su memoria se activa contra la corriente [...]. El destino nómade alude a las transiciones y a los pasos sin destinos predeterminados ni patrias perdidas. [...] Por consiguiente, el nomadismo se refiere al tipo de conciencia crítica que se resiste a asentarse en los modos del pensamiento y conducta socialmente codificados. Lo que define el estado nómade es la subversión del conjunto de convenciones, no el acto literal del viajar ²⁷.

²⁴ M. Negroni, *El viaje de la noche*, Barcelona, Lumen, 1994, p. 23.

²⁵ A. Genovese, *op. cit.*, p. 50.

²⁶ Rosi Braidotti, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade*, Barcelona, Gedisa, 2004, p. 214.

²⁷ *Ibi*, p. 221. Ci sembra interessante segnalare che alle figure del migrante, dell'esiliato e del nomade, Bauman aggiunge la distinzione tra la figura del vagabondo e quella del turista: entram-

Contrapposto al turista, antitesi del migrante, il nomade è un viaggiatore perennemente in transito, una cartografia vivente e presente che crea una mappa politica della propria sopravvivenza. Tuttavia, se i residenti del primo mondo vivono nel tempo e quelli del secondo mondo vivono nello spazio, il soggetto nomade, viaggiatore dello spazio e, mediante la creazione, anche del tempo, può e deve recuperare le memorie minoritarie al fine di inserirle nel contesto più ampio della memoria collettiva universale. Il nomadismo anche ontologico di Bellessi e di Negroni partecipa dunque alla costruzione di quel nuovo soggetto femminile, il quale può tramandare i contenuti e la specificità della propria storia, poiché, dalla sua 'divergenza', è in grado di stabilire un dialogo con la cultura dominante e anche con i discorsi che la legittimizzano.

bi consumatori tardomoderni o postmoderni, essi cercano sensazioni e collezionano esperienze mediante un rapporto estetico con il mondo. Cfr. Zygmunt Bauman, *Dentro la globalizzazione*, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 104 e ss.

ELISA CAROLINA VIAN

UNA MIRADA DESDE LOS MÁRGENES: LIMA ENTRE RIBEYRO Y CONGRAINS

A partir de los años 40 del siglo XX ocurre en Perú aquel cambio que algunos críticos han registrado como pasaje de la narrativa regionalista a la universalista, esta última identificada con la consolidación de la novela urbana, o mejor dicho de la narrativa urbana. La transición se explica con la llegada de miles de inmigrantes andinos a la ciudad, sobre todo a la capital, debido al fracaso de la economía agropecuaria típica de la hacienda¹. Es evidente que todo un grupo de escritores – los de la generación del 50² – tomaba conciencia del crecimiento violento de las ciudades, Lima en particular, y necesitaba retratar aquellos cambios epocales porque ponían en crisis la imagen misma de la ciudad.

En la década del 40 sólo a Lima llegaron 219.000 emigrantes de la sierra; 364.000 en los años 50³. Y la llegada del indio se añadía, acontecimiento no menos importante, a la erosión del poder de la antigua oligarquía peruana. Los cambios demográficos que estaban transformando Lima de “Gran Aldea”

¹ A partir de 1945 se produjo una auténtica miopía de los gobernadores respecto a la agricultura, que dio lugar a una rápida decadencia. A los campesinos les tocó abandonar las tierras empobrecidas para marchar hacia las ciudades costeñas, Lima en primer lugar.

² Según Washington Delgado, no hubo razones específicas para llamar a un conjunto de intelectuales “generación del 50” – sustantivo que inmediatamente remite a España –, sino que se dieron varias situaciones realmente importantes que marcaron a un conjunto de escritores y artistas. Generalmente todos nacieron entre 1920 y 1935, en el seno de la pequeña burguesía y adquirieron una especial conciencia histórico-política, debido a la crisis del sistema agrícola, a la Segunda Guerra Mundial, al crecimiento del capitalismo y del socialismo y a la convocación de las primeras elecciones libres en Perú, por lo menos más libres que las anteriores, con formación de un gobierno de ancha base democrática (el de José Luis Bustamante y Rivero de 1945). Los escritores más conocidos del grupo son: Sebastián Salazar Bondy, Julio Ramón Ribeyro, Luis Loayza, Mario Vargas Llosa, Carlos Eduardo Zavaleta, Oswaldo Reynoso y Enrique Martín Congrains. Cfr. W. Delgado, “Julio Ramón Ribeyro en la Generación del 50”, *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, Lima, 2º semestre de 1995, n. 26, p. 134.

³ Son los datos proporcionados por Raúl Guerrero y Abelardo Sánchez León, *La trampa urbana. Ideología y problemas urbanos. El caso de Lima*, Lima, DESCO, 1977, p. 38.

en “Ciudad Moderna” o, más esperpénticamente, en “bestia de un millón de cabezas”⁴, tuvieron un enorme impacto en la sensibilidad literaria de la narrativa peruana porque, entre conmoción y asco, la mayoría de los inmigrantes iban a poblar las barriadas. La literatura no podía limitarse a “pintar” a los indios en la sierra, la literatura tenía que ocuparse de los suburbios que estaban cambiando radicalmente la ciudad, reconocerlos como referencia urbana, hacer de los “marginales” los protagonistas de la narrativa urbana y finalmente transformarlos en referentes. Considérese, por ejemplo, un breve fragmento del cuento “Lima, hora cero” de Enrique Congrains⁵:

¿Lima? ¿Yungay? ¿Yungay? ¿Lima? Finalmente Mateo Torres decide: Lima. Será Lima la próxima etapa de su existencia. Deja los cerros, deja los campos verdes, deja al pueblo triste y pastoso y enfila rumbo a la gran ciudad. En Lima hay oficinas, bancos, negocios de diferente índole. Conclusión lógica: deben necesitar empleados. ¡Conclusión lógica! Pero las cosas suceden en otra forma:
– ¿Tiene certificados?
Mateo baja la cabeza y se pregunta a sí mismo: ¿se puede certificar la honradez, el deseo de trabajar, la voluntad de surgir?⁶

Si los narradores de la generación anterior tuvieron como problema social prioritario el indio, dado que los campesinos explotados constituían la mayoría de la población, ahora el problema de esta mayoría es sobrevivir en la ciudad con suficiente dignidad⁷, para lo cual no se puede procurar ninguna certificación. Desde luego, los escritores tuvieron que encontrar nuevas fórmulas para ocuparse de “nuevas cuestiones”, cuya inspiración, al fin y al cabo, procedía siempre del indio, o más bien del “inmigrante” o “mestizo”, frente al cual el narrador adoptaba una mirada solidaria: su “función social es entendida como actitud moral hacia los desposeídos”⁸, emblemas de aquel *homo sacer* que en Perú pasa directamente de los latifundios serranos a las fábricas o a las actividades de comercio provisional de Lima.

⁴ Así lo llama el protagonista del cuento “El niño de Junto al cielo”, de Enrique Martín Congrains. En Id., *Lima, hora cero* (1954), Lima, Populibros, 1955, p. 100.

⁵ Congrains no es un migrante. Nacido en una familia aristocrática empobrecida de Lima, en 1932, pudo acceder a los estudios. Vivió de cerca el fenómeno de la migración, porque era poco más que un adolescente cuando empezó la gran transformación de Lima, fenómeno explosivo y desbordante que lo impactó mucho.

⁶ E. M. Congrains, *ob. cit.*, p. 10.

⁷ Cfr. W. Delgado, *ob. cit.*, pp. 137-138, y, aunque de posición diferente, Efraín Kristal, “Del indigenismo a la narrativa urbana en el Perú”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Lima, 1er sem. de 1988, año XIV, n. 27, p. 58.

⁸ Cfr. Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, 2003, p. 190.

Las tierras de las periferias limeñas acogen a los inmigrantes, auténticos sujetos de la “identidad fluyente”⁹, y esto porque márgenes y zonas pauperizadas de la capital son territorios sin historia, sobre los que pueden revivir tradiciones regionales, antiguas memorias, futuras comunidades, atestiguadoras tanto del alma andina como de la índole heteróclita del país, porque el migrante es el conjunto de todas sus mudanzas o “desplazamientos”¹⁰. Sin embargo, el marco del desarraigo existe y los espacios de las barriadas, de los extramuros, son los únicos que pueden garantizar alguna estabilidad, si bien precaria, porque la ciudad normalizada no acoge inmigrantes: no cabrían. La marginación social es, de hecho, el precio que hay que pagar para intentar la suerte en la capital babélica y devoradora. No en vano, “Esperanza” es el nombre simbólico y muy representativo del pueblo joven al que llega Mateo Torres, el recién mencionado protagonista del cuento “Lima, hora cero”, junto con otros “más de trescientos entre hombres, mujeres y niños [...] de todos los rincones del Perú”¹¹.

Esperanza representa el único lugar posible donde estar tras el rechazo de la capital. Cobra el valor de “hervidero” de gente de diferente procedencia, como el Chimbote de José María Arguedas, pero es también observatorio para la formulación de una lógica binaria y maniquea, que recuerda mucho a los escritores indigenistas: aquel “somos más de trescientos”, pronunciado por el narrador intradieético, sirve de contrapunto a “‘Los otros’ son un millón. Un millón de seres que viven dentro de un perímetro de unos ciento veinte kilómetros cuadrados aproximadamente. ‘Ellos’ tienen inmensos edificios grises”¹². Desde las barriadas es más fácil darse cuenta de la variedad humana y de la diferencia social de la gente que vive en Lima: “En fin, tienen muchísimas otras cosas; es una gran ciudad, son un millón de seres, (peruanos también) y la vida es la vida”¹³. Esperanza no es Lima, se halla en sus bordes. Y puede desvanecer, como de hecho ocurre al final del cuento, cuando llegan

⁹ Es una definición de Antonio Cornejo Polar. Al respecto observa: “[...] la figura del migrante compete con la del mestizo, aunque el migrante también lo sea, porque la fábula de aquél apuesta por la integración de lo diverso en lo único, bajo un paradigma de simultaneidades que desvanecen los rasgos peculiares de sus orígenes distintos en un horizonte de síntesis radicalmente nueva, mientras que este atraviesa, sin cancelar, tiempos y espacios diversos, preserva, nostálgico o triunfante, los episodios de un viaje cuya culminación no insume, porque más bien pone de relieve los múltiples tránsitos que conducen a la construcción de una identidad tan fluyente como el curso de sus desplazamientos”. En A. Cornejo Polar, “Profecía y experiencia del caos: la narrativa peruana de las últimas décadas”, en Karl Kohut, José Morales, Sonia V. Rose (eds.), *Literatura peruana hoy*, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998, p. 32.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ E. M. Congrains, *ob. cit.*, p. 10.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

los caterpillars a derribar las chabolas de la barriada, para permitir futuras construcciones modernas en nombre del progreso. La oposición topográfica sirve también para indicar que sólo en ese centro se toman las decisiones innovadoras que determinan el destino de los pobladores anónimos, porque es el centro donde se ejerce el poder político y económico¹⁴.

Con estas premisas, se puede entender que, en un plano de representación literaria, no se da una transformación radical del indigenismo¹⁵ al realismo urbano, o más bien al “neorrealismo urbano” de los 50. Al contrario: las dos tendencias estéticas conviven y dialogan¹⁶, o incluso se podría hablar de una relación de filiación o de convergencia. Por lo tanto vale afirmar, de acuerdo con Efraín Kristal, que “la narrativa urbana depende del devenir histórico del indio”¹⁷.

Es el cuento que abre el camino al descubrimiento de la capital y a la “catalogación” de su geografía urbana porque éste y la novela corta ofrecen una constelación de visiones, sobre la sociedad y los seres humanos que la constituyen, mucho más variable que la de la novela. Para dar cuenta de una realidad proteica, un género a la vez proteico como el del cuento ofrece más posibilidades. Además, permite la “toma” instantánea de momentos de la cotidianidad.

El logro inicial de la narrativa urbana de los años cincuenta depende mucho del aire de cosmopolitismo que se respira después de años de estancamiento, un cosmopolitismo dado por el vanguardismo europeo y norteamericano: Joyce, Faulkner, Dos Passos fueron el modelo para la renovación de las técnicas narrativas, especialmente para Carlos Zavaleta, Oswaldo Reynoso, Mario Vargas Llosa y también para José María Arguedas. Sin embargo, para los escritores peruanos, importante fue también el papel del existencialismo, a través de Heidegger, Sartre y Camus (muy evidente en la actitud escéptica de

¹⁴ Cfr. Luis Abanto Rojas, “Migrantes, cerros y barriadas, o la metamorfosis de la ciudad. Acerca de dos cuentos de Enrique Congrains”, en *Ciberayllu*, 26 de agosto de 2006, en http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/LA_Congrains.html (consult. 18/09/2006).

¹⁵ Uno de los temas más frecuentados en la narrativa de tendencia indigenista es la oposición entre hacendados y comuneros, quienes padecen con actitud pasiva los abusos de los primeros. Por lo tanto, la lógica maniquea forma parte de la herencia que proporciona el indigenismo.

¹⁶ Confiesa Antonio González Montes: “Ciro Alegría y José María Arguedas fueron los maestros inmediatos de los escritores de la generación del 50. Fueron los máximos exponentes del *indigenismo narrativo*, y a la vez intelectuales que han plasmado las visiones más totalizadoras y complejas del Perú profundo, integrado al contexto mundial [...]. La Generación del 50 ha mantenido un diálogo creativo y crítico con las generaciones anteriores y, recogiendo lo mejor de cada una de ellas, ha plasmado su propia obra, en la que podemos descubrir un ensanchamiento, una profundización y una modernización de los temas y de las formas literarias”. En A. González Montes, “Carlos Eduardo Zavaleta: muchas caras del Perú y del mundo”, *La casa de cartón de Oxy. Revista de Cultura*, n. 5, primavera-verano de 1994, p. 23-24.

¹⁷ E. Kristal, *ob. cit.*, p. 72.

Ribeyro), como la influencia del cine. En efecto, desde poco antes de 1945 empezaron a llegar a Perú las películas de Suecia, Inglaterra, Francia; el cine de Eisenstein y, sobre todo, el neorrealismo italiano: Rossellini, De Sica, Lattuada, De Sanctis, Visconti¹⁸. La idea de utilizar la cámara por las calles para ocuparse del hombre que las vive fue fundamental para los jóvenes del 50.

Debe considerarse, por ejemplo, la citada recopilación de cuentos de Enrique Congrains *Lima, hora cero*, que inaugura las nuevas tendencias narrativas al salir en 1954¹⁹: el título de por sí evoca de inmediato la película del realismo-documental de Rossellini, *Germania, anno zero*, de 1947. Y los puntos en común son numerosos aunque, dado el enredo, el mismo cuento “Lima, hora cero” parece remitir más que nada a la película de De Sica *Miracolo a Milano* de 1950, tal vez fuente de inspiración incluso para Ribeyro cuando escribe “Al pie del acantilado”²⁰ (1959), dado que los dos cuentos tratan el tema del desalojo de chabolistas de un terreno que será utilizado para construir edificios modernos, en el primer caso, y cabinas nuevas para bañistas, en el otro.

De manera similar a los neorrealistas, en esta primera producción cuentística – la de la década del 50 – que retrata los márgenes informes de la capital limeña, se reconoce de manera evidente una actitud estética que se apropia de la realidad empleando técnicas narrativas sencillas. Por ejemplo, se adopta un punto de vista externo que coincide con el del narrador en tercera persona, mientras que otras veces, se da una focalización interna (“Al pie del acantilado”) o se alternan una focalización cero (la del narrador omnisciente) a una interna (los cuentos de *Lima, hora cero*²¹). Congrains adopta también el discurso directo libre o *erlebte Rede*, que permite al narrador intervenir directamente en la mimesis del discurso:

¹⁸ W. Delgado, *ob. cit.*, p. 136.

¹⁹ Es opinión común que *Lima, hora cero* inaugura “la corriente literaria urbana en el Perú”. Cfr. Gabriel Prado Limaco, “Arguedas y Congrains: aproximaciones a la migración en la literatura peruana del siglo XX”, en *Lienzo*, n. 25, Lima, 2004, p. 175. Mario Vargas Llosa, en la introducción a *No una sino muchas muertes*, la primera novela de Congrains de 1958, afirma que los cuentos de *Lima, hora cero* (1954) y *Kikuyo* (1955) “Inauguraban, en cierto modo, una narrativa centrada en la descripción y denuncia de la ciudad, contrapuesta a la que había sido hasta entonces temática dominante del cuento y de la novela en el Perú: el mundo campesino. Los relatos de Congrains llevaban la literatura a las barriadas [...] que comenzaban a espesar en torno a Lima su disparatada e inquietante presencia”. En M. Vargas Llosa, “Enrique Congrains o la novela salvaje”, prólogo a E. Congrains, *No una, sino muchas muertes*, Lima, Peisa, 1988, p. 14.

²⁰ El cuento salió en la recopilación *Tres historias sublevantes*, en 1964. Luego fue recogido en Julio Ramón Ribeyro, *La palabra del mudo. Cuentos 1952-1993. II*, Lima, Jaime Campodónico, 1994.

²¹ La colección comprende los cuentos: “Lima, hora cero”, “Los Palomino”, “El niño de junto al cielo”, “Cuatro pisos, mil esperanzas”. La publicación salió en febrero de 1954 e inauguró la nueva temporada de la narrativa urbana.

Nosotros somos como la higuera, como esa planta salvaje que brota y se multiplica en los lugares más amargos y escarpados. Véanla cómo crece en el arenal, sobre el canto rodado, en las acequias sin riego, en el desmonte, alrededor de los muladares. Ella no pide favores a nadie, pide tan solo un pedazo de espacio para sobrevivir. [...] Nosotros la encontramos al fondo del barranco, en los viejos baños de Magdalena. (“Al pie del acantilado”, p. 17)

¿Cuántos somos? ¿Cuarenta mil? ¿Sesenta mil? No importa que “ellos” sean un millón; la tierra, el universo, los mismos peruanos, van a estar con nosotros. Tenemos que salir miles de seres a las calles y hacer una imponente manifestación que recorra todo Lima. (“Lima, hora cero”, p. 30)

El tiempo de la diégesis es, en algunos casos, el presente, tiempo que hace vivir al lector la contemporaneidad de la acción y eliminar la distancia entre tiempo de la historia y tiempo de la enunciación²², para romper la barrera temporal entre lector implícito y “aquellos marginales” que no deben pensarse como remotos o lejanos; más frecuentemente se utiliza el pretérito indefinido, que registra todas las acciones de los personajes, como si tuviesen una cámara apuntada constantemente sobre ellos – adrede Harald Weinrich definía el pretérito indefinido un tiempo narrativo y tiempo del primer plano²³.

El lenguaje es, generalmente, privado de experimentalismos fonéticos y léxicos, un castellano clásico con algunos peruanismos que forman parte del habla institucional. No se emplean jergas juveniles, limeñismos o, al revés, variantes quechuas para marcar la procedencia de los inmigrantes, y no se dan cambios de registros lingüísticos según quien hable o, mejor dicho, el narrador comparte el mismo idiolecto de sus personajes. Los relatos son bastante lineales, siguen un recorrido temporal diacrónico, sin analepsis y sólo aisladas prolepsis, lo cual lleva a considerar que los relatos parecen responder, tanto en Congrains como en Ribeyro, a los preceptos de la “poética del cuento” de este último, sobre todo cuando dice que “El estilo del cuento debe ser directo, sencillo, sin ornamentos ni digresiones. Dejemos eso para la poesía o la novela”, y también “El cuento debe sólo mostrar, no enseñar. De otro modo sería una moraleja”²⁴. Reconocemos, de todas formas, un uso del lenguaje más simplificado en los cuentos de Congrains, que abundan en parataxis, proposiciones cortas, repeticiones léxicas, expresiones exclamativas e interrogativas, deícticos, referencias topográficas y uso de adjetivos numerales, de mucho efecto, sobre todo si se convierten en *leitmotiv*.

²² Con respecto al problema del tiempo narrativo, véase Angelo Marchese, *L'officina del racconto. Semiotica della narritività*, Milano, Oscar Mondadori, 2004, pp. 130-156.

²³ *Ibi*, p. 154.

²⁴ Cfr. J. R. Ribeyro, “Introducción”, en Id., *La palabra del mudo*, cit., p. 9.

Estos aspectos técnico-estilísticos, aparte de subrayar la referencia decimonónica²⁵ de ambos escritores, contribuyen a la posibilidad de contar más fielmente historias suburbanas de niños condenados a un estado de casi esclavitud por un abuelo tirano que los obliga a recoger desechos para alimentar un cerdo (“Los gallinazos sin plumas”²⁶, famoso cuento de Ribeyro de 1955); pobladores de un barrio de chabolas que se organizan para que su vida sea normal, aunque exista la amenaza de ser desplazados (“Lima, hora cero”, “Al pie del acantilado”); niños provincianos engañados por las ilusiones de la capital atractiva y traidora (“El niño de junto al cielo”); los logros de la clase medio-baja que conquista su departamento en los nuevos monobloques de cemento de las periferias de Lima y teme ser usurpada por chabolistas y pobladores (“Cuatro pisos, mil esperanzas”, otro cuento de *Lima, hora cero*). En todos estos breves perfiles narrativos, los protagonistas de Congrains – quien evita cualquier análisis psicológico profundo –, sucumben reiterando su idea central, es decir “el bienestar ilusorio y el carácter demoleedor de la ciudad normalizada”²⁷, los de Ribeyro cultivan de todas formas una esperanza, a pesar de los muchos sufrimientos y de un pesimismo de fondo inocultable.

El despojo en las periferias

Además de las afinidades técnicas con el realismo decimonónico y con el neorrealismo italiano²⁸, los recién mencionados relatos “Lima, hora cero”, de

²⁵ El modelo estético de las etapas de modernización o ensanchamiento de una capital, incluso en el siglo XX, lo marcan los novelistas urbanos franceses, rusos e ingleses del siglo XIX, considerados éstos los primeros exploradores de ciudades que se transformaban y se reconfiguraban debido a la industrialización. Sin embargo, la “industrialización” que desencadenó la formulación de una narrativa urbana en Europa se alcanza en América Latina con enorme retraso, y en Lima más tarde todavía, dado que era una ciudad periférica y subdesarrollada (como será también Chimbote). En ello, Ribeyro encuentra el punto común entre el surgimiento de la novela latinoamericana y el de la novela francesa o rusa del siglo XIX: en una situación socioeconómica parecida, sólo que, entre tanto, han pasado cien años. Véase J. R. Ribeyro, “Lima, ciudad sin novela”, *El Comercio*, Lima, 31 de mayo de 1953. En J. R. Ribeyro, *La caza sutil*, Lima, Milla Batres, 1976, pp. 15-19.

²⁶ J. R. Ribeyro, *Cuentos*, (María Teresa Pérez ed.), Madrid, Cátedra, 1999, pp. 91-109.

²⁷ Cfr. L. Abanto Rojas, *ob. cit.*

²⁸ La etiqueta neorrealista, tan a menudo mencionada, no es una atribución inoportuna de la crítica (Valero Juan, Gutiérrez, Delgado, Pérez), sino que los mismos escritores se reconocen en ella. El homenaje contenido en el título del cuento de Congrains lo revela, pero también Ribeyro afirma haber encontrado alguna “afinidad” por el cine neorrealista italiano. En una entrevista de 1982, dice: “[E]l cine italiano siempre me ha interesado por su capacidad de tratar temas sociales y no sólo aquellos problemas psicológicos e individuales tan propios del cine francés. Creo que asumo el término neorrealista, pues yo mismo me he calificado así, cuando algunos críticos han dicho que Ribeyro es un escritor realista. Y me he clasificado así por mi afinidad e interés por el

Congrains, y “Al pie del acantilado”, de Ribeyro²⁹, tienen también un notable vínculo argumental, evidente en la formación de la barriada en tierras de pertenencia privada o estatal, en su organización interna (a las barriadas), en la figura de un hombre coordinador de los esfuerzos de la comunidad y en la desintegración final ante el poder económico de grandes magnates (recuérdese al Signor Mobbi de la película de De Sica). La tierra del arenal y de los extramuros representa en un primer momento el símbolo de la posibilidad, el espacio que garantiza una estancia por la que no hay que pedir permiso a nadie³⁰.

El que muestra Ribeyro es un espacio extremadamente periférico, el arenal, del cual se apodera una familia compuesta por un padre, don Leandro, y dos hijos³¹, Pepe y Toribio, tras una auténtica expulsión del centro ciudadano. Con mucha probabilidad, el desalojo del centro acaece porque la familia vivía en una quinta, antiguo edificio colonial en decadencia, residencia de los desclasados o de los pobres limeños, que ahora el proyecto de modernización urbanística tiene que recalificar. Al proporcionar en pocas líneas esta fuga, Ribeyro ya inserta elementos que remiten a la idea de una ciudad letrada, y por ende elitista, que aleja a quienes no pertenecen a este grupo: “Veníamos huyendo de la ciudad como bandidos porque *los escribanos* y *los policías* nos habían echado de quinta en quinta y de corralón en corralón”³² (APDA 17). Escribanos y policías son las expresiones de la sabiduría y del orden, representantes del poder de la que José Luis Romero llama sociedad “normalizada”³³, cuyo papel es expulsar gradualmente a la familia que, por cuestiones

cine neorrealista, al que consideré como la forma más adecuada de hacer películas”. Entrevista con Federico de Cárdenas, Isaac León Frías y Carlos Rodríguez Larraín, “El cine, la literatura y la vida” (1982), en Jorge Coaguila (ed.), *Julio Ramón Ribeyro. Las respuestas del mudo*, Lima, Jaime Campodónico, 1998, p. 96. Cit. en Eva Valero Juan, *La ciudad en la obra de Julio Ramón Ribeyro*, Valencia, Universidad de Alicante, 2003, pp. 42-45.

²⁹ En este párrafo, por razones prácticas, se indicarán los dos cuentos con las abreviaturas LHC por el cuento “Lima, hora cero” y APDA por “Al pie del acantilado”, y el número de página al lado de las citas.

³⁰ Es la frase que utiliza también Ribeyro al describir la planta de la higuerilla: “Ella no pide favores a nadie, pide tan solo un pedazo de espacio para sobrevivir”. En “Al pie del acantilado”, cit., p. 17.

³¹ Quisiera anotar una simple observación: el núcleo familiar del cuento de Ribeyro no incluye a la madre, de la que no se sabe nada, y la tipología de un hombre y dos hijos, o dos niños, es la misma que se encuentra también en “Los gallinazos sin plumas”: abuelo y dos nietos. Son familias incompletas, falta la figura de la estabilidad, la que garantiza la creación y la continuidad de la vida. Tal vez esta precariedad paterna sirve para subrayar todavía más la precariedad social, reforzando la imagen de transitoriedad a la que están destinados estos protagonistas, símbolos, en última instancia, de todo hombre.

³² La cursiva es mía.

³³ Cfr. José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1976.

socio-económicas, ya no puede pertenecer al centro ciudadano. La gradación descendiente que caracteriza los referentes topográficos de dicha expulsión traduce la degradación circunstancial, e impuesta, que padecen estas personas, hasta que encuentran el único recurso en el más allá de las periferias urbanas “en los viejos baños de la Magdalena”, en los arenales, donde sólo hay “ruinas por todas partes, ruinas y, en medio de todo, la higuera” (APDA 18). Y en el medio de la nada, en un año, los tres construyen una casa, logran echar “raíces sobre la sal”, así que ya no les “importaba que allá arriba la ciudad fuera creciendo y se llenara de palacios y de policías” – obsérvese la paronomasia – (ibidem). Como ya anotamos a propósito de Congrains, en esta primera narrativa de los márgenes se emplea una lógica de contraposiciones en la que las referencias espaciales y semánticas desempeñan un papel fundamental, porque se precisa subrayar la dicotomía entre centro y periferia, ciudad normalizada y periferia anómica, ciudad letrada y barriadas iletradas: “arriba” la ciudad sigue creciendo, ellos, los excluidos urbanos al lado del mar, intentan seguir adelante, a pesar de la formación de una grieta en la casa a los pocos días de su construcción, señal de que nunca habrá estabilidad “sobre la sal”, porque el “barranco se va derrumbando cada cierto tiempo” (APDA 19).

En cambio, el protagonista que nos presenta el narrador testigo de Congrains procede de la sierra al norte de la capital, Jungay (y no del centro de Lima como los protagonistas de Ribeyro), e intenta ingresar en la ciudad, pero también él cae en manos de la burocracia de la ciudad letrada que le pide papeles, certificados y recomendaciones para poder formar parte de “ellos”, y no lo consigue. Como tampoco logra quedarse muchos días en el centro a dormir: no le alcanza el dinero para pagar el hotel. De ahí, Mateo encuentra acogida y solidaridad en la “urbanización clandestina” de Esperanza – como queda ampliamente anticipado –, lugar al que se accede bordeando “el distrito de La Victoria”, atravesando luego “unos terrales”, para internarse finalmente “por entre un basural” (LHC 13) y encontrar el “hacinamiento de chozas”. El recorrido es bastante tortuoso, casi laberíntico, una “selva oscura” al fondo de la cual Esperanza emana su luz de salvación. Sin embargo, la prueba de acceso, y a la vez marco infernal delimitador de un claro confín social³⁴, se encarna en aquel basural que justo se coloca cerca del ingreso. Superado el basural, Mateo encuentra la amistad que Lima le negaba cuando buscaba un trabajo y una vivienda: “Un millón de personas a su alrededor y nadie a quien poder llamar amigo” (LHC 13).

³⁴ Recuerda el confín en el descenso “ad inferos”, el cruce del Leteo o el ingreso por la puerta del Hades, es decir la superación de un límite y por lo tanto el pasaje de una a otra parte del espacio que determina el desarrollo diegético.

A pesar de que el recorrido y la dimensión espacial sean distintos en los dos cuentos, una vez que los protagonistas han designado el lugar que corresponde a su “casa”, se produce una operatividad que permite y garantiza la estancia en él. En “Al pie del acantilado” la familia se las ingenia para poder vivir en el barranco, como la higuierilla, planta que desde el comienzo del cuento inaugura un símil: “Nosotros somos como la higuierilla, como esa planta salvaje que brota y se multiplica en los lugares más amargos y escarpados [...]” (APDA 17), atrayendo a nueva gente; en “Lima, hora cero” Julio – que evoca al auxiliador de las funciones de Propp – introduce a Mateo en Esperanza, donde encuentra ya una comunidad con sus reglas y, en general, un clima amistoso y solidario, en el cual, a través de “adobes y ladrillos usados”, “latas viejas, trozos de madera, cartones”, levanta “su choza”.

También la oleada migratoria hacia Lima, que ya formaba parte de la historia peruana, es descrita y puesta de relieve en los dos cuentos:

[...] al barranco llegaban solos o en grupos, miraban la explanada, bajaban por el desfiladero, husmeaban por mi casa, [...] hasta que de pronto, se ponían a construir una casa con lo que tenían al alcance de la mano. Sus casas eran de cartón, de latas chancadas, de piedras, de cañas, de costales, de esteras, de todo aquello que podía encerrar un espacio y separarlo del mundo. [...] Yo no sé de qué vivía esa gente [...] Los hombres se iban temprano a la ciudad o se quedaban tirados en las puertas de sus cabañas, viendo volar los gallinazos. (APDA 28)

Pronto harán sus casas en el mismo desfiladero y llegarán hasta donde revientan las olas. Esto era verdad: como un torrente descendía la barriada. (APDA 31)

Desde Esperanza se observa:

La gran ciudad es un imán que atrae personas y familias de todos los ámbitos del país [...] Y nosotros estamos en su mismo borde. Continuamente, día a día, arriban a Lima provincianos, provincianas y provincianitos. ¡Qué linda es Lima! ¡Qué lindos edificios! ¡Qué lindas avenidas! ¡Caray, Lima es el paraíso! Pero el desengaño llega pronto. La historia de Mateo Torres se repite con pequeñas variantes. Algunos regresan a sus pueblos; otros se quedan y vegetan; se arrastran, empiezan a toser, viven a salto de mata; uno logra surgir, pero cien se han hundido. (LHC 16)

En ambos casos parece asistir a un desfile, a una ola continua de masas ilusionadas que en poco tiempo se convertirán, a su vez, en observadoras de otros inmigrantes. Cuando alguien logra levantar una choza se convierte en punto fijo desde donde mirar a los otros en movimiento, en un proceso uróbórico sin fin que corresponde al concepto del eterno retorno. Ésta es la con-

dición del inmigrante en Lima: busca algún lugar en su centro, para luego descartar dicha posibilidad y reparar en las afueras, en las orillas, entre pueblos jóvenes, barriadas, barrancos, donde es posible un momentáneo consuelo, tras el desengaño. Pero la expectativa de ocupar ese lugar céntrico queda, a pesar del paso del tiempo. Forma parte del pensamiento utópico. El excluido urbano, en cambio, ya sale desengañado de la ciudad, espera sólo encontrar “un pedazo de espacio para sobrevivir”.

En la articulación de la diégesis se observa que los sujetos de Ribeyro no llegan a formar un cuerpo social con sus vecinos como, de manera redonda, ocurre en “Lima, hora cero”. Siempre flota en el aire una cierta desconfianza de don Leandro hacia quienes llegan a vivir en el barranco y de éstos hacia él: “Trataba de hacer amigos pero todos me recelaban. Es difícil hacer amigos cuando se es viejo y se vive solo” (APDA 34); “Estábamos divididos, peleados, no teníamos un plan, cada cual quería hacer lo suyo” (APDA 37). Tal vez a la condición del desclasado, situación del mismo escritor³⁵, le corresponde un drama más íntimo, distinto del drama social de los inmigrantes en busca de un cambio y de nuevas perspectivas de vida; por ello, la descripción anímica del líder de los baños de la Magdalena, el *pater familias* sin mujer que pierde al hijo Pepe en el mar y al hijo Toribio porque se va con su mujer, se acompaña insistentemente con los adjetivos “solo”, “viejo”, “cansado”.

En ambos cuentos se hallan elementos que evocan de manera evidente el cuento de J. M. Arguedas “El despojo”, no sólo porque el desplazamiento de los desclasados del centro urbano y el desarraigo de los inmigrantes se traducen en la vivencia de un atropello moral, sino también porque de repente toma parte activa el enemigo “despojador” y, como dejan intuir todas las premisas, no puede que proceder del centro urbano. El montaje de las secuencias narrativas soluciona, con el ingreso prepotente del “antagonista”, el proceso diegético hacia el desenlace. Desde el principio la presencia de los opositores, de los malos, es insinuada (escribanos, policía, “Los otros”, “Ellos”), pero en un momento dado, esta presencia deja de ser alusiva para participar activamente en la historia, creando aquella tensión que acelera los acontecimientos.

En “Lima, hora cero” los enemigos que se concretan son los capitalistas:

Un capitalista. Un señor que tiene una gran casa, un gran auto y un próspero negocio. Pero un día comprende que podría tener un negocio más: “Aló. Augusto?”. El capitalista número uno llama a Augusto, gran amigo suyo, y ya son dos los hombres. Cada uno pone dos millones de soles y llaman a más capitalistas ¡Listo, diez millones de capital! [...] hay que hacer al Perú! [...] podemos comprar tierras y urbanizarlas. Precisa-

³⁵ Cfr. María Teresa Pérez, “Introducción”, en J. R. Ribeyro, *Cuentos*, cit., p. 12 y 23-24.

mente, la hacienda “La Esperanza” [...] Los capitalistas conversan, discuten, y cambian opiniones. Por último, deciden: comprarán la hacienda y la urbanizarán. Un momento, señores, hay un problema [...]: en los terrenos de la hacienda existe una “urbanización clandestina”. Tal vez haya dificultades.... ¡Bah, con dinero nunca! (LHC 15)

Congrains evidencia la aidez y el afán por los negocios especulativos de la nueva clase de capitalistas, gente cuyo único objetivo es enriquecerse a toda costa, sin ninguna compasión: son más crueles que los letrados. Evocan inmediatamente a los hacendados del interior del país, los que contrastaban la ingenuidad e indefensión de los comuneros indígenas. La crítica social que elabora el autor se dirige abiertamente hacia estos empresarios que están revolucionando la “Gran Aldea”, y a la sencilla y despiadada lógica capitalista contrapuntea el discurso propagandístico del personaje Jorge Ochoa, quien será elegido presidente del “Comité Pro Defensa” de Esperanza:

Somos seres humanos y no plantas para ser desarraigados a capricho de una compañía urbanizadora. Además no tenemos verdaderamente adónde ir. Qué tiene más importancia: ¿que una compañía gane miles de miles o el porvenir y las chozas de todos nosotros? (LHC 20)

La respuesta es dramáticamente clara para el lector. A pesar de enterarse de sus nulos derechos legales – y otra vez emerge el papel de los letrados, los abogados de Lima –, a pesar de coloquios con gerentes varios, a pesar de organizarse en una épica manifestación de protesta colectiva, en la que participen todos los pobladores de las nuevas barriadas limeñas, obreros y universitarios, una marcha triunfal de “diez mil de seres” que ingresa en Lima y atraviesa las calles del centro llorando el himno nacional (sugiere la imagen de *Il quarto stato* de Pellizza da Volpedo), a pesar de todo ello, los caterpillars entran en Esperanza y empiezan a arrasar las chozas, matando a Mateo Torres, que allí se había quedado para defender su “casa”.

El final del enredo, fácilmente previsible, es trágico, eficaz y, al mismo tiempo, simbólico. Los inmigrantes de Congrains no pueden hacer nada frente a los nuevos poderes. Y la crítica se vuelve denuncia. La lógica del dinero “arrasa” todo en la época de la modernización violenta y parcial que vive el Perú, y dicha visión es compartida por Ribeyro. También en “Al pie del acantilado” los empresarios de la construcción derriban las ilusiones y los sueños de los pobladores del barranco: el sentido figurativo recupera su sentido literal cuando realmente las empresas constructoras llegan a la Magdalena para demoler todas las chabolas de la barriada. Casi en la mitad del relato, don Leandro y su vecino Samuel habían observado la presencia sospechosa de “tres hombres con sombrero, que bajaban por el barranco con los brazos abiertos, haciendo equilibrio para no caerse. Estaban afeitados y usaban

zapatos tan brillantes que el polvo resbalaba y les huía. Eran gentes de la ciudad” (APDA 32); además de “esos señores del sombrero y de los zapatos de charol vinieron varias veces más y se pasearon por la playa” (APDA 34). Los hombres de ciudad visten elegantemente, razón por la que, cuando Leandro tenga que ir a Lima “en taxi” para hablar con los abogados, se pondrá camisa y se afeitará. La ciudad impone ciertos códigos formales que no tienen razón de existir junto al mar. No obstante, la formalidad adoptada por los excluidos no permite ningún logro material. Don Leandro, aparte de portarse y presentarse como la ciudad exige y de saber tratar con los abogados, no obtendrá ninguna concesión, tanto es así, que al final le tocará asistir inerte a la progresiva destrucción de las viviendas en el arenal. Y además de obreros y empresarios, Ribeyro inserta otra vez la presencia de escribanos y policías (en la narración presenciaron también ingenieros, jueces y abogados): los que eran el símbolo del poder y del orden de la ciudad lejana, han alcanzado los territorios olvidados del barranco:

Yo subí en el acto y llegué cuando los obreros habían echado abajo la primera vivienda. También traían muchas máquinas. Se veían policías junto a un hombre alto y junto a otro más bajo, que escribía en un grueso cuaderno. A este último lo reconocí: hasta nuestras cabañas también llegaban los escribanos. (APDA 35)

Lo curioso que ocurre en el cuento es que los pobladores de la barriada, a pesar de la destrucción en acto, “levantaban su casa a veinte metros de los tractores para, al día siguiente, recoger lo que quedaba de ella y volverla a levantar diez metros más allá. De esta manera la barriada venía sobre mí [...]” (APDA 37). La escena, sin embargo, no produce conmoción o dramaticidad, sino la sensación compasiva por la falta de dignidad de los pobladores de la barriada (que topográficamente estaba colocada en lo alto del barranco, lejos de la casa de don Leandro), sensación confirmada por el hecho de que algunos de ellos, “los más miserables, los que no tenían trabajo, se enrolaron en la cuadrilla y destruyeron sus propias viviendas” (37), y luego aceptan el “favor” de la municipalidad: veinte lotes en la “Pampa de Comas”, propuesta que hasta el último instante don Leandro les había aconsejado no aceptar. Él se irá de allí, solo, orgulloso, “cansado de la vida”, hacia Miraflores, donde re-encontrará a su hijo con la mujer. Construirán juntos la nueva vivienda contra el acantilado de Miraflores, cerca de una higuierilla³⁶, que definitivamente se

³⁶ El símil de la higuierilla presente en “Al pie del acantilado” tiene su antítesis en la metáfora de la planta utilizada en el discurso de Jorge Ochoa en “Lima, hora cero”. Mientras en el relato ribeyriano la referencia vegetal añade un valor positivo a los hombres, por el hecho de que sobrevive en condiciones difíciles – “esa planta salvaje [...] brota y se multiplica en los lugares más

confirma como símbolo de la vida, de la dignidad de resistir a pesar de todo, sin aceptar fáciles compromisos. Es imposible no asociar la higuera ribeyriana a la hiniesta de Leopardi, flor que crece en terrenos áridos y desérticos y en ella se revela la calidad poética de la escritura de Ribeyro, quien brinda una imagen de fuerte esperanza a pesar del cansancio de vivir que caracteriza al viejo don Leandro.

Frente al desenlace trágico de Congrains, frente a la muerte de un hombre ilusionado que conoce la injusticia pero también la solidaridad y la unidad de un cuerpo social, Ribeyro ofrece una imagen positiva, renovadora del poder de la ilusión, a pesar de la gran soledad que su héroe ha conocido durante toda la vida. Decepción de los ideales y desengaño trágico *versus* conciencia de la dificultad de la vida y reacción a la injusticia, respuestas diferentes ante la misma y compleja “realidad” de una capital periférica que desborda.

amargos y escarpados” –, en el cuento de Congrains el vegetal tiene el nombre común de “planta” y simboliza un contra-valor: la planta puede desarraigarse fácilmente, el hombre no. Con la metáfora utilizada en sentido antitético, Congrains critica la actitud de los empresarios que tratan a los habitantes de Esperanza como si fuesen vegetales.

M. VALENTINA C.A. SUL MENDES

TIPOGRAFIA PORTUGUESA QUATROCENTISTA: O PONTO DA SITUAÇÃO

A produção tipográfica portuguesa do final do século XV encontra-se recenseada, sobretudo, em três obras fundamentais para o seu estudo e conhecimento:

- *Bibliografía ibérica del siglo XV: enumeración de todos los libros impresos en España y Portugal hasta el año de 1500*, publicada entre 1903 e 1917, da autoria do grande incunabulista alemão Konrad Haebler;
- *Bibliografía geral portuguesa*, cujo primeiro volume dedicado ao século XV foi editado pela Academia das Ciências de Lisboa no ano de 1941;
- *Origens da imprensa em Portugal*, publicada em 1981, onde o autor, Artur Anselmo, analisa os incunábulos portugueses nos aspectos histórico, tipográfico e bibliográfico e actualiza o respectivo censo¹.

Mas como a investigação não pára, desde a publicação desta última obra até hoje, novas descobertas, como vamos ver, vieram trazer outros dados para o estudo dos primórdios da imprensa no nosso país.

A produção tipográfica incunabular portuguesa, que hoje se conhece, apresenta dois núcleos: o da tipografia hebraica constituído essencialmente por textos religiosos e da tradição judaica, impressos em caracteres hebraicos, sendo um único texto de carácter científico impresso em latim com caracteres góticos; o da tipografia cristã constituído por textos religiosos e profanos, em latim e português, todos compostos com caracteres góticos. Até meados do século XX considerava-se que estes dois núcleos se haviam sucedido no tempo, isto é, a tipografia hebraica com a sua primeira manifestação em 1487 e, sete anos depois a tipografia cristã, com o primeiro livro em latim impresso em 1494. No entanto, hoje sabemos que tiveram desenvolvimento simultâneo.

¹ Artur Anselmo, *Origens da imprensa em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1981. No decorrer do trabalho, irei reportar-me a esta obra para os conhecimentos anteriores a 1980.

Por volta de 1475-76, tinham começado a funcionar oficinas tipográficas hebraicas em Espanha. Porém, a autorização dada em 1478 pelo papa Sixto IV para o estabelecimento da Inquisição, a pedido dos Reis Católicos, e as consequentes perseguições movidas aos judeus provocaram a fuga de muitos deles para o nosso país.

Decorridos cerca de dez anos, na comunidade judaica de Faro, no Algarve, Samuel Gacon vem a patrocinar a edição do primeiro livro impresso em Portugal, um texto bíblico, o *Pentateuco*, acabado de imprimir em 30 de Junho de 1487 por tipógrafo que se desconhece.

O único exemplar sobrevivente encontra-se hoje na British Library em Londres. Em 1991, foi editada uma reprodução em fac-simile deste livro acompanhada de dois estudos introdutórios².

Desta oficina saiu uma outra obra em 1492 ou provavelmente em 1496³, o texto comentado do Talmud Babilónico, de que se conhecem apenas fragmentos, existindo um do *Tratado do divórcio* na Biblioteca Nacional

Por sua vez, as primeiras manifestações de actividade tipográfica cristã no país terão surgido logo em 1488, de acordo com os dados que hoje possuímos.

De facto, o *Sacramental*, manual litúrgico da autoria do bacharel em leis e arcediago de Valderas, Clemente Sanchez de Vercial, que circulava em Portugal, na segunda metade do século XV, em cópias manuscritas, traduzido do castelhano para português⁴, terá sido impresso menos de um ano depois do primeiro incunábulo hebraico. Esta compilação de instruções sobre os sacramentos era redigida em vernáculo pois destinava-se ao esclarecimento dos párocos, cujo conhecimento do latim era muito rudimentar e se encontravam bastante isolados nas suas paróquias.

Divulgado em 1957 através do catálogo de incunábulos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, foi posteriormente incluído no censo de Artur Anselmo que o considera, embora de maior porte e de melhor execução gráfica do que o *Tratado de confissom*, como tendo sido impresso por tipógrafo português ou espanhol com caracteres igualmente provenientes da oficina de António de Centenera, em Zamora.

A atribuição da data de 18 de Abril de 1488, para a sua impressão na vila de Chaves, baseia-se na descrição bibliográfica de um exemplar idêntico, feita no

² *Pentateuco*, estudos introd. por Manuel Cadafaz de Matos e Manuel Augusto Rodrigues, Faro, Governo Civil, 1981. Reprod. fac-simil. do mais antigo livro impresso em Portugal (Faro, Junho de 1487).

³ A. Anselmo, *op. cit.*, p. 122.

⁴ No inventário da livraria do “conventinho” franciscano de Sta. Maria da Ínsua (Caminha), regista-se a existência, em 1474, de uma cópia manuscrita do *Sacramental* “em lingoagem”, in José Adriano Freitas de Carvalho, *Nobres leteras... Ferosos volumes... Inventários de Bibliotecas dos Franciscanos Observantes em Portugal no século XV*, Porto, 1995, pp. 94 e 101.

séc. XIX por Inocêncio Francisco da Silva no seu *Dicionário Bibliográfico Português*. Esta atribuição, infelizmente, não está confirmada visto que o único exemplar que hoje se conhece, existente naquela Biblioteca brasileira e estudado por Rosemarie Erika Horch⁵, tem falta da última folha que conteria o cólofon.

Próximo desta data coloca-se um outro incunábulo descoberto mais recentemente, em 1996, pelo professor da Universidade Nova de Lisboa, João J. Alves Dias, no Arquivo Nacional/Torre do Tombo, o *Sumario das graças, doações, liberdades* [...]. Consta de uma folha volante impressa de um só lado que contém o resumo dos direitos sobre as terras e mares de África concedidos pelo Papa aos Reis de Portugal. Nela não está expressa qualquer indicação sobre quem a imprimiu, onde e quando, mas, segundo aquele investigador, o texto reporta-se à Bula de Sixto IV, *Aeterni Regis Clementia*, de 1481. Esta bula ratificava o “Tratado das Alcáçovas” assinado entre os reis de Castela e Aragão e o rei e príncipe de Portugal, no ano anterior, no qual se reconhecia a soberania de cada um dos dois reinos sobre as terras descobertas e a descobrir.

Cópias manuscritas autenticadas desta bula, em latim e português, seriam depositadas, como se depreende do próprio documento, nas Sés dos bispados do Reino, nas Igrejas principais das ilhas da Madeira, Santiago, S. Miguel e Terceira e na Igreja da cidade de S. Jorge da Mina, a título de confirmação. Como essas cópias foram datadas de 10 de Abril de 1488, este investigador admite ser também essa a data aproximada do *Sumario* [...], o que tornaria este documento, em seu entender, o mais antigo impresso na língua portuguesa⁶, antecipando-se em alguns dias à data provável da edição do *Sacramental*.

Faltava identificar o impressor. Porém, em 1982, Manuel Saraiva Barreto, da Faculdade de Letras de Lisboa, publicara uma miscelânea gramatical quinhentista constituída por cinco opúsculos, existente na Biblioteca Pública de Évora, e iniciava essa publicação com um estudo sobre um desses opúsculos ao qual, por se encontrar incompleto faltando-lhe os dois cadernos iniciais, atribuíra o título factício de *Ars eloquentiae*.

Seis anos depois, aprofundando esse estudo com base “em fontes e aspectos anteriormente não considerados”, confirma a sua tese inicial de que o autor do pequeno opúsculo, “um compêndio de oratória ou estilística prática”, fora o humanista siciliano Cataldo Parísio Sículo, residente em Portugal aproximadamente desde 1485 a convite de D. João II, para mestre de seu filho bastardo D. Jorge.

⁵ Rosemarie Erika Horch, *Luzes e fogueiras: Dos albores da imprensa ao obscurantismo da Inquisição no “Sacramental” de Clemente Sánchez*. Tese de doutoramento apresentada ao Dep. de História da Fac. de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de S. Paulo, 1985, v. I.

⁶ João J. Alves Dias, “Sumario das Graças: o primeiro impresso português conhecido”, *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional*, Lisboa, S. 3, 1, Abril-Out. 1997, pp. 197-205.

Quanto ao impressor considera dever tratar-se de António Téllez, tipógrafo espanhol de que se conhecem apenas sete obras impressas em Toledo entre 1494 e 1498, e que utiliza um alfabeto maiúsculo idêntico àquele com que foi executada a *Ars eloquentiae*.

O local supõe ter sido Ferreirim, no limite da cidade de Lamego, junto do palácio dos Condes de Marialva e a data de impressão coloca-a por volta de 1490⁷.

Acontece que os caracteres utilizados para imprimir o *Sumario das graças* [...] eram comuns ao alfabeto que fora usado na *Ars eloquentiae*. As duas obras teriam sido, portanto, impressas em Portugal com os mesmos caracteres tipográficos, num mesmo prelo, localizado, de acordo com João J. Alves Dias e diferentemente da opinião de Manuel Saraiva Barreto, provavelmente na cidade de Lisboa e um pouco mais cedo, cerca de 1488⁸.

No entanto, foi o aparecimento do *Tratado de confissom*, um pequeno manual com normas para uso de confessores e penitentes, impresso em língua portuguesa na vila de Chaves, aos 8 dias do mês de Agosto de 1489, que veio alterar radicalmente a cronologia até então estabelecida antecipando em cinco anos, pela primeira vez e indubitavelmente, a estreia da tipografia cristã, isto é, para apenas dois anos depois da primeira impressão hebraica. A sua descoberta foi tornada pública em 1965 pelo ilustre bibliógrafo Professor José Vitorino de Pina Martins, que publicou posteriormente uma edição fac-similada do novo cimélio, acompanhada de um estudo exaustivo⁹. Nesse estudo atribui a impressão a um tipógrafo português ou espanhol com caracteres provenientes da oficina de António Centenera em Zamora.

O único exemplar de que há conhecimento conserva-se na Biblioteca Nacional.

Mais recentemente, em 1993, o aparecimento na Biblioteca Nacional de um outro incunábulo de que se conheciam apenas os dois exemplares existentes na University Library em Cambridge, veio possibilitar um estudo mais

⁷ Para a atribuição da impressão a António Téllez, activo em Toledo entre 1494 e 1498, o autor recorre a uma cópia manuscrita, divulgada em 1971 por A. Costa Ramalho, de uma oração em latim do humanista Salvador Fernandes impressa por António Téllez, em Ferreirim, 1509, em cuja *impressori salutem* se alude ao facto de que não exercitava havia algum tempo a arte tipográfica, in Manuel Saraiva Barreto, “Novos dados sobre a “Ars eloquentiae” dos primórdios do Humanismo”, *V Centenário do livro impresso em Portugal – Colóquio sobre o livro antigo: Actas*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1992, pp. 63-78.

⁸ J. A. Dias, “Nova forma da transmissão do “verbo” – a imprensa”, *Nova História de Portugal*, v. V: *Portugal do Renascimento à crise dinástica*, dir. Joel Serrão e A. H. Oliveira Marques, Lisboa, Ed. Presença, 1998, pp. 496-500.

⁹ *Tratado de confissom (Chaves, 8 de Agosto de 1489)*, leitura diplomática e estudo bibliográfico de José V. de Pina Martins, Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1973. Ed. fac-similada.

aprofundado e a formulação de uma nova hipótese quanto à sua origem tipográfica¹⁰.

Trata-se do *Certificado de indulgências de Inocêncio VIII*, uma folha volante impressa de um só lado contendo o texto em português de um certificado de indulgências concedidas pelo papa Inocêncio VIII ao rei de Portugal pela bula *Orthodoxae fidei* em 1486. O jurista e diplomata Vasco Fernandes de Lucena, na *Oração de obediência* proferida em Roma no ano anterior na qualidade de embaixador de D. João II, solicitara esta graça ao novo Papa aludindo aos serviços prestados pelo rei português em defesa da fé católica e da sua propagação por terras africanas. Concedidas no âmbito da “Bula da Cruzada”, estas indulgências destinavam-se a angariar fundos para prover às despesas do rei português na luta contra os mouros no norte de África, empresa que o próprio rei deveria comandar dentro de cinco anos a partir daquela data.

Com o texto do certificado repetido em seis blocos de seis linhas cada, esta pagela apresenta características únicas na tipografia portuguesa quattrocantista.

Embora a sua impressão tivesse sido atribuída a João Gherlinc, na cidade de Braga cerca de 1492, a comparação a que procedemos com os caracteres usados no *Breviarium Braccarense* publicado em Braga em 1494, única obra que se conhece impressa em Portugal por este impressor, evidenciou notáveis diferenças entre as quais o uso no *Certificado* de tipos duplos, isto é, a contracção dos *de* e *do* num único carácter, que sugerem uma impressão em data claramente anterior.

Por outro lado, o facto de se tratar de um documento pontifício com um prazo estabelecido por cinco anos impunha urgência na sua execução, o que se verificou, conforme nos informa o cronista Rui de Pina ao afirmar que três anos após a concessão da bula o rei “já tinha avido muito dinheiro”.

De considerar, igualmente, que entre os executores da bula designados pelo Papa figura o próprio confessor de D. João II, o notável franciscano Frei João da Póvoa cujo contacto com livros “de forma” vinha de longa data.

Assim, admitimos que a impressão, muito provavelmente, terá sido feita no mesmo ano ou nos anos imediatamente a seguir a 1486, data da publicação da bula, e em tipografia localizada em Lisboa, próximo da Corte.

Porém, a única tipografia que se conhece em actividade nesta época é a do rabi Elieser ou Elieser Toledano, judeu de origem espanhola proveniente de Toledo ou talvez Híjar onde já tinha oficina. A sua primeira impressão em Lisboa, o *Comentário ao Pentateuco* pelo exegeta bíblico e filósofo do século

¹⁰ M. Valentina C. A. Sul Mendes, “Um incunábulo descoberto na Biblioteca Nacional: Certificado de indulgências de Inocêncio VIII”, *Revista da Biblioteca Nacional*, Lisboa, S. 2, 1, 1993, pp. 99-115.

XIII de origem italiana, Moisés bem Nahman ou Nahmanides, data de 16 de Julho de 1489. Apresenta capitais com arabescos e uma cercadura rectangular na f. 1 r., gravada sobre metal, a branco sobre fundo negro, com motivos florais e animais e que já fora utilizada nas oficinas de Hajar.

Na Biblioteca Nacional existe um exemplar incompleto sem a folha onde se encontra essa gravura.

Foi publicada em 1989 uma edição fac-similada desta obra ¹¹.

Em 25 de Novembro desse mesmo ano, sai desta oficina o *Comentário à ordem das orações* por David Abudarham, autor do séc. XIV. É ilustrado com a mesma cercadura da edição anterior que pode ser observada no exemplar existente na Biblioteca Pública Municipal do Porto.

Segundo Konrad Haebler, este editor judeu dava asilo na sua casa aos tipógrafos emigrantes e custeava-lhes as despesas de impressão, o que eles retribuíam com o anonimato. Terá o *Certificado* sido impresso em Lisboa na sua tipografia por impressor desconhecido, provavelmente de origem espanhola, à semelhança do que já acontecera em Hajar, onde se imprimiram textos hebraicos e cristãos, e do que veio a acontecer em Leiria com o *Almanach perpetuum* ¹²? Aliás, no *Sumario das graças* [...] a capital S inicial da palavra *Sumario* gravada em metal, a branco sobre fundo negro, na qual se inscreve o escudo português e o pelicano divisa de D. João II, lembra o estilo das capitais e da cercadura rectangular, onde se inscrevem flores e animais dentro de círculos sucessivos, usadas na oficina de Elieser Toledano e entendemos que repõe a questão de uma eventual colaboração entre tipógrafos judeus e cristãos.

Com base na política de tolerância para com os judeus que reinou em Portugal até ao decreto de expulsão assinado por D. Manuel I, parece-nos possível admitir que estes documentos, embora de conteúdo cristão, mas de utilidade política imediata, possam ter sido impressos numa oficina judaica, por encomenda régia ou através de entidade próxima do rei.

Impressas ou não em Lisboa, por impressores portugueses ou espanhóis cuja identidade se desconhece, a presença nestas obras de caracteres indubitavelmente provenientes de Espanha vem reforçar a opinião já emitida pelo eminente professor José V. de Pina Martins na década de sessenta, a propósito

¹¹ *Comentário ao Pentateuco*, coment. Moses Ben Nahman, introd. Manuel Cadafaz de Matos, Lisboa, Ed. Távola Redonda, 1989, reprod. fac-simil. do mais antigo livro impresso em Lisboa, Julho de 1489.

¹² Esta hipótese foi posteriormente partilhada por J. A. Dias nos seguintes termos: “Em Leiria e talvez em Lisboa, a exemplo do que acontecera já em Hajar, saíram da mesma oficina tanto textos em caracteres hebraicos como em caracteres ocidentais (...Dos [prelos] da oficina de Lisboa poderá ter saído a impressão dos *Certificados de Indulgências* – talvez entre 1489 e 1492 (Maria Valentina C. A. Sul Mendes, *Um incunábulo descoberto na Biblioteca Nacional*, Lisboa, 1993, p.114)...)” in J. A. Dias, “Nova forma da transmissão do “verbo” – a imprensa”, *op. cit.*, p. 495, nota 215.

do aparecimento do *Tratado de confissom*, de que os primeiros impressores a trabalhar em Portugal, além dos judeus, terão sido muito provavelmente espanhóis e não alemães.

Entretanto a oficina de Elieser Toledano continua em laboração produzindo oito edições de textos hebraicos, entre comentários ao *Pentateuco* e ao *Talmud* e livros de orações.

O *Pentateuco*, desta vez comentado pelo rabi Salomão ben Isaac que se distinguiu como comentador da Bíblia no século XI, foi editado em Lisboa, em dois volumes, entre 8 de Julho e 6 de Agosto de 1491. Pela sua excelente qualidade, esta edição veio a servir de modelo ao texto hebraico da *Bíblia Poliglota* que saiu em Alcalá de Henares entre 1514 e 1517.

Na Biblioteca Nacional existe um exemplar incompleto (apenas a 1ª parte), mas a Academia das Ciências de Lisboa possui um óptimo exemplar impresso sobre pergaminho.

Provérbios de Salomão que terá saído à luz em 1492, apresenta um comentário da autoria de David ben Salomão ibn Iachia, formado em Portugal e que foi rabi da comunidade de Lisboa em 1476.

Desta edição não existe nenhum exemplar em Portugal.

No ano de 1492, Elieser Toledano encerra a oficina de Lisboa e nesse mesmo ano surge o primeiro testemunho da existência de um novo prelo a funcionar em Leiria, onde existiu o único moinho de papel que funcionou em Portugal nos princípios do séc. XV. Nesta cidade, onde se desenvolvera uma importante comunidade hebraica, Samuel e Abraão d'Ortas (pai e filho) iniciam a sua actividade com a publicação em 1492 de mais um livro dos *Provérbios de Salomão*.

Dois anos depois surge a edição de *Profetas primeiros* terminada entre 26 e 28 de Janeiro de 1494. O seu cólofon é um testemunho notável sobre a actividade tipográfica na época, descrevendo os meios e a técnica utilizada e assinalando a importância do seu aparecimento na história da Humanidade.

Provavelmente nesse mesmo ano, no norte do país imprime-se uma outra obra em língua portuguesa. De facto, já nos albores do século XXI, foi-nos possível esclarecer um equívoco relativo a um exemplar de uma edição desconhecida da tradução portuguesa do *Sacramental* de Clemente Sánchez de Vercial, de que apenas se conhecia a primeira edição existente na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, que já referimos, e duas edições quinhentistas (Lisboa, 1502 e Braga, 1539).

Conservava-se na Biblioteca Nacional onde, por lhe faltar a última folha que, provavelmente, conteria o cólofon, estava classificada como pertencendo à edição da mesma obra feita em Braga pelo impressor de origem francesa Pedro de la Rocha, em 1539. Ao compará-la com um exemplar dessa edição quinhentista existente numa outra biblioteca de Lisboa, pudemos verificar que

este livro identificado desde o século XVIII por vários bibliógrafos como pertencendo, devido a algumas semelhanças, à conhecida edição bracarense, era, pelo contrário, um exemplar único de uma segunda edição dessa obra feita ainda no século XV e nunca antes referenciada¹³.

Este livro gozou de grande aceitação nos dois países ibéricos, Espanha e Portugal, conhecendo-se 18 edições impressas entre 1465 e 1551, em castelhano, português e catalão. Foi colocado no *Índex*, pela primeira vez em Espanha, em 1559 e em Portugal em 1561, ainda antes de terminado o Concílio de Trento. A esta decisão, cujos fundamentos se desconhecem, não deve ter sido alheio o facto de estar redigido em vernáculo, o que contrariava as orientações do concílio tridentino que privilegiavam o uso do latim em defesa da ortodoxia da Igreja católica.

Não tendo conseguido localizar a oficina em que terá sido composta esta segunda edição, à falta de identificação comprovada dos caracteres tipográficos, os quais, devido ao recorte anguloso que os caracteriza, terão certamente origem germânica, pudemo-nos, no entanto, aproximar da data da sua execução ao encontrar, entre as diferentes filigranas patentes no livro, uma que identificámos como sendo de fabrico catalão.

Como sublinha Artur Anselmo, o papel de fabrico espanhol não era comercializado no nosso país e essa marca de água, que figura apenas em sete cadernos (o livro tem um total de 23 cadernos) não se encontra em mais nenhum outro livro impresso em Portugal neste período, em que predominam marcas de papel oriundo de Itália e do sul de França.

Ora, papel com esta mesma marca fora usado por João Gherlinc, impressor de origem germânica, em Barcelona onde trabalhou antes de se deslocar para a Galiza e norte de Portugal.

Assim, admitimos que a edição de que este exemplar é testemunho terá sido produzida numa oficina algures no norte do país, com sobras de papel, entre as quais algumas de que este impressor seria portador, cerca de 1494, data em que imprimiu em Braga o *Breviarium Bracharense*. O tipógrafo cuja identidade desconhecemos terá trabalhado na esfera do impressor germânico.

A publicação por João Gherlinc do *Breviarium braccarense*, marca assim, por enquanto, o início da presença dos impressores germânicos em Portugal. Desta obra, que foi considerada até meados do século passado o primeiro testemunho de tipografia latina em território português, apenas se conservam

¹³ M. V. Mendes, "O *Sacramental* de 1539, da BN, é afinal uma 2ª edição incunabular da mesma obra, em português, totalmente desconhecida até hoje?", *Leituras: Revista da Biblioteca Nacional*, Lisboa, S. 3, 14-15, Abril 2004-Abril 2005, pp. 103-200; M. V. Mendes, "Uma nova edição incunabular, em português, do *Sacramental* de Clemente Sánchez de Vercial", *Revista Portuguesa de História do Livro*, Lisboa, Ano VIII, 16, 2004, pp. 169-189.

dois exemplares, dos quais a Biblioteca Nacional possui o que foi reproduzido em fac-símile, em 1987¹⁴.

No ano seguinte, dois outros impressores de origem germânica, Nicolau de Saxónia e Valentim Fernandes de Morávia, aparecem associados em Lisboa para imprimirem a tradução em língua portuguesa do livro da *Vita Christi*, de Ludolpho de Saxónia, por “pedido e mandado” da Rainha D. Leonor, mulher de D. João II. A atribuição desta tradução a dois monges do mosteiro de Alcobaça, Frei Nicolau Vieira e Frei Bernardo de Alcobaça, está hoje posta de parte¹⁵.

Composta em quatro livros formato *in-folio*, impressa com caracteres góticos a preto e vermelho, esta obra é ilustrada com belas capitais ornamentadas, tarjas decorativas e imagens xilográficas, entre as quais se destaca o magnífico Calvário e o Rei e a Rainha ajoelhados em oração, constituindo a edição de maior monumentalidade que se publicou entre nós neste período. Terminada entre Maio e Novembro de 1495, é a segunda edição desta obra na Península Ibérica, tendo a primeira, em catalão, começado a sair em Valência em Fevereiro do mesmo ano.

Foram impressos exemplares sobre pergaminho e sobre papel, ambos representados na colecção da Biblioteca Nacional.

Também, por volta de 1495, terá sido impressa provavelmente em Leiria, por impressor desconhecido, uma edição dos *Elegantiolae* de Augustinus Datus, localizada entre os cinco opúsculos que constituem a miscelânea onde se encontra a *Ars eloquentiae* estudada por Manuel Saraiva Barreto, que já referimos e que se conserva na Biblioteca Pública de Évora. Foi divulgada em Julho de 2006 numa tese de doutoramento defendida na Universidade Nova de Lisboa¹⁶.

¹⁴ *Breviário Bracarense de 1494*, introd. de Pedro Romano Rocha, [Lisboa], Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987, reproduzido em fac-símile do exemplar da Biblioteca Nacional.

¹⁵ Aires A. Nascimento, *Do manuscrito ao incunábulo: percurso da tradução medieval da “Vita Christi” para português*, comunicação apresentada na jornada internacional “Sorgenti della cultura tipografica nella penisola ibérica”, realizada em Veneza, 22-23 Outubro, 1999.

¹⁶ Esta tese tem como objectivo “apresentar [...] 61 notícias tipobiográficas [...] que representam os impressos portugueses actualmente conhecidos desde o início da imprensa [em Portugal], fixado em ca. 1488, até ao ano de 1518 [...] de acordo com uma metodologia uniforme e numa perspectiva de actualização relativamente a descrições parcelares anteriores”. Pretende ainda estabelecer um *corpus* documental reunindo “o material tipográfico usado nos impressos portugueses entre ca. 1488 e 1521, introduzindo uma classificação dos tipos e das iniciais, assim como uma ordenação das tarjas, gravuras e portadas, no âmbito de uma sequência cronológica estabelecida em função dos locais de produção referenciados”, in Helga Maria Jüsten, *Incunábulo e post-incunábulo portugueses (ca. 1488-1518): Em redor do material tipográfico dos impressos portugueses*, Doutoramento em História, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova, 2006, (ex. em CD-ROM).

O facto de os exemplares encontrados nos últimos tempos omitirem a indicação de onde, por quem e quando foram produzidos ou estarem truncados faltando-lhes as páginas em que se conteriam esses elementos, dificulta o estabelecimento de uma relação cronológica segura, assim como de um itinerário mais desenvolvido dos primitivos impressores em Portugal. No entanto, o seu aparecimento é da maior importância por si só, como é evidente, e porque contribui para confirmar a suposição instalada nos meios científicos nacionais a partir da década de 60 do século passado de que a produção tipográfica portuguesa quatrocentista foi seguramente bastante superior ao que se julgava conhecer até então e muito ainda está por descobrir.

Entre as quatro edições saídas dos prelos judaicos de Leiria, a última, acabada de imprimir por Abraão d'Ortas em 25 de Fevereiro de 1496, contraria as características de toda a produção hebraica neste período, visto tratar-se de um texto em latim impresso em caracteres góticos. Da autoria de Abraão Zacuto, matemático e astrónomo judeu nascido em Salamanca e refugiado em Portugal, o *Almanach perpetuum* fora traduzido para latim por José Vizinho, seu discípulo, médico e matemático judeu, membro do conselho de cosmógrafos de D. João II, o qual poderá ter estado por detrás da encomenda desta edição. Esta obra representa a transposição dos conhecimentos da astronomia judaica para a ciência náutica portuguesa e segundo Luís de Albuquerque, historiador dos descobrimentos, “veio a ser uma das obras mais úteis aos marinheiros quinhentistas portugueses”. Apresenta-se em três versões, das quais a que tem os cânones em castelhano foi reproduzida em fac-simile em 1986¹⁷. O exemplar da Biblioteca Nacional pertence à versão que ostenta no cólofon o selo de José Vizinho.

Precisamente neste mesmo ano, em Dezembro de 1496, D. Manuel I, para satisfazer as condições impostas pela princesa D. Isabel, filha dos Reis Católicos, com quem pretendia casar, decreta a expulsão dos judeus, pondo assim fim à produção tipográfica hebraica que hoje conhecemos (treze obras em hebraico e uma em latim).

Entretanto, vai-se afirmando em Lisboa a presença e actividade dos impressores germânicos. Depois da publicação da *Vita Christi*, Nicolau de Saxónia e Valentim Fernandes de Morávia separam-se.

Do primeiro, Nicolau de Saxónia, pouco se sabe; a não ser que já estaria em Lisboa antes de 1495, tendo partido depois para a Galiza. Regressado a Lisboa, publicou em 31 de Maio de 1497 um livro litúrgico encomendado pelo cabido de Santiago de Compostela, o *Breviarium Compostellanum*. De com-

¹⁷ Abraão Zacuto, *Almanach perpetuum*, introd. Luís de Albuquerque, [Lisboa], Imprensa Nacional/Casa da Moeda, [D.L. 1987], reprod. fac-simil. da edição de 1496 (cânones em castelhano).

posição modesta, foi composto em caracteres góticos a preto e vermelho e ilustrado com duas pequenas xilografias.

Apenas se conhecem dois exemplares, ambos incompletos, um na Biblioteca Nacional de Madrid e outro na Academia Real da Historia da mesma cidade.

Em 20 de Junho de 1498, termina o *Missale Bracharense*, composto igualmente em caracteres góticos a preto e vermelho, mas com um aparato gráfico superior devido à utilização de capitais ornamentadas e da gravura do Calvário usadas na edição da *Vita Christi*.

Na Biblioteca Pública de Évora existe um exemplar completo deste *Missale*.

De Valentim Fernandes de Morávia, sabemos que em 1493 se encontrava em Sevilha, donde veio para Portugal provavelmente no início de 1495. Homem de negócios e de cultura, acabou por radicar-se no nosso país, onde viveu e desenvolveu uma actividade diversificada até ao seu falecimento em 1518.

Da sua oficina, nos cinco anos que medeiam até ao final do século, saíram sete obras das quais cinco de carácter profano, sendo três em língua portuguesa, merecendo ser considerado a primeira figura do panorama tipográfico português do seu tempo.

Ao livro da *Vita Christi* seguiu-se a edição de um texto litúrgico em latim, o *Votivale missarum secundum ritum Romane Curie*. Impresso em caracteres góticos a preto e vermelho, com capitais floreadas, saiu do prelo em 10 de Março de 1496 e nele Valentim Fernandes apõe, pela primeira vez, a sua marca de impressor.

O único exemplar conhecido deste missal encontra-se na British Library em Londres.

Segundo o grande historiador do livro Henri-Jean Martin, a marca tipográfica tornou-se nos finais do século XV “une véritable illustration publicitaire”¹⁸, nela figurando elementos que permitem identificar o impressor tais como as iniciais do seu nome, divisas e outros elementos iconográficos. A estes veio juntar-se toda uma simbologia, por vezes de difícil compreensão, com a moda das alegorias e emblemas introduzidos pelo Humanismo, que podem ser reveladores da sua cultura e/ou espiritualidade.

A marca tipográfica de Valentim Fernandes, devido à sua complexidade tem sido objecto de várias interpretações. Num estudo que publicámos em 2002¹⁹, procurámos contribuir para essa interpretação fazendo uma nova leitura dos elementos nela contidos, de que destacamos aqui apenas o que consideramos essencial para a sua compreensão.

¹⁸ Lucien Fèbvre et Henri Jean-Martin, *L'apparition du livre*, 2ª ed., Paris, Albin Michel, 1971, pp. 122-124

¹⁹ M. V. Mendes, “Ainda Valentim Fernandes e a sua “perturbante” marca tipográfica”, *Revista Portuguesa de História do Livro*, Lisboa, Ano V, 9, 2002, pp. 55-75.

A matriz xilográfica terá sido, muito provavelmente, encomendada a um gravador alemão, talvez em Nuremberga, cidade onde o impressor tinha correspondentes, e porque o seu estilo lembra o das gravuras da famosa *Crónica de Nuremberga*.

A identidade do impressor é-nos revelada por dois elementos: o leão rampante coroadado, linguado e de cauda bifurcada, e o monograma contido no escudo que sustenta ao pescoço, isto é, a referência à sua terra natal representada pelo leão símbolo da Boémia que na época integrava a Morávia e o seu nome através da abreviatura, *VFrz*.

Os restantes elementos referem-se, segundo cremos, à espiritualidade do impressor. Do escudo pende uma filacteria com cinco iniciais ISVWH e por baixo desta a imagem da Chaga Maior de Jesus de cujo centro escorrem cinco gotas de sangue que, em nosso entender, simbolizam as Cinco Chagas. A provável adesão de Valentim Fernandes ao antigo culto das Cinco Chagas, que o franciscanismo, na época muito influente em Portugal, ajudara a difundir, seria assim declarada pelas cinco iniciais cuja leitura propomos, na sua língua materna: “*IeSV Wunde Heilige*”, isto é, a “Chaga Sagrada de Jesus”. Esta alusão ao sacrifício de Jesus no qual se refugiam os que procuram consolo para a sua alma é ainda confirmada pelo sentido da legenda que abraça o rectângulo reproduzindo versículos dos Salmos: “As tuas consolações alegraram a minha alma conforme a abundância das minhas dores no meu coração. E o senhor tornou-se o meu refúgio”.

Logo no mês seguinte, a 20 de Abril de 1496, sai da sua oficina a versão portuguesa de uma novela de cavalaria de autor anónimo, ao gosto popular, a *Historia de mui nobre Vespasiano Emperador de Roma*. Impressa com caracteres góticos, é ilustrada com xilografias representando cenas de interior (palácios) e de exterior (acampamentos militares e batalhas) de inspiração germânica que acompanham o desenvolvimento do texto. Na última página encontra-se, pela primeira vez, a representação xilográfica da esfera armilar, divisa de D. Manuel I.

O único exemplar conhecido, a que faltam as três primeiras folhas, encontra-se na Biblioteca Nacional e dele foi feita uma edição fac-similada em 1981²⁰.

Provavelmente no mesmo ano terá publicado o *Regimento proveitoso contra a pestenença*. É a tradução portuguesa de uma obra várias vezes impressa na Europa contendo “huu bõ regimento muyto necessário e muyto proveitoso” sobre os sinais, causas e remédios da peste e as formas de a tratar

²⁰ *Historia de mui nobre Vespasiano Imperador de Roma*, nota prévia de Artur Anselmo, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1981, edição fac-simil. da edição de 1496.

ou evitar. Impresso a preto com caracteres góticos, contém duas xilografias: o escudo das armas portuguesas e uma adoração à Virgem.

Os dois únicos exemplares conhecidos encontram-se um na Biblioteca Pública de Évora e outro na Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa.

No ano seguinte, um novo trabalho é produzido na sua oficina, a *Grammatica Pastrane*, agora dirigido a um outro público, os estudantes. Trata-se de um compêndio gramatical que reúne em três partes a matéria da gramática latina que, desde meados do século XV, se ensinava na Universidade de Lisboa. A *Grammatica* de Juan de Pastrana e as *Materie*, isto é, a glosa de Pedro Rombo à primeira parte da mesma *Grammatica* e uma adaptação e comentário à segunda parte por António Martins, professor de gramática na Universidade de Lisboa e que fora mestre de Pedro Rombo. A questão sobre se estas três partes devem ser consideradas como três incunábulos distintos tem sido diversas vezes levantada. A última interpretação foi apresentada por João J. Alves Dias²¹, que considera tratar-se apenas de dois incunábulos, um dos quais inclui a primeira parte da gramática, o *Thesaurus pauperum siue speculum puerorum* e a segunda parte comentada por António Martins, concluído em 20 de Junho de 1497, sendo o outro constituído pela glosa de Pedro Rombo à *Grammatica* e o primeiro a ser composto, terminado em 27 de Maio de 1497.

Esta edição da *Grammatica Pastrane*, cujo uso viria, no início do século seguinte, a ser condenado pelos novos mestres da língua latina, seguidores da corrente humanista, foi composta com grande esmero, em caracteres góticos a preto e vermelho. Além da gravura da página de título que representa uma sala de aula, foram introduzidas duas

elegantes árvores gramaticais, à semelhança de árvores genealógicas, onde com clara intenção didáctica se vai desenvolvendo, através de legendas dentro de círculos, o tema que se pretende explicar. O conjunto é envolvido por folhagem, frutos e aves, de belo efeito decorativo. A decoração é ainda completada com iniciais e tarjas no mesmo estilo das usadas no livro da *Vita Christi*.

O único exemplar conhecido deu entrada na Biblioteca Nacional em 1963.

A actividade tipográfica que se verifica na cidade de Lisboa, no último lustro do século, é acompanhada pelo aparecimento no Norte do país de um novo surto editorial, mas aí protagonizado pelo primeiro e único impressor português, cuja identidade se conhece neste período, Rodrigo Álvares.

Em 4 de Janeiro de 1497, saem do prelo na cidade do Porto, por encomenda do respectivo bispo, as *Constituições que fez ho Senbor Dom Diogo de Sousa Bispo do Porto*. “Documento de primeira ordem para o estudo da

²¹ Portugal. Biblioteca Nacional, *No quinto centenário da Vita Christi: Os primeiros impressores alemães em Portugal*, coord. João José Alves Dias, pref. A. H. Oliveira Marques, Lisboa, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1995, pp. 61-62 e 65-67.

sociedade portuguesa dos fins do século XV, não apenas pelo que diz respeito à organização eclesiástica mas também pelo que toca às relações dos clérigos com os poderes civis e à implantação dos ideais reformadores na vida quotidiana das paróquias e mosteiros”, na afirmação de Artur Anselmo²², estas constituições sinodais tinham sido promulgadas em 1496. Foram impressas em caracteres góticos com uma capital inicial xilográfica que tem inscritas as armas do Bispo do Porto e que terá sido também de autoria portuguesa.

Em 1997, foi feita uma edição fac-similada sobre o exemplar mais completo dos dois únicos conhecidos, o da Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa²³.

Ainda no mesmo ano de 1497, a oficina de Rodrigo Álvares produz uma outra edição, os *Evangelhos e Epístolas com suas exposições em romance*. Traduzida para português pelo próprio impressor, da versão castelhana do erudito aragonês Gonçalo Garcia de Santa Maria, que fora editada em Salamanca em 1493, esta compilação e respectivas glosas tem sido atribuída a Guilherme Parisiense. No estudo de Manuel Cadafaz de Matos que acompanha a edição fac-similada desta obra, a questão da autoria é analisada, verificando-se que não é hoje tão consensual essa atribuição, sendo por alguns autores considerada como devendo-se antes a Johannes Herolt, dominicano de Nuremberga e autor de vasta obra teológica.

Impressa a preto, com os mesmos caracteres góticos da anterior, caracteriza-se pela novidade na ilustração: dezenas de xilografias alusivas ao texto, de traços muito rudimentares e de carácter popular, inspiradas nas da anterior edição de Salamanca e, provavelmente, abertas em Portugal.

O único exemplar que se conhece entrou na Biblioteca Nacional em 1921 e foi reproduzido em edição fac-similada em 1997²⁴.

A última obra que Valentim Fernandes editou neste século representa a viragem que se estava a verificar no ambiente cultural português: as *Epistolae et orationes quedam Cataldi Siculi*. Apesar de ainda ser composta, como todas as outras, com caracteres góticos (os caracteres romanos ou redondos seriam mais indicados num texto com estas características e, como sublinha Artur Anselmo, o próprio Cataldo, embora pela voz de um outro, censura “um certo sabor de germanismo” nas edições de Valentim Fernandes), o seu conteúdo reflecte os primeiros passos do Humanismo em Portugal.

²² A. Anselmo, *op. cit.*, p. 279.

²³ *Constituições que fez bo Senbor Dom Diogo de Sousa B[is]po do Porto*, prol. Manuel Cadafaz de Matos, introd. Antonio García y García, Lisboa, Ed. Távola Redonda, 1997, edição em fac-simile da edição do Porto: na oficina de Rodrigo Álvares, 1497, da Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa.

²⁴ *Evangelhos e Epístolas com suas exposições em romãce*, estudo de Manuel Cadafaz de Matos, Lisboa, Ed. Távola Redonda, 1997, edição em fac-simile da edição do Porto: na oficina de Rodrigo Álvares, 1497, da Biblioteca Nacional de Lisboa.

Cataldo Parísio Sículo que, como já referimos, chegara a Portugal por volta de 1485 como orador régio e mestre de D. Jorge, filho bastardo do rei D. João II, veio a ser também professor de latim de algumas figuras da nobreza tendo mantido correspondência com várias personagens da Corte. Parafrazeando uma afirmação do Professor A. da Costa Ramalho, da Universidade de Coimbra, que tem estudado exaustivamente a obra do humanista siciliano, “o seu contributo para a introdução do humanismo e para a actualização do nosso país com a cultura literária da Europa mais adiantada, a partir da fonte que era então a Itália, o seu papel na europeização cultural dos portugueses foi de grande significado”²⁵.

Constituída por cartas e orações de Cataldo, esta edição terminada em Lisboa em 21 de Fevereiro de 1500, aparece seguida de uma segunda parte intitulada *Cataldi epistolarum et quarundã Orationum*, sem indicação de lugar nem de data de impressão, mas que se presume ter sido publicada por volta de 1513.

Do exemplar existente na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra foi feita em 1988 uma edição fac-similada, de cuja introdução extraímos a afirmação supra mencionada.

Aqui termina o elenco da produção tipográfica portuguesa quatrocentista, tal como hoje se nos apresenta. No entanto, como vimos, a eventualidade do aparecimento de exemplares desconhecidos está sempre no nosso horizonte, o que é necessário é que estejamos atentos aos sinais da sua presença.

A par das descobertas de novos exemplares e respectivos trabalhos de investigação que têm aberto diferentes perspectivas sobre a história dos primórdios da tipografia em Portugal, têm sido desenvolvidos outros trabalhos quer na área das obras de referência que, embora de âmbito mais vasto, registam grande parte da tipografia portuguesa do século XV, quer na divulgação dos textos impressos em língua portuguesa neste período, com o propósito de os tornar conhecidos e acessíveis a um público mais vasto e menos especializado.

Está no primeiro caso o catálogo *Os incunábulo das Bibliotecas portuguesas*, que reúne os incunábulo existentes em Portugal nas bibliotecas sob tutela do Estado, num total de 1888 títulos, publicado no âmbito do projecto do Inventário do Património Cultural Móvel promovido pelo Ministério da Cultura²⁶.

Também um outro projecto, INCIPIT, se desenvolveu a nível europeu nessa mesma área. Propunha-se substituir as longas transcrições paleográficas praticadas pelos reportórios impressos, demoradas, dispendiosas e sempre

²⁵ Cataldo Sículo, *Epistolae et orationes*, introd. Américo da Costa Ramalho, Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade, 1988, ed. fac-simil. da edição de Lisboa, [Valentim Fernandes], 1500, p. 11.

²⁶ Portugal. Secretaria de Estado da Cultura, *Os incunábulo das Bibliotecas portuguesas*, coord. e org. Maria Valentina C. A. Sul Mendes, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura; Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1995, 2 v.

susceptíveis de erros, por imagens digitais das páginas-chave, isto é, das páginas que contêm os elementos essenciais à identificação de cada edição. Com a participação de várias bibliotecas nacionais europeias, entre as quais a Biblioteca Nacional de Portugal foi editado pela British Library em 1997, *The Illustrated ISTC on CD-ROM*, contendo 28.000 registos da sua base ISTC (Incunabula Short Title Catalogue), dos quais 2000 são complementados pelas respectivas imagens digitais (ca. 10000).

Com o objectivo da divulgação de textos de língua portuguesa desde a Idade Média até à actualidade, foi desenvolvido em Portugal, pelas Universidades do Minho e de Trás-os-Montes, o “Projecto Vercial”, em cujo âmbito foram já publicados inúmeros textos, entre os quais, em edições semi-diplomáticas, os seguintes impressos no século XV: o *Tratado de confissão*, o *Sacramental*, a *Historia de mui nobre Vespasiano Imperador de Roma*, o *Regimento proveitoso contra a pestenença*, as *Constituições de D. Diogo de Sousa* e os *Evangelhos e Epístolas com suas exposições em romance*²⁷.

Apesar do extraordinário avanço das novas tecnologias que, nos nossos dias, vão tentando substituir os livros impressos pelos livros electrónicos, gostaríamos, para encerrar, de repetir as palavras de admiração com que o judeu Samuel d’Ortas e seus filhos saudavam o aparecimento da imprensa de caracteres móveis, em 1494: “Na verdade, é caso para perguntar se alguma vez existiu um facto como este, desde os tempos mais recuados da história da Humanidade”²⁸.

²⁷ *Tratado de confissom (Chaves, 1489)*, v. I: Edição semi-diplomática, estudo histórico e informático-linguístico de José Barbosa Machado, Braga, Ed. APPACDM, 2003; v. II: Edição actualizada, glossário e listagem de palavras de José Barbosa Machado, Braga, Ed. APPACDM, 2004;

Idem, 2ª ed., Braga, Ed. Vercial, 2008, livro electrónico;

Clemente Sánchez de Vercial, *Sacramental [Chaves, 1488]*, Edição semi-diplomática, introdução, lematização e notas de José Barbosa Machado, [S. l.], Publicações Pena Perfeita, 2005;

C. Sánchez de Vercial, *idem*, 2ª ed., Braga, Ed. Vercial, 2008, livro electrónico;

História do mui nobre Vespasiano imperador de Roma (Lisboa, 1496), Introdução, edição e lematização de José Barbosa Machado, Braga, Ed. Vercial, 2005;

Idem, 2ª ed. revista e ampliada, Braga, Ed. Vercial, 2007;

José Barbosa Machado, “Edição semidiplomática do *Regimento Proueytoso contra ha Pestenença*”, *Revista de Letras*, Univ. Trás-os-Montes e Alto Douro, S. II, 3, Dezembro 2004, p. 21-42;

“Constituições de D. Diogo de Sousa: Impressas no Porto em 1497 por Rodrigo Álvares”, Introdução, edição semidiplomática e lematização de José Barbosa Machado, *Cadernos Culturais*, Câmara Municipal de Vila Real, S. III, 7, 2006;

Idem, 2ªed., Braga, Ed. Vercial, 2008, livro electrónico;

Evangelhos e Epístolas com suas Exposições em Romance, introdução, edição e lematização de José Barbosa Machado, Braga, Ed. Vercial, 2008.

²⁸ A. Anselmo, *op. cit.*, p. 345.

ANEXO

TIPOGRAFIAS HEBRAICA E CRISTÃ

Cronologia

- [1486-1493] **[LISBOA?, sine nomine]**
Certificado de Indulgências de Inocência VIII
- 30.6.1487 **FARO, Samuel Gacon**
Pentateuco
- [10.4.1488?] **[LISBOA?, António Téllez?]**
Sumário das graças, doações e liberdades
- [18.4.1488?] **[CHAVES?, João de Oviedo?]**
Sacramental
- 16.7.1489 **LISBOA, Elieser Toledano**
Comentário ao Pentateuco
- 8.8.1489 **CHAVES, [sine nomine]**
Tratado de confissom
- 25.11.1489 **LISBOA, Elieser Toledano**
Comentário à ordem das orações
[1490?] Livro de orações
[1490?] Caminhos do mundo
- [ca. 1488] **[LISBOA?, António Téllez?]**
Ars eloquentiae
- 8.7.-6.8.1491 **LISBOA, Elieser Toledano**
Pentateuco
1492 Isaías e Jeremias
[1492?] Provérbios de Salomão
[1492?] Leis da matança
- [1492 ou 1496] **FARO, Samuel Gacon**
Talmud Babli

- 25.7.1492[?]
ou 30.6.1497[?] **LEIRIA, Samuel e Abraão d'Ortas**
Provérbios de Salomão
- 26.-28.1.1494 **LEIRIA, Samuel d'Ortas e filhos**
Profetas primeiros
- 12.12.1494 **BRAGA, João Gherlinc**
Breviarium Bracharense
- [ca. 1494] **[SINE LOCO, sine nomine]**
Sacramental
- 14.5.-20.11.1495 **LISBOA, Nicolau de Saxónia e Valentino de Morávia (= Valentim Fernandes)**
Vita Christi
- 2.6.1495 **LEIRIA, Abraão d'Ortas**
Caminho da vida
- [ca. 1495] **[LEIRIA?, sine nomine]**
Elegantiolae
- 25.2.1496 **LEIRIA, Abraão d'Ortas**
Almanach perpetuum
- 10.3.1496 **LISBOA, Valentino de Morávia (= Valentim Fernandes) (só)**
Votivale missarum secundum ritum Romane Curie
- 20.4.1496 **LISBOA, Valentino de Morávia (= Valentim Fernandes) (só)**
Historia de mui nobre Vespasiano Emperador de Roma
- [1496?] **LISBOA, Valentino de Morávia (= Valentim Fernandes) (só)**
Regimento proveytoso contra a pestença
- 4.1.1497 **PORTO, Rodrigo Álvares**
Constituições que fez ho Senhor Dom Diogo de Sousa Bispo do Porto
- 27.5.1497 **LISBOA, Valentino de Morávia (= Valentim Fernandes) (só)**
Materiarum editio a Petro Rombo ex Baculo caecorum breviter collecta

- 31.5.1497 **LISBOA, Nicolau de Saxónia** (só)
Breviarium ad ritum et consuetudinem alme
Compostellanae Ecclesie
- 20.6.1497 **LISBOA, Valentino de Morávia (= Valentim
Fernandes)** (só)
Grammatica Pastranae = Thesaurus pauperum sive
Speculum puerorum editum a Magistro Johãne de
Pastrana; Materiae Antonii Martini a Baculo caecorum
breviter collectae
- 25.10.1497 **PORTO, Rodrigo Álvares**
Evangelhos e epistolas con suas exposições en romãce
- 20.6.1498 **LISBOA, Nicolau de Saxónia** (só)
Missale secundum ritum et consuetudinem alme
Bracharensis Ecclesie
- 21.2.1500 **LISBOA, Valentino de Morávia (= Valentim
Fernandes)** (só)
Epistolae et orationes quedam Cataldi Siculi



ROBERTO MULINACCI

O BRASIL NA ARCÁDIA. ANTÓNIO DINIZ DA CRUZ E SILVA
E O FIM DO IDÍLIO BUCÓLICO

*Bosques de Arcádia, bosques venturosos,
Em que algum dia as Musas habitavão
Onde estão vossos Cisnes, que cantavão
Inda mais que os do Meandro armoniosos?*

(António Diniz da Cruz e Silva, *Sonetos*)

Aquele entre a arcádia¹ e o Novo Mundo foi um encontro inevitável. De facto, como já escrevi num ensaio publicado no Brasil há uns anos², o género pastoril no seu conjunto – enquanto celebração do mito edénico da idade de ouro – oferecera ao velho continente as categorias culturais que lhe permitiram recodificar esta experiência da alteridade, tornando-a historicamente legível. Ou seja, o imaginário europeu sucessivo à época dos descobrimentos, transtornado pela abertura repentina e aparentemente ilimitada do espaço até então conhecido, encontrara na dimensão arcádica não apenas um modelo mental capaz de dar forma ao Diferente, reduzindo assim a distância entre o Ignoto e o Noto³, como também uma metáfora daquele algures geográfico,

¹ Uso o termo *arcádia* com letra minúscula – distinguindo-o, portanto, do com letra maiúscula, indicante a homónima academia literária – para me referir metonimicamente ao espaço tópico da ficção bucólica, mesmo quando a sua específica designação não seja explicitada ou se apresente até rotulado por nomes diferentes.

² Cf. Roberto Mulinacci, “Cenário arcádico sem espectador. Metamorfoses do ‘topos’ bucólico no arcadismo luso-brasileiro do séc. XVIII” in Lawrence Flores Pereira e Kathrin H. Rosenfield (orgs.), *Letras n. 24-Literatura e Pensamento entre o Final da Renascença, o Barroco e a Idade Clássica*, (Janeiro/Junho de 2002), Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Maria, pp. 73-81.

³ Cf. Ettore Finazzi-Agrò, “Ir algures. A delimitação do ilimitado na literatura de viagens dos séculos XV e XVI” in *Vértice*, n. 11 (Fevereiro de 1989), pp. 81-89.

cuja novidade acabara por ser absorvida sob o signo de uma utopia literária comparável à dos *saturnia regna*.

Na verdade, ao debruçar-me sobre as modalidades dessa reconversão bucólica da América no âmbito do arcadismo luso-brasileiro do século XVIII, eu não me limitara a identificar o índio da Colônia ultramarina com o descendente directo do pastor *ulissiponense*, mas – na esteira das indicações do António Cândido – reconheceu no *Uraguai* (1769) de Basílio da Gama a primeira manifestação de uma “sincronia pastoril-indianista”⁴ em que parecia cifrar-se o percurso daquele *topos*: isto é, o índio actua à maneira do pastor, mesmo sendo dele, antes, uma negação, inscrita justamente no princípio clássico da *convenientia*. Por outras palavras, após o convencionalismo dos árcades mineiros, os quais invocavam as Ninfas do Mondego no quadro das *penhas duras*, do *turvo rio* e das *pálidas areias* da paisagem local, o Termino Sípílio da Arcádia romana – e, além disso, fundador ou co-fundador da Ultramarina – desapertava o laço que prendia literariamente o Brasil à Europa, reinterpretando em chave nacional a figura epónima da tradição congénere. Neste sentido, porém, o silvícola brasileiro, mais do que constituir tão-só um típico exemplo de “nacionalização dos tópicos”⁵, marcava, ao mesmo tempo, um ponto de ruptura em relação àquela “estética do lugar-comum”⁶ de que o bucolismo fazia parte integrante, contribuindo para inserção do mundo americano dentro do circuito da cultura do Ocidente. Enquanto, afinal, os amaneirados pastores da metrópole estavam destinados a morrer de consumpção, contentando-se com os cientes jogos de simulação a que se reduzia agora o seu disfarce, o indígena colonial ia insuflando nova seiva naquele asfítico paradigma identitário, a partir exactamente de uma realidade antropológica de que dependerá, no futuro, o avatar da personagem original sob as roupagens do indianismo romântico. Isto, pelo menos, é o que parece.

Contudo, se decerto o *Uraguai* é o texto que inaugura essa passagem de testemunho entre o pastor e o índio, talvez não seja o único em que se regista uma situação análoga, nem o mais importante para definir as coordenadas do fenómeno em apreço. Muito mais significativas para tal são, com efeito, as doze *Metamorfoses* escritas por António Diniz da Cruz e Silva a exemplo do homónimo poema de Ovídio e publicadas em Lisboa na Tipografia Lacerdina desde 1807⁷. Mais significativas por quê? Porque se trata de uma das primeiras tenta-

⁴ R. Mulinacci, *op. cit.*, p. 77.

⁵ António Cândido, “Os ultramarinos” in *Vários escritos*, 3^a ed. rev. e ampl., São Paulo, Duas Cidades, 1995, p. 226.

⁶ *Ibi*, p. 225.

⁷ Apesar da sua meritória reedição moderna por Maria Luisa Malaquias Urbano (*Obras de Antonio Dinis da Cruz e Silva / introdução, fixação de texto e notas de Maria Luisa Malaquias*

tivas portuguesas – quer dizer, feitas por um escritor de Portugal – de aplicar ao Brasil os cânones da poesia bucólica, transferindo para aquele cenário tropical os tradicionais estereótipos do arcadismo europeu. Ou também, para dizer melhor, depois de os autores brasileiros (em particular, Cláudio Manuel da Costa) terem trazido a arcádia para a áspera natureza de Minas Gerais, aclimatando nesta os *topoi* daquela nomenclatura universal – cuja readaptação regionalista nada tira ao seu formalismo abstractizante –, tratava-se, dessa vez, de levar o Brasil para a arcádia, de deixá-lo entrar nas equações retóricas de uma linguagem convencionalizada, diluindo nela os traços da sua fisionomia individual. Onde a inversão desse processo, longe de se resolver apenas numa questão de perspectiva crítica, aponta, evidentemente, para os diferentes intuitos ideológicos de cada obra: em suma, ao passo que a pátria dos ultramarinos subjaz à tensão niveladora da gramática arcádica, contendo as forças centrífugas da sua geografia real em função da incorporação no universo *ficto* do bucolismo, o Brasil de Elpino Nonacriense (pseudónimo à *la bergère* de Cruz e Silva), ao invés, revela-se irredutível aos moldes universalizantes do género, em nome justamente da sua especificidade paisagista. Vontade de autonomizar a paisagem brasileira ou insuficiência do instrumento literário utilizado para a representar? Talvez as *Metamorfoses* de Cruz e Silva nos possam proporcionar uma resposta.

1. Os sonetos e as tentações da pastoral

Concentrando os quinze livros do arquétipo ovidiano na medida clássica das doze *fabulae* ao gosto mitológico, as *Metamorfoses* do árcaide lusitano são o resultado da sua experiência pessoal no Brasil, que ele tivera a oportunidade de conhecer concretamente não apenas durante a longa permanência no Rio de Janeiro – aonde viera exercer, em 1776, o cargo de desembargador, antes de ser elevado, mais tarde, a chanceler da Relação –, mas também graças às suas viagens a Vila Rica na qualidade de membro do célebre tribunal constituído para julgar os Inconfidentes. E é, de facto, o ambiente dos trópicos, retratado por um olhar não alheio a interesses naturalísticos, que perpassa nestes decassílabos, o mesmo ambiente, aliás, que Elpino esboçara um pouco antes nos sonetos, fundando assim uma *imagerie* exótica da Colónia cuja genealogia assenta num “senso do pitoresco”⁸ absolutamente inédito em Portugal, pelo menos nesta vertente regressiva.

Urbano, Lisboa, Colibri, 2000), é a esta edição original em seis livros que farei aqui referência e de que serão tiradas, portanto, as citações inseridas no texto.

⁸ António José Saraiva-Oscar Lopes, *História da Literatura Portuguesa*, 15^ª ed. corrigida e actualizada, Porto, Porto Editora, 1989, p. 657.

Até então, com efeito, o Brasil figurara nos textos portugueses quase exclusivamente no âmbito da literatura de viagens do século XVI, como legado de uma política expansionista que desde logo enveredara por outros rumos, afastando a descoberta cabralina das diretrizes principais da colonização. Não é por acaso, de resto, que, nestes primeiros documentos informativos acerca da antiga “província de Santa Cruz” – de Caminha (1500) a Soares de Sousa (1587) –, predomina um ideal declaradamente projectivo, visando enquadrar a nova terra entre as potencialidades futuras ao dispor da metrópole e submetendo portanto o seu valor histórico à rentabilidade da exploração possível⁹. Nem é de estranhar, igualmente, o facto de a novela cavaleiresca – cujo herói, o cavaleiro errante, encarnara o moderno sentido da *aventure* – e a bucólica também excluírem por completo o Brasil das suas andanças geográficas, mesmo quando as peripécias dos protagonistas dilatam o eixo cronotópico de costume, chegando às mais remotas fronteiras do Império lusitano¹⁰. Presença quase recalcada inclusive nos autores que ali viveram, ficando, se não indiferentes, pouco sensíveis ao espectáculo de uma natureza deslumbrante (pense-se, por exemplo, em Francisco Manuel de Melo¹¹), o Brasil viria de novo à tona da escrita literária precisamente nos versos de Cruz e Silva, embora a sua consistência seja aqui mais toponímica do que realmente paisagista, devido também ao prevalecer da interpretação alegórica sobre a pura e simples contemplação estética.

Ou seja, longe de qualquer compenetração extática com a visão do poeta, o meio tropical é tanto evocado referencialmente – sobretudo pelos títulos dos poemas – quanto, no fundo, transcendido na sua peculiar aparência física, tornando-se apenas um pretexto para reflexões de teor moralizante¹² ou auto-comprazimentos de cunho nacionalista¹³. A própria irrupção, neste cenário,

⁹ Cf. Odil José de Oliveira Filho, “Projetos de promessa: a literatura da expansão ultramarina portuguesa no Brasil (século XVI)” in *Revista de Letras* (Editora UNESP), São Paulo, v. 39, 1999, pp. 37-48.

¹⁰ Cf. Anne-Marie Quint, “Pastores no mar: o espaço marítimo nos romances pastoris de Fernão Álvares do Oriente e Francisco Rodrigues Lobo” in *Ibi*, pp. 25-36.

¹¹ Apesar da existência de obras, hoje infelizmente perdidas, em que – segundo o Inocência – Francisco Manuel de Melo teria falado do Brasil.

¹² Cf. Soneto XLV (*Sobre a serra de Parati*) in *Poesias de Antonio Diniz da Cruz e Silva*, tom. I, Lisboa, Typografia Lacerdina, 1807, p. 247: “Esta que com a fronte os Ceos arrosta/agra serra das nuvens coroada/(...)He a pesar da inhospita aspereza,/que os peitos mais robustos intimida,/trilhada sem horror do Lusitano,/Que a fome insaciavel da riqueza/Lhe faz em cada passo expor a vida:/Tanto pode a ambição no peito humano!”.

¹³ Cf. Soneto XLVII (*Sobre a cidade de S. Paulo*) in *Ibi*, p. 249: “Que o pouco invicto povo Lusitano/Depois de abrir as portas do Oriente/Pisando a espalda do Neptuno insano;/Nos vastos ermos Campos do Occidente/Novo às Quinas imperio alçou ufano;/Não fez tanto do Lacio a forte gente!”.

da poética das ruínas¹⁴, mesmo que ainda em forma embrionária, parece confirmar uma atitude mediativa que não consegue desprender o sublime da natureza – cuja emergência se entrega aqui aos elementos tópicos descritos pela tratadística coeva (entre os quais, “os ásperos penhascos e as cataratas ímpares”¹⁵), fazendo quase vir à mente certas pinturas de Caspar David Friedrich¹⁶ – do sentimento de caducidade das coisas terrenas, tentando, pelo contrário, refuncionalizar aquela emoção dentro dos esquemas racionais de uma elementar etiologia da decadência. O “pitoresco” brasileiro – se é portanto que o termo tem alguma plausibilidade nesse contexto – reduz-se então a uma paisagem de rios caudalosos e serras imponentes sobre a qual paira algo semelhante àquela “douce mélancolie”¹⁷ de Diderot, que se tornou agora consciência dos germens de corrupção (*in primis*, o ouro)¹⁸ contidos nas entranhas deles, determinando, por conseguinte, o fracasso das esperanças palinogenéticas tradicionalmente associadas ao novo mundo.

Não sei, a tal propósito, se se pode falar numa dignificação do Brasil: decerto, porém, no decurso de dois séculos, assistiu-se a uma gradual reconversão da imagem da Colônia, passando do anúncio das suas virtualidades latentes para a denúncia das ameaças efectivas que dali podiam derivar para a Europa. Aquele lugar que, em suma, as expectativas da propaganda portuguesa já elevaram outrora a prefiguração do futuro fora progressivamente convertendo-se, sob as insígnias do *déjà vu*, numa desiludida e decepcionante continuação do passado: em vez de uma alternativa à civilização, com

¹⁴ Cf. Soneto XLVIII (*Sobre a Villa de S. Vicente, n'outro tempo Cabeça da Capitania de S. Paulo*), in *Ibi*, p. 250: “Esta que a poucas casas reduzida,/Entre ruínas jaz tão pobrememente,/Rico emporio já foi da Lusa gente/De alto estado Metropoli conhecida./(...)O povo então, que aqui feliz crecera,/Fugindo a reduzio a tal estado,/Que hoje nem sombra he do que antes era./Pois he vicio nos homens arreigado/O correrem atras de quem prospera,/E deixarem-o ao vello desgraçado.”

¹⁵ Cf. Shaftesbury, *Ensaio morais*, citado por Umberto Eco (org.), *Storia della bellezza*, Milano, Bompiani, 2004, p. 282.

¹⁶ Cf. o Soneto XLIX (*Sobre o grande salto, que forma o Rio Tietê junto da Villa de Itu*) in *Ibi*, p. 251: “Corre já entre Serras escarpadas,/Já sobre largos Campos murmurando/O Tietê, e as agoas engrossando/Soberbo alaga as margens levantadas./Penedos, pontes, arvores copadas,/Quanto topa de colera escumando,/Com fragor espantoso vai rolando/Nos vortices das ondas empoladas./Mas quando mais caudal mais orgulhoso/As margens rompe, cahe precipitado/Atroando ao redor toda a Campina:/O proprio retrato he de hum poderoso,/Pois quanto mais sublime he seu estado,/Mais estrondosa he sua ruina.”

¹⁷ Citado por Raffaele Milani, *Il pittoresco. L'evoluzione del gusto tra classico e romantico*, Bari, Laterza, 1996, p. IX.

¹⁸ Cf. o Soneto LI (*Sobre o morro de Villa Rica*) in *Ibi*, p. 253: “Aqui deste agro morro na aspe-reza,/Que as nuvens alça a fea catadura,/Quanta encerrou a provida Natura/Aos ousados mortaes alta riqueza!/(...)/Correntes de oiro tem d'aqui manado/Que de luxo, e de vicios largamente/Hão de Europa os Imperios inundado./Ah!quanto melhor fora, oh cega gente!/Que jazendo aqui sempre soterrado,/De tantos crimes não fora a nascente.” Cf. também Sonetos I e LII.

efeito, o Brasil apresenta-se nos sonetos de Cruz e Silva como um espelho dos males de que ela estava afectada, reflectindo na superfície da sua natureza, juntamente com os sinais inexoráveis do tempo, também as eternas paixões que perturbam a alma humana (entre as quais, a inconstância, a cobiça, a avareza, o orgulho, a ousadia). Enfim: tudo já visto e até previsível.

Mitigada no seu exotismo, a paisagem dos trópicos sucumbe pois às proeminentes preocupações do árcade, desejoso de encaixar a América portuguesa no interior de uma visão cíclica da História, preenchendo assim a descontinuidade daquele espaço em relação ao velho continente. Todavia, ao homologar com os estigmas do desconcerto do mundo esta “quarta parte nova”¹⁹ – onde o patente eco camoniano do sintagma dá quase a impressão de justificar tal aproximação crítica –, o Elpino Nonacriense, na verdade, não se limitava a defender a ficção bucólica da Arcádia contra a concorrência da realidade colonial, como acabava por realçar também a crise daquele primitivismo literário ante o ideal da vida burguesa. Dito de modo diferente: se o Brasil já não era um outro mundo, mas apenas um apêndice extremo do mundo, isso significava que, de facto, a natureza não podia mais salvar o homem cansado da civilização, precisando, pelo contrário, de salvar-se de si própria.

2. “As *Metamorphoses*” ou os fantasmas do exótico

Comecemos, então, pelo *incipit*, de claro sabor bucólico:

Entre os soberbos montes, que formando
Em seu ameno dilatado seio
Do Rio a graciosissima bahia,
Do mar, que em vagas muge, a furia quebrão,
N’hum densa floresta, que se eleva
De alcantilada serra sobre o cume
Às altas nuvens, tinha seu alvergue
Tejuca, do Brazil formosa ninfa²⁰.

Trata-se, porém, apenas de uma ilusão. Porque, apesar das premissas, as *Metamorphoses* de Cruz e Silva não pertencem completamente ao filão do bucolismo. Das doze partes que compõem a estrutura da obra, com efeito,

¹⁹ Cf. Soneto XLVI (*Sobre as grandes montanhas, que se encontram indo de Parati, até às margens do caudaloso Rio Paraíba*) in *Ibi*, p. 248: “Se a Grecia da terraquea mole ingente/A quarta parte nova conhecera,/...”.

²⁰ *As Metamorphoses* in *Poesias de Antonio Diniz da Cruz e Silva*, tom. IV, Lisboa, Typografia Lacerdina, 1814, p. 90.

não mais do que a metade encerra traços típicos da tradição congénere e, mesmo nesse caso, em proporções bastante desiguais entre elas. A rigor, talvez a “metamorfose” que melhor se condiz com os cânones de referência seja a sexta – intitulada *O Bem-te-vi e Macabé* –, onde se encontra a descrição de um perfeito *locus amoenus*, recortado no interior da selvática natureza tropical com todo o seu característico *décor*: o “arroio de água cristalina”, “a verde herva”, “as flores”, o canto das aves, o sopro leve do zéfiro²¹. Só que, deste microcosmo edénico, autêntica *mise en abîme* das estratégias de formalização textual, foram expulsos os seus ícolas habituais, quer dizer, os pastores, substituídos agora por uma galeria de personagens locais com nomes em língua tupi-guarani, conquanto disfarçadas debaixo das roupagens arcádicas. Em outros termos, diferentemente do que afirmam as histórias da literatura²² e conforme já acontecera com certos antecessores supramencionados (Basílio da Gama), o arcadismo setecentista não se reduz a transplantar automaticamente para novos meridianos culturais o seu repositório universal de *topoi*, mas sabe de vez em quando readaptá-lo às exigências específicas de cada encenação. Pouco importa que nesta encenação colonial influa de modo preponderante o paradigma clássico do hipotexto ovidiano. O pastor desaparece da paisagem brasileira não só por ser considerado ali uma presença, justamente, muito pouco natural, como também por ser conotado demais do ponto de vista da sua configuração literária. Se, afinal, as ninfas e os faunos conseguem reciclar-se nestas modernas selvas do Brasil, isso deve-se portanto ao facto de eles constituírem convenções mitológicas genologicamente transversais, mais do que geograficamente ubiqüitárias. À essência projectiva do fingimento bucólico, que estimulava a identificação do cortesão ou do cidadão com o pastor, contrapõe-se agora a tendência regressiva de um realismo burguês que, ao conceber a identidade pastoril como mero disfarce, desmonta de facto os mecanismos da alegoria.

Não é, em suma, apenas um problema de maior ou menor naturalidade – conforme demonstram, de resto, mesmo as ninfas e os faunos, sem dúvida tão alheios àquele ambiente quanto os pastores –, mas, antes, uma questão de códigos axiológicos que as personagens veiculam e que se revelam cada vez mais inadequados às reais condições históricas do século XVIII. Assim, no

²¹ Cf. *Ibi*, p. 117: “No mais cerrado das vizinhas selvas/Jazia hum raso, mas pequeno campo,/A quem robustas arvores de em torno/Com os troncos cingião. Os seus ramos/Huns com os outros todos enlaçados,/De toldo em grande parte lhe servião./Hum manso arroio de agoa cristallina/Pelo meio o cortava, alimentando/A verde herva, que o chão todo tapiza./As flores, que o juncavão, o doce canto/Das namoradas aves, que inquietas/Por entre a rama saltão, o susurro,/Com que o Zephyro encrespa as leves folhas/Das buliçosas plantas, tudo torna este ameno lugar mais aprazível;/Lugar que parecia haver formado/A varia e destra mão da Natureza.”

²² Cf. A.J. Saraiva-O. Lopes, *op. cit.*, p. 658.

clima de profundas transformações sócio-políticas – entre as quais, o declínio do Absolutismo e a subida triunfante da burguesia – que marca, também em Portugal, o advento da modernidade sob o influxo iluminista, a figura do artífice pastorzinho em que se vazava a aspiração nostálgica à ordem e à estabilidade da *aurea aetas* torna-se agora uma opção estética dificilmente sustentável. Sobretudo na sua transposição extra-europeia. Uma coisa, com efeito, é projectar o sonho do pastoreio primitivo contra um panorama de escombros, como na Lisboa pós-terramoto; outra coisa é, ao invés, confrontar-se com uma paisagem “naturalmente” primitiva como no Brasil colonial. Era por isso evidente que o imoto universo arcádico, arrastado pela corrente irremovível da História, já não podia contentar-se com uma simples função escapista, negando a inquietante realidade em nome de um ideal fora do tempo e do espaço, mas devia aprender a compactuar com a ideia da mudança e até a exorcismá-la, mediante a sua neutralização sob a forma de mito. Daí a escolha de Ovídio como inspiração poética do texto de Cruz e Silva.

Efectivamente, para além de uma moda cultural do arcadismo, ler o cenário da Colónia através do filtro da classicidade latina parece assumir, antes, a consistência de uma reacção do pensamento mítico em face da deriva do mundo moderno, tentando tornar compreensível, e quase normal – enquanto mergulhado *ab initio* na pré-história do continente americano²³ –, uma geografia caótica e avassaladora. Se, enfim, apesar das superfetações moralizantes, Elpino descrevera nos *Sonetos* o impacto daquele ambiente na sua subjectividade lírica, tratava-se desta vez de fundamentar a imediatez da impressão, submetendo o objecto dela a um trabalho de canonização artística, por trás do qual se escondia na verdade um esforço de apropriação simbólica. Ou seja, em vez de servirem apenas como mapa pessoal do árcade *déraciné*, as *Metamorphoses* de Cruz e Silva aproveitam o potencial mitopoético da flora e da fauna brasileiras com vista também a uma indirecta reafirmação do discurso colonialista²⁴, cuja legitimação passa subrepticamente pela metafórica imposição da cultura sobre a natureza. Por outras palavras, a tentativa de presumida mitificação do Brasil responde aqui à exigência de dominar aquele

²³ Cf. a *Metamorphose II (O Cristal e o Topazio)*, p. 94: “Inda no seio da espumosa Thetis/Às atrevidas pròas se occultava/Da madre Terra a quarta parte nova;/Quando em seus campos graciosa Ninfa,/Seguindo as feras, fatigava os bosques./Cristalia era o seu nome, e a mais formosa/Que até hoje pisou o novo mundo.”

²⁴ Interessantes, a este propósito, uns indícios linguísticos, como o termo “Comarca” – várias vezes aqui usado pelo autor para designar “do Brazil o opulento e vasto Imperio” (p. 112) –, que, com o seu próprio valor jurídico (justamente de “circunscrição judiciária”, mais do que de simples território fronteiriço) parece assinalar o deslocamento semântico da Colónia, passando do plano denotativo de terra aberta à conquista épica (cf. Os Sonetos) para espaço conquistado e já sujeito à lei do conquistador.

espaço desmedido fechando-o num lugar²⁵, ou melhor, num conjunto de lugares tópicos da sua geografia (o litoral e o sertão, a cascata da Tijuca e o rio Paraíba, o Cabo Frio e o Monte Macaé)²⁶, verdadeiros *loci communes* de uma tradição literária que à ânsia de nomeação dos primeiros descobridores acrescentava agora uma vontade de esclarecer, *iuxta propria principia*, os significados dispersos naquelas florestas de significantes estranhos.

No seu ingênuo e todavia corajoso hibridismo, o texto de Elpino Nonacriense mostra portanto emblematicamente as contradições de um projecto que visava englobar o Novo segundo a lição dos modelos antigos, aos quais ainda cabia, com efeito, a tarefa de metabolizar a experiência, integrando-a dentro do sistema semiótico que liga a fonte à sua reescrita. E eis então que nós chegamos ao âmagoteórico da operação de Cruz e Silva, envolvendo a relação entre *imitatio* e *contaminatio*: por um lado, o poema latino fornece o substrato onde se radica a matéria narrativa, que conta precisamente casos de amantes infelizes metamorfoseados em elementos da natureza; por outro lado, os preceitos básicos do arcadismo sobrepõem-se ao modelo ovidiano, actualizando-lhe os códigos. Não admira, aliás, que eu tenha falado desde o início no “Brasil em arcádia”: quer dizer, ao invés de abrazeirar o arcabouço pastoril, conforme fizeram os poetas mineiros, desejosos de introduzir a sua pátria de origem na universal República das Letras, chegara o momento de amenizar a periferia americana do Império português, revestindo-a de um véu bucólico que, sem pretender anular as suas feições mais *nature* e perturbadoras, lhe permitisse contudo delimitar no interior dela uns recantos idílicos à laia de Rousseau.

Percebe-se então que, mesmo descontando patentes imprecisões faunísticas – nas quais, de resto, se divisa, mais uma vez, a influência de uma tradição cultural já consolidada em cânone²⁷ –, não são os tigres ou os javalis, e nem sequer as onças ou o “corpulento coqueiro”, que definem esse Brasil *sub specie bucolicorum*, mas sim as boninas, as açucenas, os arroios cristalinos, etc., pelo que se pretende transcodificar aquela sua diferença, conformando-a, ao menos parcialmente, com os estereótipos arcádicos de costume. Em suma, observadas do ângulo da sua fenomenologia intertextual, as *Metamorp-*

²⁵ Cf. Yi-Fu Tuan, *Space and Place: The Perspective of Experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1977, p. 73: “When space feels thoroughly familiar to us, it has become place”.

²⁶ Repare-se na ambientação geográfica das doze *Metamorphoses*, a qual tende a cobrir a quase inteira extensão do território colonial, do Piauí ao estado de São Paulo, enquanto expressão ulterior dessa sua tomada de posse literária.

²⁷ A propósito dos tigres, por exemplo, cf. a *História da Província Santa Cruz* (1576) de Pero de Magalhães Gândavo: “Outros animaes ha nesta Provincia mui feros e prejudiciaes a toda esta caça, e ao gado dos moradores: aos quaes chamam Tigres, ainda que na terra a mais da gente os nomea Onças; mas algumas pessoas que os conhecem e os virão em outras partes, affirmão que sam Tigres”.

boses do magistrado lisboeta tendem a conciliar o devir histórico com a forma mítica, dissimulando o caos primordial debaixo da placidez bucólica e tirando àquele qualquer perspectiva teleológica. Na realidade, porém, as coisas são um pouco mais complexas.

De facto, longe de se construir pela simples sobreposição dialéctica destes dois níveis estilístico-retóricos, o cenário brasileiro demonstra aqui a sua substancial excentricidade relativamente à tradição pastoril e por conseguinte a resistência que ele opõe a ser normalizado nos moldes congéneres. Não se trata apenas de observar como o *locus amoenus* coexista lado a lado com “o horror d’aquelles matos”²⁸ que o emolduram, mas, principalmente, de sublinhar como essa contiguidade espacial da selva e do “jardim” acabe por hipostatizar o contraste entre aparência e realidade, implicando uma sua equivalência, ou melhor, uma *coincidentia oppositorum*. Tudo aí é entropia e reversibilidade. Da violência sofrida pode nascer uma flor ou uma ave ou até um monte, assim como, ao mesmo tempo, a *wilderness* circunstante pode estragar a ordem formal da natureza arcádica. E, de resto, a mais clamorosa viragem da cena bucólica não é porventura a da *Metamorphose IX (O Ytambé)*, com aquele “largo jorro de fumegante sangue” tingindo de vermelho as águas do “arroyo cristalino”, após a morte grotesca do coitado do Guamú, esmagado por uma lájea que o Gigante disforme arrancara da montanha?

Se a paisagem tropical, então, não é simplesmente o oposto do *locus amoenus*, sendo dele também a reduplicação, porque contém em si o *locus amoenus*, este, por sua vez, não se limita a compensar o alcance disfórico das selvas e das feras que as povoam, mas desvenda simultaneamente a sua própria falsidade, isto é, aquela simplicidade artificial que trai a presença da máscara. Com efeito, o éden bucólico deslocado na outra margem do Atlântico, em contacto com a exuberância do meio ambiente local, não faz senão acentuar a ilusoriedade do mito, que pode tão-só reproduzir os aspectos morfológicos do modelo antigo, revelando-se, porém, incapaz de preservar as suas prerrogativas ideais. A arte da simulação em que se inscreve a poética do arcadismo vai, afinal, nas *Metamorphoses*, a par e passo com a dissimulação da arte, bloqueando o espectro da mudança numa dialéctica de contrários, onde convivem ambigualmente a densa selva e o lugar ameno, os gentis mancebos e os índios ferozes, os rios antropomorfos e os humanos bestializados. Assim, a mitologia torna-se a camuflagem retórica da natureza para quem, como Cruz e Silva, se dispõe, por um acto desconsagrante, a mostrá-la na sua nudez de História, uma História feita de abusos, vexações, prepotências e cujo vórtice ameaçador – que nem poupa esse mundo tradicionalmente considerado sem

²⁸ *Metamorphose II – O Cristal e o Topazio*, cit., p. 95.

História – se apresenta sob as aparências fantasmáticas, embora linguisticamente aliciantes, de uma paisagem exótica.

O facto é que Elpino continua a oscilar entre a aderência a uma tradição que, com a sua herança simbólica e moral, é ainda bucólica e a vontade de uma superação dela, já implícita, por exemplo, no remate da *Metamorphose V*²⁹, onde o repúdio da vida campestre em nome da cidade soa quase como uma epígrafe inscrita no túmulo de qualquer arcadismo.

Neste sentido, o cenário das *Metamorphoses*, onde o *locus amoenus* se encontra cercado por uma natureza que nenhum mito pode mais reencantar, traduz em metáfora também a situação de uma categoria literária que já não conseguia ficar imune aos assaltos daquele “gosto do real”³⁰ pressionando por toda a parte e que, portanto, estava destinada a ruir sob os golpes de uma nova episteme, cuja emergência se anunciava no horizonte.

²⁹ Cf., *op. cit.* p. 115: “Formosissima Ismenia, tu que deixas,/Pelos desertos montes a Cidade,/E ha tanto nelles retirada vives!/Contempla o triste caso; e reflectindo/Que não ha na Cidade estes desastres,/Vem com teus bellos olhos alegrar-nos”.

³⁰ Hernâni Cidade, *Ensaio sobre a crise cultural do século XVIII*, Lisboa, Editorial Presença, 2005, p. 109.

VANESSA CASTAGNA

DESCONTINUIDADE NARRATIVA E FRAGMENTAÇÃO
EM *ALÉM AS ESTRELAS SÃO A NOSSA CASA* DE ABEL NEVES

O texto é... um dente de elefante indiano para fazer um teclado de piano... é isso?

(A moral das abelhas quando ferram)

Além as Estrelas São a Nossa Casa (1999) é uma obra que se compõe de trinta breves textos – alguns deles poderiam ser definidos micro-textos – que Abel Neves escreveu expressamente para o teatro. O poeta e romancista, ex-actor do Teatro da Comuna, para o qual iniciou o seu trabalho de dramaturgista adaptando textos, começou a escrever regularmente peças para o teatro em 1987, com *Touro*, seguido de *El Gringo* e *Inter-Rail*, entre outras. Ao apresentar a sua obra, o próprio autor aponta para a peculiar potencialidade combinatória dos textos, que permitem inúmeras composições cénicas de acordo com critérios variáveis conforme o entender dos «eventuais criadores» ou o azar de um jogo de dados¹. É o que as várias encenações que se têm sucedido desde a vinda a lume desta obra continuam a demonstrar no palco.

A referência aos encenadores (e quiçá aos actores) como «criadores» do texto cénico é por si reveladora da visão subjacente à escrita teatral de Abel Neves, onde o texto evidentemente deixou de ser a base vinculadora do espectáculo teatral, que, pelo contrário, considerando o caso específico do texto em análise, pode vir a ter inúmeras configurações a despeito de um mesmo título que as identifique. Como observa Maria João Brilhante, com *Além as Estrelas São a Nossa Casa* Abel Neves não propõe uma peça de teatro tradicional, isto é com um número fixo de personagens e uma intriga estruturada e muito menos uma unidade de tempo e de espaço, categorias estas que são completamente submetidas à lógica teatral; pelo contrário, ele

¹ Abel Neves, *Além as Estrelas São a Nossa Casa*, Lisboa, Cotovia, 1999, p. 9.

«propõe uma proliferação de situações e figuras apenas esboçadas, referências espaço-temporais mínimas que circunscrevem o palco e o presente da acção teatral à maneira de Beckett ou de Nathalie Sarraute»². As didascálias desempenham um papel importante nesse sentido, dando somente uma descrição muito geral do espaço cénico e, por vezes, das personagens; essa concisão reflecte o minimalismo e a economia de meios subjacentes a toda a obra³. Vejam-se apenas uns exemplos, como «Uma mesa com microfone. Uma jarra com flores. Um copo com água. Entra o conferencista, um oficial da Marinha.» (*Ele nem sempre aparece e às vezes quando menos se espera*, p. 17) ou «Um rapaz tem uma mochila e está vestido com jeans, t-shirt e sapatilhas. Com ele está uma rapariga que veste uma farda de polícia.» (*Navik é onde é e nós aqui na estrada*, p. 77).

O mesmo minimalismo pode ser observado na linguagem, que reproduz quase sempre a oralidade quotidiana, evitando recursos retóricos e privilegiando, pelo contrário, um registo coloquial onde não faltam palavões, expressões familiares e populares, ou até mesmo o uso de calão. Isso, obviamente, nota-se sobretudo nos diálogos. Vejamos apenas um dos inúmeros exemplos que se poderiam dar:

RAPARIGA Tem muita graça. Quer dizer, se eu não calho de passar aqui no carro nunca mais te via, eu a pensar que ia contigo de comboio a Paris e tu não sei onde à merda da boleia com não sei quem!

RAPAZ Calma, eu não disse com quem ia, eu não disse que ia com alguém, lê o recado e pronto, está lá tudo explicado mas o que importa é que não aturo essa coisa de seres bôfia, sempre presei que era uma reinação tua, nunca acreditei, o que é que tu queres?, sou um ingénuo. (p. 79)

Ao contrário do que seria de supor, o monólogo, por seu lado, marca uma presença massiva, tanto que quase um terço dos trinta textos é dado por esta forma de discurso⁴, que tem o público como destinatário mais directo. Isso é

² Maria João Brilhante, *Caminhos da escrita dramática em Portugal no final do século XX*, texto policopiado, 12/5/2003, p. [28].

³ *Ibidem*.

⁴ Os textos em questão são *Ele nem sempre aparece e às vezes quando menos se espera*, *Para um dia pintar o guarda-rios*, *Eu, se não subo ao pessegueiro, morro*, *Muito curta metragem com regador*, *Se estivesse na pele de um índio seria uma tatuagem*, *Exterior com natureza morta*, *Lamento do unicórnio*, *O ponto e sua excelência*, *Kéops e bolinhos de canela*. Note-se, ainda, que *Um pouco como as pirâmides do Egipto* e *Sempre acreditei que a clari-*

mais evidente no primeiro dos textos em questão, que transforma o espectador em parte da audiência (não se sabe se puramente imaginária) do oficial da Marinha que se apresenta no palco como conferencista, e no último, que se fecha com a personagem que vai oferecer bolinhos de canela ao público. Nestes textos nem sempre a personagem que profere o monólogo é caracterizada explicitamente: em particular quer em *Eu, se não subo ao pessegueiro, morro* quer em *Muito curta metragem com regador* e em *Kéops e bolinhos de canela* a personagem é indefinida, enquanto a única indicação da personagem de *Se estivesse na pele de um índio seria uma tatuagem* é que se trata de uma mulher; em *Lamento do unicórnio* a personagem é um «homem com um pequeno corno no centro da testa» (p. 111). Esta indefinição confirma uma vez mais que o texto em si é um meio que pode levar os encenadores e os actores a resultados múltiplos e potencialmente dos mais variados. Alguns dos títulos dos textos monológicos apontam para a individualidade do sujeito que o solilóquio tende a privilegiar, surgindo como frases afirmativas na primeira pessoa (vejam-se os já referidos *Eu, se não subo ao pessegueiro, morro* e *Se estivesse na pele de um índio seria uma tatuagem*) e não deixam de confirmar um aspecto que permeia toda a obra, isto é a solidão que marca o indivíduo, mesmo quando pretensamente em diálogo com os outros, e a fragmentação da realidade em inúmeros micro-quadros.

A extensão dos monólogos é absolutamente variável, passando-se do *sketch* de *Exterior com natureza morta*, onde as poucas palavras recitadas se aproximam muito de um *slogan* («Somos um povo e uma cultura. Temos uma língua», p. 110) capaz de reflectir as inquietações indentitárias de uma geração e de uma nação, a monólogos que se alongam por muitas páginas, por vezes interrompidos por pausas ou breves silêncios. Uma referência especial merece um dos textos mais breves que compõem este grupo, nomeadamente *Muito curta metragem com regador*. No palco a personagem, com um regador na mão, olha à sua volta e descreve o que supostamente vê, usando como ponto de vista o da primeira pessoa plural, envolvendo dessa forma o público («Vemos» repetido três vezes, «o nosso homem», p. 83). A fala da personagem constrói a cena, ou, mais exactamente, as sequências de um filme, como se descobre só no fim por dedução graças às últimas palavras («A seguir vem o genérico», p. 83), confirmando o que o título antecipa. Como se comentará mais adiante, este texto constitui apenas um dos casos de encontro do texto teatral com outras artes e outros códigos comunicativos; mas esse encontro aqui se realiza exclusivamente pela palavra, que portanto preserva, pelo menos neste caso, todo o seu poder performativo.

dade é a gentileza do filósofo – disse Ortega y Gasset se abrem com um monólogo incisivo e bastante extenso.

No seu conjunto, esta obra de Abel Neves é como uma manta de retalhos que pode ser cosida, descosida e recosida⁵ num trabalho de montagem e que, mesmo lida na sequência originária, revela descontinuidade narrativa pela fragmentariedade dos elementos que a compõem. Os trinta textos que se sucedem apresentam uma multiplicidade de personagens (todas elas figuras aparentemente comuns) e de situações e uma grande heterogeneidade temática, que o título pode permitir ultrapassar apenas mediante um esforço interpretativo por parte de quem lê. Poder-se-á de facto considerar que, no fundo, todas as personagens, por mais diversificadas que elas sejam e as situações em que se movem, se projectam para outros universos, para mundos longínquos e porventura inexistentes, numa constante tensão para uma harmonia e um abrigo que a realidade terrestre não proporciona. Tendo em conta a labilidade do traço de união sugerido pelo título, é evidente que o papel do leitor/encenador/espectador (conforme os casos ou os diversos momentos da recepção dos textos) é central no esboço de uma linha hermenêutica de uma obra que se revela profundamente equívoca e hermética.

O texto cénico pode ser o resultado de colagens variadas. Deixando de parte a composição por azar, que entretanto poderia ser extremamente fértil, como a experiência de *Il castello dei destini incrociati* de Italo Calvino já demonstrou na área da ficção narrativa, a colagem de textos poderá seguir uma linha temática a partir de certos núcleos (tais como o amor, a homossexualidade, a interrogação interior...) ou então optar pela repetição de motivos que surgem em vários textos (as estrelas, o contacto com o universo, os jarros, as pirâmides...), ou ainda orientar-se apenas pelo gosto de quem efectua a selecção. Isso reflecte a ideia de teatro pós-dramático, pois o processo de construção do produto cénico e o seu resultado não estão definidos à partida e descritos inequivocamente no texto. Mesmo sem chegar à improvisação, a obra de Abel Neves permite uma ampla aleatoriedade e diversificação nos possíveis espectáculos dela procedentes. O texto é, de facto, apenas um ponto de partida, ou um meio.

Se, por um lado, *Além as Estrelas São a Nossa Casa* patenteia uma descontinuidade narrativa logo a partir da sua estrutura fragmentária, por outro também se deve reconhecer que cada um dos textos que aí se incluem estão marcados por uma voluntária intermitência textual. Por outras palavras, os textos propostos têm interstícios narrativos, o que é dito (e descrito) é apenas uma parte do quadro, que cabe a outrem reconstruir. Portanto, não só o encenador e os actores contribuem para o produto teatral, integrando de forma substancial o

⁵ Cfr. Jean-Pierre Sarrazac, «Posfácio», in *O Futuro do Drama. Escritas dramáticas contemporâneas*, Porto, Campo das Letras, 2002, pp. 225-236.

processo criador; mas, ao nível da recepção, é de salientar o papel activo do espectador, que pode/deve preencher lacunas, inferir possíveis informações e sentidos, isto é, de um certo ponto de vista, reinventar o texto e completar a sua recriação. Pode-se afirmar que os espectadores se tornam testemunhas activas, têm que construir e atribuir um sentido ao que presenciam e conformar-se perante os hiatos do texto⁶; mas, também, quase sempre o desfecho do texto cria uma ruptura e subverte o sentido construído precedentemente.

É o que se dá, por exemplo, no texto epónimo. A situação encenada aparentemente representa um momento de relaxamento e contemplação perante o universo, numa atmosfera festiva caracterizada por vestidos de noite, cores suaves e taças de *champagne*, e a conversa a princípio parece confirmá-lo. Mas o processo em que o espectador vai ter de participar é análogo ao que uma das personagens comenta a propósito da astronomia:

2º HOMEM Num dia descobrem uma coisa, no dia seguinte descobrem outra que ainda por cima contradiz a primeira descoberta, e assim sucessivamente, é a vida. (p. 129)

Com efeito, a partir do desmaio da Terceira Mulher a focalização muda e é dado perceber que algo de insólito se passa com ela, até chegar ao ponto de lhe atribuir, por inferência das suas palavras e atitudes, um estado de loucura ou, no mínimo, de perturbação psíquica. A meio do texto surge um pequeno indício, insinuado pela Segunda Mulher: «E se ela tivesse razão?», (p. 137). Mas é só no final que a revelação de um pormenor (a dentada no pescoço do Segundo Homem) obriga a subverter o sentido construído até esse momento e ao mesmo tempo ilumina outros pormenores, tais como o adesivo colorido no indicador do Primeiro Homem, que à primeira vista terão sido insignificantes ou não fariam sentido.

Tendo em conta todos os aspectos acima descritos, que se entrelaçam de maneira constante, como já se afirmou, pode-se reconhecer nesta obra de Abel Neves um texto pós-dramático, que não constitui uma base sólida e peremptória para a representação teatral⁷, mas antes um terreno instável e movediço, uma matéria plasmável, parcialmente descartável e de alguma forma incompleta.

Outro elemento que concorre para esse resultado é a inconsequência de certos textos contidos em *Além as Estrelas São a Nossa Casa*, que só em parte

⁶ Cfr. Karen Jürs-Munby, «Introduction», in H.-T. Lehmann, *Postdramatic Theatre*, London & New York, Routledge, 2006, p. 6.

⁷ Cfr. Hans-Thienn Lehmann, «From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy», *Performance Research*, 2(1), 1997, pp. 55-60.

retratam situações potencialmente reais ou quotidianas. O próprio título, que é um dos motivos recorrentes da obra, remete para uma dimensão duplamente extraterrestre, questionando tanto o destino do homem após a morte (por exemplo, no texto que dá o nome à obra) como a existência e a eventualidade de um contacto com seres vindos de outros planetas (como ocorre, ente outros, nos dois textos que, respectivamente, abrem e encerram a obra: *Órbita aberta* e *Além do infinito*). Há uma deslocação do homem face à vida real e face ao mundo e ao universo, e essa deslocação é um elemento altamente perturbador com que o espectador se confronta. Talvez não se possa considerar essa deslocação como o reflexo de uma verdadeira procura, de uma demanda de um mundo diferente; mas sem dúvida reflecte o desejo mais ou menos acentuado de uma fuga e de uma abertura, que se repete em cada indivíduo, sem poder ser coral. Bem pelo contrário, a fragmentação do texto a nível narrativo corresponde também à solidão e à íntima distância das personagens apresentadas. Trata-se de uma deslocação próxima da loucura, a qual, no entanto, é difícil de se distinguir da sanidade mental, como surpreendentemente nos revela o final do texto *Além as estrelas são a nossa casa*, acima comentado.

O universo que faz de pano de fundo é um universo por vezes paralelo ao mundo dito «real», que chega a confundir-se com o sonho e transborda repetidamente na ficção científica, produzindo uma contaminação de géneros não rara no teatro pós-dramático. Verifica-se de facto a justaposição de textos que retratam quadros à beira do mimético (ainda que com elementos que minam esse terreno) e de textos que poderiam efectivamente ser classificados como de ficção científica, com a prefiguração de uma sociedade que vive as consequências de progressos tecnológicos e científicos por enquanto quase inimagináveis e que o autor faz questão de esboçar, ou seja sugerir sem chegar a descrever. Dos casos mais representativos deste conjunto de quadros constam *Rã ciclópica* e *Leitora de versos*.

Outra contaminação que se regista, embora mais marginal, é com a arte cinematográfica, patente sobretudo em *Muito curta metragem com regador*, a que já nos referimos acima, e *Interior com livros*. É de salientar que a literatura, sobretudo na vertente da recepção e nomeadamente do acto de ler, é um tema privilegiado nesses textos, assim como no já mencionado *Leitora de versos*. A estes quadros de referência literária poder-se-á acrescentar *A cabeleira de Berenice*, cujo próprio título remete tanto para o nome de uma constelação como, mais indirectamente, para o título da célebre obra de Calímaco. Neste quadro, porém, a citação é caracterizada por uma surpreendente paródia, porque Berenice é a mulher equívoca de um encontro ocasional; a sua cabeleira é postiça e a certa altura fica presa e pendurada nos dentes do homem (Ele), «um gajo diferente» (p. 106) que gosta de observar as estrelas e que queria falar à Berenice real da «Berenice dos céus» (p. 107). Mas pode-se

registrar, ainda, a alusividade de certos títulos a quadros de pintura (*Interior com livros*, *Exterior com natureza morta*), para além de a personagem de *Para um dia pintar o guarda-rios* ser exactamente uma pintora, que só no fim descobrimos ser cega.

A par deste diálogo com outras expressões artísticas, há episódicas revisitações paródicas de figuras mitológicas, que são outro aspecto a considerar para uma colocação desta obra dentro de uma produção pós-dramática. Neste domínio, salienta-se *Ariadne, Teseus e Minotauro têm riso e bebem chá*. De resto a presença do mito nesta colecção de textos insere-se no contexto mais amplo da reescrita do mito na literatura dramática portuguesa contemporânea, que conta com vários exemplos notáveis de fértil revisitação da mitologia clássica e de figuras míticas literárias. Sem a pretensão de sermos exaustivos a este respeito, limitar-nos-emos a referir a trilogia de Hélia Correia de «exercícios» sobre Antígona (*Perdição*, 2001), Helena (*O Rancor*, 2000) e Medeia (*Desmesura*, 2006), *Um Édipo* (2003) de Armando Nascimento Rosa, ou, para dar só mais um exemplo, *Antes que a Noite Venha* (1992) de Eduarda Dionísio, onde se sucedem os monólogos (as falas) de Julieta, Antígona, Inês de Castro e Medeia. Em *Além as Estrelas São a Nossa Casa* as referências ao universo mitológico são frequentes, embora por vezes apenas tracejadas em elementos da antiguidade, com um forte impacto simbólico ou exotérico, e passíveis de paródia. Isso dá-se nomeadamente pela menção de uma rã ciclópica no quadro homónimo, de pirâmides (por exemplo em *Um pouco como as pirâmides no Egipto*), de um unicórnio (*Lamento do unicórnio*) ou do faraó Kéops (*Kéops e bolinhos de canela*).

No seu conjunto, portanto, pode-se reconhecer em *Além as Estrelas São a Nossa Casa* o que Sarrazac define como «rapsodização da obra teatral», mediante «um jogo múltiplo de aposições e oposições» de vários modos e géneros⁸ que agudizam e realçam a irregularidade narrativa. Outro aspecto da obra de Abel Neves que para tal contribui e sobre o qual vale a pena deter-se é a auto-referencialidade, que muitas vezes também caracteriza o texto (pós-) dramático e que se torna evidente em particular em três dos trinta textos reunidos, ou seja: o já referido *Interior com livros*, *O ponto e sua excelência* e *A moral das abelhas quando ferram*. O primeiro dos três condensa a crise da literatura dramática no teatro contemporâneo, pela contraposição entre a pilha de livros – obras fundamentais da história da literatura dramática da antiguidade até ao século XX, tais como o *Édipo-Rei* de Sófocles, as de Shakespeare, Gil Vicente, Strindberg etc. – e os actores em cena. Os dois actores dão uma breve mas incisiva demonstração de como com um projector aceso (sim-

⁸ J.-P. Sarrazac, *op. cit.*, p. 227.

bolizando a representação teatral/cinematográfica) o actor dá vida a um texto, enquanto os livros, por si só, nada dizem. No fundo questiona-se o papel do texto no processo teatral, em contraposição com o papel de todos os outros actores desse processo:

ACTOR Realmente parece que não aconteceu grande coisa, e no teatro é preciso que alguma coisa aconteça... os textos estavam aí... a literatura dramática... nada melhor que fazer a demonstração dum velha tese... alguém escreveu as vozes mas as vozes somos nós... e se isto dá em ditadura? (p. 99)

Os livros que as duas personagens que entram logo a seguir estão a ler parecem aludir, com alguma malícia, ao facto que qualquer texto, até sobre *Arte e Ciência da Apicultura*, poderia ser transformado em teatro.

O ponto e sua excelência, se bem que de uma forma muito diferente, também é um texto metateatral. Nele há uma subversão do ponto de vista tradicional em relação à representação cénica, que aqui se focaliza no ponto. As afirmações do ponto, a visão tradicional que ele tem e expressa em relação ao que é o teatro, têm um efeito paródico por estar a dirigir as suas críticas resolutas a uma personalidade como Molière e por contraste com os efeitos que o tipo de teatro que ele defende produz no palco. O ponto declara explicitamente fazer as vezes do autor, pelo que a sua posição é a de quem considera o texto dramático como fulcro do espectáculo:

[...] um texto é para se cumprir, eu aqui faço as vezes do autor, é assim que vejo as coisas, tudo aqui tem que ser conduzido inexoravelmente para o fim estabelecido, palavra a palavra, fala a fala, todos os dias, deixa aqui, respiração ali, réplica aqui, silêncio ali... Já não faria sentido se todos os dias vossas excelências se dignassem mudar os sentidos da história, não me parece nada conforme à nobreza do teatro. (p. 116)

Ora, esta concepção do teatro coloca-se no pólo oposto face a *Além as Estrelas São a Nossa Casa*, tendo em conta que se trata de uma obra concebida para a variação potencialmente infinita no que diz respeito à composição do espectáculo e que, além disso, conta com uma criação de sentido(s) constantemente renovada a cada encenação e por cada espectador. De resto, o teatro já não se pretende «nobre», não é à «nobreza» que aspira, mas antes a uma vitalidade que passa pela reinvenção, dia após dia, mesmo ao encenar o mesmo espectáculo. O próprio estatuto da palavra é porventura diferente: o texto não deverá ser «cumprido» mas antes interpretado, assim como as palavras deixaram de construir completamente o texto e o não-dito desempenha um papel igualmente significativo. A sucessão inexorável de palavras, falas, deixas, respirações, réplicas e silêncios, tudo conduzido de forma rigo-

rosa, inalterada e inalterável, contrasta com o texto pós-dramático de Abel Neves, em que a descontinuidade, a inconsequência dos diálogos ou mesmo dos monólogos, o *nonsense* – como a *voz-off* a proferir a frase grafada acima como epígrafe – são características essenciais. Bem se aplicam as palavras de Lehmann a propósito de uma «rediscovery of a space and a speech without *telos*, hierarchy, without structured meaning and inner unity»⁹. É isso que torna o texto vivo e que obriga o espectador a confrontar-se com ele.

Tal como o mesmo Lehmann¹⁰ patenteia, a caracterização de pós-dramático alia-se à de pós-moderno, neste caso principalmente em elementos fulcrais dentro da estética da obra que viemos destacando, como a ambiguidade, a descontinuidade e a heterogeneidade do texto, que constitui apenas o ponto de partida do processo teatral e pode até mesmo ser subvertido, parodiado e desconstruído, o pluralismo e a multiplicidade de códigos, a presença do actor/intérprete enquanto protagonista e próprio tema, num processo que se torna necessariamente metateatral.

⁹ H.-T. Lehmann, «From Logos to Landscape...», *op. cit.*, p. 56.

¹⁰ Cfr. sobretudo H.-T. Lehmann, *Postdramatic Theatre*, *op. cit.*

NOTE

DONATELLA FERRO

FILOLOGIA: PLURALITÀ DI SIGNIFICATI

L'attività di ricerca dell'Istituto Universitario Menéndez Pidal si completa con l'attività docente attraverso seminari internazionali organizzati durante i corsi accademici per offrire agli studenti la possibilità di conoscere e confrontare metodi di lavoro e approcci diversi. Nel 2006 un gruppo di specialisti, nell'ambito di progetti di ricerca del Ministerio de Educación y Ciencia, hanno elaborato i loro contributi raccolti nel volume curato da Ana Vian Herrero – Consolación Baranda Leturio, *Letras humanas y conflictos del saber: la filologia como instrumento a través de las edades* (Madrid, Instituto Universitario Menéndez Pidal, Universidad Complutense, 2008, 379 pp.). L'obiettivo proposto era la riflessione sulla relazione tra quella generazione di umanisti spagnoli che si avvalsero di esperienze di letture corredate da annotazioni e commenti e gli effetti che ne derivarono nella creazione di una letteratura autoctona originale.

La raccolta inizia con il saggio di Luis Gil Fernández, *El humanismo clásico en la época de los Reyes Católicos* in cui l'autore parte dall'idea che nei quarantasette anni che vanno dal matrimonio di Isabella e Fernando (19 ottobre 1469) e la morte di quest'ultimo (25 gennaio 1516) la Spagna passò definitivamente dal Medioevo al mondo rinascimentale creando una tradizione ispanica dell'umanesimo diversa dai modi europei, e soprattutto italiani, per eredità storica e culturale e «por los condicionamientos impuestos por la vertiginosa evolución de los hechos que hicieron de España cabeza de un imperio antes de que se vertebrara como nación» (p. 18). Le carenze di partenza poterono essere superate con la creazione di centri di irradiazione dell'umanesimo come le università e le biblioteche, anche se la divulgazione della stampa non fu favorita dalla mancanza di un'industria editoriale.

Nell'ambito della cultura umanistica fiorisce la poesia neolatina con panegirici, epitalami, distici morali, ecc., ora rivalutati da studi recenti. Appaiono i primi tentativi di teatro neolatino e si sviluppa un'importante storiografia ispano-latina, di indubbio valore artistico, che si allargherà al tema americano. Tuttavia iniziative e tentativi di umanisti di penetrare nella società spagnola per avviarla verso nuovi gusti non ebbero il successo meritato: troppo radicate erano le istituzioni religiose nell'ambito dell'istruzione e gli ideali cavallereschi.

Octavio Di Camillo presenta il saggio *Juan de Lucena's rewriting of Bartolomeo Fazio's «De vitae felicitate»: on the many uses of humanist ethical theories* in cui, riprendendo suoi passati studi su *De vita beata* di Juan de Lucena, importante scrittore dell'umanesimo castigliano del secolo XV, propone come tema di ricerca la riscrittura da parte di Juan de Lucena dell'opera di Bartolomeo Fazio che riguarda la polemica

con Lorenzo Valla sulla condizione umana, argomento fondamentale del pensiero umanistico, ben conosciuto da Juan de Lucena anche grazie al suo soggiorno in Italia.

Dopo aver trattato i problemi testuali ed editoriali dell'opera di Lucena rimessi in discussione dal reperimento di nuove testimonianze (ms. della Biblioteca de Palacio), Di Camillo cerca di individuare l'intenzione dell'opera attraverso un confronto con le opere di Valla, Fazio e altri umanisti. La considera un breve trattato morale sulle condizioni dell'uomo secondo modelli sociali, politici e religiosi decisamente ortodossi. Di Camillo conclude il suo lavoro ponendo in evidenza il fattore di esagerata stima che indusse Lucena ad ampliare in modo fittizio la stesura del testo (vedi ms. de Palacio), probabilmente nel tentativo di ottenere concreti favori alla corte di Enrico IV.

Pilar Saquero Suárez Somonte e Tomás González Rolán nell'articolato saggio *Las versiones castellana y catalana del «Ars moriendi» a la luz de su original latino* studiano l'evoluzione della dottrina ecclesiastica riguardo alla vita ultraterrena prima e dopo il XIII secolo, quando nasce il concetto di Purgatorio, momento di sostanziali cambiamenti nella concezione cristiana di vita, morte e aldilà di cui si modifica la struttura con una proposta ternaria: Paradiso, Purgatorio e Inferno. Questi cambiamenti segnano il passaggio da una antica pacifica accettazione della morte vista quasi con benevolenza come destino comune e inevitabile a una visione di timore e odio, come fine dell'individuo singolo nel clima avvelenato di epidemie di peste, secondo la Chiesa castigo divino. Il tema della morte fisica era strettamente legato al tema della morte dell'anima, aspetto che la Chiesa approfondirà nelle *Artes moriendi* utilizzate anche nella predicazione secondo i precetti del Concilio di Costanza (1414-1418). Archetipo delle due redazioni latine dell'*Ars moriendi*, una lunga intitolata *Tractatus artis bene moriendi* e una breve intitolata *Ars moriendi*, divulgate con molto successo da domenicani e francescani, viene considerato un breve testo francese di Juan Gerson *La science de bien mourir ou la médecine de l'âme* tradotta in latino con il titolo *De scientia mortis*. L'interesse degli studiosi, non numerosi, si è polarizzato principalmente sugli aspetti storici e artistici attratto dalla bellezza delle stampe che accompagnano il testo dell'*Ars moriendi*, ma poco si è fatto nel campo strettamente filologico. Pilar Saquero e Tomás González affrontano questo problema studiando le relazioni tra le due versioni latine, le fonti e le finalità attraverso il confronto attestato nel presente saggio solo da passi in cui i testi coincidono o sono molto simili, significativi, secondo gli autori, per concludere che le due versioni sono strettamente collegate; non si può affermare che il testo breve sia un riassunto o una rielaborazione del testo lungo, ma si ipotizza che il *Tractatus* si sia ispirato all'*Ars moriendi*. Anche i fruitori, secondo i due studiosi spagnoli, si diversificavano: l'*Ars moriendi* era destinata ai fedeli anche analfabeti che potevano avvicinarsi al tema attraverso le immagini, mentre il *Tractatus* era destinato solo agli ecclesiastici.

La seconda parte del saggio è dedicata alle due traduzioni, castigliana e catalana, dell'*Ars moriendi* pubblicate alla fine del XV secolo. Per la prima volta nella storia critica del testo viene provato che le due traduzioni derivano in forma indipendente dal testo latino e si ipotizza anche il modello latino utilizzato.

Esther Gómez Sierra è l'autrice del saggio *Sobre la construcción de la "humanitas": el Marqués de Santillana personaje literario*. Nella prospettiva della contestualizzazione storica dell'opera letteraria, studia l'intenzione dell'autore di dialoghi umanistici in cui egli stesso figura come protagonista della conversazione. In questo modo si crea uno spazio in cui si possono scoprire i propositi dell'autore non rivelati o forse rimasti a livello incosciente. Vengono esaminati il *Dialogo e razonamiento entre el noble e generoso señor don Fernand Alvares de Toledo e el doctor Pero Dias* di Pero Díaz de Toledo (posteriore al 1458) e *De vita felici* o *Libro de vita beata* (1463) di

Juan de Lucena. Vi si intravede un profilo dei rispettivi autori appartenenti all'emergente gruppo di letterati i quali, come il Santillana uniscono virtù guerriere e culturali. Si scoprono le loro aspirazioni sociali e politiche in contraddittoria relazione con la nobiltà. Il letterato, senza dichiararlo, si autorappresenta come parte dell'universo umanistico e nobiliare. La mediazione avviene tra un gruppo in formazione, i letterati, e il loro desiderio di entrare in un mondo di scambi sociali e relazioni di potere. L'intermediario sarà il testo letterario, nel caso specifico il dialogo stesso.

Il saggio di Alexandre Vanautgaerden, *Philologie et imprimerie à Bâle aux XVe et XVIe siècles*, con buona e articolata argomentazione, vuole contraddire l'idea che l'umanesimo si sia sviluppato grazie alla stampa, per dimostrare che gli umanisti hanno influenzato lo sviluppo della stampa anche nelle tecniche. Nell'illustrare la vita dell'importante stamperia Froben di Basilea, viene evidenziata l'importanza di certe funzioni gestite dai più illustri intellettuali e professori delle università di Basilea, Friburgo e Anversa che riuscirono a portare il fior fiore dell'umanesimo riformato, con le conseguenti polemiche e tensioni, nella stamperia che divenne un'officina di idee che trasformeranno il dibattito religioso e le forme del pensiero dell'Europa del tempo. La vita intellettuale dello stesso Erasmo, il cui incontro con Aldo Manuzio ebbe conseguenze indelebili, cambiò dopo il suo arrivo a Basilea (1514), grazie all'incontro fruttuoso con grecisti ed ebraisti e alla determinante collaborazione con l'importante stamperia che potè soddisfare i suoi progetti di prestigiose edizioni.

Nel lungo saggio (54 pagine) intitolato *La historia de la sátira menipea: de Séneca y Luciano a Alfonso de Valdés y los modelos humanistas* Ramón Valdés Gázquez si propone di studiare le strategie usate nella satira menippea nel riferire fatti storici secondo le posizioni e i punti di vista dei diversi autori. L'arco di analisi è molto ampio e profondamente documentato; parte dai modelli classici (Seneca, Luciano) per arrivare a studiare gli esiti della loro confluenza nei dialoghi di Alfonso de Valdés e specificamente in *Mercurio y Carón*.

La mescolanza di satira, finzione e storia recente si concretizza in un racconto non asettico, nel rispetto della teoria poetica umanistica e le nozioni di utilità dell'opera letteraria e interessi superiori. Ramón Valdés, ponendosi in una posizione di contrasto rispetto ad altri critici come, ad esempio, Relihan, insiste sul fatto che l'autore di satira menippea difende la sua posizione proponendo la sua verità, la sua storia, la sua scelta, la sua interpretazione politica secondo l'uso di *ridentem dicere verum*.

Ana Vian Herrero nel saggio *El «Colloquium duarum virginum» de Luisa Sigea en la tradición dialógica del escepticismo académico* si avvicina a una umanista, vittima della *rareza* di essere una donna straordinariamente erudita, della quale si è studiata con maggiore curiosità la difficile vita piuttosto che l'opera, ancora esaminata in modo insoddisfacente. L'opera in questione si colloca nella tradizione ciceroniana arricchita, secondo le acute e pertinenti documentazioni della studiosa, da contributi di platonici e ciceroniani posteriori, e da uno sguardo cristiano rivolto a conflitti interiori.

Il contributo di Ángel Alcalá, *Filología humanística e Inquisición: los casos de Nebrija, fray Luis de León y Miguel Servet*, tratta dei conflitti e degli scrupoli che vissero i tre umanisti sul significato dei termini, i loro cambi e le loro corrispondenze tra le lingue nella tradizione patristica e biblica che praticò la Scolastica medievale. Ángel Alcalá considera l'esempio di Servet, finito sul rogo dell'Inquisizione, il più significativo nella rappresentazione del buon filologo di fronte alla libertà di coscienza.

María José Vega Ramos nell'interessante saggio *La biblioteca del ateo en el Quienientos* affronta il problema dell'ateismo cinquecentesco prendendo come punto di partenza tre studi fondamentali, e differenti nell'impostazione, sull'argomento: *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle: La religion de Rabelais* (1943) di Lucien Febvre,

Atheism in France (1650-1729) (1990) di Alan Charles Kors, *At the Origins of Modern Atheism* (1987) di Michael J. Buckley. Con intelligente e colta determinazione l'autrice si muove in un argomento molto difficile per la consuetudine di cauti silenzi e molte dissimulazioni dovuti, secondo la tradizione atea, ai benefici politici e sociali che potevano derivare dalla pratica religiosa.

Il termine ateo nasce nel '500, ma i dati raccolti e la testimonianza dell'unico testo dichiaratamente ateo, il *Teophrastus Redivivus*, permettono di individuare una lunga tradizione di atei fin dall'epoca classica. La studiosa, dopo aver ricordato le idee qualificanti dell'ateismo come la negazione dell'immortalità dell'anima e l'esistenza di Dio, sottolinea l'idea, propria dell'ateismo, della miseria dell'uomo in antitesi con la concezione umanistica che pone in rilievo l'importanza e la dignità dell'uomo. L'ateismo cinquecentesco, basandosi sulla considerazione della natura umana, è considerato dalla studiosa come antropologico e non filosofico, scientifico o razionalista.

Elena Artaza Álvarez, autrice del saggio *Casos, «quaestiones» y otros recursos retóricos al servicio de la educación en el «Quijote»* si pone come tema di ricerca l'uso che fece Cervantes degli espedienti, delle soluzioni dei precetti che la Retorica gli proponeva. A tale scopo prende in considerazione gli schemi retorici e poetici che Cervantes maggiormente utilizzò per convincere i suoi lettori a seguire una condotta 'esemplare'. La critica ai libri di cavalleria presenta, da un punto di vista retorico, la realizzazione di un *exemplum* parodico. Nell'ambito della strategia retorica cervantina di trattare temi amorosi, l'autrice esamina sei *quaestiones amoris* in sei episodi amorosi del *Quijote*, ne evidenzia, nei giochi di simmetrie e contrasti, le differenze che propongono varie realtà secondo i vari punti di vista.

Teodora Grigoriadu in *La traducción castellana de Juan de Aguilar Villaquirán en su contexto de versiones del corpus lucianeum: «Las obras de Luciano Samosatense...»* (*Biblioteca Menéndez Pelayo, Santander: ms 55*), dopo un *excursus* sulla presenza di Luciano de Samósata, sofista bizantino, nell'ambiente umanistico, prende in esame il lavoro di Juan de Aguilar de Villaquirán, un *hidalgo* e *regidor* di Escalona, che nel 1617 tradusse quarantacinque composizioni lucianesche. L'opera, manoscritta, costituisce la maggior collezione di traduzioni del *corpus lucianeum* fatta da uno stesso traduttore. I risultati, secondo la studiosa, che, tuttavia, non presenta confronti testuali ma esempi di traduzioni in vari ambiti culturali, sono positivi. Riconosce al traduttore la familiarità con il mondo classico e il dominio dello spagnolo colto del secolo XVII.

Fernando Díaz Esteban nel contributo *Bernardo de Aldrete en la corriente anticuaria del siglo XVII*, parte dal dato inconfutabile che durante il *Siglo de Oro* molti libri in castigliano o in traduzione vennero stampati fuori di Spagna, fatto, egli dice, dovuto al prestigio politico della monarchia spagnola e all'ammirazione per le opere letterarie dei secoli XVI e XVII, non tenendo conto, però, dello scarso sviluppo dell'editoria spagnola rispetto ad altri prestigiosi centri europei, come Venezia, per esempio, dove furono numerose le edizioni di opere spagnole in originale e in traduzione. Fernando Díaz studia le opere di Bernardo de Aldrete, stampate fuori di Spagna forse per difficoltà giuridiche e burocratiche, riguardanti la lingua spagnola. L'autore seicentesco si occupò del problema, molto sentito dagli umanisti, delle origini della lingua spagnola e dei primitivi abitanti della Penisola, riprendendo anche teorie fantastiche testimoniate da fonti non credibili, scritte da falsari i quali approfittarono della moda della *corriente anticuaria* che considerava l'antichità sinonimo di nobiltà. Solo alla fine del '600 ci fu la reazione critica di Gaspar Ibáñez de Segovia che per il suo atteggiamento molto razionale fu considerato un precursore dell'Illuminismo.

Chiude e conclude in bellezza l'interessante e significativa raccolta il saggio di Ángel López García, *De como los lingüistas hemos dejado de ser humanistas sin lle-*

gar a ser científicos, intelligentemente polemico nella sua analisi prospettica per spiegare come i filologi e gli umanisti hanno perduto prestigio, credibilità e importanza a favore di economisti e scienziati. Alla base della sua critica, oserei dire globale, al Paese ispanico, Ángel López García propone alcuni concetti, ahimè traditi dalla situazione attuale. Una sottile distruzione sistematica della cultura umanistica a favore delle materie tecniche ed economiche ha portato all'indebolimento della filologia. Forse, si augura l'autore, verrà un momento in cui si rimpiangerà il tempo quando «había humanistas a los que la gente hacía caso» (p. 378).

Il volume che va segnalato per il numero, l'interesse e la diversità e la complessità dei contributi raccolti, inizia con articoli dedicati al Rinascimento, momento in cui si codifica la filologia intesa come amore per la parola. In quest'ottica si studiarono e si pubblicarono i testi classici, si creò una nuova cultura vasta e nuova, particolarmente attenta alla formazione dell'uomo. Si chiude con il suggestivo saggio di Ángel López García che nella sua dotta e appassionata critica all'oggi e al tradimento dell'idea rinascimentale, non chiude la speranza, in realtà un po' amara, di un futuro.



PAUL QUINN

TERRITORIOS DE LA LITERATURA FANTÁSTICA

Leer obras de ficción, según una famosa frase de Coleridge, significa suspender voluntariamente nuestra incredulidad, aceptando lo que sucede en el texto como real. ¿Pero es lo mismo aceptar la “realidad” (siempre entre comillas, según Nabokov) de don Quijote o de Madame Bovary que la de Drácula? ¿Se puede entonces tenerle fe a quien relata un encuentro con un vampiro? ¿Y si quien narra la historia es el vampiro mismo? ¿No constituye acaso la palabra, de por sí, una trampa? ¿Cómo consiguen algunos textos poner en tela de juicio la consistencia de lo real sin tener que recurrir a procedimientos “fantásticos” tales como fantasmas, estatuas vengativas, desdoblamientos del yo, inversiones temporales, rupturas espaciales o prolongaciones del sueño en la vigilia? Y, sobre todo, ¿cómo es posible que el lector acepte la invitación – o el desafío – de compartir un mundo cuyas reglas no se correspondan con las empíricas que rigen el suyo?

Tales son los interrogantes planteados y examinados por Rosalba Campra en *Territorios de la ficción. Lo fantástico* (Sevilla, Renacimiento, 2008), interrogantes que la autora proyecta sobre un territorio mucho más vasto: el de la naturaleza y poder de la ficción literaria. Para llevar a cabo dicha empresa, reconoce que se dejó seducir por el “demonio de la clasificación” de los temas fantásticos a través de ejemplos, sobre todo hispanoamericanos, y en concreto del siglo XX, sin excluir la consideración de textos de otros ámbitos, de otras épocas.

En el primer capítulo, “Un territorio inestable”, Campra pasa revista a las distintas teorías que se han esbozado para definir el escurridizo fenómeno literario de “lo fantástico”. De acuerdo con las definiciones de numerosos diccionarios, lo fantástico se concibe en términos negativos, o mejor dicho, “diferenciales”: “es aquello que no es”. Campra deconstruye provechosamente la falacia de tales razonamientos al insistir en el carácter histórico e individual del concepto ambiguo y cambiante de “lo real”.

En cambio, los ensayos y comentarios de Borges, Todorov, Vax y Barrenechea ofrecen otro enfoque. A partir de las conclusiones de Ana María Barrenechea sobre el cuestionamiento epistemológico que comporta la semántica global del texto, Campra se va acercando a una visión de “lo fantástico” como violación de un orden, superpo-

¹ Rosalba Campra, nacida en Córdoba, Argentina, catedrática de Literatura Hispanoamericana en “La Sapienza” de Roma, ha publicado numerosos estudios sobre teoría literaria junto con la novela *Los años del arcángel* (1998) y varias colecciones de relatos y poemas. La primera versión del estudio que comentamos se editó en italiano en el año 2000, *Territori della finzione. Il fantastico*.

sición o entrecruzamiento de dos o más niveles que, inevitablemente, constituye una transgresión absoluta, escándalo racional. Ya no interesa, en primera instancia, la relación entre el texto y la “realidad” extra-textual y sólo nos atañe lo que el texto, según sus códigos, define como lo real. Sin embargo, esta primera entrada en el universo fantástico no significa el rechazo de interpretaciones simbólico-alegóricas o incluso ideológicas, y las lecturas que Campra hace de los ejemplos analizados son buena prueba de ello. La puerta sigue abierta.

En “Fantasmas y afines. Una clasificación más”, Rosalba Campra articula una agrupación de los temas fantásticos según dos clases de categorías: las sustantivas y las predicativas. El primer grupo se establece a partir de la situación enunciativa – “el yo, el aquí, el ahora” – en el que el sujeto padece desdoblamientos, inversiones, usurpaciones; los espacios se bifurcan, y los juegos temporales duplican los juegos de la identidad. De estos enunciados sustantivos se deriva una multiplicidad de cualidades irreductibles o predicados organizados en tres ejes opositivos fundamentales: concreto / no concreto; animado / inanimado; humano / no humano. Por concreto, se entiende todo aquello que se atiene a las leyes de la temporalidad y de la espacialidad, mientras que lo no concreto nos remite a los recuerdos, la imaginación, el sueño y la alucinación como en “Sueño de la mariposa” de Chuang Tzu o *La peregrinación hacia el oeste* (1991) de Wu Chêng'en. En cuanto a la oposición animado / no animado, el primer término se refiere a lo dotado de movimiento, voluntad, tendencia, y en última instancia, de vida. La materia inerte, ya sea debido a su condición intrínseca (una estatua, un cuadro) o a una interrupción (la muerte), constituye el otro polo. Surgen formulaciones como la abolición o suspensión de las fronteras entre la vida y la muerte ante los motivos de la representación: las posibilidades que ofrecen las imágenes creadas por el hombre que, cuando cobran vida, irrumpen peligrosamente en el mundo que las ha plasmado – pensemos en “Metzengerstein” (1832) de Poe. Abundan ejemplos de tales hemorragias ontológicas surgidas de la escultura, la pintura, la fotografía, el cine o la propia literatura – como en “Continuidad de los parques” (Julio Cortázar, 1956). Por último, el tercer eje opositivo – humano / no humano – abarca los casos de humanización o personificación de casas y animales – “Los caballos de Abdera” (1906) de Lugones o “Juan Darién” (1924) de Horacio Quiroga, o a la inversa, la transformación de los personajes en árboles o animales, como en el caso de “Hombre planta” (1987) de Martín Sosa.

El tercer capítulo (“En busca de pruebas”) se centra en la problemática de lo verosímil, el “efecto de lo real” y la fiabilidad de los testimonios, e introduce cuestiones relacionadas con la recepción del texto y el horizonte de expectativas del lector.

Al crear un mundo de significados, regido por determinadas leyes que le son propias, el texto somete a los lectores a las convenciones que constituyen el sistema de realidad de los géneros solicitando su credulidad o complicidad, para hacer posible la lectura: así, por ejemplo, en las fábulas aceptamos que los animales hablen. Si el lector no es capaz de identificar qué actitud exige el texto de él, la realidad construida puede desmoronarse a cada línea. Sólo lo verdadero puede permitirse el lujo de la inverosimilitud. Por convención generalizada, tal acepción de “verdad” se extiende a toda ficción “realista”: el mundo que ésta ofrece a la lectura no necesita ser probado a cada paso. Lo fantástico, en cambio, a través de la afirmación de dos órdenes previamente definidos como inconciliables (el sueño que invade la vigilia; los muertos que aparecen en el mundo de los vivos) no puede contar con esa aceptación sin condiciones. Por otra parte, lo fantástico no deja de ser, por definición, inverosímil, de ahí que, para ser aceptado como verdadero dentro del mundo del relato, debe encontrar formas de convalidación, garantías de lo que propone como su realidad.

Una de estas “formas de convalidación” radica en lo que Roland Barthes denomina “el efecto de lo real” relacionado con la extratextualidad y la intertextualidad. En el primer caso, se incorporan tanto las referencias espaciales – nombres de lugares, calles etc. – como las personas “históricas” o “reales”. Respecto al segundo, se articula la prueba de la verdad del texto mediante su referencia a otro texto. No obstante, estas referencias intertextuales pueden resultar apócrifas, como en las novelas de Lovecraft o, peor todavía, pueden confundirse unas citas auténticas con otras inventadas como las trampas tendidas por “la diabólica coquetería cultural de Borges”. Al fin y al cabo, señala Rosalba Campra, la convalidación que prometen los textos fantásticos es ilusoria, ya que tiene como envés la ficcionalización. Los seres, objetos y espacios de la realidad extratextual que figuran en el relato fantástico han sido ficcionalizados del mismo modo que sucede en la literatura “realista”.

Junto al “efecto de lo real” hay ciertos tipos de testimonio, totalmente internos respecto a lo narrado, que se prestan menos a la erosión o sospecha en torno a la convalidación. Es lo que ocurre cuando la garantía de verdad se encarna en un testigo no implicado en la trasgresión fantástica, pero que forma parte del mundo en el que la trasgresión se produce. Campra trae a colación los ejemplos cortazarianos de “Las armas secretas” (1959), “La isla a mediodía” (1966) y “La noche boca arriba” (1956). Precisamente, a través de su análisis de este último, la autora introduce el tema del siguiente capítulo, “El arte de narrar”.

Cuando se manifiesta la trasgresión fantástica, o “desfasaje en la definición de la realidad”, el lector puede dudar si su realización debe ser atribuida a un verdadero trastocamiento del orden natural, o más bien a la percepción distorsionada de quien es su protagonista o testigo, duda que nos remite inevitablemente a la “vacilación” que forma la base de lo fantástico según Todorov. Para Rosalba Campra, constituye el problema, por lo tanto, no sólo en quien duda, sino en quien afirma: el personaje, el narrador (coincidente o no con el personaje), el lector.

El esquema que crea el más alto nivel de problematización es el que afirma lo fantástico a partir del personaje, cuya verdad, por ejemplo, puede explicarse en términos de una alucinación, variedad “clásica” de lo fantástico. La segunda posibilidad radica en que sea el narrador el que sostiene lo fantástico de los acontecimientos, mientras que tanto el personaje como el lector están en condiciones de reconstruir la “legibilidad de lo real”. El horizonte resultante es más bien el del extrañamiento. En tercer lugar, tenemos la situación hipotética en la que solamente el lector reconoce el evento fantástico como verdad. De modo irónico, Rosalba Campra evoca “un público de fantasmas o vampiros que se regodean ante el imprudente escepticismo de sus víctimas...”

Ahondando en la segunda posibilidad, que atañe al narrador, Campra distingue entre lo que ella denomina la “narración personal” (el “yo” o primera persona) y la “narración impersonal”. Huelga decir que el primer caso es el que más duda arroja sobre el estatus ontológico de los acontecimientos: “La primera persona es siempre sospechosa porque nada, fuera de ella misma, garantiza lo narrado”. No obstante, la supuesta objetividad de la llamada voz impersonal también puede verse minada.

Pero las posibilidades se acumulan de forma vertiginosa: en otras formulaciones más elaboradas, la duda surge en virtud de los testimonios de la multiplicidad de voces narrativas. Rosalba Campra cita el caso cervantino de *Plan de evasión* (1945) de Bioy Casares, cuya estructura epistolar y especular despliega “un velo de incertidumbre” sobre la totalidad de la historia y sobre cada acontecimiento particular.

En definitiva, el pacto narrativo que se establece entre autor y lector a través del texto puede ser burlado o hasta violado.

A la movilización de lo fantástico a partir de la emanación del acto narrativo, se opone otro peligro epistemológico: el del silencio. Al intentar reconstruir el mundo diegético, el lector acaba convirtiéndose en detective hermenéutico, obligado a recorrer un camino de descodificaciones y “desambiguaciones” sucesivas. A veces, el resultado no es otro que la frustración del horizonte de expectativas del lector, del “no saber”: de ahí el inicio de *Aura* (1961) de Carlos Fuentes.

Surgen, pues, silencios incolmables, a menudo tematizados en sueños – *El manuscrito encontrado en Zaragoza* –, oscuridades – como las que encontramos en *Aura* o “Cuello de gatito negro” (1974) de Cortázar –, enigmas sin resolver – “Las armas secretas” (1959) del mismo autor –, desequilibrios reestablecidos – “Tlön Uqbar Orbis Tertius” (José Luis Borges, 1944) o la “poética del final trunco o incompleto”. Aquí entra en juego uno de los pilares de la lógica positivista empírica: el de la causalidad, y es, precisamente, la “carencia de paradigma”, impregnada de “las resquebrajaduras de la realidad”, una fuente enorme de terror fantástico como la que fluye en “La puerta condenada” (1956) del autor de *Rayuela*. En última instancia, la ausencia paradigmática y sintagmática de la causalidad desemboca en lo que Jaime Alzaraki ha designado como el “neofantástico”: “[...] el lector se plantea cierto tipo de problemas que no encontramos en lo fantástico tradicional [...] el problema de ‘qué quiere decir’.” Basándose en “Casa tomada” (1951) de Cortázar, esta pregunta “[...] sobreentiende en el cuento una perversa voluntad de escamoteo: lo que muestra es apariencia (¿símbolo?) de otra cosa, que el lector se siente estimulado (tal vez obligado) a descubrir [...] La pregunta fundamental se desliza pues, de ‘qué quiere decir lo dicho’ a ‘qué es lo que se dice a través de lo no dicho’. Mediante estos precipicios, grietas, resquicios textuales, en el seno del texto se va abriendo el abismo de la no significación, fuerza y potencia de la literatura fantástica moderna y posmoderna.

¿Pero qué sucede si el que rompe el silencio es un vampiro o un fantasma? En el sexto capítulo, “Que hablen los vampiros”, Rosalba Campra articula una meditación sobre la otredad, en la que los fantasmas carecen de voz de la misma manera que los vencidos del colonialismo. En cambio, la literatura fantástica contemporánea – en textos tales como “El espectro” (1924) de Horacio Quiroga o *Blood Is Not Enough* (1989) de Ellen Datlow – ostenta ciertos matices ideológicos al “dar la palabra a las criaturas del otro lado” cuyo silencio ha sido tradicionalmente “atronador”. Desde su exilio, los fantasmas, vampiros y seres sobrenaturales sienten nostalgia, culpa, inocencia – como la narradora de “Portobello Road” (Muriel Spark 1960) –: “[...] si nos es dado escuchar al otro, es porque ese otro, en alguna medida, es también nosotros”.

El estudio de Rosalba Campra se cierra magistralmente con “Una palabra en forma de trampa”, capítulo en el que examina algunas de las vertientes minimalistas y lingüísticas de lo fantástico. La brevedad, la denotación, la “adjetivación impropia”, el oxímoron, la silepsis, los deícticos, los palindromos. En suma, los significantes como portadores de significados perturbadores. Plenamente afincada en la poética de la transgresión, “[...] la literatura fantástica insiste en demostrar que dar nombre a las cosas no es una actividad paradisíaca, sino apocalíptica”.

CHIARA BOLOGNESE

RESCATE DE UN GRAN ESCRITOR CANARIO

La cuidadosa labor de edición de la profesora Selena Millares ha hecho posible que toda la producción artística del intelectual grancanario Juan Millares Carló (1895-1965) viera la luz y llegara a los lectores: Juan Millares Carló, *Obras Completas*. 4 volúmenes, (Introducción y edición de Selena Millares, Las Palmas de Gran Canaria, Edición de Gobierno de Canarias y Cabildo de Gran Canaria).

Esta publicación, facilitada por las recientes políticas de preservación y rescate de la memoria histórica, se beneficia de la ayuda económica del Gobierno de Canarias, y del Cabildo de Gran Canaria, que, por fin, reconocen el valor de este escritor isleño.

Millares Carló fue un miembro fundamental de la "generación de intelectuales canarios" (p. 50), y su arte fue marcado por la guerra civil y la violencia de la dictadura; no obstante, el autor pudo regalarle mucho al mundo cultural del archipiélago, gracias a sus textos que, aunque de forma discontinua, se publicaban en distintas revistas de la época. Es a través de los escritos de Juan Millares y de sus compañeros de generación (su hermano Agustín, Fernando González, Pedro Perdomo, Claudio y Josefina de La Torre, Luis Benítez Inglott, Félix Delgado y Montiano Placeres), así como de los de sus maestros y antecesores (Tomás Morales, Agustín y Luis Millares Cubas, Alonso Quesada y Saulo Torón) que las letras canarias cruzaron el océano y se convirtieron en literatura universal, a pesar de que los tiempos en los que ellos trabajaban no fueran del todo propicios para el discurso que proponían.

Estas *Obras completas* están formadas por cuatro volúmenes: los dos primeros contienen la poesía de Millares Carló, el tercero la narrativa y el teatro en verso, y el cuarto recoge los ensayos, los documentos y la obra gráfica.

Se trata de una publicación que le rinde justicia y, de forma definitiva, le devuelve la palabra a Juan Millares, un hombre que, a pesar de la mudez a la que lo condenaron la lamentable circunstancia histórica y las secuelas de una grave enfermedad, siempre consiguió que "la llama" (p. 23) de su arte permaneciera viva, suscitando también el interés de poetas como Vicente Aleixandre, que elogió su escritura en varias cartas, y de críticos del nivel de Ángel Valbuena Prat y Santiago Prampolini, quienes lo incluyeron, respectivamente, en su *Historia de la literatura española* y en la *Historia Universal de la Literatura*.

Los textos van precedidos por la exhaustiva introducción de la editora, que permite situar en su justo lugar a Juan Millares. En ella, se establecen primero los antecedentes literarios y humanos del poeta y se proporciona un cuadro de la época en la que se gestaban sus páginas; sucesivamente y dentro de ese marco, se guía al

lector en la comprensión profunda de la obra. Esta parte preliminar ayuda a interpretar los textos y estimula el interés de quien se acerca por primera vez a los trabajos del poeta. Asimismo da cuenta del imprescindible papel de este intelectual, miembro de la “saga Millares”, y a su vez fundador de la familia Millares-Sall, que tanto contribuye al enriquecimiento y a la difusión de la cultura que se produce en las islas. Leer sobre la formación del escritor significa descubrir todo el desarrollo de las actividades culturales de las distintas ramas de la familia Millares: recorrer su vida es recorrer una época.

Las páginas preliminares ofrecen una entrañable guía de la poesía canaria y del fermento intelectual que desde las islas, y propiciado por Juan Millares y sus compañeros, llegaba hasta Madrid. También en éstas se cuentan los detalles acerca de los perjuicios que sufrió el poeta al estallar la guerra civil, y se explica cómo la persecución y los controles consiguientes le impidieron el libre ejercicio de la escritura y lo llevaron a empezar a crear arte “desde los márgenes” (p. 70).

La introducción y el corpus presentado son el fruto de un complejo trabajo de investigación de varios años, que nace de los rastreos en los numerosos archivos de la prensa del periodo, en particular los de Gran Canaria, Madrid y Alcalá de Henares, y de la recolección del material dispersado entre amigos, familiares y admiradores del poeta, que lo custodiaron con cariño y cuidado. Asimismo, es de señalar que en muchas ocasiones el propio escritor había dejado sus textos bien clasificados y ordenados, ya que estaba pensando en una publicación. De esta organización de sus escritos dan cuenta las notas al pie de los tres primeros volúmenes, que avisan cuando hay distintas versiones del mismo texto y cuando éste ya había sido publicado en otros medios. Estas indicaciones le permiten también al lector seguir, con la imaginación, la mano de Juan Millares corrigiendo, modificando y desplazando sus trabajos.

Se entiende que el material era muchísimo y que se fue “multiplicando” durante la búsqueda. La cantidad y calidad de los textos encontrados aumentan el ya evidente valor de ese rescate de la producción de un autor que siguió escribiendo hasta su último día, como un río imparable.

Estas páginas invitan a hacer cuentas con una realidad demasiadas veces olvidada, la de la censura y del enmudecimiento forzado, al tiempo que describen a una familia de profunda tradición humanista que veía el “arte como modo de vida” (p. 34) y que se movía en un universo caracterizado por el amor incondicional hacia las letras, la pintura y la música.

La introducción es el retrato del escritor, del hombre y de una temporada fecunda, a pesar de todo, de las letras insulares. Se trata de una panorámica que ahonda en el porqué de la escritura del autor, y que muestra que éste hace un arte que interpela a sus lectores, que quiere ser libre y hacerlos libres. Y, entre estos lectores, se subraya el papel fundamental que desempeñaban los seres queridos más cercanos al poeta, quienes participaban en la creación artística y contribuían considerablemente a su desarrollo. Cada volumen de *Obras Completas* proporciona una interesante muestra de este “trabajo familiar” en su apartado “Ilustraciones”, donde se reproducen las portadas de algunas primeras ediciones encuadernadas artesanalmente, así como los dibujos hechos por los hijos del autor para acompañar los versos de su padre. Para comprender la estrecha relación entre el entorno familiar y la producción literaria del autor, se revelan muy útiles también las citaciones de unos fragmentos de las cartas que Juan Millares mandaba a sus hijos Agustín y Manolo, y a su hermano Agustín, que estaba desterrado fuera del país, en tanto que él padecía el exilio interior. Dichas cartas, algunas recogidas en el cuarto tomo de la presente edición, descubren también el espíritu cultural de la época y la evolución de la trayectoria artística del autor.

Selena Millares lleva a su lector a través de casi un siglo de letras canarias, y luego lo deja con la palabra de Juan.

El autor y sus Obras completas

Juan Millares y su generación tuvieron el mérito fundamental de elevar la literatura de su tierra a nivel nacional, sacarla del aislamiento al que forzosamente estaba sometida y conectarla con el resto de Europa. La “comunidad de las letras canarias” llegó a publicar en las revistas más destacadas del momento, junto a la generación del 27, Ortega y Gasset y otros. Sus miembros dieron vida a la llamada “edad de oro” (p. 16) de las letras de las islas.

Millares Carló era poeta pero frecuentó todas las formas de escritura y todos los registros, decantándose con más frecuencia, por el íntimo, cercano a las atmósferas machadianas. Su producción está vertebrada por los cuatro elementos que constituyen los fundamentos de la identidad lírica isleña: “el aislamiento, el cosmopolitismo conceptual, la intimidad y el sentimiento del mar” (p. 51).

Se percibe en los textos el sufrimiento por las muchas injusticias – censura, depuración que le impidió trabajar, exilio forzado en Lanzarote y La Palma, entre otros – que el poeta soportó con dignidad y valor. No obstante las vejaciones, él nunca perdió el entusiasmo por contar y por crear cultura, y tampoco el humor. Es más, desde mediados de los años treinta, la escritura se convierte incluso en una necesidad para Juan Millares, para poder formar y divertir a sus hijos, quienes, después de que la dictadura dejara a su padre sin trabajo, se hallaron imposibilitados a seguir con los estudios por falta de recursos: el hogar pasó, pues, a ser su escuela.

El lirismo de los comienzos se fusiona con el compromiso, lo poético presente en muchos versos se tiñe de ironía. El sentimiento de la muerte y la “suave tristeza” (p. 113) se unen al profundo amor por la vida y al ensimismamiento: la que habla es un alma quebrantada por tantas injusticias, pero que nunca renuncia a la vida. El poeta considera la escritura como placer-deber moral-necesidad, una postura que se hace incluso más convencida después de la intervención quirúrgica que lo privó del habla.

La pluma de Juan Millares abarca una gran variedad de temas que reflejan el devenir histórico, así como su desarrollo vital: “Toda mi vida entera / condensada en un libro / [...] encerrada en las páginas / de mi «Breviario íntimo»” (p. 145), recitan algunos versos suyos.

El sentimiento de la canariedad es el eje desde el cual empieza la reflexión del autor. El amor por su “patria chica” se respira en todas las páginas, Millares se siente parte de la isla, es el “que nació en la isla, / a la orilla del mar / [...] como un grano aportado a sus arenas / por la roca labrada por las olas” (p. 125, v. 2). Y desde allí su mirada se proyecta hacia temas universales.

El autor desarrolla el asunto de la canariedad de distinta forma en poesía, en narrativa y en teatro. Detengámonos ante todo en la creación poética.

Dos son los apartados del primer volumen que, ya en el título, aluden a Gran Canaria: “Estampas de mi tierra” de la colección *En la orilla*, y todo el poemario *De la tierra canaria*. A éstos hay que añadirles el *Romancerillo de la isla chica*, dedicado a Lanzarote, los nueve poemas del apartado “Lucha canaria”, y el texto “Isla de La Palma” de *Hacia la luz*, del segundo tomo.

En los versos del primer volumen son numerosos los retratos de lugares queridos por el autor: la plaza de Santa Ana que duerme la siesta (p. 352), la de Santo Domingo

que se viste de fiesta (p. 398), los escondidos rincones de la isla que tienen significados especiales para Millares Carló. El segundo volumen sigue en esta línea descriptiva, que se enriquece con otros elementos más relacionados con la vida canaria – la descripción del Carnaval en la isla (p. 197, v. 2), los malentendidos con los turistas extranjeros (p. 206 y siguientes, v. 2), entre otros – y con la crítica irónica hacia cierta hipocresía o superficialidad de los isleños. En este tomo, además, el autor utiliza a veces el registro del habla popular, un aspecto en el que profundiza en su creación narrativa y teatral.

Los versos de Millares Carló muestran que de su devoción al terruño surge el fundamental protagonismo del mar; incluso hay un apartado del primer volumen que agrupa varios textos bajo el título de “Mar”, y un poemario del segundo que se titula “Entre mar y cielo”.

El mar aparece como una entidad con vida propia: primero es “una niña mimada” (p. 183), o el lugar donde se refugian las penas (p. 181), luego él mismo comparte su angustia con el poeta (p. 187), “dormita en brazos de la arena caldeada” y ruge de amor y celos (p. 52, v. 2). El autor, además, conversa con los agentes atmosféricos: con el sol que es una “joven coqueta” (p. 184) y aguarda su hora en el andén de la noche (p. 421), con las estrellas quienes deciden cuándo apagarse (p. 185), y con el viento que se queja porque tiembla de frío (p. 335).

A la descripción de la naturaleza se le acompaña otro aspecto fundamental: el sentimiento del hogar. El poeta, especialmente en los versos recogidos en el primer tomo, recuerda el hogar de su niñez, evocando un lugar y una época de serenidad y pureza: “aquellos claros días de la niñez que tienen / el encanto apacible de los sueños amados” (p. 136). Posteriormente, en el volumen dos con más frecuencia, Millares se refiere al hogar que, de adulto, formó con su amada Dolores Sall. Ésta fue su “amante y dulce compañera” (p. 310, v. 2) y es una figura constante en su escritura, como lo demuestran los muchos poemas que le dedica, incluido el último, inacabado. Se trata de textos cuyo tema central es la profunda unión que el poeta vivía con su esposa: “como un único cuerpo mi cuerpo al tuyo unido / y el cielo de tus ojos para mí único cielo” (p. 392, v. 2). Hay versos en los que el escritor habla directamente con su mujer para declararle su amor eterno: “Por milagro de amor resucitada / hoy te habla mi voz como habló antes [...] para de nuevo proclamarte: Amada [...] / En mi alma tienes la raíz más fuerte / que no podrá arrancar la propia muerte, / más allá de la cual habré de amarte” (p. 313, v. 2); mientras que en otros reflexiona a solas sobre el hecho de que el paso del tiempo no ha mermado la belleza de su esposa, ni alterado la mirada tierna con la que él la observa: “Nunca pude creer que envejecía. / El tiempo se detuvo en su carrera / y aquello de la “eterna primavera” / se hizo realidad en mi fantasía. / En ella siempre juventud veía” (p. 282, v. 2). El poeta siempre expresa su pasión infinita: “No temas que los años el cariño mitiguen. / Ni el tiempo ni el espacio mi gran pasión enfrían” (p. 390, v. 2).

Sin embargo, presente y pasado siempre están visitados por la sombra de la muerte que, como una ola, lo cubre todo. Ésta es temida, al tiempo que deseada, para quien “espera curioso la suprema cita / al borde del camino solitario” (p. 142). La muerte trae luz y sombra, y se avecina siguiendo el compás de un tiempo implacable. Su presencia se hace más desgarradora en el segundo volumen de poemas. Allí, la escritura se revela con más fuerza como un consuelo para el poeta, quien comunica su angustia por la vejez y la enfermedad que se le acercan – hay incluso una serie de textos, “Sonetos y otros poemas” dedicados a los médicos que lo operaron –, y grita su desesperación debida al fallecimiento de algunas personas muy queridas. Escritura y muerte se entrelazan de forma conmovedora en los poemas que Millares escribe

para recordar a su hijo Sixto, muerto en el Sanatorio del Sabinal, con tan sólo diecinueve años en 1942.

Entre estos aspectos muy íntimos caben también asuntos de tipo social y político. La guerra – “El horror de la guerra”, se titula un poema (p. 155) – y las prevaricaciones de la dictadura afectaron profundamente el desarrollo de la vida de Millares, quien a menudo declara esta angustia en sus versos. El dramatismo crece en el segundo volumen, que recoge los poemas escritos durante su forzada estancia en Santa Cruz de La Palma. Los versos describen la violencia militar que transforma el mundo en algo que el poeta ya no reconoce: “Esta tierra que piso no es la mía / Quizás lo fue en un tiempo, pero hoy / me es tan hostil, tan repelente y fría / que apenas si la huello” (p. 172, v. 2). Al mismo tiempo éstos son una invocación por “la paz amada” (p. 123) y un testimonio del profundo deseo de libertad y justicia de Millares, quien dice que espera un día “ver surgir [...] de lo profundo / de esta sima tan honda en que me abismo / el ideal que es algo de mí mismo: la libertad del alma que he soñado” (p. 172, v. 2).

Éstos son, delineados algo esquemáticamente, los núcleos que caracterizan la poesía de Juan Millares. Hay muchos más temas que le interesan al escritor y que el lector encontrará leyendo los más de quinientos poemas presentados en estas *Obras completas*.

Pasemos ahora a dar algunos detalles de la narrativa breve y del teatro cómico en verso recogidos en el tercer tomo, destacando ya desde el primer acercamiento, la fuerte presencia de la canariedad que los vertebró.

La parte en prosa está compuesta por diez relatos y las breves crónicas de “Anecdotario isleño”. Los primeros, textos entrañables en los que se percibe constantemente la pluma de un poeta, abarcan distintos asuntos y tienen tonos muy variados. Al tema de la muerte y a la reflexión sobre la realidad social y humana, así como a cierto determinismo que también estaban presentes en los versos, se añaden nuevos elementos como lo fantástico, la descripción de la locura de los individuos, el poder del azar, el terror y lo grotesco. Estos últimos aspectos quedan plasmados de manera particularmente sugerente en “Fin de año” y “La viejecita de la familia”, donde el autor llega a crear una atmósfera que trae a la memoria los mejores textos de Poe.

“Escenas de la vida vulgar”, y “La fama, la pícaro fama”, por su parte, son cuentos que captan la hipocresía, la vanidad y las nimiedades propias del pequeño universo isleño, mientras que en “El debut de Angelito Santos” y “Juan de la Cruz”, se describen, con cierto cariño, la torpeza, la ingenuidad y mala suerte de la gente humilde de los pueblos canarios. Estos relatos abren paso a los textos de “Anecdotario isleño”, en los cuales el autor profundiza en su tarea de retratar, de forma benévola y siempre divertida, a la gente de las islas, convirtiéndose además en un atento recuperador del habla popular local.

En la parte narrativa, Millares Carló retoma también historias conocidas para transfigurarlas con su original mirada, como se ve en el derrotado protagonista de “La muerte de Barba azul”. Este proceso se da con más frecuencia en el teatro, cuando el autor reescribe algunas piezas clásicas en nueva clave y con marco canario, por ejemplo “Soñemos, alma, soñemos”, “La derrota de don Juan”, o “El hijo pródigo”.

En el teatro cómico Millares maneja con gran capacidad la ironía, no privada de indulgencia, cuando da vida a sus típicos personajes canarios – “Cenando con Sisenando” y “El secreto”, entre todos –, que se mueven en situaciones de pobreza y marginalidad.

Es de destacar también que el humor, a veces, se vislumbra ya desde el principio de las piezas en las acotaciones muy precisas que de inmediato sitúan al público en la atmósfera característicamente isleña del texto. Esto se debe también al hecho de que Juan Millares concebía estas obras pensando en sus familiares, con la esperanza de que éstos

lograran olvidar, por el breve tiempo que duraba el texto, su precaria situación vivencial. De nuevo, entonces, si bien de forma distinta, el hogar influye en la escritura del autor.

El tomo tres de *Obras Completas* muestra que el escritor se interesa por los mismos tipos de individuos que retrataba en su poesía, no obstante, esta parte abunda en aspectos hilarantes – “La verbena de San Juan”, “La herencia”, “El secreto”, entre todas – que en la otra eran menos frecuentes.

Resulta bastante claro que poesía, narrativa y teatro responden a distintas necesidades y finalidades dentro del proyecto literario del poeta. Se comprende que éste confiaba a los versos sus inquietudes más profundas, mientras que en los cuentos y las piezas teatrales liberaba su ironía acerca de los defectos y las debilidades de sus coterráneos, al tiempo que los homenajeara, recuperando su espíritu más auténtico y dándoles voz.

A modo de conclusión

Estas *Obras completas* son el diario de una vida, de una época, y de una tierra que se lanza hacia lo universal, y que allí tiene su sitio. Son textos que despiertan en el lector el deseo de conocer más en profundidad el proyecto literario de Juan Millares, de meditarlo y trabajarlo para que logre su merecida difusión.

El tomo cuatro, que dentro de pocos días estará disponible en librería, con sus “Ensayos, documentos y obra gráfica” promete satisfacer este deseo y dar más informaciones acerca del “hogar de espíritus” en el que se formó el escritor, así como sobre el nuevo que él fundó y donde se criaron sus hijos e hijas.

Y quizás les toque a los herederos de Juan Millares Carló – esas “otras almas dispuestas a la lucha” (p. 168, v. 2) que él mismo menciona – y a los nuevos lectores que, seguramente, estos volúmenes le ganarán, recoger el legado dejado por el artista y hacer que su obra y su figura se conozcan y aprecien como debe ser.

RECENSIONI

Maria Vittoria Calvi, Giovanna Mapelli, Javier Santos López (a cura di), *Lingue, culture, economia. Comunicazione e pratiche discorsive*, Milano, Franco Angeli, 2008, pp. 298.

Diecisiete artículos y una introducción, o, mejor dicho, diecisiete artículos fuertemente innovadores y una introducción estimulante y prometedora escrita por Maria Victoria Calvi, que guía la mirada y la atención del lector hacia un nuevo ámbito de investigación: el análisis del lenguaje económico en clave interlingüística e intercultural.

El volumen recoge las intervenciones presentadas en 2006 en el primer convenio internacional celebrado en Italia sobre el tema, en el marco de un programa de investigación nacido en el Dipartimento di Lingue e Culture Contemporanee de la Università degli Studi di Milano. La relevancia del objeto de estudio es evidente en una sociedad de fronteras abiertas como la nuestra, donde la creciente tendencia a la globalización – en contra de lo que hubiera sido de esperar – no ha hecho sino acentuar el peso de las diferencias interculturales. La investigación se enfrenta con un objeto de difícil aprehensión, que requiere por parte del estudioso no sólo una particular sensibilidad sino también, necesariamente, un fuerte anclaje metodológico. El rigor científico y metodológico es, de hecho, una característica común a todos los artículos seleccionados.

Pueden distinguirse dos áreas de investigación: la centrada en el lenguaje económico y jurídico-económico y la centrada en el lenguaje del turismo. A la primera pertenecen las intervenciones de Maria Cristina Bordonaba Zabalza, Maria Marzia Brambilla, Paola Catenaccio y Paola Cotta Ramusino (todos procedentes de la Università degli Studi di Milano), Ángel Felices Lago (Universidad de Granada), Martín J. Fernández Antolín y Belén Arroyo (Universidad Europea Miguel de Cervantes y Universidad de Valladolid), Josefa Gómez de Enterría y Manuel Martí (Universidad de Alcalá), Sharon Monti Bonafede y Félix San Vicente (Università degli Studi di Bologna), Estrella Montolío Durán (Universitat de Barcelona), Isabel Pizarro Sánchez (Universidad de Valladolid), Miguel A. Rebollo Torío (Universidad de Extremadura) y Andreu van Hooft y Lucienne Wiskerke (Radboud University y Hogeschool van Arnhem en Nijmegen). Al lenguaje del turismo están dedicadas, en cambio, las intervenciones de Giuliana Garzone, Liana Goletiani, Giovanna Mapelli y Javier Santos López (todos de la Università degli Studi di Milano) y Luisa Chierichetti (Università degli Studi di Bergamo).

Salvo en el caso de Sharon Monti Bonafede y Félix San Vicente, que exponen una experiencia didáctica de *e-learning* para el español comercial, todos los trabajos coin-

ciden en un enfoque pragmático de corte discursivo (análisis del discurso e análisis textual) como punto de partida para el estudio de las características de un tipo de lenguaje (como el jurídico-económico) o de géneros textuales y discursivos diversos vinculados al mundo de la empresa y del turismo: el decreto ministerial sobre normativa turística, la entrevista de trabajo, el comunicado de prensa, el anuncio de empleo, el anuncio publicitario, el informe de consultoría, el artículo de prensa de tema económico, el blog de economía y el sitio web empresarial. En más de una ocasión el análisis textual y discursivo se enriquece con un enfoque contrastivo interlingüístico e intercultural (español / italiano, italiano / inglés, español / inglés, italiano / ruso, inglés / ruso), aplicado a las nuevas formas de comunicación ligadas a Internet.

Dos son los artículos dedicados al lenguaje jurídico en sus variantes administrativa (María Cristina Bordonaba Zabalza) y económica (Martín J. Fernández Antolín y Belén López Arroyo). En el primero, titulado “Hacia una simplificación del lenguaje jurídico-administrativo en la normativa del turismo rural”, la autora hace un análisis macrotextual, pragmático y lingüístico de los textos normativos ligados al fenómeno reciente del turismo rural en las 17 comunidades autónomas del estado español con el objetivo de evaluar en qué medida se ha confirmado la tendencia a la simplificación y a la claridad (“lenguaje llano”) propugnada desde todos los ámbitos institucionales. Por su parte, Martín J. Fernández Antolín y Belén López Arroyo, en “La indisolubilidad del lenguaje jurídico-económico”, parten de la evidencia empírica de la existencia de géneros textuales en los que la frontera entre el lenguaje económico y el jurídico desaparece. Es el caso de los poderes de representación, los estatutos de constitución de sociedades, los contratos de trabajo, de arrendamiento o de colaboración, por poner sólo algunos ejemplos. Los autores señalan la ausencia y necesidad de investigaciones exhaustivas encaminadas a la descripción de este tipo de lenguaje de especialidad.

Marina Marzia Brambilla, en “Il genere testuale *colloquio di lavoro*. Analisi di alcuni esempi in lingua tedesca” se ocupa de un género textual oral escasamente estudiado desde un punto de vista lingüístico no divulgativo: la entrevista de trabajo. A partir de un corpus de cuatro entrevistas realizadas en empresas alemanas, la autora pone de relieve con sensibilidad y precisión las características constantes del género.

En “La comunicazione in tempo di crisi: i comunicati stampa di Enron e Parmalat”, Paola Catenaccio se detiene en el análisis comparado de las estrategias macrotextuales, retóricas y microlingüísticas empleadas por la empresa americana Enron y la empresa italiana Parmalat en los comunicados de prensa publicados antes y durante la crisis. Se trata de un estudio riguroso y metódico, basado en un vasto corpus de documentos, y guiado por dos objetivos: en primer lugar, identificar las características formales del género (comunicado de prensa) y del subgénero (comunicado de prensa de la crisis empresarial); en segundo lugar, analizar las estrategias de mantenimiento y restauración de la imagen y de la representación de la identidad. Como demuestra la autora, los comunicados de prensa de Enron y Parmalat revelan claras y significativas diferencias, tanto en la organización textual como en las estrategias retóricas y lingüísticas empleadas para recuperar la imagen puesta en entredicho.

Estrella Montolío (“El informe de consultoría. Un género textual para la toma de decisiones”) dedica su artículo a otro género textual escasamente estudiado: el informe de consultoría, extremadamente importante para la vida de la empresa posmoderna. El análisis de la autora pone de manifiesto la interesante transformación experimentada por el género como consecuencia del abandono progresivo del formato “clásico” tipo procesador de textos (“Word”) y su sustitución por el formato “Power-Point” en papel, que conlleva cambios relevantes tanto desde el punto de vista gráfico

(predominio de la imagen) como discursivo (desaparición de los mecanismos de cohesión, coherencia, progresión informativa y argumentación).

La red ha hecho posible la aparición e inmediata consolidación de nuevas formas de comunicación, como el foro, el chat, la videoconferencia o el blog. De los blogs de economía trata el artículo de Josefa Gómez de Enterría y Manuel Martí, titulado "Rasgos lingüísticos más destacados en la comunicación entre especialistas. Los blogs de economía." El trabajo se encuadra en el marco de un programa de investigación más amplio sobre los lenguajes de especialidad (proyecto ESLEE) encaminado a la caracterización terminológica de cada uno de los tipos textuales: especializado, académico-didáctico, profesional, semidivulgativo, divulgativo y publicitario. Los blogs de economía son una novedad textual (interactiva, mediatizada por ordenador y a caballo entre lo escrito y lo oral), perteneciente al nivel profesional, que recoge el discurso empleado por los especialistas en la práctica cotidiana de su quehacer profesional cuando se comunican por Internet. Su interés para el lingüista radica en el hecho de que han permitido por primera vez el acceso directo a la lengua de especialidad en su variante profesional. El lenguaje económico, pero en su nivel o variante divulgativa, es el objeto de estudio de Miguel A. Rebollo Torío en "El lenguaje de la economía en la prensa de ámbito hispano." El autor analiza los recursos de que se valen los articulistas y redactores en las páginas de economía de la prensa diaria.

Igualmente interesante y novedoso el artículo de Ángel Felices Lago: "Las cualidades demandadas al solicitante de empleo en español frente al inglés: análisis semántico-axiológico de las ofertas de trabajo en la prensa española." Desde el punto de vista metodológico, el análisis discursivo realizado por el autor se basa en la lingüística axiológica, subdisciplina de la lingüística aplicada interesada en la identificación de los valores (entendidos como juicios subjetivos del hablante sobre lo que es bueno o malo, positivo o negativo, agradable o desagradable, favorable o desfavorable) que se han codificado en las diferentes lenguas y que inciden en la comunicación intercultural. El autor focaliza su atención en un corpus de ofertas de empleo aparecidas en la prensa española con el triple objetivo de a) establecer el mapa de los valores dominantes en el área de las ofertas de empleo entre 2004 y 2006, b) determinar la manera en que estos valores y cualidades se codifican lingüísticamente y c) realizar un análisis contrastivo con un corpus semejante en inglés. Los resultados son de gran interés y reflejan la evolución socio-económica de España en el intervalo temporal considerado.

Por su parte, Isabel Pizarro Sánchez, en "Caracterización léxica del lenguaje económico: aspectos traductológicos", pone en cuestión la supuesta univocidad y monorreferencialidad del vocabulario especializado. La práctica de la traducción (en este caso, inglés / español) demuestra la existencia de variación léxica en el lenguaje económico. La autora señala y ejemplifica hasta siete tipos distintos de variación, según cuáles sean los factores que la provocan: variación conceptual, denominativa, dialectal, histórica, funcional, formal y metafórica. Inevitablemente, el traductor debe ponderar estos factores para determinar el equivalente más correcto en cada caso.

Paola Cotta Ramusino propone un artículo del título "La consulenza finanziaria online tra persuasione e mediazione. Il caso di www.arbetov.com". El objeto de análisis es un sitio de asesoramiento financiero dirigido a los ciudadanos rusos residentes en Canadá. La autora analiza la estructura del sitio y las estrategias de aproximación y persuasión puestas en práctica para ganarse la confianza del hipotético cliente.

Particular, original y diverso es el artículo titulado "El fracaso de tres logotipos internacionales como comunicadores de los valores corporativos". Sus autores, Andreu van Hooff y Lucienne Wiskerke, reflexionan sobre el valor y función de los logotipos empresariales en la sociedad actual y se preguntan hasta qué punto el público los

asocia con los valores corporativos que la empresa desea transmitir. La investigación empírica realizada por los autores a partir de los logotipos de Texaco, McDonalds y Chanel pone en cuestión su eficacia como transmisores de valores.

En “Promozione turistica e identità: il caso dei portali web di Italia e Spagna”, Giuliana Garzone hace un exhaustivo análisis textual y discursivo de los sitios nacionales de promoción turística español (Spain.info) e italiano (enit.it) en su versión internacional en lengua inglesa. El enfoque contrastivo revela significativas diferencias por lo que se refiere a la estructura del sitio, la naturaleza del discurso y las estrategias de imagen de los dos países, tendencialmente opuestas.

Sobre las estrategias de imagen y la construcción de la identidad nacional – en este caso latinoamericana –, trata el artículo de Javier Santos López, “La identidad nacional en la información turística latinoamericana.” El análisis de las páginas web de información turística institucional pone de manifiesto que la representación publicitaria del espacio turístico no es sino un espacio virtual desinteresado por el espacio real o “actual cotidiano”. La identidad nacional se reinventa en función de los deseos del consumidor.

También el estudio de Giovanna Mapelli, “Las marcas de metadiscurso interpersonal de la sección “turismo” de los sitios web de los ayuntamientos”, pone de relieve la naturaleza retórica y propagandística de este tipo de discurso institucional, que se constituye simultáneamente como guía virtual y como anuncio publicitario. Este énfasis retórico y propagandístico, que abusa del léxico extremadamente positivo en una argumentación compleja, lleva, incluso, a Liana Goletiani (“Pubblicità e benessere. Centri termali occidentali nei testi promozionali rusi”) a dudar de la eficacia de la presentación del producto en los anuncios publicitarios rusos dedicados a los centros termales italianos.

Por su parte, Luisa Chierichetti, en “Punto es y punto it: variación e interferencia en algunas páginas web de transportes en italiano y en español” analiza contrastivamente los sitios web de tres compañías de transportes de reconocido prestigio para evaluar la corrección, adecuación y profesionalidad con que se ha realizado la localización, es decir, el proceso de adaptar el sitio web a un idioma y a una cultura distintos. En contra de lo que hubiera sido de esperar, el análisis pone de manifiesto la escasa calidad del resultado, que presenta numerosos casos de error y de interferencia.

Por último, en “Una *webquest* para el aprendizaje del lenguaje económico: experiencia universitaria en la plataforma *Moodle*”, Sharon Monti Bonafede y Felix San Vicente se plantean la cuestión del español comercial o de los negocios desde un punto de vista didáctico y describen una propuesta de enseñanza / aprendizaje a través de la dinámica interactiva y virtual garantizada por la *webquest*.

En definitiva, no podemos sino terminar diciendo que *Lingue, culture, economia. Comunicazione e pratiche discorsive* constituye una excelente antología sobre el tema, clara, seria, precisa y rigurosa, llena de aciertos y de sugerencias. Nos alegramos de su publicación y esperamos segunda parte.

Eugenia Sainz

El hilo de la fábula, Revista del Centro de Estudios Comparados, Universidad Nacional del Litoral, Año 6, 2007, Santa Fe, pp. 252.

La Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad del Litoral viene publicando desde hace siete años *El hilo de la fábula*, sugerente título de una revista anual

que edita trabajos de investigación – reseñas y artículos – de estudios comparados y que ha conquistado un lugar de renombre en las publicaciones científicas del sector. El presente volumen lleva una presentación de Oscar Vallejos (“Zona de exploración en los estudios comparados”) en la que se subraya la necesaria aspiración epistémica y vital de una formulación crítica que intente sobrepasar las fronteras disciplinarias, así como señala la importancia de los estudios comparativos para ofrecer una nueva perspectiva. La revista se estructura a partir de estos criterios y las distintas voces se presentan a través de siete apartados. El primero, “pasión intacta (un lugar para la teoría)” se abre, a partir de este título steineriano, con un artículo de Roberto Fernández Retamar: “Varias maneras de mirar a un mirlo, digo, a una literatura”. Se trata de una ojeada múltiple y general de la literatura cubana, que, en este año 2008, cumple cuatro siglos, si consideramos, como se hace habitualmente, al poema épico *Espejo de paciencia* como la primera obra literaria del país. Los habitantes del Isla, en la clásica división de Darcy Ribeiro, se consideran un pueblo nuevo ya que todos sus componentes han venido de fuera, caracterizados por un proceso de fusión que en 1940 Ortiz llamó “transculturación” y que, como escribe Retamar, todavía no ha concluido. El crítico cubano manifiesta especial interés hacia la posible existencia de una literatura cubana transnacional, problemática que concierne también a otras expresiones latinoamericanas y, por consiguiente, a la posibilidad de la existencia de una literatura caribeña y americana. Y concluye que la literatura cubana es a la vez caribeña, hispanoamericana y de lengua española. El segundo apartado, “Dos, paseos por los bosques narrativos (un lugar para la ficción)” presenta varios estudios sobre escritoras/res latinoamericanas. La tercera sección titulada – con evidente resonancia a Claudio Guillén – “Tres, múltiples moradas (un lugar para los pasajes discursivos)”. Sigue la cuarta: “Cuatro, escenas de la vida académica (un lugar para el reencuentro con nuestros invitados)”; y la quinta “Cinco, testimonios tangibles (un lugar para el *convivio*)” es una parte que la revista dedica a recordar la obra de la poeta santafesina Beatriz Vallejos, fallecida en Rosario en julio del año 2007. De especial interés, por su capacidad de conjugar el interés lingüístico con el poético es el artículo de René Lenarduzzi “Poesía y prosa” en donde se presenta una cuidadosa interpretación de uno de los poemas de Beatriz Vallejo (Rosario, 1921-2007), “Atardecer”. René Lenarduzzi, docente e investigador santafesino de la Universidad Ca’ Foscari de Venecia, logra unir a su pasión por los estudios de la lengua una exquisita sensibilidad hacia la poesía al presentar el intenso texto constituido por sólo dos palabras “Apaisado profundo”, donde señala como la lengua, y su gramática constituyen la materia prima de la poesía, donde el poeta arma su texto con “el hilo” de la lengua. “El hombre posee una competencia, un saber, que está alojado en su mente y que le permite entender y hablar su propia lengua. – escribe René Lenarduzzi – Esa competencia consiste en un conjunto complejo y sutil de conocimientos, en su mayor parte inconscientes, espontáneos, que constituyen una *gramática*, formada sobre la base de factores biológicos innatos y experiencias adquiridas en una comunidad de hablantes.[...] Y ese paralelismo se puede completar aun con el que se da entre el texto poético, hecho con la *materia* de la lengua, y la realidad del mundo. Pero en este tercer caso, el texto poético, que también es una tentativa por dar cuenta del mundo y de la existencia, recurre a otras vías para alcanzar su intento, traza otro itinerario...y andando por el sendero de la intuición, la analogía, la clarividencia, la emoción estética, se apoya en el recóndito secreto del código de la lengua, su gramática, que, como un abigarrado calidoscopio ofrece, de todas maneras, figuras ordenadas en sorprendentes equilibrios, equidistantes o simétricas, armoniosas como la *syn-taxis* helénica de guerra...” (pp.199-200).

El estudio de René Lenarduzzi verifica de modo claro y preciso la interrelación entre el texto poético y la gramática de la lengua con la que está escrito.

La revista se completa con los apartados “Seis, glosa(s) (un lugar para el comentario y la información)” y “Siete, la letra estudiante (un espacio joven)”.

Se trata, en definitiva, de una publicación que apunta a un trabajo polifónico en donde resaltan distintas voces con diversos objetivos desde variados lugares; y, como escribe Oscar Vallejos, responsable del número en cuestión, “Es un modo de actuar formas de entender el trabajo intelectual, es un modo de apuesta al saber otro que los estudios comparados produce” (p. 14).

Susanna Regazzoni

Encarnación Sánchez García, *Imprenta y cultura en la Nápoles virreinal: los signos de la presencia española*, Firenze, Alinea, 2007, pp. 187.

Con *Imprenta y cultura en la Nápoles virreinal: los signos de la presencia española* l'autrice offre il primo contributo sistematico allo studio di quell'ampio e interessante fenomeno che fu l'editoria in lingua spagnola nella capitale del viceregno nei secoli XVI-XVII. Il volume si presenta con un'ambizione che va ben al di là dell'approccio bibliografico e documentale che il titolo sembrerebbe suggerire, e che invece “a partir de los datos que se han ido recogiendo en algunas de las calas efectuadas a lo largo de los últimos diez años en los catálogos de la Biblioteca Nazionale “Vittorio Emanuele III” de Nápoles, pretende dar relieve a la relación dinámica que se establece entre el grupo dirigente hispánico presente en Nápoles y la máquina cultural de la capital (*Introducción*, p. 8).

Pur partendo da un'accorta ricognizione delle cinquecentine e delle seicentine custodite dalla Nazionale di Napoli, e nella consapevolezza che si tratta di un campionario non esaustivo della produzione del Regno (che infatti Encarnación Sánchez, nella sua indagine, opportunamente integra con i fondi di altre biblioteche di ambito nazionale e internazionale) il volume aspira infatti a inserire l'operazione editoriale in una strategia di complessa portata culturale, della quale ricostruire gli elementi ideologici ed estetici che motivarono la committenza, oltre che le varie componenti economiche, tecniche, dottrinali che caratterizzarono gli altri attori del circuito comunicativo (autori, editori e stampatori, destinatari).

Per il complesso dell'editoria in castigliano del Regno di Napoli va ancora valutato quanto essa assecondasse la naturale tendenza dell'imprenditoria e della committenza a soddisfare una domanda essenzialmente locale o se invece – in maniera sistematica o occasionale – non guardasse a orizzonti di fruizione più estesi e lontani. In questo vasto panorama editoriale, l'autrice sceglie di privilegiare operazioni individuabili come *segno* di fenomeni di grande rilevanza e nel contempo epicentro di un'ampia strategia comunicativa, “grumos bibliográficos que hubieran podido formarse alrededor de ciertos temas [...] que se refieren a grandes personalidades, decisivas para la historia del *Regno*: El Gran Capitán, Felipe II, los virreyes Lemos y Osuna (p. 8).

Nel primo capitolo, dedicato alla formazione della leggenda del Gran Capitano, che fa di Gonzalo Fernández de Córdoba “la cifra humana del destino de España durante el reinado de los Reyes Católicos” (p. 19), l'autrice non solo rintraccia nella stampa napoletana del poema *De bis recepta Parthenope* (Neapolis, Mair, 1506) le origini di questo discorso mitopoietico ma è ben attenta a inserirlo in più vasto processo di rinnovamento

della cultura spagnola che da alcuni decenni viene perseguito attraverso un processo di ri-latinizzazione (p. 21). È comunque ben significativo che proprio a Napoli, e in una lingua come il latino di alto prestigio e di diffusione europea, veda la luce quello che “debe ser considerado el texto oficial que el Gran Capitán, virrey de Nápoles, avala en 1506 como versión verdadera de sus hechos y hazañas en Italia” (p. 25), decisamente orientato a una raffigurazione di Gonzalo Fernández nei termini classici di *sapientia e fortitudo*.

In questo stesso scia l'autrice colloca il poema in *coplas de arte mayor* e in spagnolo *Historia partenopea* di Alonso Hernández (1516), pubblicato a Roma e già animato (come notò il Croce) da un evidente intento patriottico, nell'affiancare un gruppo di valorosi spagnoli alla figura del Gran Capitano, al quale è comunque assegnato simbolicamente un ruolo quasi messianico di riscatto della Cristianità dalla minaccia turca. La strategia propagandistica del poema di Hernández è peraltro confermata dalla dedica a Bernardino de Carvajal, cardinale di Santa Cruz residente a Roma, appartenente al “grupo de los españoles romanos más ligados al Gran Capitán” (p. 30; aggiungerei, a dimostrazione degli stretti legami tra strategie politiche e creazione letteraria, che Carvajal fu a lungo protettore di Torres Naharro, il quale proprio a Napoli stampa nel 1517 la sua *Propalladia*).

Questa centratura presso la corte papale è ulteriormente accentuata nell'opera storiografica commissionata dal genero del Gran Capitano a Paolo Giovio (la cui *princeps* è del 1547, con le traduzioni italiane edita a Firenze nel 1553 e quelle castigliane di Saragozza e Anversa, rispettivamente del 1553 e 1555) che se da un lato diffonde in Europa e consegna alla storia l'immagine nobile quanto complessa di un eroe non sempre in sintonia con il suo sovrano e con i suoi tempi (soprattutto nella parabola finale), è al tempo stesso leggibile come “indicio de la deriva cultural del *Regno* y, conseguentemente, de su política editorial ambas dependientes en cierto modo, como se verá, del papel que la institución vireinal las asigna” (p. 42).

Encarnación Sánchez adotta infatti, a partire almeno dalla metà del Cinquecento, una prospettiva che individua fondamentalmente nelle strategie e negli orientamenti dei vari viceré la chiave interpretativa della maggior parte dei fenomeni editoriali della Napoli spagnola. Particolarmente suggestiva, oltre che convincente, è l'attribuzione della fioritura editoriale del secondo decennio del Seicento alla “adhesión del VII conde de Lemos al universo de la palabra como forma privilegiada de relación y de acción egemónica” (117), un culto per la parola – rileva l'autrice – che si irradia peraltro in varie direzioni, quali non solo la fondazione di Accademie e la scrittura in prima persona, ma persino in una abbondante produzione epigrafica disseminata per la città e su tutto il territorio del Regno.

Quella di Lemos è una strategia culturale (con alcune componenti psicologiche non trascurabili) che emerge in tutta la sua peculiarità nel contrasto con il personaggio altrettanto forte ma di segno opposto costituito dall'immediato successore nel regno, il Duque de Osuna. Qui l'autrice, anche attraverso documenti inediti, ricostruisce efficacemente i termini di uno scontro diretto tra le due personalità, nella quale Osuna – rispetto all'aspirazione di Lemos di passare alla storia come ispirato intellettuale e misurato riformatore dell'amministrazione – appare maggiormente intento a una rivendicazione del ruolo bello della Spagna in Europa e nel Mediterraneo, che fa perno soprattutto su Napoli.

L'autrice, ad esempio, interpreta come segno inequivocabile di questa difesa del ruolo imperiale della Spagna la pubblicazione a Napoli dell'impegnativo volume di Francesco Lanario *Le guerre di Fiandra* (Roncagliolo, 1617), nel quale al resoconto abbastanza dettagliato del conflitto nei Paesi Bassi dal 1556 al 1607 vengono significativamente aggiunti “i successi dell'illustrissimo ed eccellentissimo signor don Pietro Girone Duca d'Ossuna, viceré e Capitano generale di questo Regno”.

Un elemento chiaro di continuità in questa strategia, ben oltre il vicereame di Osuna, viene individuato da Sánchez García nella pubblicazione a Napoli nel 1631 di una ac-

curata traduzione spagnola delle *Relazioni* sulle guerre nelle Fiandre del cardinale Guido Bentivoglio (pubblicato in italiano ad Anversa appena due anni prima e ristampato più volte in pochi anni), chiaramente legata al rilancio dell'offensiva nei Paesi Bassi che in quegli anni sta promuovendo il Conde-duque de Olivares.

Anche se non è possibile rendere conto degli innumerevoli spunti forniti dal libro (ad esempio in merito alla diffusione attraverso Napoli delle opere di Santa Teresa o sull'evoluzione del pensiero di Tommaso Campanella), è evidente che si tratta di un composito mosaico di studi di storia delle idee, con stimolanti sconfinamenti di taglio politico-istituzionali. Particolarmente prezioso, infine, appare il *Catálogo de las ediciones napolitanas en castellano de la Biblioteca Nacional de Nápoles (Siglo XVII)* offerto nel capitolo IX, mentre si avverte forse la mancanza di una bibliografia finale e un indice dei nomi, che avrebbero reso ancora più utile agli studiosi quello che comunque si presenta come uno strumento fondamentale per l'analisi degli apporti della cultura napoletana nel macro-sistema costituito dall'Impero spagnolo dei secoli XVI-XVII.

Augusto Guarino

Eusebio Blasco (Dir.), *Madrid por dentro y por fuera. Guía de forasteros incautos*. Edición de María Ángeles Ayala, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva-Universidad de Alicante, 2008, pp. 506.

Una corposa, dotta e intelligente *Introducción* de María Ángeles Ayala, docente di letteratura spagnola presso l'Università di Alicante e specialista in letteratura del secolo XIX, accompagna l'edizione di questa gradevolissima collezione di articoli *de costumbre* raccolti da Eusebio Blasco e pubblicata a Madrid nel 1873 nell'ambito delle numerose simili opere uscite in quel periodo.

L'argomento e lo scopo dello scrittore di articoli *de costumbre*, come del resto dell'autore di romanzi realisti, molti dei quali scrissero articoli e riconobbero il loro debito nei riguardi del *costumbrismo*, è la descrizione della società contemporanea colta nel suo ambiente.

Questo tipo di collezione divenne ben presto una fortunata e attraente lettura anche affrontando temi scottanti come, per esempio, il ruolo della donna nella società spagnola, questione che, tuttavia, spesso viene ridotta a satira mordace o a facile ridicolizzazione di ogni tentativo di emancipazione.

Madrid por dentro y por fuera si differenzia dalle altre collezioni per il gusto di soffermarsi sui settori sociali più influenti rivelando l'immoralità esistente tra coloro che detenevano il potere politico, economico, culturale del momento. La sua apparizione si deve a Eusebio Blasco, letterato, fecondo autore di articoli, romanzi, racconti, poesie, opere teatrali in cui domina anche un umorismo acido e una satira attenta, di denuncia, dei comportamenti dei suoi contemporanei. Nel suo lavoro di *editor* di *Madrid por dentro y por fuera* Eusebio Blasco seppe avvalersi della collaborazione di scrittori e giornalisti che potevano contare su importanti esperienze professionali di pubblici amministratori e diplomatici.

Il volume raccoglie, oltre alla menzionata *Introducción*, quarantasei articoli e un *Capítulo último* (*¡Forastero, addió!*) in cui Eusebio Blasco spiega, con molta grazia e un certo orgoglio, il suo operato («Yo, el menos padre de todos los que engendramos esta

obra colectiva, tengo, sin embargo, mi vanidad al verla terminada», p. 500). Raccomanda il libro a tutti i visitatori di Madrid come *compañero*, e a coloro che non verranno «diles que le compren, para que vean a Madrid por un agujero, y así le saldrá más barato el conocimiento de la que fue corte»(p. 500). Giustifica la brevità della trattazione di alcuni argomenti come, ad esempio, della cosa pubblica (“que es como decir cosa perdida”) invitando ad accontentarsi degli otto quaderni qui riuniti in volume senza illustrazioni, corrodo caro a simili collezioni.

La città di Madrid, come d'uso nel genere, è protagonista come centro vitale della Spagna. Eusebio Blasco si impegna a guidare attraverso i luoghi madrileni più significativi e a proteggere da pericoli ed errori *forasteros incautos* (*Guía para forasteros incautos* è il sottotitolo), spagnoli benestanti non residenti nella capitale ai quali vengono presentati luoghi e aspetti della vivace città. Lo scopo di lasciare fedele testimonianza alle generazioni future, diventa pretesto in vari articoli per giudicare o mettere in discussione atteggiamenti e comportamenti dei contemporanei attraverso il filtro della morale collettiva. Le note di nostalgia per il passato, considerato sempre migliore del presente, si intrecciano con la satira della società contemporanea, elemento fondamentale dei quadri *de costumbre* che induce María Ángeles Ayala a considerare Mesonero Romanos ed Estébanez Calderón, attenti critici del ruolo dei giornalisti e dei letterati del tempo, come maestri e ispiratori degli scrittori *costumbristas* posteriori.

La classe sociale che più volte appare ritratta nella collezione oggetto della nostra attenzione è la borghesia agiata a cui si affianca l'aristocrazia del denaro, piccoli borghesi arricchiti che hanno ottenuto un titolo nobiliare grazie a matrimoni o come ricompensa a servizi resi alla monarchia. La rappresentazione di questa nuova aristocrazia si concretizza in personaggi grotteschi e volgari, totalmente privi di educazione e di qualsiasi autentico sentimento.

Alla denuncia sociale si affianca la denuncia “culturale” palese in *El cuarto del primer actor* di Pedro María Barrera in cui all'avidità degli impresari si affianca l'arte della manipolazione di elogi e critiche che colpisce un pubblico impreparato a dare un giudizio personale.

Accanto ai ricchi è presente la classe media, modesta finanziariamente e patetica nel rincorrere l'esteriorità e le apparenze, soprattutto una posizione sociale più elevata che la porterà alla rovina economica per il dissennato ricorso a prestiti di usurai nella speranza di realizzare i propri sogni.

Scarsamente rappresentata è la classe umile e popolare ritratta in termini positivi attraverso i personaggi più caratteristici come l'acquiolo, la sarta, la portinaia, degni di maggiore ammirazione rispetto ad altri individui appartenenti a classi sociali più elevate.

La stessa posizione di critica agli abusi, personalismi, favoritismi è manifesta in articoli, poco numerosi per esplicita scelta del curatore, di carattere politico che riportano il dibattito parlamentare, palestra di dialettica e vetrina di falsità, egoismi e piccinerie.

L'edizione degli articoli è accompagnata da un corpo di note esplicative ricche di colti riferimenti e citazioni bibliografiche che evidenziano un profondo e vasto lavoro di ricerca da parte di María Ángeles Ayala.

Madrid por dentro y por fuera oltre ad essere interessante come collezione-modello del genere *costumbrista*, è una piacevolissima lettura e utile guida anche per il lettore di oggi che 'incautamente', come me, cerca luoghi suggestivi, il passato che Madrid, nonostante tutto, riesce ancora a conservare e ad offrire al *forastero*.

Donatella Ferro

Leopoldo María Panero, *Gólem*, Prólogo de Túa Blesa, Barcelona, Igitur, pp. 70.

El plano más hermoso y simbólico de la película *Después de tantos años*, dirigida por Ricardo Franco sobre la segunda entrega de la saga de los Panero, tal vez es el del poeta a la orilla del lago. Allí el director pone en relación el *Frankenstein* de James Whale y la figura de Leopoldo solo, de pie al borde de un embalse. La asociación con el monstruo, revela el director, ha surgido “como metáfora del hombre que quiere construir el ser perfecto pero acaba destruido” (J. B. Fernández, *El contorno del abismo*, Barcelona, Tusquets, 1999, p. 340). Leopoldo María Panero refleja esta metáfora con su leyenda personal y aún más, la encarna con su hacer poético. No extraña que su último libro de poemas se titule *Gólem*.

Progenitor del Frankenstein de Mary Shelley, el gólem es una figura legendaria de la mitología judía y del folklore medieval que se ha fijado en la imaginación colectiva – gracias sobre todo a la literatura (Gustav Meyrink) y al cine de los años veinte (Paul Wegener) – como un ser animado de aspecto humano, que se forja a partir de una materia bruta como el barro, la arcilla u otro material terroso. Una especie de gran muñeco con una fuerza sobrehumana, el gólem carece de inteligencia y de voluntad propia. En las leyendas obedece siempre a su creador, el cual es un hombre muy sabio o santo, tan cercano a Dios que tiene el poder de (re)crear la vida. Sin embargo, no importa el grado de santidad que tenga esa persona, el gólem sólo es una sombra de la creación divina.

El mismo Adán, antes de que Dios le insuflara el alma, se describe como una figura de barro, un gólem precisamente, y en la Biblia y en la literatura talmúdica se utiliza esta palabra – que parece derivar de *gélem*, “materia en bruto” – para referirse a una sustancia en estrado embrional o todavía incompleta. Lo que por otra parte remata al gólem y le da la vida es la palabra. Especialmente la que lleva grabada en la frente, es decir, la palabra *emet* que significa “verdad”. Sin embargo, al borrar la primera letra de *emet* y formando así *met*, “muerte”, el gólem se destruye o desactiva, quedando solamente un cuerpo inerte.

Junto con la falta de voluntad propia, el defecto principal de todo gólem es la incapacidad de hablar. Hablar, por otra parte, es lo que cada poeta quiere conseguir a través de su propia escritura poética y en esto Leopoldo María Panero no constituye ninguna excepción. Lo que sí lo distingue es la conciencia de que la escritura poética constituye una paradoja y que, aunque constituido y vivificado por las palabras, su verdadero *Gólem* es el poema.

Suma de la trayectoria literaria realizada hasta la fecha, este libro del poeta madrileño es una nueva tentativa de hacerse con el secreto del lenguaje poético y al mismo tiempo una denuncia feroz de la imposibilidad de crear a través de él. El lenguaje no puede donar la vida, sino que aleja siempre de ella, ya que de ella es una mera representación: «Dicen que Selomo Ibn Guebirol tenía un gólem / [...] que era y no era Selomo Ibn Guebirol / que era y no era / que gritaba y no gritaba / que veía y no veía / que andaba por las calles como si no anduviera» (p. 17). Al igual que Dios, el creador forja a la criatura a su imagen y le otorga el don de la vida. Sin embargo, el “Gólem” (también título del primer poema del libro) es y *no* es, grita y *no* grita, anda y *no* anda. Con Fernando Pessoa – maestro y referencia de Panero – podríamos decir que, en cuanto solamente representa, la escritura finge y el poema por lo tanto es una copia de la cosa misma, un doble al que siempre le falta algo del original. En palabras de Panero, el poema está «escrito para que no mojen las lágrimas» (p. 40). El poema es un lugar vacío, muerto, inútil para engendrar la vida y, entonces, *no* es nada.

La conciencia de la vacuidad del poema es una característica de la poesía paneriana desde ya hace muchos años y su último libro sigue la línea trazada por su producción anterior. Así que, lanzando un grito en contra de ese poema/gólem, Panero denuncia la paradoja de la escritura a sabiendas de que de ella no puede salir. Lo *poético*, la potencia (re)creadora de la palabra, su valor de representación es lo que le permite al poeta (volver a) crear a partir de la materia bruta, a través de las palabras, signos vacíos que se *inscriben* en la mortaja silenciosa de la página. He aquí la reciprocidad de *emet* y *met*, “verdad” y “muerte”, creación y nada, vida y fin. He aquí la relación constante en la obra de este autor entre lenguaje poético y muerte, entre poema y vacío.

La identidad entre gólem paneriano y poema – una «estatua ya para nada que los hombres observan / con su boca [...] diciendo sólo donde estuvo mi boca / mi frente [...]» (p. 21) – evidencia una vez más la muerte de la poesía bien como fijación en la página – asesinato instantáneo del *grito* en el mismo momento de la escritura –, bien como intento de devolver la vida a unos restos de cadáveres o a una estatua de barro. Además de Pessoa, el *Gólem* de Leopoldo María Panero se alimenta de otro material literario: en sus poemas se encuentran pedazos de Pedro Salinas y Federico García Lorca – el poema titulado “Antonio Torres Heredia”; de Mallarmé, Rimbaud y Laforgue; de T. S. Eliot, Ezra Pound, Wallace Stevens e Yeats; de Lewis Carroll, Edgar Allan Poe y Franz Kafka – sólo para señalar los nombres más familiares al autor. Destaca por ser el único autor español contemporáneo, el siempre admirado Pere Gimferrer.

Tal y como el Doctor Frankenstein, entonces, Panero desafía una vez más el lenguaje recogiendo y amasando con sus palabras los restos de diferentes cadáveres, a fin de dar con aquella figura sin vida, ni voluntad y – menos aún – voz. Y sin embargo, a pesar de ser consciente de la impotencia, de la esterilidad del lenguaje poético, Panero sigue escribiendo y todavía no abandona «La batalla perdida para siempre / la batalla del pensamiento / la batalla de la roda demacrada / la batalla del verso» (p. 51). De tal manera, la escritura se vuelve un ritual obsesivo – “Ritual del neurótico obsesivo o escritura” (p. 36) – y adquiere el valor de un alivio momentáneo a la «[...] herida cruel / de la vida» (p. 17). En perfecto estilo paneriano el lenguaje se hace cargo también de la dimensión existencial precisamente «porque la vida es un papel en blanco» (p. 53).

Poesía y existencia, creación y nada; escritura como paradójico e infinito proceso de creación y destrucción. En el prólogo “A partir de *gólem*”, Túa Blesa afirma que «la escritura de Panero es, en cuanto tal, una construcción, pero a la vez ella misma se articula como una destrucción sistemática.» (p. 10). Desde hace años la escritura de Panero refleja esta lucha y la del *Gólem* no presenta sustanciales novedades ni a nivel léxico-simbólico, ni a nivel del ritmo. Forma parte de la costumbre del autor insertar también cuatro poemas (en un total de cuarenta y dos) que están escritos según la técnica *a dúo* con el poeta canario Sebensuí Álvarez Sánchez. En tal sentido, pertenecen a la tradición de Leopoldo María Panero también títulos como “Cabellera de Berenice”, “Crucifixión”, “Dolor”, “El sacrificio de Isaac”, “Nada”, “Ojo de Picasso” o “Aparición” que muestran la tendencia constante de este autor hacia una escritura del límite.

Después de tantos años, como se ve, Leopoldo María Panero todavía sigue al borde de ese embalse luchando para construir el ser perfecto, el poema perfecto. Una literal agonía que le ha llevado muy cerca de la destrucción, *en contra de y a través de* la palabra, de la poesía. El intento de Panero sigue siendo el mismo y en este *Gólem* se hace aún más visible: desenmascarar la paradoja del lenguaje poético para que finalmente se muestre lo absurdo que es vivir. Es éste el compromiso radical que Leopoldo María Panero ha contraído con la poesía, articulando así toda su escritura como un discurso que deriva hacia lo trágico.

En esta perspectiva, *Gólem* es un libro que amplía el horizonte poético que Leopoldo María Panero ha venido dibujando hasta la fecha de hoy. Un libro que continúa, con variantes, su investigación artística, ensayando palabras que vuelven a inscribirse en la nada de la página. Así el poeta, este *monstruo* de la poesía española contemporánea, sigue librando su batalla.

Alessandro Mistrorigo

Rafael Chirbes, *Crematorio*, Barcelona, Anagrama, 2007, pp. 417.

Una gran confusión e incertidumbre reinan bajo los cielos de la economía y de las finanzas globalizadas: el gigante norteamericano hace tiempo que muestra tener unos pies más bien arcillosos, mientras China e India se mofan de todos los índices de crecimiento conocidos hasta ahora. Cualquiera que haya visto *Still Life*, la película de Jia Zhang-Ke que ganó en 2006 el Festival de Cine de Venecia, sabe que no hay nada que pueda impedir sellar los siglos que vienen a unos pueblos que, en aras del progreso, están dispuestos a vivir y a trabajar en las condiciones que la película misma enseña. Occidente es, en comparación, un jubilado gordo tumbado en la playa más o menos ignaro del *tsunami* que está montando. De Estados Unidos, en cambio, en los últimos años no han dejado de llegar preocupaciones, desde la bancarrota de Enron a la crisis de las hipotecas *subprime* a la reciente quiebra del banco de inversiones Lehman Brothers, el cuarto del país. Incluso nos ha tocado ver cómo el gobierno norteamericano, a raíz de la crisis inmobiliaria, ha nacionalizado los colosos Fannie Mae e Freddie Mac, ha intervenido para salvar a AIG, el primer grupo mundial de seguros, de la onda de choque provocada por la caída de Lehman Brothers y la próxima administración de Barack Obama parece que va a inaugurar otro “New Deal” de rooseveltiana memoria.

En un momento en que se evoca el fantasma de la Gran Depresión que siguió a la crisis de 1929, España también registra las señales de la recesión económica después de la larga temporada de crecimiento que protagonizó los últimos años. En agosto de 2007 el estallido en los Estados Unidos de la crisis de las hipotecas *subprime*, o hipotecas basura, marca el fin de la burbuja inmobiliaria del decenio anterior no sólo en Norteamérica, sino también al otro lado del océano. A finales de año en España son cuarenta mil las agencias inmobiliarias que han tenido que cerrar (*El País*, 17/01/2008); los primeros meses de 2008 ven la deceleración abrupta del mercado de la vivienda, que en marzo ya es un “desplome” (*El País*, 23/03/2008); febrero registra el mayor aumento de paro de los últimos veinticinco años (*El Mundo*, 04/02/2008), mayo el cierre de la Red de Inmobiliarias Don Piso y el despido de toda la plantilla (*El País*, 15/05/2008), y el remate llega en julio con la quiebra de Martinsa-Fadesa, la principal inmobiliaria del país, acontecimiento que provoca la mayor suspensión de pagos de la historia económica española (*El País*, 14/07/2008). La construcción es, por otra parte, “quizás la mejor metáfora del capitalismo” (p. 409), se nos dice casi al final de *Crematorio*, Premio Nacional de la Crítica y última novela de Rafael Chirbes, valenciano, quinta de 1949. La realidad brinda muchas coincidencias a quienes se esfuerzan por narrar sus eventos posibles, y Rubén Bertolomeu, el hijo mayor de la familia cuya historia se cuenta en la novela, se ha enriquecido precisamente con la especulación inmobiliaria (en la costa levantina, meta no sólo de un turismo masivo, sino también paraíso para jubilados de media Europa).

La narración, como en muchas novelas españolas contemporáneas, brota de una muerte y de ahí, como nos sugiere Walter Benjamin, los narradores obtienen su autoridad. Una autoridad basada también en el hecho de que los muertos no pueden objetar. En este caso, el que no puede objetar es Matías Bertolomeu, hermano menor de Rubén, que espera su turno en un crematorio de Misent. En esta nueva elaboración literaria de las figuras de Abel y Caín, Matías ha representado siempre a los ojos de los demás el papel del “bueno”, mientras que hacia Rubén se dirige la reprobación de los demás personajes, aunque la mayoría de éstos viven a costa suya. Rubén es el “malo”, pero es Caín quien funda la ciudad y no Abel. La vida de Matías, en cambio, estaba dedicada al cultivo de la utopía – figura secularizada de la redención que profetiza el vuelco del pasado como dominio del mal en un futuro como dominio del bien – y su historia es todo un paradigma de la deriva del militante de izquierdas del siglo breve: afiliado al PCE clandestino durante la España franquista de los sesenta; miembro de un grupo maoísta de acción en los setenta; socialista en los ochenta; ecologista que se dedica a cultivar agricultura biológica en su pequeña propiedad en la etapa final – un *hortus conclusus* de parche en la Tierra por imposibilidad manifiesta de atacar al del Cielo. Un hombre siempre fiel a sus ideales para quienes sufren su fascinación, como su sobrina Silvia; sencillamente un “irresponsable” (p. 181) o “un egoísta dandy” (p. 397) para Rubén, que ha abandonado muy temprano los sueños idealistas para instalarse firmemente en el principio de realidad y que parece conocer a su hermano mejor que otros.

El texto se subdivide en trece capítulos de amplitud variada y si exceptuamos uno en que el narrador es Juan Mullor, el profesor de literatura marido de Silvia y yerno de Rubén, son dos las voces que cuentan: la del mismo Rubén, que además abre y cierra la novela, y la de un narrador extradiégetico. Cada apartado adscrito a éste elige una perspectiva diferente: la de Mónica, jovencísima y ambiciosa segunda mujer de Rubén; la de Ramón Collado, mano derecha de Rubén en los tiempos heroicos de una acumulación primitiva de capital fundada marxianamente en el crimen; la de Silvia, restauradora de cuadros, culta, rica, con un marido, dos hijos, un amante y una gran repulsa por la nueva esposa de papá; la de Federico Brouard, escritor famoso en sus tiempos como novelista social pero devastado ahora por la enfermedad y el alcohol y cuyos trabajos y días son el objeto de la biografía de Juan Mullor; la de Yuri, miembro de las mafias rusas con las que Rubén flirteó en pasado. La novela termina con un apéndice titulado “Estampa invernal de Misent” y una página de agradecimientos, en la que el autor deja constancia de algunas de las fuentes que le inspiraron, desde la Biblia al cine de Scorsese, pasando por Joseph Roth, Elias Canetti, Vargas Llosa y otros más: “De todos ellos he cogido frases o ideas. Pero ya digo que hay otros muchos autores escondidos entre las páginas de este crematorio. Que el libro sea también un homenaje a ellos” (p. 417).

Extraño homenaje aquél en el que se convoca a los invitados para tirarlos todos a la hoguera como desechos. Un crematorio, en efecto, no es sólo un lugar donde se queman los fallecidos, sino también las basuras: alrededor de esta segunda acepción de la palabra gira uno de los ejes semánticos principales del texto y una de las obsesiones de la postmodernidad. En esta novela saturada de un desencanto que desemboca a menudo en el pesimismo, Chirbes parece tomar al pie de la letra la exhortación que Flaubert hacía a los escritores para que hurgasen en las letrinas del corazón, o la amonestación de Benet de que el hombre no es un monumento al amor, sino al desprecio al otro. El ser humano como “un saco podrido que no conviene abrir” (p. 334) y “el mundo como un gran vertedero” (p. 273) son motivos recurrentes del texto y la nada lisonjera visión de la vida y de las relaciones humanas que de él se deduce. *Crematorio* es una novela con vocación total, que discurre a un ritmo lento y donde la acción propiamente dicha es casi inexistente. En este caso, la totalidad no se acopla

a un gran estilo y a una sintaxis hipotáctica que nivele lo heterogéneo a una cota alta, sino a una parataxis muy sincopada y que utiliza principalmente frases nominales y enumeraciones. Así se *informa* lo fragmentario de una cultura que ha explotado en mil fragmentos sin jerarquía, se subraya la condición de residuos de esos fragmentos y se los destina todos a la cremación. Hay que subrayar, a este propósito, la importancia de la isotopía del fuego en el texto, desde las “palabras encendidas” (p. 226) de revoluciones imposibles, a los “áridos campos del afecto” (p. 34) por los que todos los personajes se mueven.

La mayoría ellos – un arquitecto, un novelista, un catedrático de literatura, una restauradora – posee sólidas bases culturales y a través de sus pensamientos y diálogos el texto ofrece una reflexión multiforme sobre la cultura occidental y sobre la ruptura general del vínculo originario entre formación y prudencia. Juntas, todas esas figuras entre desilusionadas y cínicas, se empeñan en enseñarnos de “qué poco sirve la cultura, qué poco suaviza los deseos, los instintos” (p. 186) y, para lo que se refiere a la literatura, que ésta no tiene ningún valor performativo (p. 349). Tal parece también el legado penoso que nos deja Chirbes, el cual además ha puesto en el umbral del texto un epígrafe de Baudelaire que resulta ser la misma que Juan Mullor ha escogido para la biografía de Federico Brouard, escritor a punto de convertirse en ceniza. Al escribir *Crematorio*, ¿habrá pensado el escritor valenciano dibujar su propia máscara mortuoria? En el colofón que ofrece la “Estampa invernal de Misent”, el horizonte es una mancha “espesa, como de brea”, el viento se detiene y un perro, símbolo infernal, escarba en la tierra mientras un olor dulzón “de vieja carroña [...] impregna el aire” (p. 415): así estancados parecen los tiempos para el ser humano, así de oscuro parece el futuro – es el vaticinio de esta novela –, a pesar de que la edad de la técnica hechiza a sus moradores con las luces de la omnipotencia.

Stefano Ballarin

Ignacio Martínez de Pisón, *Dientes de leche*, Barcelona, Seix Barral, 2008, pp. 381.

L'opera di Ignacio Martínez de Pisón sembra aver assunto – quantomeno da *Nuevo plano de la ciudad secreta* (1992) – la natura di una sinuosa e anti-eroica memoria sentimentale della Spagna contemporanea, laddove a ogni libro corrispondono un distinto scenario storico e un differente tratto del percorso della società spagnola: l'epoca del cosiddetto *desarrollismo* (*María Bonita*, 2000); l'immediata pre-transizione (*Carreteras secundarias*, 1996); la transizione e la susseguente vittoria socialista (*El tiempo de las mujeres*, 2003).

In questa sorta di complessivo e affascinante *Bildungsroman*, lo scrittore assoggetta quasi sempre le proprie risorse narrative alla finalità di identificare le modalità tramite le quali la materia silenziosa e anonima della storia decanta e sedimenta nell'esperienza individuale, di scoprire – in un certo senso – le crepe attraverso cui essa penetra nelle esistenze sino a segnarle irreparabilmente. E non mi pare azzardato sostenere che Martínez de Pisón abbia talvolta esercitato una funzione di supplenza nei confronti della stessa storiografia orale, riportando alla luce con perspicacia gli strati più profondi di culture, mentalità e stili di vita sottoposti a possenti quanto sconvolgenti flussi di modernizzazione e secolarizzazione, tra gli anni sessanta e il processo di transizione alla democrazia.

Con *Enterrar a los muertos* (2005) egli ha in certa maniera sfidato gli storici sul loro stesso terreno, costruendo – attorno alle tragiche vicende della scomparsa del tra-

duttore e amico di Dos Passos, José Robles – una ricerca storica esemplare, che però si configura al tempo stesso come una straordinaria narrazione. Ed è forse possibile considerare quel libro così ibrido come uno snodo necessario per il ritorno all'invenzione romanzesca *tout court*, e rappresentato dal recente *Dientes de leche*, ove le tracce del passato vengono sottoposte a un trattamento qualitativamente differente, altresì germinato – a mio avviso – proprio dall'esperienza di *Enterrar a los muertos*.

Introdotta da un'epigrafe di Pavese ("El mundo es hermoso porque hay de todo"), il romanzo racconta le vicissitudini di Raffaele Cameroni, volontario toscano del corpo di spedizione italiano in Spagna – certamente non un antifascista, ma nemmeno un ferventissimo fascista –, il quale si arruolò – Martínez de Pisón conosce bene le pagine dedicate da Sciascia alle ragioni della partecipazione dei suoi compaesani alla guerra civile spagnola – per sfuggire a un destino di miseria, lasciando dietro di sé una moglie e una figlia invalida.

Raffaele viene ferito in combattimento: ricoverato all'ospedale militare di Zaragoza, vi conosce un'infermiera, Isabel – sorella di un anarchico ucciso dai falangisti locali dopo l'*alzamiento* franchista –, che comincia a corteggiare. Quando il padre della giovane, un piccolo imprenditore di idee moderatamente repubblicane, viene arrestato dagli stessi stolidi e sanguinari membri della Falange responsabili dell'assassinio del fratello maggiore, a Isabel non resta che ricorrere all'aiuto di Raffaele, il quale riesce a ottenerne la liberazione. Il debito di riconoscenza contratto con l'italiano obbliga la ragazza ad accettarne la proposta di matrimonio, basata sulla menzogna – fondativa dell'intera trama – di Cameroni, che così abbandona la prima moglie e la figlia, fingendo, tramite una lettera apocrifia, di aver trovato la morte sul campo di battaglia. Si stabilisce quindi a Zaragoza, dove prende in mano la fabbrica di pasta della famiglia di Isabel.

Il racconto, che va dagli anni quaranta agli anni ottanta, narra della famiglia Cameroni, composta da tre figli, uno dei quali, Paquito, ha un handicap intellettuale come la figlia abbandonata in Italia. È il frutto della simbolica "semilla enferma" che si trasforma nell'ossessione e nel senso di colpa di Raffaele. Punto cruciale della storia è la rottura tra i genitori e la scoperta traumatica del segreto del padre: la rivelazione si ripercuote soprattutto sul primogenito, Rafael, che abbandona la sua esistenza di giovane e convinto franchista di buona famiglia. Dopo la tragica morte della madre, farà una vita raminga e sradicata, all'insegna di un anti-franchismo "edipico" e velleitario, conseguenza dell'odio e del risentimento provati per il padre, da allora la sua più autentica ragion d'essere.

Le fratture, le separazioni, i rancori striscianti derivano certamente dal peccato originale di Raffaele, ma soprattutto dal suo colpevole silenzio; e in effetti Martínez de Pisón ha scritto, in filigrana, un'opera sul silenzio, sulle pesanti ipoteche di un passato taciuto e sui frutti avvelenati del ritorno di ciò che è stato lungamente rimosso. Ecco allora che la contrapposizione tra il fascismo emotivo e veemente di Raffaele – vestito d'orbace e onusto dei cimeli fasulli e delle quinte di cartapesta della rivendicazione di un'italianità inesistente – e il suo opaco vincolo con un passato irredento disegna la struttura del romanzo, fondato su tutte le ferite subite dai suoi familiari.

Parimenti Martínez de Pisón mostra in modo assai persuasivo i guasti provocati dalle convinzioni politiche quando si incistano così profondamente nell'intimità del vissuto, fino a mescolare la vita pubblica e l'esistenza privata, la tossicità dell'ideologia e la corrosione del malanimo. La colpa non espia di Raffaele, saldata alla proterva arroganza della sua fede politica, si propaga come un virus ai suoi figli, determinandone le scelte, spesso dettate dal livore, e la soggezione a un passato ereditato con il quale non sanno fare i conti e che perciò continua oscuramente a imprigionarli.

Il pentimento finale e la tardiva assunzione di responsabilità del vecchio Raffaele Cameroni non risultano forse completamente credibili come soluzione narrativa. Invece

l'analisi dei caratteri – molto riuscita, in tal senso, la figura di Paquito – e dei sentimenti, a volte sotterranei, a volte affioranti con dolorosa urgenza, è sviluppata con grande acutezza dall'autore. La parte relativa alla memoria dei combattenti fascisti nella guerra civile è estremamente documentata, laddove si stagliano con particolare evidenza il reducismo partigiano, la retorica tronfia e la vuota ritualità delle celebrazioni del Sacralario militare italiano di Zaragoza. Assume un'inusitata rilevanza il contrasto talora grottesco tra la perenne ostentazione muscolare da parte dei vincitori della guerra civile e il piccolo, squallido mondo di corruzione che contrassegnò la vita quotidiana del regime franchista e dei suoi per nulla marziali guardiani in uniforme.

Non so dire con certezza se sarà proprio *Dientes de leche* ad attestarsi un giorno come il grande romanzo che è lecito aspettarsi da uno scrittore della taglia di Ignacio Martínez de Pisón. D'altra parte, con questo libro l'autore ha saputo aggiungere un altro fondamentale tassello a un progetto letterario di rara qualità, dotato di talento narrativo e di una intelligenza critica del presente e del passato. Ed è nell'attitudine a cogliere una verità storica occulta e a tessere una verosimile trama di congetture, intrecciando le memorie e le voci anonime con gli eventi inaugurali e le biografie collettive del Novecento, che la scrittura di Martínez de Pisón – vale forse la pena ripeterlo – si rende complemento ineludibile e potenziale fonte di ispirazione per quanti si trovano a lavorare con i detriti friabili e sfuggenti lasciati dalla soggettività dei vissuti individuali.

Fabrizio Cossalter

Gustavo Martín Garzo, *El jardín dorado*, Barcelona, Mondadori, 2008, pp. 233.

Vivimos en un tiempo de monstruos, afirma Jeffrey Cohen en *Monster Theory*, un volumen recientemente aparecido y dedicado a la presencia de las figuras monstruosas en la cultura y el arte contemporáneo. Baste, en efecto, una rápida mirada a la publicidad para percibir nuevas versiones de vampiros, de mujeres lobas alimentando a sus crías, de cyborgs exhibiendo su inmaculada belleza, de objetos personificados que nos seducen con su medida dosis de graciosa ternura. Pero no es sólo en este campo en cotidiana presencia, también el cine y la literatura retoman estas antiguas figuras tan irresolutas como inquietantes, uniendo a su vez toda la larga tradición popular de monstruos y prodigios con la igualmente vasta herencia literaria llegada desde la Antigüedad y el Romanticismo.

Recientemente la novedosa editorial 451 Editores, dirigida por Cham Azpeitia ha publicado tres de sus re.makes literarios dirigidos a la reescritura de los personajes de Frankenstein, Drácula y el Hombre lobo. Se trata, plantea el iniciador de la editorial, de sacar a la luz nuevas formas de literatura fantástica, que a pesar de acercarse al estilo realista, incluyen en sus líneas aspectos que superan lo que cotidianamente entendemos por realidad. Habría que puntualizar, sin embargo, que dicho género no ha estado ausente dentro de la producción literaria hispánica de las últimas décadas. Se trata más bien, de un alza a todas vistas positiva en la distribución y en la acogida de dichos textos. Así, «El país» y «Qué leer» – para no mencionar la avalancha de textos críticos que han ido y van apareciendo – han dedicado sendos comentarios a esta nueva tendencia y auguran con optimismo el regreso del monstruo.

Es precisamente dentro de este auge de crítica y recepción que ha aparecido, este año, la última novela de Gustavo Martín Garzo *El jardín dorado*. Ambientada en la isla de Creta y narrada por la voz de un personaje femenino que conocemos bajo el

nombre de Ariadna, el relato gira alrededor del minotauro, monstruo mitad hombre mitad toro. Sin embargo, la confesión de la protagonista dista mucho de la conocida historia proveniente de la mitología griega. Versión ésta que, según el propio texto, no es más que el resultado de los cuentos tergiversados y algo maliciosos del personaje Nómada. Se trata, por lo tanto, de una reescritura no ya de la historia, género que se ha evidenciado como altamente fructífero a juzgar por la amplia producción de revisiones y posmodernizaciones de la historiografía, sino de la revisión de la escritura misma. Un nuevo texto en el fecundo palimpsesto de la literatura. Siguiendo los pasos de Jorge Luis Borges quien, con su admirable cuento “La casa de Asterión”, ya había propuesto una mirada diferente, Gustavo Martín Garzo le da voz a las figuras del silencio y de la sombra. A través de un continuo diálogo con lo que cuentan y han contado los otros, el lector se ve inmerso, así, en la ardua problemática de la oralidad y la memoria en estrecha relación con la presencia o velamiento de lo monstruoso.

Con sus historias y su afán confesional, la narradora de esta novela va armando un mundo que se mueve entre lo maravilloso, lo fantástico e incluso, por momentos, en lo neofantástico. No es casual que ese mundo tenga como centro el jardín dorado, más *hortus conclusus* que *locus amoenus*, en el que habitan diversas figuras “anómalas”: autómatas, seres mitad bestia mitad hombres, cabezas sin cuerpo, fantasmas y hadas. Todos ellos ponen en evidencia tanto que el monstruo es siempre una figura de la frontera – entre lo humano y lo animal, entre lo natural y lo cultural, entre lo prohibido y lo deseado, entre lo propio y lo ajeno –, como que los jardines pueden aparecer como su correlato espacial. Pues el jardín es paradigmáticamente liminar, entre lo interior y lo público, entre lo individual y lo colectivo, entre la naturaleza y la decoración. Así es el espacio en que se dan cita estas criaturas fuera de la ley y del lenguaje, que al desfilarse frente al lector, le pregunta por qué éste les teme y porque aquéllos le atraen.

Si bien casi todos los momentos esenciales del relato aparecen en el primer capítulo, estamos ante un relato laberíntico que regresa, se contradice y va poco a poco subvirtiendo la lógica misma de lo que cuenta. Por otra parte, la voz que insiste en su presencia y en su “mala memoria” quiere ser un arma contra la muerte, contra la desaparición, contra el olvido. Una mujer narra para salvar a los suyos de la muerte. Pues esta es una historia desde y sobre el murmullo, desde y sobre el umbral que separa, pero a la vez une, al yo y al otro. Ante nosotros aparece un gesto que comienza siendo asombro frente a lo Otro para terminar convirtiéndose en el miedo y, por lo tanto, en la exclusión y el castigo. Sin embargo ahí queda, frente a estas criaturas maravillosas, el deseo: el de aquéllos que vivieron la historia del minotauro y nosotros que la leemos ahora.

Adriana López Labourdette

Vicente Cervera Salinas, *L'anima obliqua (El alma oblicua)*, Bari, Levante Editori, 2008, pp. 139.

El poemario *El alma oblicua* constituye la última entrega poética de Vicente Cervera Salinas, y acaba de ser publicado por la Editorial Levante con el título de *L'anima obliqua*, traducido al italiano por Elsa Rovidone.

Vicente Cervera Salinas nace en Albacete en 1961. Se licencia en la Universidad de Murcia, donde se doctora en 1989 con una tesis sobre la poesía de Jorge Luis Borges. Desde 1990 es profesor de literatura hispanoamericana en la misma universidad y catedrático desde 2004. Su labor investigadora se centra en el ámbito de la literatura hispa-

noamericana comparada y en los vínculos entre el pensamiento filosófico y la creatividad poética, concretizándose en una doble producción: ensayística y poética.

Entre los ensayos destacan *La poesía de Jorge Luis Borges: Historia de una eternidad* (1992), *La poesía del logos* (1992), *La poesía y la idea. Fragmentos de una vieja querrela* (Premio "Anthropos" de Ensayo, 1992), *La palabra en el espejo* (1996), *Los reinos de Santayana* (2002), *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana* (2006), *Historiografía cultural de la América hispánica* (2007).

Su trayectoria poética se inicia en 1993 con el volumen de poesías *De aurigas inmortales*, al cual sigue en 2002 *La partitura* y en 2003 *El alma oblicua*. Además, su obra figura en antologías de la poesía hispánica contemporánea, como *Epitafio del fuego* (2006).

Las cuarenta piezas poéticas que constituyen *El alma oblicua* se presentan como un conjunto de reflexiones de corte marcadamente filosófico, y están divididas en cuatro apartados, de diez poemas cada uno, titulados: "Oblicua", "Gramática", "Cautiva" y "Panóptica". Dichos nombres marcan las pautas de la reflexión, llevando al lector hacia un análisis introspectivo de corte psicológico y filosófico de su interioridad.

En el poema "El alma oblicua", que abre la primera sección y, por supuesto, el volumen entero, el yo poético es el alma misma, la cual exhorta al lector para que emprenda un camino hacia la exploración de sí mismo, y se adentre en las esquinas más escondidas de su interioridad. El elemento de originalidad reside en los atributos del alma, que se define "alma oblicua que ama, al fin, la rectitud", con lo cual lo que se da es el *oxymoron* que constituye al ser humano (p. 21). En todos los componimientos del poemario, sin embargo, el yo poético podría identificarse con el alma, la cual se dirige a un tú, que tal vez sea el lector, empujándolo, a través de exhortaciones y admoniciones, a seguir su camino de búsqueda interior. El viajero como un nuevo Dante se encuentra acompañado por su alma, que al mismo tiempo es guía y destino. El objetivo es alcanzar el mayor conocimiento de uno mismo.

El poemario, por lo tanto, se presenta como un mapa, en el cual no figura solamente una dirección sino múltiples, porque muchos son los senderos del mundo interior. El camino no siempre resulta fácil y derecho, sino que se hace también difícil y oblicuo. El viajero baja hasta los lugares más oscuros del ser, para luego volver a subir hasta la afirmación de su libertad.

El poema "La metamorfosis", perteneciente al segundo apartado, se construye sobre una sucesión de exhortaciones al lector a vivir intensamente cada experiencia se presente en su vida. Se refleja la idea de que el camino existencial no tiene un principio y un fin, sino que se configura como un continuo devenir a lo largo del tiempo y el espacio. En este constante cambio que experimenta el ser el elemento más importante es el instante, que encierra en sí la esencia de la eternidad.

Los numerosos y serpentinados caminos a lo largo de la interioridad, sin embargo, pueden llevar también hasta los abismos del ser, a lugares oscuros e intransitables, donde el viajero experimenta el cautiverio de su alma. En el tercer apartado se presenta una indagación de diferentes formas de cautiverio: el que está relacionado con la mentira ("Cautiva"), el que deriva de la dependencia obsesiva de la presencia del otro ("A la ausencia desestima"), o el que conlleva la tristeza ("Tierra prometida"). Siguiendo un clímax ascendente, se llega a la última poesía del apartado, "Cerrado", en la cual se manifiesta un ímpetu de rebeldía en contra del tiempo que pasa, que es como un verdugo que pone fin a la juventud del ser. La existencia queda convertida en mudo aliento, al cual se opone la voz del viajero.

Sin embargo, el rescate del ser aparece ya desde el primer poema de la última sección, titulado "Sacrificio", en donde se dice que la fuerza y la positividad de la voz

rompen el silencio de la materia inerte, convirtiéndose en palabra de vida, hasta oración purificadora. El poema se concluye alabando la voluntad del viajero de cruzar el terreno incierto de su ser.

En el último componimiento, "Panóptica", la voz poética ya no se dirige a un tú, sino que reflexiona sobre sí misma y su camino, llevando a la idea que el tú al cual se dirige el mensaje a lo largo del poemario sea, al mismo tiempo, el yo poético observado en sus diferentes aspectos y posibilidades de vidas. El yo poético encuentra la substancia de su ser más íntimo en los ojos de los otros y en las circunstancias siempre cambiantes de la vida.

A través del sabio manejo del lenguaje, explotado en todas sus íntimas posibilidades, y el estilo refinado, Vicente Cervera Salinas consigue hacer de su *El alma oblicua* un rico caleidoscopio existencial que atrapa al lector en el misterioso e interesante viaje hacia el descubrimiento de las muchas posibilidades del ser.

Margherita Cannavacciuolo

* * *

Trinidad Barrera (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III, Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 1039.

Questo terzo volume della storia della letteratura ispano-americana, coordinato da Trinidad Barrera, cattedratica dell'Università di Siviglia, è davvero importante sia per il numero di pagine, sia per la qualità degli studi condotti da autori altamente qualificati ed esperti. Alcuni di essi (Fernando Aínsa, Raúl Antelo, Delfina Muschietti, Javier Lasarte, Edmund Paz Soldán, Evodio Escalante) si sono cimentati a loro volta con i molteplici problemi che sorgono dalla composizione di una storia della letteratura e come afferma la curatrice "han puesto su saber y conocimiento sobre sus literaturas a nuestra disposición" (p. 9). Lo stesso dicasi per Giuseppe Bellini "que aportó generosamente su experiencia a esta empresa". La sua Storia della letteratura ispano-americana (1967), che ha visto successive ristampe e aggiornamenti sino a giungere alla versione in lingua spagnola del 1985 e a quella ancora più aggiornata del 1997 edita dalla Castalia di Madrid, ha contribuito a formare generazioni di studenti e di docenti italiani e non solo. Soprattutto ha dato visibilità e specificità alla letteratura ispano-americana, considerata secondo un approccio continentale e in proiezione internazionale, facendola risalire con grande intuizione all'epoca coloniale nata sotto l'impulso della letteratura spagnola, ma già fortemente connotata nella sua americanità e nelle molteplici espressioni culturali ed estetiche dei popoli autoctoni.

Relativo alla letteratura del XX secolo a partire dalla fine del Modernismo, il presente volume si divide in quattro sezioni dedicate rispettivamente alla narrativa, alla poesia, alla saggistica e al teatro. Le prime due si suddividono a loro volta in due parti. L'una "Planteamientos, corrientes y tendencias" (pp. 15-180) – cui hanno collaborato Eduardo Becerra, Antonio Lorente Medina, Marina Gálvez Acero, José Carlos González Boixo, Alicia Llarena, Sonia Mattalía, Francisca Noguero Jimémez – evidenzia le tendenze che si sono imposte con forza agli inizi del secolo. Dopo una carrellata attraverso il panorama culturale del tempo, seguita dalla nascita e dallo sviluppo del racconto contemporaneo, si approfondiscono tematiche relative alla rivoluzione messicana, al romanzo indigenista, alla narrativa regionalista – trattando separatamente scrittori come Horacio Quiroga, José Eustasio Rivera, Ricardo Güiraldes, Rómulo Gallegos –, al Surrealismo, al *Real maravilloso*, al realismo magico – in cui spiccano esponenti come Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Arturo Uslar Pietri –, per terminare l'indagine con la narrativa di donne e delle ultime tendenze. La seconda parte (pp. 183-477) – cui hanno collaborato José Carlos González Boixo, Javier Ordiz Vázquez, Francisca Noguero Jimémez, Carmen

Ruiz Barrionuevo, María Caballero Wangüemert, José Manuel Camacho Delgado, Javier Lasarte Valcárcel, Rita Gnutzmann, Edmundo Paz Soldán, Trinidad Barrera, Mar Langa Pizarro – analizza specifiche traiettorie sorte in determinate aree culturali – Messico, Cuba, Puerto Rico, Repubblica Dominicana, Colombia, Venezuela, Perù, Ecuador, Bolivia, Argentina, Uruguay, Paraguay, Cile –.

Per quanto riguarda la poesia, mentre la prima parte “Líneas de desarrollos, tendencias y cruces” (pp. 483-517) offre un excursus generale di Luis Sánchez de Medrano attraverso il post-modernismo e le avanguardie, seguito da un’indagine approfondita di Niall Bins attraverso la post-vanguardia e la modernità, la seconda parte (pp. 521-802) – cui collaborano Evodio Escalante, Rocío Oviedo Pérez de Tudela, Beatriz Barrera Parrilla, Carmen Alemany Bay, Giuseppe Bellini, Esperanza López Parada, María Ángeles Pérez López, Gema Areta Marigó, Ángel Estéban, Fernando Aínsa, Luis Sánchez de Medrano, Niall Bins – entra nello specifico delle realtà locali – Messico, Cuba, Puerto Rico, Santo Domingo, Colombia, Venezuela, Perù, Ecuador, Bolivia, Argentina, Uruguay, Paraguay, Cile –.

La terza sezione intitolata “El ensayo hispanoamericano del siglo XX. Un panorama posible” (pp. 805-852), curata da Belén Castro Morales, fa chiarezza all’interno di una caotica e variegata produzione saggistica, la cui data di partenza risale al 1880, quando la modernità imprime forti accelerazioni alla storia facilitando cambiamenti anche estetici. Tre sono le tendenze che segnano i primi decenni del XX secolo, dominato dalla continuità del pensiero positivista. Esso si afferma attraverso le teorie sociologiche e razziali dell’inferiorità dei popoli meticci, la reazione neo spiritualista con l’esaltazione di personalità eccezionali e creative in rapporto a masse disorientate dalle nuove democrazie, e nel “latinoamericanismo” preoccupato ad affermare l’identità dei popoli di origine latina in contrapposizione a quelli di origine anglosassone.

Ampio spazio viene assegnato all’opera di Ariel (1900), scritta dall’uruguayano José Enrique Rodó (1871-1917), in cui le tre tendenze si mescolano con frequenza apportando una nuova maniera di pensare alla cultura propria “dentro del resurgimiento idealista y del nuevo orden histórico (p. 806)”, sino a giungere alle avanguardie degli anni venti. Qui si palesa con evidenza il cambio di paradigmi culturali dovuti ad importanti avvenimenti storici ed economici e all’affiorare di una nuova coscienza nella donna stimolata dalle teorie di Virginia Woolf.

Il problema dell’identità nazionale assume toni di vera preoccupazione a partire dagli anni trenta quando sorgono nuove dittature, movimenti populistici e recessioni economiche per giungere agli anni quaranta e cinquanta, dove emerge la necessità di sostituire il dogma del determinismo razziale con quello del meticcio culturale, rivisitando e reinterpretando la storia del continente.

Il vivace dibattito intellettuale delle riviste culturali del tempo favorisce la diffusione delle teorie più diverse che conducono al famoso boom della letteratura ispano-americana entrata ormai nell’orbita mondiale. Nel successivo periodo di transizione degli anni ottanta, si producono lo sviluppo di profondi studi critici e un rinnovamento espressivo di grande importanza. Con il neo-barocco dove forte è la critica del *logos* della modernità, sorgono una rinnovata concezione della scrittura e nuovi paradigmi del saggio influenzati dalle espressioni filosofiche e culturali di fine secolo. Da qui l’importanza assegnata alle periferie colonizzate, profondamente modificate dal nomadismo, dal movimento delle minoranze e dall’accelerazione dell’interscambio culturale.

Nella quarta sezione, “El teatro hispanoamericano del siglo XX” (pp. 855-859), Teodosio Fernández evidenzia il notevole contributo di drammaturghi argentini nello sviluppo del teatro di un nuovo *sainete criollo*, molto seguito tra i settori popolari di Buenos Aires, in grado di contrastare compagnie e opere europee preferite da spettatori colti e ricchi. Dominatore della prima decade del XX secolo è Florencio Sánchez il cui

teatro ambizioso, costruito su tematiche tipiche della classe media urbana, raggiunge la piena maturità descrivendo la vita rurale con un realismo critico del tutto originale dove è evidente la difesa dei diseredati. Da qui inizia quella corrente del realismo-naturalismo che contraddistingue il Río de la Plata.

Con il diffondersi della psicoanalisi e del surrealismo irrompono sullo scenario climi irreali propizi a dare spazio agli incubi, ai desideri oscuri e allo sdoppiamento della personalità. Il tutto acuito da un arricchimento del linguaggio scenico che trova espressione concreta nella farsa dove viene messa in risalto l'autonomia del fatto teatrale, lontano dal verismo della rappresentazione realista e molto vicino alla commedia dell'arte e al teatro di Pirandello. Ciò facilita anche il rinnovamento del *sainete criollo*, sfociato nel *grotesco criollo*.

In tutti i paesi ispano-americani della metà del XX secolo il teatro viene potenziato da personalità di sicuro interesse che, pur mantenendo vive le possibilità espressive conquistate, conciliano le preoccupazioni universali e la ricerca di una propria identità con quelle del mezzo circostante. È un ritorno al realismo soprattutto nelle società con una lunga tradizione del genere, come Messico, Perù, Cuba. Naturalmente negli anni sessanta il clima di agitazione politica che si vive nei diversi paesi si riversa anche nel teatro attraverso soluzioni immaginative sempre più lontane dal realismo in grado di aprire la strada alle creazioni collettive degli anni settanta, all'esperienza del teatro aperto e a nuove espressioni. Con la riconquista della libertà, soprattutto nella zona del *Cono Sur* vi è, infine, la riaffermazione di autori e di gruppi – tra questi El Galpón, uno tra i più famosi di Ispano-america –.

Pur in una dimensione ridotta rispetto alle precedenti, le due ultime parti offrono uno spaccato stimolante sull'evoluzione dei generi considerati. Indubbio è l'interesse dell'intero volume, testimonianza della serietà di un lavoro che non vuole essere esaustivo “ya que el plantel que ofreció ese siglo recién terminado fue de enorme riqueza y fecundidad en todos sus géneros” (p. 9) come viene ben evidenziato dalla coordinatrice, ma sicuramente presenta un utile materiale di approfondimento per gli studiosi del settore, grazie anche alla bibliografia di riferimento. Sarebbe stato utile riportare l'indice dei primi due volumi per avere sott'occhio il piano generale dell'opera, ciò comunque non toglie nulla all'efficacia dell'impresa editoriale.

Silvana Serafin

Anales de la literatura hispanoamericana, El enigma, el crimen, la pesquisa: variaciones, reinventiones y simulacros en torno al relato policial en Hispanoamérica, 36 (2007), pp. 323.

Il numero 36 degli *Anales de la literatura hispanoamericana*, rivista del dipartimento di Filología española IV (Literatura Hispanoamericana) dell'Università Complutense di Madrid, fondata da Francisco Sánchez Castañer e diretta da Juana Martínez Gómez, è suddiviso come di consueto in sette sezioni (Monografías, Archivo Rubén Darío, Miscelánea, Joven Crítica, Reseñas, Libros Recibidos, Textos Literarios Inéditos).

Nella prima sezione, dedicata completamente al racconto poliziesco e coordinata da Teresita Mauro Castellarín, figurano oltre alla presentazione della studiosa citata, otto studi approfonditi condotti da Rosa Pellicer, Elisa Calabrese, Alex Martín Escribá-Javier Sánchez Zapatero, Miguel Rodríguez Lozano, Viviana Paletta, Amir Valle, Marcelo Casarín,

Patricia Poblete Alday. L'insieme delle analisi fornisce un quadro interessante ed esaustivo di un genere la cui tradizione affonda nella storia della letteratura universale e ispano-americana in particolare fin dalla fine del secolo XIX, quando le città mutano fisionomia crescendo in misura esponenziale ed incontrollabile, favorendo la diffusione della criminalità. Affiorano pertanto i primi condizionamenti nella costruzione dell'ordine narrativo, successivamente modificato in maniera radicale da Borges che ne allarga l'orizzonte, inserendo elementi fantastici e simbolici. Da qui l'importanza del racconto radicato sull'artificio nella costruzione dell'enigma e della sua soluzione. Tuttavia con il trascorrere del tempo, esso subisce numerose modificazioni: dal ricorso all'antico stratagemma del manoscritto ritrovato si giunge alla ricerca letteraria come elemento di forza.

Tradizione e innovazione connotano soprattutto il periodo che va dal 1990 al 2005 in cui viene privilegiato, accanto alla predilizione della linea di Borges relativa al carattere fittizio della narrazione, l'inserimento di versioni di altri testi dove promuovono l'umorismo e la parodia. Soprattutto in Argentina, osserva Elisa Calabresi, il genere si modifica proprio in virtù dell'inserzione parodica nell'allusione politica, orientando il discorso sul concetto di tradizione nella cultura nazionale. Ciò emerge con particolare pregnanza nell'opera di Guillermo Martínez, *Crimines imperceptibles* (2003) che può essere letta come una riscrittura dei testi di Borges. Tuttavia sostanziale è la differenza dell'opera citata in quanto essa poggia la propria poetica su una verosimiglianza realista: ciò permette al protagonista di abbandonare la via della pura razionalità per affidarsi all'amore paterno.

Viceversa Martín Escribá e Sánchez Zapatero analizzano il discorso contro-culturale del neo poliziesco latino-americano in grado di trasformarsi in testimonianza della realtà come accade nelle opere di Giardinelli, Padura e Taibo II. Un realismo a volte esagerato, ma efficace nel presentare la critica sociale – soprattutto urbana –. Ne deriva, osserva lo scrittore cubano Emir Valle, la costruzione di un nuovo tipo di città, sommersa, marginale “[...] no por elección, sino por consecuencia, por fatalismo” (p. 95) dove vivono i perdenti. Essa riflette l'accelerato processo di emarginazione dell'attuale società latino-americana.

La stretta relazione del genere con gli avvenimenti politici-sociali, sia pure presentata con modalità differenti, accomuna l'intera produzione messicana dagli anni novanta del XX secolo sino ai giorni nostri come ben evidenzia Miguel Rodríguez Lozano. Il debito culturale nei confronti dell'*bard boiled* è compensato dal proliferare eterogeneo di approcci molteplici che rivitalizzano gli elementi basilari del poliziesco – “[...] la confrontación de testigo, la clásica trampa para descubrir al delincuente y la interpretación de indicios materiales” (p. 79) – già presenti nella bibbia.

Gli stessi elementi si trovano anche nell'opera di Ricardo Piglia. Pur esulando dal racconto poliziesco vero e proprio, l'intera produzione narrativa e saggistica dell'autore argentino – spiega Marcelo Casarín – si regge sulla *pesquisa*, procedimento che consiste nello scoprire e mostrare gli aspetti di ciò che è celato o anche ben visibile per poi spiegarli dettagliatamente. In maniera diversa, la narrativa del cileno Carlos Trombe, analizzata da Patricia Poblete Alday, offre spunti di riflessione sulla relazione tra male, esoterismo ed estetica ricorrendo alle origini storiche del genere e recuperando aspetti della narrativa gotica e del mistero.

Com'è evidente da questo breve *excursus*, il poliziesco lontano dal seguire una via omogenea e lineare, è aperto a sperimentazioni e a forme eterogenee che lo rendono particolarmente vivace e sempre più latino-americano. La quantità e qualità di scrittori la cui originalità viene apprezzata anche in ambito internazionale – Amir Valle, Raúl Argemí, Carlos Balmaceda, Dante Liano, Lorenzo Lunar per citare alcuni esempi –, confer-

mano l'efficacia di un genere in continua evoluzione e il cui carattere letterario non è certo messo in discussione.

Interessante è anche la sezione "Archivo Rubén Darío", fondata da Luis Sáinz de Medrano – cui si deve anche l'iniziale progetto di digitalizzazione in rete dell'archivio stesso –; attualmente è coordinata con particolare attenzione e competenza da Rocío Oviedo Pérez de Tudela. La studiosa fornisce un notevole contributo alla conoscenza non solo delle centinaia di nuovi documenti del grande poeta nicaraguense, ma degli studi critici su di esso apparsi nei primi sette anni del XXI secolo quando si intensifica l'interesse per la biografia di Darío. Il panorama presentato s'inserisce come continuazione dell'indagine di Nicasio Urbina relativa al XX secolo, completando in maniera esaustiva un tema complesso ed articolato come quello della critica sull'ampia opera dariana e delle nuove prospettive emerse dai testi recentemente scoperti.

Carmen Alemany Bay si sofferma sull'analisi della ricezione di Rubén Darío nei principali poeti latino-americani a partire dal post-modernismo alla fine del XX secolo, mentre Evangelina Soltero Sánchez presenta e commenta la lettera inedita scritta dal poeta durante il suo soggiorno torinese il 14 settembre 1900 ed indirizzata all'amata Francisca Sánchez, in attesa del loro primo figlio, firmandosi sorprendentemente con il nomignolo di *Conejo*.

Nella sezione "Miscelánea", cui intervengono María C. Albín, Aníbal Salazar Anglada, José García-Romeu, Marta Inés Waldegaray, figurano saggi sparsi privi di comune denominatore in quanto toccano tematiche diverse – Gertrudis Gómez de Avellaneda, Julio Noé e la poesia argentina, il sistema letterario argentino, l'opera di Andrés Rivera –, ma legati da seri approcci metodologici.

Lo stesso dicasi per la sezione "Joven crítica", dedicata per l'appunto ai giovani come Eduardo San José Vázquez che indaga l'opera di Alejo Carpentier, Germán Castaño Restrepo la cui esegesi riguarda la cultura popolare, l'oralità e letteratura in *Los funerales de la Mamá Grande*, Patricio Pron che studia la messa in scena della figura di Eva Perón nell'opera teatrale di Copi e nel racconto di Borges.

Seguono le sezioni "Reseñas" e "Libros recibidos" che offrono uno sguardo attento e di sicuro interesse sulla produzione critica internazionale informando il lettore riguardo alle ultime novità editoriali. Chiude il volume la sezione "Textos literarios inéditos" strumento importante per avvicinare alla lettura degli scrittori contemporanei. Nello specifico si tratta dei racconti "Reality Show" di Reina Roffé e "La cama o la vida" di Ana María Shua, due autrici affermate dall'indiscusso valore letterario, particolarmente gradite per chi si occupa anche di letteratura di genere.

Nel suo insieme questo ultimo numero conferma lo spessore e l'importanza della rivista, divenuta punto di riferimento importante per l'ispano-americanismo spagnolo e non solo.

Silvana Serafin

Alessandro Litta Modignani, *Da Buenos Aires a Valparaíso (28 febbraio-15 Luglio 1841)*. Introduzione, trascrizione e note a cura di Patrizia Spinato Bruschi, Bulzoni, Roma, 2008, pp. 118.

Con rigorosi criteri di trascrizione e di annotazione e con altrettanto gradevole e scorrevole stile, Patrizia Spinato Bruschi ci presenta il Manoscritto Z 306 sup. che si tro-

va presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano ed il cui autore Alessandro Litta Modignani scrisse a metà del secolo XIX: "Sull'onda di una raffinata curiosità che nel corso dell'Ottocento condusse numerosi intrepidi personaggi [...] ad esplorare con varie motivazioni il Nuovo Mondo" (p. 22). Dopo la presentazione della casata del nobile viaggiatore italiano e del contesto storico culturale in cui egli visse e scrisse i suoi taccuini di viaggio, la Spinato ci propone il documento e le sezioni da lei trascritte e annotate:

Si tratta del diario di un viaggio in Egitto, del 1839, e di quattro diari relativi ad un viaggio in America meridionale avvenuto tra il 1841 ed il 1843. Questi i titoli che precedono le diverse sezioni del manoscritto, non tutti autografi: I: «Dal Cairo sul Nilo alla II Cataratta»; II: «Buenos Ayres ed il General Rosas»; III: «Passaggio del Capo Horn da Buenos Ayres a Valparaiso»; IV «Passaggio della Cordigliera all'Alto Toledo»; V; «Da Lima Capitale del Perú alla Paz in Bolivia» (p. 25).

La trascrizione di Patrizia Spinato riguarda le sezioni II e III ancora inedite e senz'altro di grande interesse storico letterario.

«Buenos Ayres ed il General Rosas» rappresenta un riuscitissimo spaccato della realtà argentina del tempo grazie all'efficace stile del nobile milanese nei cui taccuini, come ben appunta la Spinato, non si limita alle sole annotazioni dei diari di viaggio, «ma si riserva poi di rielaborare i sintetici carnet e la corrispondenza privata sia dal punto di vista formale sia dal punto di vista contenutistico [...] qui è il viaggio ad acquistare centralità e ad evocare di volta in volta altre esperienze e letture, minuziosamente raccontate ed avvalorate, quando possibile, da citazioni e riferimenti bibliografici. La relazione assume così a dignità letteraria grazie al labor limae ed al bagaglio culturale e morale che riesce a catalizzare» (p. 27).

Le considerazioni della curatrice ci portano a osservare come questa sezione del diario sia formalmente costruita su due parti stilisticamente molto curate e ritmate sul contrappunto. Così da una parte troviamo Buenos Aires e dall'altra la 'corte' del dittatore. La città ci appare dunque come un'immensa distesa piatta:

...di una regolarità tale che degenera in monotonia. Le sue vie lunghissime e rettilinee, egualmente larghe e distanti tra loro, sono intersecate ad angolo retto da altre vie non meno larghe, e distanti: sicché la città resta divisa in tante *cuadras*, o quadrati regolarissimi (p. 72).

Una specie di scacchiera, dice in seguito Litta Modignani, circondata dalle pianure senza orizzonte delle pampas. Ma tale monotonia urbana è resa tragica dal rosso che colora sia la città, porte, persiane e basamenti delle case, sia i suoi abitanti, nastri intrecciati ai capelli delle donne, sull'occhiello degli abiti maschili, rossi i berretti, gli scialli ed i panciotti. Rosso con il quale si ornano tutti gli abitanti della città poiché:

Essendo il colore favorito del *Restaurador de las leyes*, dell'*Héroe del desierto*, dell'illustre General Rosas, insomma, ogni buon Federale non poteva a meno di portarlo, volontariamente, già, a rischio, in caso diverso di passare per Unitario, vale a dire a rischio della vita (p. 74).

Rosso dunque, anche del sangue versato dalla *mas-horca* (gioco di parole per *ma-zorca*, come ci fa notare la Spinato Bruschi) feroce gruppo dei seguaci di Rosas che si accaniscono contro chi non mostra in modo palese la sua adesione al partito del ditta-

tore. È opportuno notare la velata ironia con la quale, attenendosi alla descrizione, vale a dire senza espliciti giudizi di valore Litta Modignani inizia ciò che potremmo considerare una delle prime denunce sociali alla dittatura di Rosas.

Seguendo sempre la tecnica del contrappunto, Litta Modignani ci introduce nella casa del dittatore e, senza abbandonare il suo sobrio stile descrittivo, ci presenta il ritratto del dittatore reso ancora più efficace attraverso la descrizione delle persone che gli fanno da cornice:

Dei soldati sdraiati per terra, sudici, cenciosi e per la maggior parte senza scarpe, ingombravano un piccolo cortiletto, attraverso il quale e entrato pel solo uscio che dava su di esso, mi trovai ad un tratto in una gran sala di conversazione, modestamente tappezzata di carta. Nello sfondo stava, sopra un canapè, la figlia di Rosas *Doña Manuelita*, seduta tra due signore: molte altre sedevano in giro e gli uomini stavano ritti. Al mio entrare *Doña Manuelita* si alzò, e forzandomi con eccessiva gentilezza ad occupare il suo posto sul canapè, si mise sopra una sedia vicino ad esso (p. 78).

Ecco dunque che in contrasto con il rosso sangue delle strade i soldati del picchetto della guardia dell'eroe nazionale sono sdraiati per terra, scalzi, cenciosi e sudici, a badare un solo uscio. Poi, come dietro un sipario davanti ai suoi, e anche ai nostri occhi, si apre la sala dove a colpire lo sguardo è il grottesco dell'ambiente e degli atteggiamenti.

Per presentare *Doña Manuelita*, infatti, Litta Modignani si serve soltanto di due parole "eccessiva gentilezza", ma precedute da "forzandomi", connotando così la goffaggine della figlia del governatore di Buenos Aires. Come non pensare al teatro, in particolare agli *esperpentos* delle farse di Valle Inclán? A conferma basta la figura del crudele generale Mansilla marito della sorella di Rosas, che si presenta come il maschile speculare della giovane *Manuelita*. "Questo campione della *mas-borca*, che coi suoi grandi baffi, col suo sguardo bieco, colla sua voce cupa, e colle sue maniere ruvide, aveva un aspetto ignobilmente sinistro, e da vero tiranno di melodramma" (p.7 9).

E più avanti, ecco in coppia il generale e la fanciulla:

Doña Manuelita, e suo zio il generale Mansilla, ebbero la compiacenza di ballare il *minuete federal* a posta per me [...] e se avessi potuto soffocare in me il sentimento di ribrezzo che il generale mi eccitava, mi avrebbe anche lui divertito per lo strano contrasto della sua sinistra figura, coi passi studiati, e colle attitudini svenevoli con cui si atteggiava. (p. 83).

A questo punto risulta quasi irrilevante sottolineare la giustezza delle osservazioni della curatrice a proposito della letterarietà di questa seconda sezione dei diari di viaggio di Litta Modignani.

Per quanto riguarda la terza parte dei diari, «Il Capo Horn», scelta da Patrizia Spinato, ci troviamo, secondo le parole della stessa, davanti «un testo che, forse per primo nella nostra lingua, descrive con ambizioni estetiche questi paesaggi remoti e inospitali». [...] «Da uno stile asciutto ed essenziale, apparentemente imparziale e ancora distante dagli scenari espressivi tipicamente romantici, il Litta lascia trapelare considerazioni e giudizi, anche solo accennati, in grado di descrivere sobriamente, quando necessario, ma anche di connotare comicamente o drammaticamente le diverse situazioni» (p. 52).

Da Buenos Aires a Valparaiso di Alessandro Litta Modignani è dunque un *ballazzo* letterario da non perdere anche per le associate annotazioni della Spinato Bruschi che,

con sapiente discrezione, lascia parlare il testo non senza prima averci donato tutti gli strumenti necessari per una fruttuosa e gradevole lettura.

Cristina Fiallega

Pia Masiero (a cura di), *Jorge Luis Borges. Un'eredità letteraria*, Quaderni del dottorato in Studi Iberici e Anglo-Americani e del Dottorato in Studi dell'Europa Orientale, 3, Venezia, Cafoscarina, 2008, pp. 280.

El presente volumen se ubica en una tradición comenzada por Jaime Alzaraki con su edición del año 1976, *Jorge Luis Borges. El escritor y la crítica*, luego continuada con la edición de Aizenberg de 1990, *Borges and His Successors. The Borgian Impact on Literature and the Arts* y con los volúmenes productos de coloquios internacionales en el Centro Investigación Iberoamericana de Leipzig: (1999). *El siglo de Borges. Retrospectiva – Presente – Futuro I*; (1999). *El siglo de Borges. Literatura – Ciencia – Filosofía II*; (1999). *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX*; (1999b). *The Thought and the Knowledge in the Twentieth Century*; (2007a). *Jorge Luis Borges: Ciencia y filosofía; El laberinto de los libros: Jorge Luis Borges frente al canon literario* en los cuales la obra de Borges se investiga en sus relaciones con las literaturas y culturas escandinavas, alemanas, hebreas, francesas, árabes, españolas, eslavas, inglesas, norteamericanas, etc. y en diversas disciplinas donde participan expertos provenientes de la filología, de la teoría de la cultura, de las humanidades ciencias sociales, filosofía y ciencias naturales.

En el presente libro, a cargo de Pia Masiero publicado en un tiempo record que implica una dedicación completa, se hacen ciertas ampliaciones de áreas, se incorporan, p.e. la ex unión soviética, donde se describen más bien las vicisitudes políticas de la tarde y menuda recepción de la obra de Borges en el ex imperio soviético, y el Magreb donde se describen las relaciones filosóficas y literarias entre Borges Khatibi y Ben Jelloun. Así también se incorporan otros autores como Lem, y cineastas como Bertolucci, etc. Tan sólo por contribuir a esta tradición transdisciplinaria es este libro bienvenido.

Borges es un autor que abarcó, ejerció y viajó por muchísimas culturas, regiones, literaturas y disciplinas. En ello radicó y radica una de las dificultades de su recepción. Un término usado por Borges es un término que pasa a ser otra cosa a la hasta allí acostumbrada. Borges trabaja con ruinas y trazas que producen otras ruinas y trazas. Un término abre un mundo que nos lleva a otros mundos y así *ad limitum*. Además se suma que Borges era un políglota y producía múltiples referencias.

En su *The Western Canon*, Bloom le da a Borges un rol predominante, Borges y no Shakespeare, a mi modo de ver, se encuentra al fin en el centro de su sistema, considerándolo el representante por antonomasia de lo que él denomina “the literary metaphysician of the age” porque su práctica y concepción literaria tienen el “power of contamination” (*Ibi.*: 439), esto es, la capacidad de absorción de la literatura del pasado, la disponibilidad de ésta de dejarse recodificar y que luego Borges la reinventa. Borges subvierte las obras de la tradición, las recodifica, las revive y revitaliza. La escritura de Borges es para Bloom una permanente escenificación de sí misma, una escritura, digamos, especular que “overtly absorbs and then deliberately reflects the entire canonical tradition” (*Ibi.* 432). Borges es el maestro de la absorción y subversión de Occidente en el siglo XX e introduce una concepción de canon como anti-canon,

esto es, como discontinuidad y recodificación, criterio que también Bloom comparte: “Borges began to favour the view that canonical literature is more that a continuity, is indeed one vast view poem and story composed by many hands through the ages” (Ibíd.: 437). La grandeza de una obra es siempre el producto de infinidades de otras como Borges asegura repetidamente y Bloom confirma.

Esta práctica intelectual y literaria de Borges puede tan sólo analizarse e interpretarse en forma adecuada partiendo de un acercamiento transdisciplinario, esto es, de un diálogo entre las disciplinas y abarcando y considerando la crítica internacional y esto significa en el contexto de una miscelánea como *Jorge Luis Borges. Un'eredità letteraria*, entre los diversos participantes entre sí. Si bien éste no es precisamente siempre el caso, en le presente volumen, sí tiene la virtud y la gran cualidad de que un grupo de participantes de diversos institutos se reúnen a reflexionar sobre el objeto “la obra de Jorge Luis Borges” y su efecto en diversas culturas y regiones del mundo.

Existen dos perspectivas para evaluar la presente publicación: una interna, el gran esfuerzo de Susanna Regazzoni de reunir las dos perspectivas y de que se trata de una publicación dentro de un colegio de doctorado, y otra externa que es el producto que es una cato publico para la comunidad académica. Considerando estas dos perspectivas veo por una parte que el espíritu de la estructura del libro está imbuida en “power of contamination”, a un macro-nivel, pero por otra constato con cierta reserva que el espíritu de los ensayos, esto es a un micro nivel, no siempre corresponden a ese “power of contamination” ya que en el libro hay lagunas de recepción en cuanto publicaciones fundamentales.

Este volumen, producto de un congreso realizado por Susanna Regazzoni en Venecia del 25 al 27 de octubre del 2007, quien viene ocupándose de Borges, fuera de Laura Silvestri y Rosalba Campra, entre otros, desde hace años y que por ello tiene el gran mérito de no haber dejado a Borges en el olvido académico, que en los 90 era el caso, sino haberle puesto nuevamente desde ese legendario coloquio internacional en marzo de 1999 en Venecia con el tema: “Il secolo di Borges” en el centro de las reflexiones literarias y culturales, se ocupa esta vez de la recepción de Borges en diversas partes del mundo: las más obvias en el mundo europeo, hispánico y anglosajón, las algo menos obvias en el Magreb.

Comparatistas, teóricos de la cultura y de la literatura no sólo atacan aquí una amplia gama de temas centrales de la literatura y cultura, sino además de la obra de Borges, tales como su relación con el Quijote, con quien Borges tenía una relación tencional, de atracción y distensión, epistemológicamente compleja e intricada y que Foucault la describió en algunas líneas en forma inmortal, o Borges y el cine de Bertolucci como labrado y urdidor de laberintos (uno de los trabajos más logrados e innovadores del volumen), su relación con Lem, autor que tenía tantos problemas con Borges, o Borges y su conocida relación con la literatura alemana y el tema de Golem, tema de su juventud y de siempre), Borges y el ya tan comentado “Pierre Menard, autor del Quijote”, lo fantástico, la lengua, las Américas. La relación de Borges y Rusia, en particular Borges y el Magreb despiertan una curiosidad particular, no menos lúdico es su relación con la literatura inglesa.

El trabajo de Francesca Fornari sobre “Borges e Lem” es de gran interés descriptivo en el sentido que hace accesible a lectores no expertos en la obra de Borges la posición de Lem frente a Borges que fue muy crítica y no exenta de polémica, y si Lem realmente interpretó bien a Borges, y tengo mis serias dudas de que lo hizo, es algo por discutir, pero que Fornari no entra a cuestionar. El trabajo pulcro y agudo de Hanke-Schäfer sobre Borges y el Golem va más allá de lo meramente descriptivo y de lo informativo, nos da una sutil y sensible, muy ilustrada interpretación de la complejidad y

profunda relación de Borges frente a la cultura y pueblo judío. Otro trabajo que está al tanto de la investigación actual y que va por vías propias es el de Biagio D'Angelo, "Borges plurale (o singolare)" de una estupenda y iluminante erudición al servicio de la interpretación. Susanna Regazzoni hace una trayectoria convincente del trato de la literatura gauchesca, aunque se mantiene en la línea de Sarlo con lo que respecta a la importancia de la cultura de Argentina en la obra de Borges (algo que nadie ha discutido hasta el momento por su evidencia), si subraya este contexto cultural como una de los contextos importantes en el trabajo de Borges. Un trabajo que está realmente a la altura de la visionaria idea de Susanna Regazzoni de poner autores y disciplinas en contacto, pero que a la vez esté a la altura de la obra de Borges, es sin lugar a dudas el trabajo de Antonio Fernández Ferrer. Este reúne varias cualidades ya que es un acercamiento transdisciplinario, transmedial y transcultural: Conecta la narración de cuatro páginas de Borges "Tema del traidor y del héroe" (1944) editada primero en *Sur* (1944) y luego incluida en *Ficciones* (1944) con la película de Bertolucci *Strategia del ragno* (1970). Fernández Ferrer nos muestra en forma brillante como erudición, pensamiento sistémico y epistemología se confunden, se implican y enriquecen simultáneamente. Fernández Ferrer, basándose en una amplia literatura crítica, rastrea las diversas relaciones transtextuales, mostrando a la vez la interdependencia, pero también la autonomía de los dos medios, de la literatura y el tema de Borges y del cine y de la recodificación y desplazamiento que realiza Bertolucci. Fernández Ferrer estudia los transtextos incluidos en la película provenientes de Magritte, De Chirico, Delvaux y de Ligabue, la música de Verdi y Schönberg. Éste no es el mérito más evidente de Fernández Ferrer, sino aquel de la sutileza y originalidad de su acercamiento, cómo, por ejemplo, él analiza la falta del pronombre en el título de la película que no se llama *La Strategia del ragno*, sino *Strategia del ragno* y compara este detalle pronominal con las dos versiones de "Tema del traidor y del héroe" (que además no se llama "El Tema del traidor y del héroe") con su edición en la revista *Sur* con aquella luego incorporada a *Ficciones*. Ambas historia entretejen un laberinto y una ambigüedad absoluta. Claro está que un laberinto, como yo mismo lo he expuesto en otras ocasiones, sin centro y con muchas entradas y salidas, una ambigüedad irresoluble.

Así como Borges fue un gran lector y un curioso lector, así deberían ser, por homología, sus lectores, en particular con la crítica que se ocupa de su obra. Por ello el mérito del libro radica particularmente en ese esfuerzo de un trabajo conjunto, si no transdisciplinario, si interdisciplinario, donde inter significa una invitación a que académicos de diversas áreas reflexionen sobre el objeto Borges.

Alfonso de Toro

Nicanor Parra, *Le montagne russe. Poesie scelte*, Traduzione e cura di Stefano Bernardinelli, Milano, Edizioni Medusa, 2008, pp. 166.

Nella collana di poesia *Rhythmós* diretta da Franco Nasi è apparsa questa preziosa scelta di uno dei maggiori poeti cileni del secolo XX, sul quale lo stesso Neruda, non facile a esaltare poeti nazionali, salvo l'"ispano-americano" Ercilla, aveva espresso in varie occasioni pareri favorevoli.

Il Bernardinelli non è nuovo a imprese di questo genere e gli ispanoamericanisti in particolare gli devono essere grati per la intelligente diffusione della poesia americana contemporanea. Sua è anche una bella antologia della poesia del messicano José Emilio

Pacheco, *Gli occhi dei pesci*, edita dalla citata casa editrice nel 2006, e da me già positivamente segnalata.

Ora il Bernardinelli, evidentemente appassionato di poesia, ci ha offerto questo nuovo frutto del suo interesse e di un autore di tutto rilievo, cileno, ma che ha rivoluzionato ampiamente tutta la poesia ispanoamericana con il suo atteggiamento dissacrante nei confronti della produzione lirica affermata, preferendo una semplicità espressiva che marca la sua adesione alla realtà corrente e in essa alla condizione potremmo dire derelitta dell'uomo, ben lontana dalla retorica poetica cui siamo da sempre abituati.

Nel suo studio, relegato purtroppo a postfazione, il curatore del presente volume traccia un'agile "sembranza" interna del poeta, sottolinea le caratteristiche della sua produzione, ne illustra sinteticamente, libro per libro, la traiettoria lirica, né manca di introdurre il lettore nella sua personale fatica in quanto traduttore: un'opera di rilevanza, quasi sempre trascurata dai recensori, almeno in Italia, mentre dovrebbe essere valorizzata adeguatamente, poiché frutto non solo di sensibilità, ma di competenza linguistica e di riflessione.

Credo si possa dire solo bene di questa fatica del Bernardinelli. La sua competenza è fuor di dubbio. L'antologia da lui curata offre una scelta efficace, che parte da *Poemas y antipoemas*, del 1954, libro che impose l'autore all'attenzione internazionale, e giunge agli *Artefactos visuales*, del 2001. Una poesia che non rappresenta solo una rivolta contro il passato, ma, nella sua radicalità, come giustamente afferma il Bernardinelli, "ne fa probabilmente un *unicum* nella letteratura di lingua spagnola" (p. 162).

Il curatore individua chiaramente la sostanza della poesia del Parra, quando scrive: "La lingua dell'antipoesia contiene in sé tutti i 'discorsi' (da quello letterario a quello burocratico, da quello scientifico a quello religioso, da quello politico al giornalistico e al pubblicitario). A fare da 'collante' a questa miriade di frammenti più o meno estesi provvede il linguaggio di tutti i giorni, la lingua 'de la calle', arma potentissima in funzione anti-retorica e anti-solenne", che il poeta utilizza "con la stessa perizia con la quale altri grandi poeti 'maneggiano' la lingua letteraria" (pp. 162-163).

Proprio da questo viene la difficoltà del tradurre, poiché "il traduttore si trova alle prese con un gran numero di frasi fatte, proverbi, espressioni gergali, utilizzati con modalità e obbiettivi via via differenti anche per ottenere sottili effetti di straniamento" (p. 163). Certo non vi è corrispondenza diretta, in casi come questi, tra testo originale e traduzione, ma il Bernardinelli supera agilmente le difficoltà in quanto possessore anch'egli di una "sapienza" popolare, filosofia spicciola mai da dimenticare, spesso assai più utile e significativa dei discorsi sentenziosi colti.

Anche questo è, perciò, da apprezzare nella traduzione di un poeta come Nicanor Parra, del quale efficacemente il traduttore rende le caratteristiche espressive e in esse il messaggio particolare. C'è da augurarsi che il Bernardinelli ci dia ulteriori frutti del suo interesse verso la poesia ispanoamericana, della quale si mostra approfondito conoscitore, oltre che traduttore esperto.

Giuseppe Bellini

Mario Benedetti, *Vivir adrede*, Madrid, Santillana Ediciones Generales, 2008, pp. 150.

Mario Benedetti può ormai annoverarsi tra i classici della letteratura ispano-americana. Autore fecondo e versatile, ha al suo attivo un cospicuo numero di opere, spesso

sperimentali dal punto di vista formale e linguistico e quindi non sempre facilmente classificabili. Ma Benedetti è soprattutto un autore molto diffuso, molto letto e molto amato, in particolar modo dai giovani, che apprezzano la trasparenza e la sobrietà del suo stile, la freschezza e il candore dei suoi sentimenti.

A ottantotto primavere Benedetti continua a lavorare con l'entusiasmo e la lucidità di sempre: cambiano, però, il respiro dei suoi lavori, il tono delle composizioni. *Vivir adrede*, la sua ultima uscita, ne è un esempio. Se già nelle opere in prosa più recenti si percepiva un'evoluzione rispetto alle raccolte precedenti, quest'ultima rappresenta uno stacco, forse addirittura un punto d'arrivo all'interno della sua produzione narrativa. Lo scrittore uruguayano, infatti, abbandona quasi del tutto la finzione narrativa e abbraccia una formula che gli permette di riversare, senza alcun artificio formale, le proprie riflessioni. Si tratta di centosette quadri introspettivi, dello spazio di circa una pagina, dedicati a parole, sentimenti, concetti cardine nella poetica dell'autore.

Sembra come se, giunto alla piena maturità – biologica, artistica, emotiva –, Benedetti desideri fare il punto della propria vita e la passi così in rassegna, dando una personale interpretazione a tutto quello che l'ha caratterizzata. Vi si ritrovano quindi le personali ossessioni, i temi ricorrenti, i capisaldi poetici, considerati però in modo diretto, sebbene con la consueta ironia e con il piacere del gioco linguistico.

La parte introduttiva, «Vivir», raccoglie ben settantacinque quadri. Nel primo, «Color del mundo», con procedimento quasi cinematografico, Benedetti passa da un'angoscia universale ad una sfera intima, definita dai propri sentimenti, e questi, «casi siempre [...] diáfanos» (p. 33), sembrano costituire appunto il filo conduttore della raccolta, carte vincenti contro la solitudine e la stanchezza: «Los sentimientos nos otorgan nombre, y con ese nombre somos lo que somos» (p. 11). Attraverso il filtro dei sentimenti e dell'esperienza personale si passano quindi a considerare paura, ottimismo, scetticismo, tracce, fotografie, vetrine, utopie, perdite, come se si trattasse di evidenziare e definire gli elementi utilizzati nel corso della sua produzione.

Indicativo per la poetica di Benedetti è il brano «Toda son mías»: pur subendo il fascino delle bellezze naturali (pp. 39, 41), lo scrittore manifesta una vocazione schiettamente urbana: «No importa si es Praga o Amsterdam o Barcelona. [...] Estas paredes no son las mismas que las de allá, pero las toco como si lo fueran. Hay una evocación alucinada de algo que me pertenece y sin embargo no es mío. Calles y más calles. Esto es ciudad, y punto.» (p. 22).

Pure illuminante è l'attacco della nona composizione, «Sobre sencillez», che condensa la filosofia artistica di Benedetti, con qualche amarezza relativa ai procedimenti di certa critica:

La sencillez es una de las virtudes más complicadas de este viejo mundo. Cuando uno es sencillo (en su habla, en sus actos, incluso en su poesía) corre el incómodo riesgo de ser tomado por tonto, por babieca. Hay críticos, por ejemplo, que son propensos a elogiar solamente a aquellos poetas misteriosos, cuyas obras son comprendidas por muy pocos. Esos mismos críticos tampoco los entienden, claro, pero tienen cierta habilidad para cabalgar por fuera del misterio, haciendo de su ignorancia una forma inédita de discreción. (p. 19)

Il brano che inaugura la seconda parte – «Adrede», composta di trentadue quadri – contiene, *in nuce*, tutta una filosofia di vita: scetticismo nei confronti di ogni tipo di istituzione e somma fiducia nell'individuo. «Todo es adrede», proclama il titolo, e Benedetti spiega il perché. Secondo lo scrittore, tutto quello che accade nelle nostre vite, e in

particolare l'alternarsi dei sentimenti, avviene secondo un certo disegno: la finalità è quella di farci diffidare nelle nostre capacità ed in quelle del prossimo, per riconoscere la nostra pochezza e sottometterci alle altrui volontà.

Todo es adrede y por eso construyen ideologías / basura donde intentan moler las virtudes de vida. De la vida. La nuestra. Ah, pero no podrán. También nosotros creamos nuestro adrede. Apostamos lo gastamos. Y adrede ya sabemos cómo sobrevivir. (p. 93)

Una terza, breve sezione, intitolata «Cachivaches», raccoglie una sequenza di ottantatré aforismi, giochi verbali, brevi ricordi personali in linea con lo spirito del volume, che così si chiude.

L'età anagrafica e la recente perdita della moglie – nonché le inevitabili pressioni delle case editrici –, sembrano aver determinato in Mario Benedetti la necessità di isolare i motivi che hanno ispirato e alimentato la sua carriera artistica, palesando ai lettori i nuclei tematici attorno ai quali ha elaborato la propria poetica. Tornano inquietanti gli echi di un passato che non è più, si manifestano le delusioni relative a un presente grigio e desolato: lo scrittore riesce però a mantenere il consueto, sobrio equilibrio interiore, seppure tinto di inevitabile nostalgia.

Tengo lo que tengo o más bien lo que tuve. En mi alma hay un pozo y en mi sangre hay un naufrago. Mis pensamientos quieren por unanimidad llevarme al sacrificio, pero mis sentimientos pagan el rescate y me enredo con ellos. (p. 24)

Patrizia Spinato Bruschi

Luisa Valenzuela, *Generosos inconvenientes. Antología de cuentos*, Palencia, Menoscuarto Ediciones, 2008, pp. 267.

La antología *Generosos inconveniente*, editada a cargo de Francisca Noguero Jiméñez, es una recopilación de los diecisiete cuentos más logrados de la escritora argentina Luisa Valenzuela, procedentes de sus colecciones publicadas entre 1967 y 1993.

Luisa Valenzuela (Buenos Aires, 1938) es protagonista de una larga trayectoria literaria, marcada por el riesgo y la experimentación. Tras haber abordado con éxito la novela, el ensayo y la miscelánea autobiográfica, a medio camino entre la reflexión teórica y la escritura, Valenzuela se dedica con especial fervor a la escritura de relatos, terreno en el cual ha conseguido sus mayores logros. Así lo demuestran sus colecciones de cuentos *Los heréticos* (1967), *Aquí pasan cosas raras* (1976), *Libro que no muere* (1980), *Cambio de armas* (1982), *Donde viven las águilas* (1983), *Simetrías* (1993), *Cuentos completos y uno más* (1999), *BREVS* (2004), y *Juego de villanos* (2008). Coincidiendo con la publicación de su nuevo libro de cuentos *Tres por cinco* (2008), la Edición Menoscuarto presenta por primera vez en España una antología de sus mejores cuentos.

Una de las constantes de su narrativa que aflora en todos los textos de esta recopilación es la reflexión sobre el poder, observado en el amplio abanico de sus posibilidades. La autora vivió y sufrió, como muchos argentinos, el llamado Proceso de reorganización Nacional (1976-1983), período caracterizado por una doble fase de desgarró y enmascaramiento social. El clima de tensión experimentado en el feroz Buenos Aires

de López Rega se puede entrever en el relato "Aquí pasan cosas raras", contenido en el homónimo volumen de cuentos, donde los dos protagonistas se tropiezan con una cartera y una chaqueta misteriosamente abandonados en la calle, elementos que aluden a las repentinas desapariciones que se verifican en el período mencionado.

La meditación sobre el poder conlleva también la denuncia de la violencia que estalla en aquellos años, desvelando los horrores de un poder político que pierde cualquier tipo de legitimidad al recurrir a prácticas como la tortura y la sistemática desaparición de sus oponentes. Los relatos "Cambio de armas" y "Simetrías" describen las violaciones físicas y mentales que las mujeres opositoras al régimen sufrieron por parte de los militares, y la operación de lavado del cerebro que las convierten en las amantes de sus agresores. En el primer caso la protagonista pierde todo rasgo de humanidad en la atormentada y violenta relación con su coronel; mientras que la guerrillera del segundo relato es vejada por la mañana en la Comisaría, y por la noche llevada de paseo con una buena capa de maquillaje sobre las heridas. Las leyes se escriben en la piel, de la misma manera que las heridas y cicatrices se convierten en palabras en los cuentos de Valenzuela.

El poder, sin embargo, se enfrenta también a través del cuestionamiento de las ideas establecidas sobre la pareja. Las protagonistas de "El café quieto", "Tango", y "Cereemonia de rechazo" en un primer momento se presentan alienadas y asujetadas a figuras masculinas que dominan por completo su esfera emocional, se trate de un desconocido, un bailarín o un novio. Sin embargo, a poco a poco las mujeres consiguen recuperar su independencia y autonomía tras dudas e incertidumbres, estableciendo de este modo la subversión de los roles establecidos por una sociedad machista y la reivindicación de su libertad de mujeres.

La reflexión sobre el poder incluye también el desvelamiento del contenido sexista y patriarcal de los cuentos de hadas tradicionales a través de su reescritura. En "Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja", "La densidad de las palabras", "Avatares" y "La llave" la autora va más allá de un final feliz y se fija más bien en un rescate de las figuras femeninas. De este modo, la protagonista de "La llave", revisión del cuento "Barbazul", se presenta como una esposa rebelde que en el Buenos Aires de hoy conduce seminarios para jóvenes casadas, en los que las empuja a no ocultar su curiosidad limpiando la llave de oro con la que se puede abrir la puerta prohibida, sino a tomar una actitud combativa y libre de miedo.

A través del sabio manejo de la ironía y el humor negro, Luisa Valenzuela logra desactivar las historias oficiales y establecer una nueva versión de las mismas a partir de otra perspectiva. Es el caso de "Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja", que la escritora estructura como un cuento coral, basado en la alternancia de las voces de los personajes de Caperucita Roja, su Madre y Lobo. Al mismo tiempo, lo que se da es un cambio en los tradicionales papeles de los personajes. Caperucita ya no es una niña desamparada, sino más bien una mujer volitiva que elige ir al bosque y responder a la llamada del Lobo, el cual ya no es una fiera cruel y salvaje, sino un ser con el cual la protagonista establece una relación de íntima familiaridad, que hasta se convierte en amor.

Las figuras femeninas de Valenzuela reivindican su personalidad y autonomía independientemente de cualquier vínculo con los personajes masculinos de la tradición folklórica. Así la verdadera protagonista de "La densidad de las palabras" y la voz narrante no es la doncella buena y hermosa, que acaba feliz en el castillo del príncipe, sino más bien su hermana, fea y sola, quien encentra su valor en la capacidad de manejar el poder de las palabras. Finalmente, la conclusión de "Avatares" bien resume todo lo dicho anteriormente. Las protagonistas son Blancanieves y Cenicientas, de las que se dice que "empezarán a narrar sus respectivos cuentos, los mismos que una infi-

nidad de veces han sido contados por los otros [...] un príncipe vendrá si quiere, el otro volverá si vuelve. Y si no, se la pierden. Nosotras igual vomitaremos el veneno, pisaremos esta tierra con paso bien calzado y seguro” (p. 118-119). Es la imagen de una mujer fuerte y consciente de sus posibilidades y dignidad la que triunfa en la narrativa de Valenzuela, como lo demuestra también la protagonista del primer cuento de la antología, “Los Menestres”, llamada Juana la fuerte, que enseña a su hijo el derecho a vivir y disfrutar del amor y el sexo.

Desde el punto de vista formal, los textos de Luisa Valenzuela presentan un estilo perfectamente logrado, caracterizado por elementos que desbordan los límites y tensan las situaciones hasta extremos intolerables. A este propósito, las visiones de reojo, la sugerencia en lugar de la explicitación, permite encarar verdades que de otra forma serían indecibles de tan dolorosas; la utilización de la polifonía hace que se pueda observar la realidad en todas sus caras y reflejos, descubriendo lecturas contrapuestas; por fin, el constante juego con la focalización siempre cambiante pone al lector en un terreno narrativo donde dominan la sorpresa, la aventura y la pregunta sin respuesta. Esto explica también que en estos textos se advierta también la presencia del deseo y necesidad de un lector que, como en los relatos “Cuarta versión” y “Cambio de armas”, participe del proceso creador de manera activa y se atreva a ofrecer la última interpretación de lo ocurrido.

Finalmente, no se puede dejar de mencionar la maestría lingüística que demuestra la autora. Cada palabra está caracterizada por tener una imprescindible significación en la economía del cuento, cargándose de varios matices y profundas sugerencias. Al mismo tiempo, en su escritura resultan especialmente significativos los silencios del discurso, como ocurre en “El don de la palabra”, indagación sobre el lenguaje y su poder comunicativo, y “Verbo matar”, donde los silencios y las omisiones aumentan sin medida el poder de sugerencia de la palabra “matar”. Si los huecos del lenguaje resultan reveladores, aún lo es más la palabra que se vuelve objeto concreto y real, como en “Simetrías” donde se menciona una “palabra que puede llegar a ser la peor de todas: una bala. Así como la palabra bala, algo que penetra y permanece o no permanece en absoluto, atraviesa” (p. 254).

Como si fueran generosos inconvenientes, estas piezas literarias entran en la vida de los lectores y los conducen hacia el descubrimiento y la indagación de lugares inexplorados de la realidad, donde el silencio se convierte en lenguaje y la palabra se concretiza hasta adquirir la textura de la carne.

Margherita Cannavacciuolo

Sabrina Costanzo, *La costruzione di un giallo sociale: «Las cuatro estaciones» di Leonardo Padura Fuentes*, Messina, Andrea Lippolis Editore, 2008, pp. 493.

La colección Estantería Ibérica de la Editorial Andrea Lippolis de Messina, dirigida por Domenico Antonio Cusato, ha publicado a lo largo de estos últimos años interesantes y cuidadosos trabajos de investigación y crítica literaria hispanoamericana, enriqueciendo de forma inteligente el problemático panorama italiano. *La costruzione di un giallo sociale: «Las cuatro estaciones» di Leonardo Padura Fuentes* es la penúltima entrega, resultado de la tesis doctoral de Sabrina Costanzo, una joven investigadora de la Universidad de Catania, interesada principalmente en la narrativa hispanoamericana contemporánea.

El estudio consta de un detallado análisis de las novelas que componen la tetralogía – *Pasado perfecto* (1991), *Vientos de cuaresma* (1994), *Máscaras* (1997) y *Paisaje de otoño* (1998) – con el fin de llegar al descubrimiento de las dolorosas verdades de la Cuba castrista y a la vez de subrayar los efectos que puede producir una temática tan compleja en el interior de la estructura narrativa, tratando incluso de esbozar un perfil de lo policíaco, según Padura Fuentes, y enfocar los puntos de continuidad y ruptura de su obra con respecto al modelo cubano y al extranjero.

Como bien subraya la autora, la operación literaria de Padura Fuentes se inserta en una corriente que se desarrolla en Cuba a partir de los años ochenta, que se opone al modelo de la novela policial revolucionaria para restituírle dignidad artística y un nuevo valor social. En sus obras, en efecto, el autor traspasa el asunto y los límites clásicos del género para revelar ciertas zonas de la sociedad cubana. Se trata, entonces, de una escritura de carácter eminentemente social; es decir, la estructura policial es sólo un pretexto para hablar de la sociedad cubana y escarbar en los rincones de la conciencia de su generación.

La atención de Sabrina Costanzo se centra en los personajes, que ya no son meros prototipos sin personalidad ni humanidad, sino seres humanos llenos de vida, portadores de lo más profundo de la psicología cubana, con los que el lector puede identificarse. La caracterización de estas figuras, según la autora, deja espacio a la intimidad, a las relaciones personales, al pensamiento y sobre todo a la memoria: recursos que subrayan la distancia entre el tiempo de la historia y el tiempo de los protagonistas; un tiempo mucho más lento y a la vez más real, donde no sólo se desarrollan las investigaciones, sino, y sobre todo, se puede vivir y a la vez ver la realidad, juzgándola y valorándola.

El estudio, además, subraya como todos los personajes, a lo largo de tetralogía, van cambiando de actitud, terminado por desconfiar totalmente en la justicia y en los valores sociales. Los cuatro delitos, entonces, asumen diacrónicamente el valor de etapas fundamentales de una evolución gnoseológica, individual y colectiva, que lleva a descubrir el verdadero rostro de la *cubanidad* para alejarse finalmente de ella.

Para la autora, la figura que mejor encarna este cambio radical es el investigador Mario Conde, protagonista de las cuatro novelas y evidente *alter ego* del autor, que no sólo comparte con él la educación dentro de los ideales revolucionarios y la sucesiva frustración por la delusión de los mismos, sino también la maduración final de una visión crítica – aunque no disidente – del país y a la vez la incapacidad de alejarse definitivamente de él.

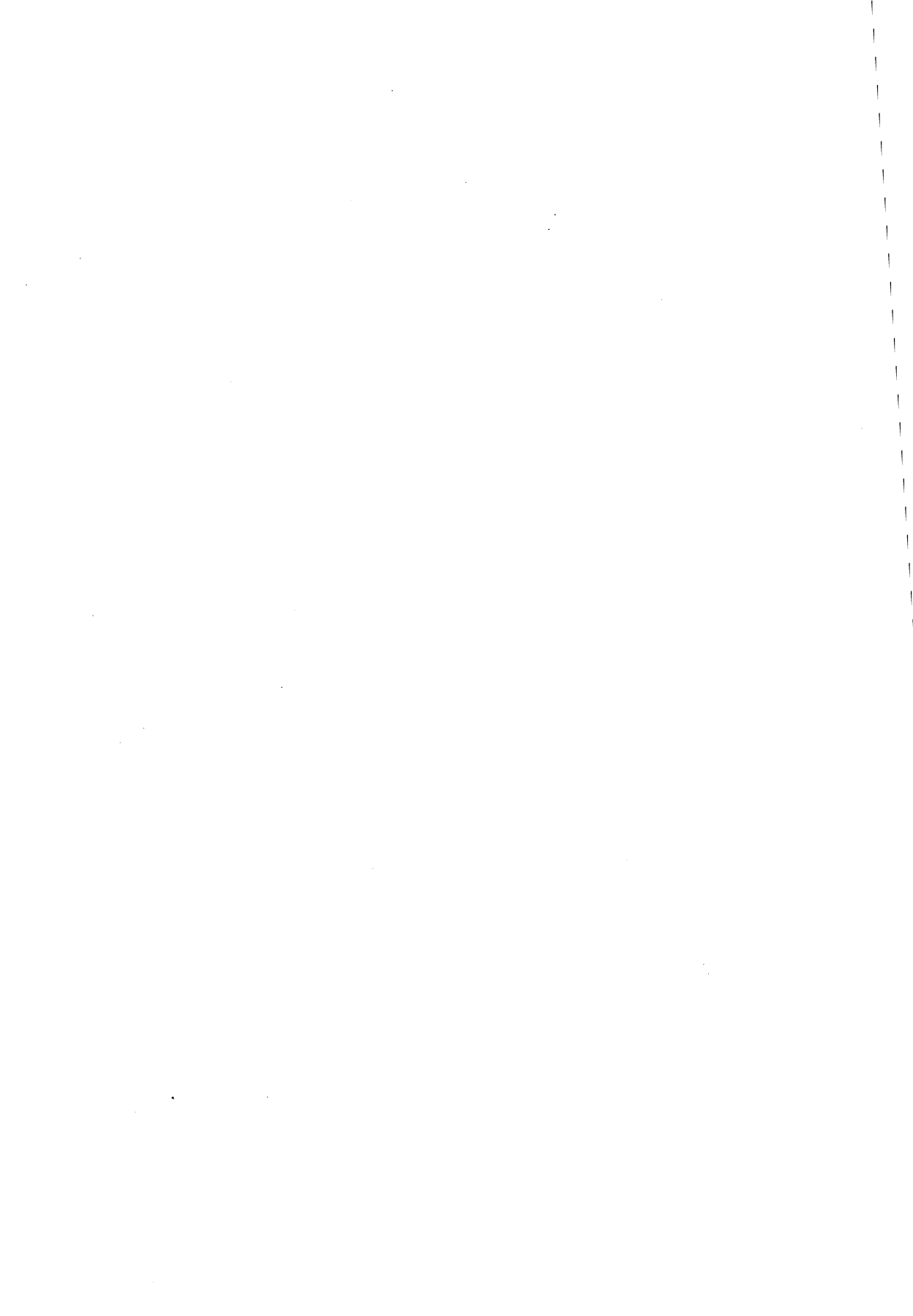
De ahí que Conde, aunque disfrute de su actividad, aparezca como un investigador frustrado, que no sabe por qué es policía y que quiere descubrir en qué momento de su vida tomó esa decisión equivocada. A lo largo de la tetralogía, en efecto, aumenta cada más vez la sensación de frustración por la inmutabilidad de la situación castrista, así como la memoria, colectiva e individual, permite una profunda comparación entre pasado y presente, que pone de relieve el deterioro espiritual y físico, hasta arquitectónico, de la ciudad de La Habana, cristalizada en la ausencia de un cambio sustancial.

Dentro de esta inmovilidad absoluta, sin embargo, Sabrina Costanzo evidencia un lento pero sustancial y definitivo cambio del protagonista, que al final acaba por abandonar su ocupación, encontrando en la creación literaria y en la elección de transformarla en un medio de análisis de la realidad, el único y resolutivo medio de expresión del propio tormento personal, en contra de la destrucción total. Según la autora, entonces, el protagonista, en línea con el pensamiento del autor, encarnaría la figura del representante de una colectividad, de su frustración y su malestar, no sólo dentro de los límites de la realidad histórico-social, sino también como portavoz de toda la

condición humana, que luchando en contra de la fugacidad del tiempo encuentra protección en los recuerdos íntimos de la memoria personal.

El estudio de Sabrina Costanzo resulta, en definitiva, una operación muy útil e inteligente de relectura de la tetralogía paduriana, que no sólo ofrece múltiples pretextos para futuros análisis, sino que logra subrayar la modernidad y la cabal importancia del pensamiento de Leonardo Padura Fuentes en el panorama literario de lengua española. Para los novelistas de esa generación se trata de salvar el país, porque es allí donde quieren vivir y tienen claro que de allí un verdadero cubano no se iría nunca. El compromiso del intelectual, entonces, se traduce en algo más concreto, encauzando su esfuerzo para contribuir a un cambio tanto de los hombres como del sistema, de tal modo que el pasado resulta la sola arma capaz de despertar a los cubanos del sopor, para localizar y comprender los errores, y a partir de ellos empezar a edificar un nuevo porvenir.

Ludovica Paladini



* * *

Luís António Verney, *Cartas Italianas*, prefácio, tradução e notas de Ana Lúcia Curado e Manuel Curado, Lisboa, Edições Sílabo, 2008, pp. 207.

Abandonando o curso de Teologia em Évora, Luís António Verney (1713-1792) transfere-se para Roma em 1736, presumivelmente com a intenção de aprofundar a sua formação nas áreas científica, filosófica e pedagógica, e de “escapar” à asfixia intelectual portuguesa e ao ensino escolástico e tradicionalista que pontificava em Portugal. Chegado a Roma, frequenta a Arcádia Romana, estabelece relações com grandes figuras como Muratori ou como o filósofo Antonio Genovesi, que acaba por seguir e refutar na sua obra *De Re Logica*. Mas o seu objectivo maior era empreender uma profunda reforma pedagógica, trabalho que o ocupa nos dez primeiros anos de Roma, de 1736 a 1746, data da publicação anónima do *Verdadeiro Método de Estudar [...] exposto em várias cartas, escritas pelo R. P. xxx Barbadinho da Congregação de Itália, ao R. P. xxx Doutor na Universidade de Coimbra* (2 vols., Nápoles, 1746). Esta obra é constituída, como se sabe, por dezasseis cartas, organizadas e apresentadas de acordo com a progressão curricular dos estudos no sistema educativo português, desde a Gramática à Retórica, da Poética à Filosofia e Metafísica, da Física à Teologia, tudo com a finalidade de reformar uma proposta pedagógica e cultural tida como obsoleta, adequando-a e actualizando-a a partir da abertura das mentalidades que pôde observar em Itália e na Europa mais “iluminada”.

No processo de ocultação da verdadeira autoria da obra, Verney recorre ao autor fictício que, com frequência, recorda ao longo do discurso a sua qualidade de italiano (tendo residido, porém, em Portugal), o que, desde logo, acentua a análise da cultura portuguesa vista a partir do estrangeiro, concretamente de Itália, circunstância que decerto o libertava de preconceitos nacionalistas. É este mesmo espírito que acaba por se revelar nas *Cartas Italianas*, agora editadas pela primeira vez em língua portuguesa, nas quais se manifesta a vontade explícita de não revelar o seu nome, certamente porque essa revelação condicionaria, à partida, o alcance das propostas e a leitura que delas esperava alcançar. Só na Carta VIII, expedida de Pisa em 28-5-1766, não faz uso dessa reserva, quando pede ao seu correspondente que faça chegar a missiva, na qual pede ajuda para a impressão do seu tratado de *Física*, ao Marquês de Pombal, confiando “muito na grandeza de alma e equidade do senhor Conde” (p.184).

As dez cartas italianas devem o seu título à dupla razão de serem textos, em forma epistolográfica, escritos em Itália e – razão mais ponderosa – de serem escritos em italiano, embora latinizado (cartas III-X), de acordo com a opinião dos tradutores: “cartas italianas com traços de latim” (p.10). Para a tarefa de tradução, A.L. Curado e M. Curado não se ocuparam da fixação do texto encontrado no Arquivo Colonial, tendo

seguido, por comodidade e aceitação incondicional, o texto transcrito, a partir do manuscrito, por Luís Cabral de Moncada em dois apêndices do seu importante estudo *Um Iluminista Português do Século XVIII: Luís António Verney* (Coimbra, Arménio Amado Editor, 1941). As restantes duas cartas da presente edição (I e II) dizem respeito a dois manuscritos da Biblioteca Nacional de Lisboa (F.G. Caixa 243. Documentos 29 e 30), já transcritos por Jean Girodon no *Bulletin des Études Portugaises* (1961); e por António Alberto de Andrade na sua monumental obra *Verney e a Cultura do seu Tempo* (Coimbra, 1965), a primeira com o título “Carta de Verney a um amigo de Lisboa” (p.571), considerando a segunda, pela temática fundamental, como a que poderia ter sido, segundo o estudioso, a “17ª. Carta do *Verdadeiro Método de Estudar*” (pp. 572-591). Ao contrário das outras, estas são escritas em português, com expressões em latim, e a sua inclusão no presente *corpus* justifica-se não só por terem sido escritas em Roma (1751 e 1753, respectivamente), por obedecerem aos mesmos objectivos da reforma das mentalidades em Portugal e, de acordo com os organizadores, por “não se encontrarem em português contemporâneo” (p. 13). São, portanto, objecto de modernização ortográfica, de disposição gráfica mais ágil, e de análise atenta, aspecto que se manifesta nas pertinentes notas, as quais seguem o critério geral de “contextualizar as figuras da sociedade setecentista” (p. 10).

Consideradas globalmente, as *Cartas Italianas* formulam uma série de propostas orientativas para a desejada reforma da sociedade portuguesa, tentando expurgar os malefícios provenientes da acção continuada dos jesuítas; do poder da Inquisição (de que curiosamente se defende a reforma mas não a abolição); e da fuga dos judeus, aceites depois em Roma e outras cidades italianas como Pisa, Livorno ou Ferrara. Ou como justamente referem A.L. Curado e M. Curado: “com excepção já mencionada das sugestões para a reforma da Inquisição, o pensamento social de Verney é, pois, muito inovador para a época e extraordinariamente contemporâneo em muitos aspectos” (p. 26). E quanto à tradução, pode dizer-se que o resultado é excelente, seguindo os tradutores a teoria do próprio Verney, aliás muito sagaz, quando sugeria, na carta de Roma de 1-1-1753, que “não só se deve traduzir as palavras mas o pensamento inteiro e a energia ou força com que está no original, o que não pode ser sem parafrasear muitos períodos para que caiam com harmonia” (Carta II, p. 76).

Do que não há dúvida é que Verney pertence ao grupo de intelectuais que, no século XVIII, procuraram intervir no tecido social português para o renovar e para o elevar ao nível da Europa culta, quer no plano intelectual, quer no plano político. É muito provável, até, que algumas das suas propostas tenham influído nas decisões do Marquês de Pombal relativamente à Inquisição, de que resultou o novo *Regimento* deste tribunal, de 1774.

Manuel G. Simões

José Clemente Pozenato, *O caso do martelo / Il caso del martello*, a cura di Brunello De Cusatis, Perugia, Morlacchi Editore, 2008, 1ª ristampa 2008, pp. XIX + 193.

O segundo volume de “Letteratura Luso-Afro-Brasiliiana”, colecção que Brunello De Cusatis em boa hora projectou e destinada a divulgar “poeti e narratori lusofoni – con un’attenzione particolare alle ultime generazioni – poco o per nulla noti in Italia”, é

dedicado a José Clemente Pozenato, autor brasileiro paradigmático da literatura que se foi produzindo na zona das “colónias” italianas dos estados de Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná. Trata-se da área geográfica onde se concentraram as maiores comunidades de emigrantes venetófonos, as quais mantiveram uma identidade comunitária e que falam ainda, à distância de um século e meio, ao lado do português do Brasil, a sua língua-dialeto de origem, o chamado *italian*, precisamente de derivação vêneta. O próprio Autor é descendente, pelo ramo do pai, de uma família vêneta e acabou por contactar de perto com a cultura e o *modus vivendi* da “colónia” italiana, não sendo surpreendente, portanto, que a sua obra literária exiba traços distintivos, os quais, inseridos, embora, na literatura gaúcha contemporânea, são testemunho explícito de “contaminações” de carácter cultural, o que engloba, obviamente, a questão linguística.

Não foge a esta regra a novela policial *O caso do martelo*, cuja primeira edição remonta a 1985 e que representa o primeiro texto ficcional publicado por J. C. Pozenato. Para além do espaço onde se desenvolve a acção – uma pequena comunidade agrícola em que os colonos são de origem ou descendência vêneta – há que referir a escolha dos nomes ou apelidos das personagens, desde Mansueto Gamba (o colono assassinado com um martelo), mais conhecido como Nàne Tamànca, alcunha que traduz a contaminação vêneto-portuguesa, ao sobrinho Camilo Gamba, ao doutor Carbelli (médico legista), a Bòrtolo Fassina (presidente da cooperativa vinícola), até Giulietta (seguindo a grafia italiana), viúva de um certo Delloro. E se a cooperativa se situa na localidade de Santa Juliana, não falta a referência a um topónimo de proveniência vêneta (“é logo depois de Montebérico”, pp. 6/7), que pode existir na realidade ou inserido no discurso pela memória familiar, considerando que o pai do Autor, já nascido no Brasil, é nativo de Nova Vicenza: o modelo italiano é evidente, se considerarmos que o santuário de Monte Bérico se situa em Itália, como se sabe, e é parte integrante da cidade de Vicenza.

Além disso, Nàne Tamànca, o morto, é considerado por todos “un poro màto” (p. 42); Camilo Gamba, seu sobrinho, é acusado por uma personagem de “ir te lê putàne todas as semanas, na cidade” (p. 28). O próprio comissário Pasúbio, que conduziu a investigação, adapta-se, a certa altura, ao “dialeto local: – Gnente, dô parole” (p. 40). Ou como diz Brunello De Cusatis na sua excelente e, do ponto de vista contextual, validíssima introdução: “Pasúbio sembra quasi volersi arrendere di fronte a un muro di complicità nascoste. Allorquando, però, i ricordi della sua infanzia trascorsa in colonia vanno pian piano riaffiorando [...] E così, dopo essere riuscito a conquistarsi la fiducia degli abitanti, scoprirà, in un finale a sorpresa, l’assassino” (p. XV).

A “apresentação” é acompanhada por uma “nota bibliográfica” (pp. XVII-XIX) que, além doutras funções, cumpre a da colocação da obra no percurso literário empreendido por J.C. Pozenato, itinerário que se distribui por seis volumes de poesia, três novelas, três colectâneas de contos e quatro romances – lembre-se o mais emblemático: *O quatrilho*, também ambientado nas “colónias vênetas”, e que deu origem ao celebrado filme de Fábio Barreto –, para além do fundamental ensaio *O regional e o universal na literatura gaúcha*, de 1974, obra de referência para os estudiosos da literatura regionalista de uma geografia literária deveras fascinante.

Il caso del martello encontrou em Brunello De Cusatis um tradutor atento às possíveis insídias dos muitos idiotismos estritamente regionalistas ou outros de uso generalizado no Brasil, oferecendo-nos uma tradução fluente e fiel sem deixar de ser rigorosa, conduzindo o leitor para o mesmo efeito de “suspense” do texto de partida, e que é, afinal, entre outros ingredientes típicos deste tipo de narrativa, a grande qualidade da novela.

Manuel G. Simões

* * *

Albert Sánchez Piñol, *Tretze tristos tràngols*, Barcelona, La Campana, 2008, pp. 167.

Dopo il successo di pubblico e critica del romanzo *La pell freda* (2002, traduzione italiana di Patrizio Rigobon, *La pelle fredda*, Milano, Feltrinelli, 2005), e dopo una più ambigua accoglienza del suo libro successivo, *Pandora al Congo* (2005), l'autore catalano Albert Sánchez Piñol, nell'attesa di un terzo romanzo che dovrebbe completare una trilogia insieme ai due libri precedenti, ha pubblicato nel 2008 una raccolta di racconti dal sonoro e curioso titolo *Tretze tristos tràngols* (*Tredici tristi guai*).

Il gusto per la fonetica ed i giochi di parole – a volte un po' troppo scontati – che evidenzia questo titolo abbiamo potuto già osservarlo, in ripetute occasioni, nelle opere precedenti di Sánchez Piñol, sia nel nome delle protagoniste femminili dei suoi romanzi (Aneris/Amgam, nomi che vanno letti da destra a sinistra), sia nell'Altro che i suoi eroi devono affrontare, i "citàuca" (*aquàtics*) che arrivavano dall'acqua ne *La pell freda* oppure i "tèctons" provenienti dal centro della terra in *Pandora al Congo* (le creature fantastiche del terzo romanzo, come lui stesso ha detto, dovrebbero arrivare dall'aria). Per quanto riguarda *Tretze tristos tràngols*, alcuni critici hanno voluto invano cercare relazioni con un altro libro dal titolo molto particolare, *Tres tristes tigres*, del narratore cubano Guillermo Cabrera Infante. Molto più plausibile, invece, la filiazione con l'opera *Tristos tròpics* (Tristi tropici) dell'antropologo Claude Lévi-Strauss, anche perché la formazione antropologica di Sánchez Piñol non va affatto trascurata. Lui stesso, nella sua prima raccolta di racconti, *Les edats d'or*, aveva incluso un racconto intitolato "Tristos trànsits", molto vicino al libro che qui ci occupa.

Ci troviamo dunque davanti a tredici racconti assai diversi fra di loro: Sánchez Piñol ha ammesso di concepire il racconto come una capsula, come un genere che apre molteplici possibilità alla sperimentazione, piuttosto che come l'elemento di un ingranaggio che dovrebbe costituire un insieme coerente. Infatti, gli è stata criticata una certa mancanza di unità, sia esterna che interna; tuttavia, il fatto è che questa raccolta diventa una prova concreta della volontà di Sánchez Piñol di costruire un universo letterario autonomo, coerente con se stesso. Un desiderio che si manifesta in riferimenti intertestuali oppure nel tessere legami con altri libri che costituiscono il suo mondo di finzione, un'intenzione che giustifica che il protagonista de "La nau dels bojos" (la "nave dei pazzi" dove gli emarginati della società, i folli, vagano per l'eternità dentro a un mare ostile, in un'atmosfera che ricorda i quadri di Dürer e di Bosch) abbia avuto una storia d'amore con "una princesa selenita" (p. 40), in riferimento al suo primo raccon-

to, “Quan queien homes de la lluna”, oppure che questo personaggio (ambiguo saggio che non riesce a sfuggire la nave dei folli) volesse viaggiare “a la ciutat tectònica que batega al centre de la terra” (p.40), che non è altro che la città sotterranea di *Pandora al Congo*. Ma le costanti dell’universo letterario dell’autore vanno molto oltre: benché nei tredici “tràngols” di Sánchez Piñol ci sia un’enorme molteplicità di stili e costruzioni letterarie, è sempre presente l’elemento fantastico, anche se in versioni molto diverse. Infatti, ci ritroviamo di fronte a un vasto repertorio narrativo: dalla favola, con conflitto e probabilmente anche con morale, come quella della zebra che impara le lezioni che le permetteranno di sopravvivere nella savana, oppure quella del paradossale spaventapasseri che ama gli uccelli, costretto a consumarsi nella sua solitudine a causa del ruolo che gli è stato imposto, fino al personaggio che contempla con stupore la trasformazione del suo braccio in una zampa di elefante, circondato da una costernazione familiare molto rassegnata, che ci colloca sulla via del fantastico di Pere Calders oppure della metamorfosi kafkiana; e addirittura un esplicito omaggio a uno dei grandi maestri del genere fantastico, il Borges de “Los dos reyes y los dos laberintos”, che diventa qui “El Rei de Reis i les dues ciutats”. In quest’ultimo racconto, i giochi di Sánchez Piñol con la sua stessa finzione o con quella altrui arrivano fino alla nota del testo, che rinvia ad un altro racconto della raccolta e allo stesso tempo dialoga con la nota a piè de pagina dello splendido racconto borgesiano. O ancora, in una tradizione che potrebbe includere sia il già citato Calders che Quim Monzó, troviamo l’armadio misterioso che divora gli amanti della coppia modello del racconto “Només digues si encara m’estimes” e che capovolge la loro esistenza (o forse non lo fa affatto, e proprio lì risiede la sua forza trasgressiva).

Tuttavia, non sono soltanto questi gli elementi fondamentali della letteratura di Sánchez Piñol che rintracciamo nei racconti che qui ci occupano. C’è sempre, come nei suoi romanzi e anche nei libri precedenti, un profondo interesse per i rapporti di potere e tutte le relative manifestazioni (per esempio lo sfruttamento degli extraterrestri-immigrati inquietantemente vicini agli umani in “La solidaritat que va venir de les estrelles”), oppure le relazioni – sempre conflittuali, spesso frustranti – tra le sovrastrutture e l’individuo (“La llei de la selva” o “Mai no compris xurros en diumenge”), o il problematico confronto tra la propria identità e quella degli altri (“Quan queien homes de la lluna”, “Titus”). Tutte queste preoccupazioni rimandano sempre alla splendida e inquietante *La pell freda*, oltre che all’articolato artificio narrativo – sebbene un po’ meno suggestivo – di *Pandora al Congo*. Romanzi che trovano continuità in questi racconti anche per quanto riguarda gli spazi, che oscillano tra quelli aperti, isolati e selvaggi (foresta, deserto, savana, la solitudine polare) e certi luoghi chiusi, claustrofobici, come la nave dei folli oppure il ventre della balena del racconto “Entre el cel e l’infern” (dove si intrecciano sia i riferimenti biblici alla storia di Giona che ad altri ipertesti più mediatici).

Possiamo, dunque, sottolineare in questi “tràngols” la presenza di una gran molteplicità di influenze letterarie, artistiche, antropologiche ed anche del mondo dei media, ma sempre accompagnate da una gran consapevolezza del mestiere, della costruzione narrativa, della rielaborazione dei diversi materiali. L’antropologia, la letteratura ed una ampia gamma di risorse per cercare di spiegare (e spiegarsi) i comportamenti umani. Nelle parole di Pere Calders, “non si butta via niente”, ma sempre che si possa costruire il tutto con una gran abilità narrativa.

Un’abilità narrativa che secondo alcuni raggiunge livelli spettacolari in uno scrittore che ha introdotto in maniera brillante nella letteratura catalana argomenti e tradizioni che questa ha spesso ignorato; un’abilità, però, che secondo altri non ha fatto che calare dalla pubblicazione de *La pell freda*, che manca di coerenza, che a volte cerca troppo il colpo ad effetto e che pecca di un certo anacronismo in rapporto al racconto moder-

no – o postmoderno. Ricezione, dunque, leggermente contraddittoria per l'ultimo libro di uno degli scrittori catalani di maggiore successo internazionale in tutta la storia della letteratura catalana. I lettori hanno, per il momento, un'opera tradotta in più di 37 lingue e l'attesa di un probabile film, di altre traduzioni e di un terzo romanzo che dovrebbe far vedere in modo definitivo se Sánchez Piñol costituisce soltanto un interessante fenomeno passeggero o se riesce a conquistare un posto d'onore nelle lettere catalane. Anche se forse lo ha già fatto.

Mireia Companys

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

Riviste:

- Anales de Literatura Española Contemporánea*, 33-2° (2008)
Anuario de Estudios Americanos, C.S.I.C. Sevilla, 65-1° (2008)
Boletín de la Academia Argentina de Letras, 275-276 (2004), 277-278 (2005),
279-280 (2005), 281-282 (2006)
Cadernos de Estudos Lingüísticos, Universidade Estadual de Campinas, 49-2°
(2007)
Cahiers d'Études Romaines, Université de Provence, nouvelle série, 16 (2007),
17-1° (2007), 17-2° (2007)
Centroamericana, Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, 14 (2008)
Cuadernos Hispanoamericanos, 696 (2008), 697-698 (2008), 699 (2008),
Complementario, 17 (2008), 700 (2008), 701 (2008)
Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica, Fundación Univer-
sitaria Española Seminario "Menéndez Pelayo", 33 (2008)
Estudios, ITAM, 84 (2008), 85 (2008), 86 (2008)
Edad de Oro, Universidad Autónoma de Madrid, 27 (2008)
Estudios Ibero-Americanos, PUCRS, 24-1° (2008)
Explicación de Textos Literarios, California State University Sacramento, 34,
1°-2°, 2005-2006
Foreign Affairs en español, ITAM, 8-1° (2008)
Fragmentos, Universidade Federal de Santa Catarina, 33 (2007)
Índice Histórico Español, Universitat de Barcelona, vol. 44 n. 121 (2006)
[2007]
Inti, 63-64 (2006)
Letras de Deusto, Universidad de Deusto, 118 (2008), 119 (2008), 120 (2008)
Le Letras de Hoje, PUCRS, 148 (2007). 149 (2007). 150 (2008)
Madrygal. Revista de Estudios Gallegos, Universidad Complutense de Madrid,
11 (2008)
Nueva Revista de Filología Hispánica, El Colegio de México, 56-2° (2008)
Península. Universidade do Porto, 5 (2008)
Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, seconda serie, Università
degli Studi di Milano, 31 (2007)

Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, C.S.I.C. Madrid, 63-1° (2008), 63-2° (2008)
Revista de Filología Románica, Universidad Complutense de Madrid, 2007 Anejo V
Revista Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 222 (2008), 223 (2008), 224 (2008)
Spagna contemporanea, 31 (2007), 32 (2007)
Strumenti critici, 117 (2008), 118 (2008)

Libri:

- A. Buero Vallejo, *Storia di una scala. Dramma in tre atti*. Saggio introduttivo di V. Orazi. Traduzione di F. Brunetti, Firenze, Le Lettere, 2008, 121 pp.
- M. V. Calvi-G. Mapelli-J. Santos López (a cura di), *Lingue, culture, economia. Comunicazione e pratiche discorsive*, Milano, FrancoAngeli, 2008, 298 pp.
- B. Castillo de Berchenko, *Alfredo Gangotena poète équatorien (1904-1944) ou l'écriture partagée*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1992, 298 pp.
- M. Bobes, *Febbre d'inverno*, Roma, Voland Edizioni, 2006, 105 pp.
- V. Cervera Salinas, *L'anima obliqua (El alma oblicua)*, Bari, Levante Editore, 2008, 136 pp.
- S. Costanzo, *La costruzione di un giallo sociale: «Las cuatro estaciones» di Leonardo Padura Fuentes*, Messina, Andrea Lippolis Editore, 2008, 491 pp.
- D. A. Cusato, *El teatro de Mario Vargas Llosa*, Messina, Andrea Lippolis Editore, 2007, 171 pp.
- D. A. Cusato-A. Melis (al cuidado de), *Homenaje a Hernán Loyola*, Messina, Andrea Lippolis Editore, 2002, 316 pp.
- M. D'Agostino (a cura di), *La leggenda di Cola Pesce. Una versione spagnola del secolo XVII*, Roma, Salerno Editrice, 2008, 143 pp.
- F. Gambin (a cura di), *Alle radici dell'Europa. Mori, giudei e zingari nei paesi del Mediterraneo occidentale, vol. I: secoli XV-XVII*, Firenze, SEID, 2008, 227 pp.
- F. García Lorca, *Poeta a New York*. A cura di Glauco Felici, Torino, Einaudi, 2008, 182 pp.
- P. Masiero (a cura di), *Jorge Luis Borges. Un'eredità letteraria*. Venezia, Università Ca' Foscari. Scuola di Dottorato in Lingue, Culture e Società. Quaderni del Dottorato in Studi Iberici e Anglo-Americani e del Dottorato in Studi dell'Europa Orientale, Cafoscarina, 2008, 278 pp.
- S. Monti, *La Lozana de Delicado e le altre*. Con un testo inedito di Jerónimo López Mozo, Verona, Edizioni Fiorini, 238 pp.
- M. Rosso (a cura di), *Salinas, Guillén, Diego, Lorca, Alberti, Aleixandre, Cernuda, Pados, Altolaguirre, Alonso. I poeti del Ventisette. Antologia*. Venezia, Marsilio, 2008, 462 pp.
- M. J. Rubiera Mata, *Els poetes àrabs de les Illes Balears. Estudi, selecció de*

- textos i traducció al catalá. Fotografia Joan Torres*, Palma (Illes Balears), Govern de les Illes Balears – Institut d'Estudis Baleàrics, 2007, 65 pp.
- C. Ruiz Barrionuevo, *Asedios a la escritura de José Lezama Lima*, Messina, Andrea Lippolis Editore, 2008, 144 pp
- S. Serafin (a cura di), *Studi di letteratura ispano-americana presso università e istituti-centri italiani*, Venezia, Mazzanti editori, 2007, 258 pp.
- C. Suárez de Figueroa, *Plaza universal de todasciencias y artes*. Edición de M. Jalón, I-II, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2006
- A. de Toro, *Borges infinito, Borges virtual. Pensamiento y saber de los siglos XX y XXI*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2008, 339 pp.
- G. de Torroella, *La faula*, Barcelona, Universitat de les Illes Balears, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2007, 210 pp.
- L. de Vega, *Las fortunas de Diana. Texto y gramática de María Cándida Muñoz Medrano*, Messina, Andrea Lippolis Editore, 2007, 170 pp.
- A. Vian y C. Baranda (eds.), *Letras humanas y conflictos del saber. La filología como instrumento a través de las edades*, Madrid, Editorial Complutense, 2008, 379 pp.

IBEROAMERICANA

**AMÉRICA LATINA
ESPAÑA - PORTUGAL**

**Ensayos sobre letras
historia y sociedad
Notas. Reseñas
iberoamericanas**

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

➤ IBEROAMERICANA aparece en forma trimestral e incluye cuatro secciones: **Artículos y ensayos** de crítica literaria y cultural, historia y ciencias sociales. Los **Dossiers** que en cada número se dedican a un tema específico. El **Foro de debate** con análisis de actualidad, comentarios, informes, entrevistas y ensayos. **Reseñas y Notas bibliográficas.** ➤ **ÚLTIMOS NÚMEROS PUBLICADOS: N° 29:** Entre-discursos: medios masivos, literatura y política en la cultura latinoamericana. **N° 30:** América Latina, la modernidad. **N° 31:** La verdad de la ficción: bandolerismo, historia, literatura, sociedad. **N° 32:** Centroamérica: territorios de violencia.

Suscripción anual (4 números):

€ 80 Instituciones y Bibliotecas,

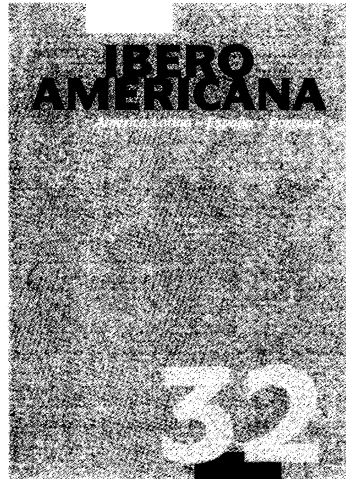
€ 50 Particulares

€ 40 Estudiantes

Número individual

€ 16,80

(gastos de envío no incluidos)



IBEROAMERICANA Editorial Vervuert, Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid, Tel.: +34 91 429 35 22 / Fax: +34 91 429 53 97 - **VERVUERT** Verlagsgesellschaft, Elisabethenstr. 3-9 D-60594 Frankfurt am Main, Tel.: +49 69 597 46 17 / Fax: +49 69 597 87 43

NORME REDAZIONALI

per saggi e note

1. Le collaborazioni devono essere inviate alla Redazione della rivista su supporto informatico, oltre che in copia cartacea. I **saggi** non devono superare le 15 pagine (30.000 battute circa), incluse le note, a interlinea 2, carattere Times New Roman (corpo 12 in testo e corpo 10 in nota). Le **note** non devono superare le sei pagine (15.000 battute circa) fermi restando il carattere e il corpo. Le **recensioni** non devono superare le tre pagine (6000 battute circa), fermi restando il carattere e il corpo e non devono superare le tre pagine (6000 battute circa), fermi restando il carattere e il corpo e non devono presentare note.
2. Nei **saggi** e nelle **note** il nome dell'autore (centrato) e il titolo vanno in tondo e maiuscoletto. La citazione di un'opera va in corsivo anche nel titolo (es.: LA MUJER EN EL *QUIJOTE* DE CERVANTES).
3. All'interno del testo (saggio, nota, recensione) le citazioni inferiori alle tre righe vanno tra virgolette " " con punteggiatura fuori delle virgolette; le citazioni superiori alle tre righe costituiscono paragrafo a sé, rientrato a sinistra di 5 millimetri (3 battute), senza virgolette, con spaziatura e corpo inferiore al testo (spaziatura 1, corpo 10). Le parole straniere nel testo vanno in corsivo (es.: *aproximación* agli indigeni creò difficoltà).
4. Frasi o parole non riportate nel testo vanno indicate con tre puntini tra parentesi quadre [...]. L'intervento dell'autore nell'ambito di una citazione si segna con parentesi quadre [] (es.: La madre [di Giovanni] non era presente).
5. Le note e le citazioni bibliografiche vanno a piè di pagina.
6. Per i libri indicare la prima volta cognome e nome dell'autore in maiuscoletto, il titolo del volume in corsivo, città di pubblicazione, casa editrice, anno di pubblicazione, separati da virgole, numero della pagina di riferimento (p. o pp.), (vedi ESEMPI).
7. Atti e volumi miscelanei vanno indicati con cognome e iniziale del nome dei curatori in maiuscoletto seguiti da (a cura di), il titolo e le indicazioni date al punto 6.
8. Per le riviste il titolo va indicato per esteso in corsivo, seguito dal numero e anno solare separati da virgole (vedi ESEMPI).
9. Titoli di articoli e saggi, di capitoli, racconti e poesie vanno in carattere tondo tra virgolette « », nel testo e in nota, seguiti dalla preposizione in e dal riferimento all'opera collettiva. Indicare cognome e iniziale del nome dell'autore in maiuscoletto (vedi ESEMPI).
10. Il riferimento ad un'opera già citata va espresso con il cognome e l'iniziale del nome in maiuscoletto, *op. cit.* (in corsivo se unica opera dell'autore citata); se le opere sono più d'una, segue il titolo in forma abbreviata seguito da *op. cit.* in tondo e il numero della pagina. Nel caso di immediata citazione della stessa pagina si usa *Ibidem*, se di pagina diversa *Ibi* seguito dall'indicazione della pagina.
11. Nelle **recensioni** indicare il cognome e nome dell'autore/i dell'opera in maiuscoletto, titolo in corsivo, luogo di edizione, casa editrice, data, numero delle pagine.

ESEMPI:

TAVANI, GIUSEPPE, *Asturias y Neruda*, Roma, Bulzoni, 1985, p. 42

Ibidem

Ibi, pp. 56

TAVANI, G. «Codici, medici e ricette», in BELLINI, G. PERASSI, E. (a cura di), *Para el amigo sincero*. Studi dedicati a Luis Sáinz de Medrano dagli Amici Iberisti italiani, Roma, Bulzoni, 1999

MENESES, C., «Barret, extraño personaje», *Quaderni Ibero-american*, 90, 2001. Pp. 5-10

TAVANI, G., *Asturias...*, op. cit., p. 15

MENESES, C., op. cit., p. 9

N.B. – Si prega di non usare il grassetto.





Finito di stampare nel mese di maggio 2009
dalla Tipolitografia CSR
Via di Pietralata, 157 - 00158 Roma
Tel. 064182113 (r.a.) - Fax 064506671