

# RASSEGNA IBERISTICA

93  
Aprile 2011

- BIAGIO D'ANGELO  
*"Trobar nou": esperienze poetiche in alcune voci di donne del Novecento (Hilda Hilst, Anne Sexton, Marina Cvetaeva)*..... p. 3
- ADRIANA IMPERATORE  
*Una letteratura argentina transnacional: «El común olvido» de Sylvia Molloy y «Salsa» de Clara Obligado*..... p. 19
- SILVANA SERAFIN  
*Il viaggio nella selva di Gioconda Belli*..... p. 35
- MANUEL G. SIMÕES  
*A poesia universitária e a guerra colonial*..... p. 47

**NOTE:** V. Orazi, *Esilio e sospensione temporale: «Los trasterrados» de Max Aub*, p. 59; S. Ballarín, *Literatura como profanación: «Ojos que no ven» de J. A. González Sainz*, p. 65; M. Bortignon, *«¡Más respeto, que soy tu madre!»: la blognovela, un presente posible para la literatura*, p. 71; G. Alarcón, *Jaime Saenz: evocación y revelación*, p. 75

**RECENSIONI:** E. Landone, *Los marcadores del discurso y la cortesía verbal en español* (E. Sainz González) p. 81; M. Lozano Zahonero, *Gramática de referencia de la lengua española* (R. J. Lenarduzzi) p. 84; L. Romero Tobar (a cura di), *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales* (P. Rigobon) p. 86; J. A. Mases (selección e introducción), *Cuentos de la Asturias rural* (P. Spinato B.) p. 90; F.B. Pedraza Jiménez / R. González Cañal / E. E. Marcello (eds.), *El «Arte nuevo de hacer comedias» en su contexto europeo. Congreso Internacional, Almagro 2009* (M. Presotto) p. 91; M. Cavillac, *«Guzmán de Alfarache» y la novela moderna* (E. Di Pastena) p. 95; E. García de Santo Tomás, *Modernidad bajo sospecha. Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII* (M. G. Profeti) p. 99; J. Andrés, *Lettere familiari. Corrispondenza di viaggio dall'Italia del Settecento III* (P. Mildonian) p. 100; M. Zambrano, *Dalla mia notte oscura. Lettere tra María Zambrano e Reynas Rivas (1960-1989)* / J. Bergamín, *Mia cara amica María. Lettere edite e inedite a María Zambrano* (M. Pertile) p. 104; V. Cervera Salinas, *L'anima obliqua (El alma oblicua)* (A. Scarsella) p. 108

J. Ludmer, *Aquí América Latina. Una especulación* (A. Imperatore) p. 111; N. Jitrik, *Panorama histórico de la literatura argentina* (G. J. Zarco) p. 114; H. Vezzetti, *Sobre la violencia revolucionaria* (G. J. Zarco) p. 116; A. Lorini / D. Basosi, *Cuba in the World, the World in Cuba. Essays on Cuban History, Politics and Culture* (S. Regazzoni) p. 118; F. Carvajal / C. van Diest, *Nomadismo y ensamblajes: compañías teatrales en Chile 1990-2008* (L. Paladini) p. 121; M. Espinoza / R. Miranda, *Mutaciones escénicas. Mediamorfosis, transmedialidad y postproducción en el teatro chileno contemporáneo* (L. Paladini) p. 123; M. M. Martín Rodríguez, *Gaspar de Villagrà: le-gista, soldado y poeta* (G. Bellini) p. 125; L. Marechal, *Adán Buenosayres* (S. Serafin) p. 127; A. Fernández Ferrer, *Ficciones de Borges. En las galerías del laberinto* (S. Regazzoni) p. 129; R. Roffé, *Uccelli rari ed esotici. Cinque racconti di donne straordinarie* (C. Cattarulla) p. 131; J. M. González Álvarez, *En los "bordes fluidos". Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia* (A. Hanke-Schaefer) p. 133; G. Carrasco, *Ruda* (M. Bortignon) p. 136; M. Ángeles Pérez López, *Catorce vidas (Poesía 1995-2009)* (A. Portela) p. 137

M. Alegre, *Jornada de África. Romanzo d'amore e morte del sottotenente Sebastião* (M. G. Simões) p. 141

A. J. Balsach, *Galitsia / Galicja* (M. Pertile) p. 143

**PUBBLICAZIONI RICEVUTE** ..... p. 147

BIAGIO D'ANGELO

“TROBAR NOU”: ESPERIENZE POETICHE  
IN ALCUNE VOCI DI DONNE DEL NOVECENTO  
(HILDA HILST, ANNE SEXTON, MARINA CVETAEVA)

Fu questo un poeta - colui che distilla  
un senso sorprendente da ordinari  
significati, essenze così immense  
da specie familiari.

morte alla nostra porta  
che stupore ci assale  
perché non fummo noi  
a fermarle per primi.

Rivelatore d'immagini,  
è lui, il poeta,  
a condannarci per contrasto  
ad una illimitata povertà.

Della sua parte ignaro,  
tanto che il furto non lo turberebbe,  
è per se stesso un tesoro  
inviolabile al tempo.

(Emily Dickinson)<sup>1</sup>

Marceline Desborde-Valmore (Douai 1786-Parigi 1859), attrice, cantante, scrittrice, unica poetessa che Paul Verlaine introdusse nell'edizione rinnovata dell'antologia dei “Poeti maledetti”, del 1888, scriveva nella poesia “Una lettera di donna”: “Le donne, lo so, non dovrebbero scrivere;/ ma io scrivo/ perché tu possa leggere da lontano nel mio cuore,/ come quando sei partito./ Non

<sup>1</sup> DICKINSON, E., «There was a Poet – It is That», in DICKINSON, E., *Poesie*. Milano, Rizzoli, 1979, p. 183. Trad. di Margherita Guidacci. Versione originale. “This was a Poet -- It is That/ Distills amazing sense/ From ordinary Meanings --/ And Attar so immense/ / From the familiar species/ That perished by the Door --/ We wonder it was not Ourselves/ Arrested it -- before --/ / Of Pictures, the Discloser --/ The Poet -- it is He --/ Entitles Us -- by Contrast --/ To ceaseless Poverty --/ / Of portion -- so unconscious --/ The Robbing -- could not harm --/ Himself -- to Him -- a Fortune --/ Exterior -- to Time --”.

dirò nulla che non sia in te/ molto più bello,/ ma la parola detta cento volte, quando viene da chi s'ama/ sembra nuova"<sup>2</sup>. La parola poetica del Novecento ha segnato un'emancipazione singolare che può essere definita come la dichiarazione di una rinnovata *ars poetica* femminile. Lungi dal sottolineare le forme di scrittura più eloquenti – almeno un tempo – della poetica femminile, come il diario e la poesia sentimentale, in cui la donna si ritagliava un proprio spazio personale, privilegiando – perché obbligata – l'isolamento, la scrittura delle poetesse del Novecento rinuncia irrevocabilmente all'equivalenza "donna = regina del focolare". In realtà, sono parecchie – ma spesso cadute nell'oblio – le donne scrittrici che hanno anticipato l'affermazione dell'essere donna e poeta del secolo appena trascorso: Saffo, Hildegard von Bingen, Emily Dickinson, Sor Juana Inés de la Cruz, per ricordare solo le più consacrate dal canone. Ha ragione Paola Mildonian nel sostenere che "contro il pregiudizio che da sempre riconosce nella scrittura femminile il prototipo della poesia sentimentale, spontanea, immediata (...) la poesia è stata uno strumento di conoscenza e insieme un dispositivo per agire concretamente in seno alle istituzioni sociali e politiche"<sup>3</sup>. La conoscenza più immediata, in cui, tuttavia, le tensioni restano irrisolte, è quella soggettiva, un percorso che problematizza, come scrive Silvana Serafin, la nozione di "origine", in cui l'Io, per affermarsi, ha bisogno del Tu: "In tal senso il famoso binomio donna-natura, più che essere sostituito, viene affiancato a quello di donna-cultura connotando la personalità femminile di rinnovate sfaccettature"<sup>4</sup>. Ciononostante, questo rapporto – secondo la lettura di Emmanuel Lévinas – non si chiude in una relazione dualista, ma si apre al "prossimo" inteso come un elemento ulteriore, una parte "terza", in cui si svela la società, intesa come relazione di singoli individui e non come totalità che annulla le differenze. Una fetta sostanziale della creazione poetica femminile contemporanea si delinea su tre grandi fronti: la poesia erotico-metafisica; la poesia di espressione e interesse politico-ideologico; la poesia emotivo-confessionale. Non si tratta di temi omogenei, specialmente perché essi si mescolano nella produzione poetica, risultando, spesso, inscindibili. Valga solo l'esempio della poetessa nordamericana Adrienne Rich in cui i tre temi menzionati confluiscono con forza in una sintesi peculiare. Tale ripartizione apre la strada a una rinnovata concezione della poesia come testimonianza di un itinerario etico, spirituale

<sup>2</sup> DESBORDE-VALMORE, M., «Una lettera di donna», in *Poeti con nome di donna*, a cura di Davide Rondoni e Francesca Cadel. Milano, BUR, 2008, p. 43.

<sup>3</sup> MILDONIAN P., «Percorsi mitici e percorsi mistici nell'*inaudito quotidiano* di alcune poetesse». In: SERAFIN, S. - BROLLO, M (a cura di), *Dialogare con le istituzioni. Il lessico delle pari opportunità*, Udine, Ed. Forum, 2008, p. 203.

<sup>4</sup> SERAFIN, S., «Universalità della poesia», in: *Oltreoceano. Dialogare con la poesia: voci di donne dalle Americhe all'Australia*, Udine, editrice Forum, n. 3/ 2009, p. 11.

ed estetico, in cui il desiderio, l'eros, la morte, il nomadismo, lo sradicamento, il mito rappresentano gli elementi tematici di una scrittura contestataria, di una proposta di liberazione, in un senso non esclusivamente ideologico, ma "melo-tragico": la voce del razionale e dell'affettivo, del privato e del pubblico, dell'individuale e del collettivo si solleva imperiosa, destabilizzando le frontiere del maschile e del femminile. Vorrei denominare questa voce *melo-tragica*, in alcuni casi, differentemente *melodrammatica*, come un "trobar nou", in aggiunta, e non in opposizione, al "trobar clus" e al "trobar leu" dell'esperienza poetica medievale. Ricordiamo brevemente di cosa si tratta, appoggiandoci sulle ricerche di un grande medievalista come Ulrich Mōlk.

Proprio nel periodo dell'attività poetica dei discepoli diretti di Marcabru, cioè nel decennio intorno alla metà del secolo, si collocano, a nostro avviso, gli inizi di quella corrente stilistica che i trovatori stessi chiamano *trobar clus* o *trobar escur* ("poetare chiuso" o "oscuro"), opponendola così allo stile tradizionale, chiamato da allora in poi *trobar leu* o *trobar plan* ("poetare leggero" o "piano"). Ciò che sorprende di più in queste canzoni composte nel nuovo stile oscuro sembrò essere per i critici contemporanei e posteriori l'uso di rime ricercate e di parole rare in rima (*caras rimas*; *caras rimas e clusas*), che rendono più difficile la comprensione e sono perciò accessibili solo a un pubblico di intenditori<sup>5</sup>.

Poetare difficile, stile elaboratissimo, artificioso ed oscuro, il *trobar clus* e *ric*, i cui rappresentanti più celebrati furono Raimbaut d'Aurenga e Arnaut Daniel, echeggia nelle liriche novecentesche che considereremo in queste pagine per mezzo di riferimenti allusivi e rovesciamenti degli ideali dell'amor cortese. A differenza della "cortesia", le poetesse a cui faremo riferimento preferiscono la *desmezura*, cioè l'incapacità di controllare gli impulsi e gli istinti. Il Tu è un oggetto del desiderio, che permetterebbe al Poeta d'essere ammesso all'intimità dell'Altro. Con tutto ciò, la Poesia nega quest'ingresso alla beatitudine, poiché, nonostante l'oscurità e i giochi linguistici possano aumentare il valore conoscitivo dell'esperienza poetica, tale conoscenza non fa che esaltare l'assenza del Tu e la sua nostalgia infinita.

Questo "trobar nou" raffigura, pertanto, una poesia in perenne stato di crisi. Ma, beninteso, in questo caso, non si tratta di una crisi poetica, o della morte o della fine prossima della versificazione, ma di una crisi che espone la poesia – e soprattutto quella scritta da donne – a una tensione esponenziale peculiare: il discorso sull'identità e sulla soggettività gioca pericolosamente con la pluralità, inscenando una teatralità in cui l'io vorrebbe emergere, ma desidera, ferocemente, perdersi, in un deliquio testuale e umano, dentro il

<sup>5</sup> MōLK, U., *La lirica dei trovatori*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 67-68.

Tu e il Noi della Storia. Il fare poesia, pertanto, questo “trobar nou”, come lo chiamavamo, si riassume in un *gesto aporico*, in cui il Poeta sa di non sapere, ma allo stesso tempo, sente impellente l’impulso alla poesia, alla versificazione, al messaggio ermetico, occulto, al grido del cuore che si staglia come una necessità strutturale e per la quale chi scrive chiede un riconoscimento tacito. Le poetesse che abbiamo scelto per queste pagine (Hilda Hilst, Anne Sexton, Marina Cvetáeva) – provenienti da esperienze molto differenti e da culture geograficamente agli antipodi – hanno proposto nuove possibilità per la scrittura poetica, sottolineando, tutte, un minimo denominatore comune: se la Poesia è aporia, il poeta è colui che, muovendo dalla solitudine e dall’isolamento, sceglie di condividere la tragedia dell’incomprensione con la società, attraverso un Tu, storico o no che sia. Questo uscire allo scoperto responsabilizza, eticamente, il Poeta, che *inscena* tra i versi il suo tormento, quello che, parafrasando il celebre verso di Sá de Miranda (ripreso da António Lobo Antunes), potremmo identificare con la domanda “che farò quando tutto arde?”. L’etica della poesia corrisponde alla coscienza dell’esperienza. La questione “cosa fare durante l’incendio della realtà” è già risposta, ma mai una volta per tutte; è invece il tentativo dell’immaginazione poetica, della finzione della poesia, quel tentativo in cui, come scrive Blanchot, “l’assenza si realizza”.

Ce mouvement infini qu’est la rencontre elle-même (l’événement de l’expérience, l’événement présent de la rencontre) laquelle est toujours à l’écart du jeu et du moment où elle s’affirme, car elle est cet écart même, cette distance imaginaire où l’absence se réalise<sup>6</sup>.

Ma la poesia è anche esperienza di un incontro, sebbene quasi sempre desiderato e frustrato, come allegoricamente lo indicavano le “cantigas de amigo”, di epoca medievale<sup>7</sup>. Si tratta di un incontro con un Tu ultimo, presente, rivelatore della complessità del soggetto. Tuttavia, questo Altro da sé, metastorico e consustanziale allo stesso tempo, dice dell’ambiguità della poesia e della sua etica in quanto esperienza. La poesia è generata da – si potrebbe sottolineare: “per colpa di” – questo Tu, ed è anche generata dal soggetto poetico che, in assenza del Tu, richiede un “incontro” nella scrittura. La poesia rivela, allora, l’esperienza di questo incontro, in cui la rivelazione è sempre rinviata a un “dopo”, a un “posteriori” che enterebbe, psicologicamente, nella sfera del quotidiano e dell’empirico. Poiché la poesia

<sup>6</sup> BLANCHOT, M., *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1989, p. 18.

<sup>7</sup> PÉCORA, A., profondo conoscitore dell’opera di Hilda Hilst, preferisce denominare l’intensità lirica della poetessa, “di matrice arcaicizzante”, “pensando soprattutto in un registro discorsivo paradossalmente ironico e sublime, fondato in una dialettica erotica, perfettamente nitida nel suo rigore e sistematicità”. A. Pécora, Nota introdutória a *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, São Paulo, Globo, 2001, p. 12.

solo ricorda, e solo può parlare di una ferita, di un'assenza, di una profonda abrasione, come nei quadri di Lucio Fontana. Il "trobar nou" delle poetesse che abbiamo convocato in queste pagine è la consapevolezza che la poesia è un'esperienza mistica in cui l'oggetto divino non si trova che tra le righe dell'esperienza creativa poetica. In un certo modo, la poesia distrugge il presente, lo pone in uno scacco matto, e il Tu ultimo, quando c'è, annulla la Poesia perché Esso corrisponde pienamente, *pienifica*, è "troppo rosso", potremmo dire, ricordando i "Tulipani" di Sylvia Plath, "fa male", "parla alla mia ferita, vi corrisponde"<sup>8</sup>. Lo mette in evidenza anche Andrei Tarkovskij, quando in un'intervista, dichiara che "l'artista esiste perché il mondo è imperfetto"<sup>9</sup>. La poesia nasce, oggi come anticamente, dalla Distanza.

Les choses ne sont malheureusement pas aussi simplex. Toute l'ambiguïté vient de l'ambiguïté du temps qui entre ici en jeu et qui permet de dire et d'éprouver que l'image fascinante de l'expérience est à un certain moment, présente, alors que cette présence n'existe à aucun présent, détruit même le présent où elle semble s'introduire<sup>10</sup>.

Dunque, una distanza feconda, che riesce a spazializzare un luogo più o meno concreto, un luogo in cui la parola e il silenzio si rapportano, come in una competizione, in uno scontro, "e questo luogo è indicato dal movimento incessante, dall'insistenza inguaribile della scrittura del desiderio"<sup>11</sup>.

### **"Desejo é Outro. Voragem que me habita"<sup>12</sup>**

Entrare in contatto con la poesia di Hilda Hilst<sup>13</sup> è (poter) vivere un'esperienza mistica e laica. La sua poesia sembra aver metamorfosato le tecniche

<sup>8</sup> Mi riferisco alla poesia «Tulipani», da *Ariel* di Sylvia Plath, di cui qui riporto il frammento originale in inglese: "The tulips are too red in the first place, they hurt me./ Even through the gift paper I could hear them breathe/ Lightly, through their white swaddlings, like an awful baby./ Their redness talks to my wound, it corresponds".

<sup>9</sup> Si tratta di un documentario intitolato «The Poet of the Cinema», che è possibile vedere nel *website* di *youtube*: <http://www.youtube.com/watch?v=V27XIElDlE> (15 di marzo 2010).

<sup>10</sup> BLANCHOT, M., *Le livre à venir*, op. cit., p. 18.

<sup>11</sup> RISSET, J., «Il corpo di Dafne». Introduzione a Maurice Scève. *Délie. Oggetto d'altissima virtù*. Torino, Einaudi, 1975, p. XV.

<sup>12</sup> HILST, H., *Do desejo*, São Paulo, Globo, 2004, p. 24.

<sup>13</sup> Meno nota alla cultura italiana e europea, fornisco qui alcuni dati biografici di Hilda Hilst. Hilda Hilst nasce a Jaú, nello stato di São Paulo, nel 1930. Bellissima, Hilda vive una giovinezza sregolata fa innamorare impresari, poeti (fra i quali Vinícius de Moraes) e artisti, tra cui, si racconta, l'attore americano Dean Martin. I suoi primi libri, pubblicati negli anni '50, mostrano già le sue qualità poetiche, e addirittura Cecília Meireles ne tesse le lodi. Nel 1962 decide trasferirsi nella Fazenda São José, a Campinas (SP), di proprietà materna, per dedicarsi esclusivamente

e i criteri della poesia camoniana e di Petrarca, ma soprattutto, la poesia medievale del *trobar clus* e della *cantiga de amigo*, riletta in chiave erotica. Poesia eccitante, sensuale e, a volte, apertamente erotica, la scrittura di Hilda Hilst va contro i parametri di una visione perbenista, borghese, formale del fare poetico. Quella di Hilda Hilst è una *ars poetica* urtante, ingombrante, che, al dire “pane al pane vino al vino”, stabilisce un rapporto strettissimo con quell’Altro che la abita – come una voragine – in un “dentro-di-sé” che è il cuore, l’anima, il sangue, ma anche, e soprattutto, il corpo, il sesso, la mente, in un gioco di metafore scandalose e straordinariamente vive. Lettrice avida della cosiddetta poesia confessionale, e soprattutto di Sylvia Plath, spesso citata in epigrafe ai suoi lavori, la poesia della Hilst sembra essere una costante battaglia tra l’effimero e l’eterno poetico. “Nós dois passamos... teu desamor também / há de passar. Sou apenas poeta (...) Nós dois passamos porque assim é sempre”<sup>14</sup>. Il tempo che, come sottolinea Baudelaire, “mange la vie” causa dolore e pena infinita per l’assenza dell’Amico, spesso muto e indifferente. La Hilst lo invoca, frequentemente, nei suoi versi, come Túlio, quasi a enfatizzare il Tu che nel nome si trova, come per misteriosa alchimia, incorporato. La poesia della Hilst è marcata dall’ansia della corporalità (“sempre à procura do teu corpo exato”<sup>15</sup>), del profilo altrui, forse algido, dello spazio lasciato dall’esperienza sessuale, e di quell’interstizio che si stabilisce tra l’anima e il corpo del poema. L’amico è indifferente al canto del Poeta. “Meu medo – scrive la Hilst – meu terror, é se disseses:/ teu verso é raro, mas inoportuno (...)/ Que o amor do poeta é coisa vã”<sup>16</sup>. Il Poeta non si dichiara vinto, e continua l’itinerario poetico verso una morte che è una benedizione intima e speciale, perché lascia spazio al fare poetico. Per tutto questo, ella fu “strega, folletto, mostro, delusione e disgusto”. All’amico disattento e distaccato, la poetessa deve “la luna a lutto, la convulsione interiore, l’anima svuotata, un sole che non vedo”. Il vizio di amore si placa appena con la scrittura poetica, ma solo rivela maggiore l’abisso, il “non dire infiammato, una febbre mareggiata di poesia”<sup>17</sup>. Il lutto, la morte, che, in altri momenti, sono rigettati nella possibilità di un fecondo incontro con Túlio, si fanno dialogo stringente

alla letteratura, e sostenendo la necessità dell’isolamento dal mondo per rendere possibile la conoscenza dell’essere umano. Nel 1990, pubblica *O caderno rosa de Lori Lamby* dà inizio alla cosiddetta “fase pornografica” della scrittrice. L’opera provoca scandalo e indignazione nei circoli letterari e nella critica. I temi cari e ossessivi alla Hilst sono la morte, la ricerca di Dio, l’amore e il sesso sono evidenti nei suoi libri più importanti: *Do desejo* (1992), *Da morte. Odes mínimas* (riunite in una pubblicazione del 2003) e *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (2001). La Hilst è scomparsa alcuni anni fa, nel febbraio 2004.

<sup>14</sup> HILST, H., *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, São Paulo, Globo, 2001, p. 21.

<sup>15</sup> *Ibi*, p. 25.

<sup>16</sup> *Ibi*, p. 32.

<sup>17</sup> *Ibi*, p. 41.



nella raccolta *Da morte. Odes mínimas*. Non ci sono considerazioni moraleggianti, né si tratta di una morte discussa filosoficamente o come allegoria. In questa collezione di liriche, la Hilst sfida la Morte e poeticamente tesse un monologo a volte crudele, a volte ironico e cinico, in cui immagina non solo il memento mori, ma il proprio attimo fatidico. La poetica hilstiana possiede, in queste liriche, il suo centro più enigmatico: l'annichilirsi, l'osservazione minuziosa della corrosione dell'Essere, il sonno delle cose, che solo non dorme nella propria figurazione mortifera.

O efeito dessa espia cuidadosa da morte em vida poderia ser a histeria ou a paranóia, mas em Hilda algo de suavemente assombrado se instala na cena. Espiar a morte, aqui, é também descobrir uma singular rotina para viver. No limite, as odes de Hilda Hilst acabam por montar uma espécie de piquenique civil para receber a própria morte, que mora na vizinhança<sup>18</sup>.

L'effetto di contemplazione e di sfida alla Morte, anch'essa di sapore medievale, che ricorda, alla lontana, le *Coplas* di Jorge Manrique, è di godimento. Scrive Alcir Pécora: "A rigore, la mortalità è condizione e finalità della poesia, il che non esclude un tipo peculiare di speranza: cioè, che la poesia possa diventare un esercizio spirituale che prepara alla fine, alla morte"<sup>19</sup>. Potremmo aggiungere che si tratta quasi di un ulteriore gioco erotico, perverso, un esercizio spirituale, sprovvisto di rivelazioni ultraterrene, sprovvisto di benessere o tranquillità per l'anima.

Forse il vero esercizio spirituale, croce e delizia della scrittura poetica, è l'Idea – come la Hilst la denomina – di sapersi Poeta, e di essere consapevole, inoltre, che l'Amico carnale è assolutamente insufficiente alle esigenze intime, strutturali del soggetto poetico. Neppure l'atto sessuale corrisponde pienamente se si risolve in un urlo al Nulla. L'Idea – in Hilda Hilst – fa venire alla mente la poetica di Maurice Scève, il poeta rinascimentale francese che proprio all'Idea, sotto mentite spoglie, nel nome allusivo di Délie (un anagramma, com'è facile dedurre) dedicò un ciclo di più di 400 *dizains*. L'Idea hilstiana si associa all'*irrealizzazione* del Desiderio, equivale a un *manque perpetuel*, che si rinnova e si distrugge, per poi nuovamente rinascere, come la Fenice. Il Desiderio è un mito "tra le lenzuola": "o que tu pensas gozo é tão finito/ e o que pensas amor é muito mais"<sup>20</sup>. Un esempio è la lirica che apre *Do desejo*: "Porque há desejo em mim, é tudo cintilância. (...) Extasiada, fodo contigo/ ao invés de ganir diante do Nada"<sup>21</sup>. Il Desiderio è sempre legato

<sup>18</sup> PÉCORA, A., Nota introdutória a *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo, Globo, 2003, p. 9.

<sup>19</sup> *Ibi*, p. 10.

<sup>20</sup> HILST, H., *Do desejo*, op. cit., p. 30.

<sup>21</sup> *Ibi*, p. 17.

alle misteriose movenze di Dio, il cui cuore è oscuro come la notte, mentre il Poeta è obbligato a familiarizzare con il Desiderio proprio – fatto di un'altra oscurità, carnale, “licenziosa, indegna”, ma della quale impara a non temere: “Não menti gozo prazer lascívia/ nem omiti que a alma está além, buscando/ Aquile Outro<sup>22</sup>”. Chiamando il Poeta di “Pássaro-Poeta” o di “Fazedor de versos”, in cui abita una nostalgia che condanna, la distanza e la voragine (del desiderio), la voce poetica femminile si traveste di Arianna, di Dioniso e di Samsara (dalle *Upanishads*), implorando a una Divinità superiore, “la via dell'eccesso”, cioè “dello stupore”, e offrendo al lettore alcune delle liriche più intense e drammatiche (“Não percebes, Samsara...”, il ciclo “Prelúdios-intensos para os desmemoriados do amor”, la lunga “Ode descontínua e remota para flauta e oboe – De Ariana para Dionísio”, musicata, addirittura, da un importante cantautore brasiliano, Zeca Baleiro).

- Não percebes, Samsara, que Aquele que se esconde  
E que tu sonhas homem, quer ouvir o teu grito? Que há uma luz que nasce da blasfêmia  
E amortece na pena? Que é o cinza a cor do teu queixume E o grito  
tem a cor do sangue Daquele que se esconde? Vive o carmim, Samsara.  
A ferida. E terás um vestígio do Homem na tua estrada<sup>23</sup>.

Nelly Novaes Coelho sottolinea che “o motivo polarizador de toda a poesia que aí se represa é o Erotismo, no alto sentido filosófico do termo: ‘a experiência da comunhão plena eu-outro’ que, partindo do corpo atinge as raízes metafísicas do ser e o faz sentir-se participante da Totalidade<sup>24</sup>”. L'affanno della poetica hilstiana consiste nel cercare Dio nelle cose terrestri, sebbene la Sua assenza diventi fonte generatrice di vita poetica, energia intima capace di far sorgere la parola, il Poema, la Domanda. La Hilst si fa erede e compagna delle voci di Emily Dickinson e Nikos Kazantzakis, a cui dedica un volume, in omaggio a un comune sentimento religioso del mondo:

[...] Que não venhas, Dionísio.  
Porque é melhor sonhar tua rudeza  
E sorver reconquista a cada noite  
Pensando: amanhã sim, virá.  
E o tempo de amanhã será riqueza:  
A cada noite, eu Ariana, preparando  
Aroma e corpo. E o verso a cada noite  
Se fazendo de tua sábia ausência<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> *Ibi*, p. 25.

<sup>23</sup> *Ibi*, p. 80.

<sup>24</sup> NOVAES COELHO, N., “Poesia obscura/ luminosa de Hilda Hilst”. In: <http://www.hildahilst.com.br/separata.php?categoria=10&id=12>

<sup>25</sup> HILST, H., *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, op. cit., p. 59.

## **“I am, each day, typing out the God my typewriter believes in”**

Con questa citazione, tratta dalla lirica “Frenzy”, ci addentriamo nell’universo ombroso, erotico e funesto di Anne Sexton. La lotta con Dio o con l’angelo di Giacobbe, che aveva caratterizzato la lettura della poesia di Hilda Hilst, si affina nella lirica sextoniana. Il suo “trobar nou” riflette il desiderio morboso di ritrovare e perseguire una purificazione sacrificale. La poesia, così, diventa un’eccessiva, straripante confessione intima, melanconica e tragica. Sexton, come altri poeti della scrittura che fu etichettata come “confessional poetry”<sup>26</sup>, e che alcuni critici, con probabili intenti denigratori, chiamarono “talk therapy”, visse questo nuovo poetare dentro il gioco ambiguo e pericoloso di una Poesia salvifica. La poesia, purtroppo, non propone nessuna ancora di salvezza, né come percorso psicologico e psichico, né dal punto di vista religioso. La discesa agli inferi di Anne Sexton si nutre di quest’illusione umanissima, giungendo alla crisi estrema, cioè alla consapevolezza che il linguaggio poetico solo può mostrare una parte nascosta, enigmatica del proprio io, nella cui rivelazione il Poeta deve annullarsi, perdersi, o in un’estasi mistica, o nel tragico “silenziare la propria voce”. Confondere l’io poetico con il soggetto empirico sarebbe depauperare la forza intima della poesia di Anne Sexton, sebbene il confronto sia inevitabile. Poiché se la verità poetica non deve, né può, coincidere con l’esperienza autobiografica, è pur vero che, come in Hilda Hilst, senza il vissuto erotico e metafisico del “trobar” sextoniano la scrittura si limiterebbe a un anonimo e anodino balbettare. È interessante la risposta della Sexton a Barbara Kevles per le pagine di “The Paris Review”: “I mean it’s a difficult label ‘confessional’, because I’ll often confess to things that never happened...So, you know, I mean I’ll often assume the first person and it’s someone else’s story”<sup>27</sup>. Al pari della voce poetica della Hilst, la poesia di Anne Sexton manifesta una tendenza quasi teatrale, “un gusto di autodrammatizzazione e quindi di enfasi, di eccesso

<sup>26</sup> Ricordiamo brevemente che il termine “confessional” fu usato, per la prima volta, dal critico M.L. Rosenthal, nel 1959, in una sua recensione alla raccolta poetica *Life Studies* di Robert Lowell. Rosenthal, talvolta ambiguamente, riconosceva in questa scrittura poetica, la presenza preponderante di un “io” che poteva essere “confuso” con l’autore empirico. Più tardi tale denominazione si estese a indicare una poesia che si occupa degli aspetti più personali e intimi della vita, come il sesso, la religione, i ricordi rimossi. Alcuni critici hanno addirittura, con una certa malignità, parlato di “talk therapy”. Vedasi, a questo proposito, l’Introduzione di Edoardo Zuccato, in: Anne Sexton, *Lestrosa abbondanza*, a cura di E. Zuccato, Milano, Crocetti, Editore 1997, pg. 10-sgg.

<sup>27</sup> *The Paris Review*. The Art of Poetry, n. 15. Intervista di Anne Sexton con Barbara Kevles, 1974, in: WOOD MIDDLEBROOK, D., *Anne Sexton: A Biography*, Boston, Houghton Mifflin, 1991, pag.180.

espressivo e teorico”<sup>28</sup>. Questa teatralizzazione, che lega la poesia sextoniana a certe movenze barocche anglosassoni (dei poeti metafisici, di Richard Crashaw e di John Donne, specialmente), accoglie il versante metafisico e quello erotico-personale come la manifestazione dichiarata di un soggetto disposto ad aprirsi, nello spazio perverso e oscuro della pagina poetica, per cercare di comprendere il proprio io ingarbugliato. Poesie come *The Sickness Unto Death* e *Oysters* sono, in questo senso, paradigmatiche. Nella prima, che riprende il titolo di un’opera di Søren Kierkegaard (*La malattia mortale*), le immagini, le metafore e i simboli non potevano non essere condannati come eccessivi e inappropriati. Ma è giustamente quest’unione tra un’immaginazione potente e toni elegiaci a legittimare la poetica dualistica della Sexton, sempre oscillante tra l’urgenza catartica e la volontà autodistruttiva: “God went out of me/ as if the sea dried up like sandpaper,/ as if the sun became a latrine./ God went out of my fingers./ They became stone./ My body became a side of mutton/ and despair roamed the slaughterhouse./ Someone brought me oranges in my despair/ but I could not eat a one/ for God was in that orange./ I could not touch what did not belong to me”<sup>29</sup>. Lontana dalla ricerca dell’assoluto di John Donne e Gerald Manley Hopkins, Sexton assembla Dio a motivi e archetipi che saranno sempre più angustianti e presenti nella sua produzione, fino al volume *The Awful Rowing Toward God* (1975). Ancora più evidente la duplicità della domanda sull’esistenza e della poesia come strategia dialogica, quasi colloquiale, in “The Fury of Sunsets”: “Why am I here?/ why do I live in this house?/ who’s responsible?/ eh?”. Per Anne Sexton spesso la presenza di Dio è talmente ingombrante e inquietante che diventa, come nella lirica hilstiana, testimonianza e discussione sulla sessualità, su tabù “poetici” che la poetessa si affrettò a smontare definitivamente. Nella descrizione dell’esperienza sessuale in poesia, la Sexton e la Hilst si somigliano: Dio partecipa, come lontano spettatore, all’incontro amoroso, e nel momento sommo del piacere, “Logos appears/ and unleashes their rivers (...) God/ in His perversity/ unties the knot”<sup>30</sup>. In altre liriche la sessualità si fa pesantemente allusiva (“Menstruation at Forty”, “The Ballad of the Lonely Masturbator”, “For my Lover, Returning To His

<sup>28</sup> BUCCOLIERO, L., *Sylvia Plath e Anne Sexton. La morte come redenzione*. Tesi di laurea sostenuta presso l’Università degli Studi di Lecce (Anno accademico 2004-2005), p. 29. Consultato *on line* il 15 di marzo 2010: [http:// files.splinder.com/ 7406ed019bb64d2c26d8b7140d46ad62.pdf](http://files.splinder.com/7406ed019bb64d2c26d8b7140d46ad62.pdf).

<sup>29</sup> “Dio uscì da me/ come se il mare fosse diventato/ secco come la carta vetrata,/ come se il sole fosse diventato una latrina./ Dio uscì dalle mie dita./ Esse divennero pietra./ Il mio corpo si trasformò in un pezzo di carne di montone/ e disperata vagai per il mattatoio./ Qualcuno portò, nella mia disperazione, delle arance./ Non ne potevo mangiare neanche una/ perché Dio era dentro quell’arancia./ Io non potevo toccare ciò che non mi apparteneva”.

<sup>30</sup> Si tratta della celebrata (forse ingiustamente) poesia intitolata *When Man Enters Woman*.

Wife”, “In Celebration of my Uterus”, per citarne solo alcune) ma, in nessun caso, il discorso poetico s’involverisce; diventa, al contrario, una panoramica dell’intimità del soggetto lirico, fino ai recessi più inconfessati. Nella seconda poesia, *Oysters*, si rappresenta suggestivamente l’iniziazione sessuale, quasi incestuosa, alla presenza di una figura paterna ingombrante che mescola il senso della Divinità con la Sessualità maschile<sup>31</sup>. Piccole creature, le ostriche sono colorate di un blu cianotico, invocando, già dall’inizio, un’immagine delicata, sottile, di morte. Il riso del padre, che beve un *martini dry*, di fronte alla faccia disgustata della bambina, si associa, poi, alla tristezza che apparenta il liquido del cocktail e il pianto delle ostriche. L’aura di sessualità si fa sempre più evidente nella scrittura del rito di passaggio: “Then I laughed and then we laughed/ and let me take note –/ There was a death,/ the death of childhood”. Passando dall’innocenza all’esperienza, la poesia ha un sapore amaro, oscuro, quasi segreto, bisbigliato. Ciò che era misterioso agli occhi della bambina, è adesso rivelato alla presenza di un Padre che non la accoglie e che rimane ironicamente distaccato. Nell’attrazione sessuale che la scena evoca analogicamente, la Sexton evidenzia, con ambiguità, la perdita della verginità e l’acquisizione di una femminilità tormentata. Il Padre-Dio ride, come abbiamo visto. Nel “trobar nou” della Sexton, la poesia sembra sorgere da questa risata (di biblica memoria, peraltro), che genera una confusione, un’esitazione, un’incertezza esistenziale che ha bisogno dello spazio dialogico della Poesia. E la poesia si trasforma in corporalità, in sensazione intima, in una festa di tutti i sensi.

**“Peccherò (...) con passione, con tutti i sensi che Dio m’ha dato - tutti e cinque!”**

Il verso è tratto da una lirica di Marina Cvetaeva, scritta 26 settembre 1915, che esemplifica alcuni degli elementi fondamentali della poetica della scrittrice russa.

Заповедей не блюла, не ходила к причастью.  
 — Видно, пока надо мной не пропоют литию,—  
 Буду грешить — как грешу - как грешила: со страстью

<sup>31</sup> “Oysters we ate,/ sweet blue babies,/ twelve eyes looked up at me,/ running with lemon and Tabasco./ I was afraid to eat this father-food/ And Father laughed/ and drank down his martini,/ clear as tears./ It was a soft medicine/ that came from the sea into my mouth,/ moist and plump./ I swallowed./ It went down like a large pudding./ Then I ate one o’clock and two o’clock./ Then I laughed and then we laughed/ and let me take note –/ There was a death,/ the death of childhood/ there at the Union Oyster House/ for I was fifteen/ and eating oysters/ and the child was defeated./ The woman won”.

Господом данными мне чувствами — всеми пятью!  
 Други! — Сообщники! — Вы, чьи наущения — жгучи!  
 — Вы, сопреступники! — Вы, нежные учителя!  
 Юноши, девы, деревья, созвездия, тучи,—  
 Богу на Страшном суде вместе ответим. Земля!<sup>32</sup>

Nonostante la famiglia di rinomata tradizione culturale, o forse proprio per questo, la personalità di Marina Cvetaeva fu contrassegnata dalla ribellione: bizzarra nelle letture, quasi sempre di secondo ordine, emancipata, anticonvenzionale, antiformale, la sua poetica sembra essere il risultato sintetico ed esplosivo “di un’estetica dell’arte *bassae* di un complesso sistema di immagini *alte*”<sup>33</sup>. Il *trobar nou* della Cvetaeva, così prossima alle proposte poetiche tanto di Hilda Hilst quanto di Anne Sexton, si riassume nello *choc* e nel paradosso, nell’affermare l’unità dei contrasti – il volgare e il sublime; il sesso e la ricerca dell’Assoluto; Dio e la sua negazione; il maschile e il femminile; il fisico e il metafisico. Anche il presunto lesbismo della Cvetaeva era, più che una condizione esistenziale, un gossimoro h<sup>34</sup>, come ben lo definisce Lev Losev, cioè un tentativo poetico di riunire nell’unico soggetto poetico l’anima maschile e la voce femminile. In questa direzione vanno i versi debordanti di *Car-Devica* (“Lo zar-fanciulla”, 1920) e il ciclo di poesie dedicate a Sofija Parnók, e ancora tutte le maschere poetiche che la Cvetaeva adottò come voci individuali per cantare la libertà dei sentimenti. Si tratta di voci che sono piuttosto delle riletture personalissime di figure della storia e della letteratura di tutti i tempi: Euridice, Fedra, Manon Lescaut, Arianna, ed altre. Non mancano i dialoghi amorosi con i poeti, soprattutto con quelli per i quali la Cvetaeva nutrì una passione smisurata: Pasternák, Mandelštam e, soprattutto, Rilke, al quale è dedicata una delle poesie più straordinarie, *Per l’anno nuovo* (“Новогоднее”).

La poetica della Cvetaeva è, se così possiamo dire, il trionfo della *desmezura*, in cui si fondono non solo le idee e la concezione del mondo e della persona, ma anche i livelli sintattici e fonici. Queste contrapposizioni non sono solo apparenti. Esse emergono dal testo poetico come gesto teatrale,

<sup>32</sup> Quando non indicato diversamente, le traduzioni dal russo sono da intendersi come mie: “Ho infranto il precetto: non ho fatto la comunione./ – Così: finché non canteranno il mio requiem, –/ Io peccerò – come peccai – e pecco: con passione./ Con tutti i sensi che il Signor m’ha dato – tutti e cinque!/ Amanti! – Complici! – Voi, le cui pulsioni sono ardenti!/ – Voi, con me criminali! – E Voi, cari maestri!/ Tutti voi, giovani, fanciulle, alberi, costellazioni, nubi –/ A Dio, nel Giorno del Giudizio, rispondiamo insieme. Terra!”

<sup>33</sup> LOSEV, L., “Marina Cvetaeva”, in: ETIKIND, E.-NIVAT, G.-SERMAN, I.-STRADA, V., *Storia della letteratura russa. Il Novecento*. Vol. II: La Rivoluzione e gli anni Venti. Torino: Einaudi, 1990, p. 136.

<sup>34</sup> *Ibi*, p. 146.

quasi cinematografico, come un straziante monologo recitato. Basta vedere il frammento seguente del IV atto della tragedia *Fedra* (1927) per rendersi conto del processo di affinamento del linguaggio messo a punto dalla Cvetaeva<sup>35</sup>. La nutrice, sul corpo morto di Fedra, pronuncia una confessione terribile che ha il sapore di riti magici ancestrali. La Cvetaeva sottolinea alcune parole perché il suo lettore possa fare effettivamente esperienza delle parole tragiche.

Бык и сук,  
Труп и труп —  
Дело рук,  
Дело губ  
Сих. — Сие.  
Сей. Сия —  
Всей семье  
Яма — я.

«Строен, рдян,  
Стан, сутул...»  
Мой заман!  
Мой посул!  
Мой прицел!  
«Сы — но — вья?  
Прав, кто смел!»  
Я, всё я<sup>36</sup>.

L'amore terrestre descritto dalla Cvetaeva è appena il riverbero di un amore metafisico. Per la poetessa russa non c'è frammentazione. L'esperienza biologica, sessuale e trascendentale fanno parte di una concezione piena, completa, dell'Amore. Nell'atto sessuale, per esempio, non c'è sempre il Logos castigatore della Sexton, ma la possibilità di essere cherubini, fuori dal tempo, anche se per brevi istanti.

### Как правая и левая рука

Как правая и левая рука -  
Твоя душа моей душе близка.

<sup>35</sup> Non per nulla, Lev Losev, arguto conoscitore dell'opera della Cvetaeva, afferma: "Il ruolo svolto dalla Cvetaeva in questo processo si può a buon diritto equiparare al ruolo che nell'evoluzione della poesia russa fu svolto dai grandi poeti del XVIII secolo, Lomonosov e Deržavin, le cui innovazioni poetiche, tra l'altro, avevano parimenti radici tedesche". In: *Ibi*, p. 141.

<sup>36</sup> "Торо e ramo,/ cadavere e cadavere,/ affare di mani,/ affare di labbra/ di queste. - Queste,/ di questo. Questo -/ per tutta la famiglia/ la fossa - sono io./ «Snello, purpureo,/ vecchio, gobbo...» *Mia* la seduzione!/ *Mia* la promessa!/ *Mio* l'intento!/ «I fi-gli?/ Ha ragione chi ha osato!»/ Io, sempre io." Traduzione dal russo di Luciana Montagnani.

Мы смежны, блаженно и тепло,  
Как правое и левое крыло.

Но вихрь встаёт - и бездна пролегла  
От правого - до левого крыла!<sup>37</sup>

L'amore per la Cvetaeva non è né lama, né fuoco, come dice in una breve lirica. È dolore che si conosce come la propria mano, "come le labbra sanno del proprio figlio il nome". Tuttavia, è un amore eccessivo, teatrale, che pulsa in un'anima torturata di "bambina spartana" ("Ci sono nomi..."), e che si riconosce "dal dolore lungo tutto il corpo" ("Indizi"). In questo gioco di monologhi e silenzi, di frasi sminuzzate e di sospiri, s'inserisce la Poesia. Essa è, per la Cvetaeva, sanguigna, integra, dolorosa, perché è impossibile separarla dal soggetto lirico, come suggestivamente la poetessa dichiara in una bellissima lettera a Ol'ga Cerneva, nella quale si chiarisce l'anelito spirituale della Cvetaeva:

Ho paura che la sventura (il destino) sia in me: io non amo, non so amare nulla veramente, fino in fondo, cioè *senza* fondo – a parte la mia anima, e cioè l'angoscia, che trabocca e si riversa per tutta la terra e oltre i suoi confini. *In tutto – in ogni persona e sentimento – io sto stretta*, come in ogni stanza: di una tana o di un castello. Io non riesco a vivere, e cioè a *durare*, non so vivere nei giorni e ogni giorno vivo *fuori* di me. È una malattia inguaribile e si chiama – anima<sup>38</sup>.

E anche quando il canto poetico si fa apertamente erotico, come in "Tentativo di gelosia" ("Попытка ревности", 1924), composto sull'onda della passione travolgente per il giovane Konstantin Rodzevič, si tratta pur sempre di un conflitto umano, molto intenso, che rappresenta l'esistenza in tutta la sua drammaticità, come, d'altronde, era possibile osservare nelle liriche della Hilst e della Sexton. Nella lirica "Под лаской плюшевого пледа" ("Sotto il morbido plaid"), datata 23 Ottobre 1914, la Cvetaeva scrive alla Parnók che rievocare gli attimi di intenso amore è come un martirio, forse per un senso di colpa che s'insinua perché "tutto è diabolicamente alla rovescia". Nel "Lamento di Fedra" ("Жалоба"), il nome di Ippolito è ripetuto alla stregua di una formula sciamanica, un richiamo religioso. Nell'altra lirica che fa parte del ciclo di Fedra, "Il messaggio" ("Послание"), troviamo una Fedra

<sup>37</sup> "Come la mano destra e la sua sinistra -/ l'anima tua alla mia è vicina./ Stiamo attaccati, beati e ardenti,/ come l'ala destra e la sua sinistra./ D'improvviso un vortice – e s'apri l'abisso/ dall'ala destra – alla sinistra!"

<sup>38</sup> Lettera dell'8 gennaio 1925 a Ol'ga Cernova, in CVETAeva, M., *Il paese dell'anima*, Milano, Adelphi, 1988, p. 278.



carnale, veemente, sensuale, una regina che sa di essere destinata alla Morte e che è pure consapevole del silenzio tragico di Ippolito. Il Tu amoroso non risponde, anzi è ambiguo, come ovattato, impoverito dalla potenza poetica. Il Poeta si trova davanti al dio che, come nello spazio mitologico, risponde solo per rivelazioni specifiche a chi ne è privilegiato. Il Poeta deve, perciò, rivestire una maschera e tentare di fare della Poesia una Religione, un legame con l'Infinito in cui non riconosce se non il proprio grido e l'Altrui silenzio.

Il mito del resto fa profondamente parte della sensibilità cvetaeviana: gran parte dei personaggi mitologici che troviamo disseminati in tutta la sua creazione poetica, ma anche in quella in prosa, sono maschere dell'autrice stessa, maschere attraverso le quali, comunque, i tratti del viso si indovinano con facilità. La poetessa mostra una evidente predilezione per le figure femminili, siano esse dee o eroine o semplici fanciulle, e una particolare inclinazione per quelle legate a un destino di infelicità, destino che anch'ella era convinta di condividere<sup>39</sup>.

Il destino di infelicità della Cvetaeva è comune a quello di Anne Sexton e, in misura minore, differente, non certo meno drammatica, di Hilda Hilst. Le poetesse qui presentate hanno rifiutato una visione dicotomica del mondo e hanno dato spazio all'esperienza del sacro *dentro* la materialità dell'universo fisico e fisiologico. Non vi è separazione alcuna, in questo che abbiamo chiamato "trobar nou", e che concerne anche altre scrittrici: da Ingeborg Bachmann a Ana Cristina César; da Clarice Lispector a Elizabeth Bishop; da Adélia Prado a Anna Achmatova; da Marianne Moore a Amelia Rosselli; da Sylvia Plath a Alejandra Pizarnik. La Poesia parla della vita e, per nostra fortuna e nostro scandalo, la voce delle donne ha saputo eliminare, con coraggio, le frontiere cartesiane del maschile e del femminile. Il "trobar nou" di questi poeti-donne mostra la ferita del cuore di ogni soggetto, che ci accompagna come un segno:

Ch'io un giorno, uscito da intuizioni arrovellate  
possa mandar su, agli angeli concordi, il mio canto di giubilo e di gloria.  
Che i martelli del cuore battuti per squillare  
non fallino su corde lente, dubitanti,  
o che si spezzino. Che il mio volto bagnato di lacrime  
brilli, e il pianto che non si vede  
fiorisca. Oh, come mi sarete care, allora, notti  
dolorose. Ch'io non v'abbia accolto più genuflesso, sorelle inconsolabili,  
che nei vostri capelli sciolti non mi sia abbandonato  
più sciolto. Noi, che sprechiamo i dolori.

<sup>39</sup> DE NARDIS, L., «Marina Cvetaeva: un teatro da leggere», in: *Trame. Rivista di letterature comparate*, dell'Università degli studi di Cassino. [www.dlcc.unicas.it/riviste/trame/trame\\_vol7/denardius7.pdf](http://www.dlcc.unicas.it/riviste/trame/trame_vol7/denardius7.pdf)

Come li affrettiamo mentre essi tristi, durano,  
a vedere se finiscono, forse. E sono invece  
la fronda del nostro inverno, il nostro sempreverde cupo  
uno dei tempi dell'anno segreto, ma non solo  
tempo, - son luogo, sede, campo, suolo, dimora.<sup>40</sup>

<sup>40</sup> RILKE, R.M., "X Elegia", In: *Elegie Duinesi*. Torino, Einaudi, 1978. Trad. di Enrico e Igea De Portu.

ADRIANA IMPERATORE

UNA LITERATURA ARGENTINA TRANSNACIONAL:  
*EL COMÚN OLVIDO* DE SYLVIA MOLLOY  
Y *SALSA* DE CLARA OBLIGADO

Proponer una zona de la literatura argentina de corte transnacional podría ser un oxímoron. El mapa geográfico y el literario no comparten las mismas fronteras, aunque la constitución de una lengua y una literatura nacionales resultan de complejos procesos históricos y culturales que contribuyen a llenar de sentido la pertenencia a un territorio. Pascale Casanova<sup>1</sup> ha sistematizado la relación entre la constitución de las literaturas nacionales y los valores literarios centrales o universales y, asimismo, sobre las estrategias de surgimiento y consolidación de las llamadas “pequeñas literaturas” en relación con los grandes capitales literarios. En la lucha por la legitimación y la consagración reconoce dos extremos en el espacio literario de las pequeñas literaturas: las posiciones nacionales, vinculadas con las instancias políticas, y la emergencia de posiciones autónomas, necesariamente internacionales. En ese arco se dirimen una variedad de matices entre los cuales se cuenta el exilio de los escritores de un determinado espacio nacional. Bajo esta concepción, los escritores exiliados seguirían perteneciendo al mapa de una literatura nacional específica, hecho que corrobora la no coincidencia con las fronteras geográficas, a la vez que una relativa autonomía del espacio literario sometida a una relación cambiante según la historia de cada literatura emergente.

De todos modos el hecho de reconocer que los exiliados forman parte de un determinado espacio nacional, no está en contradicción con las pujas, tensiones y puntos de vista diferenciales que el contacto con otros centros puede acarrear dentro de dicho espacio. Edward Said<sup>2</sup> establece una relación dicotómica entre nacionalismo y exilio, según la cual ambos términos se informan mutuamente para trazar sus límites, pero se excluyen:

<sup>1</sup> CASANOVA, P., *La República Mundial de las Letras*, Anagrama, Barcelona, 1999.

<sup>2</sup> SAID, E., «Reflexiones sobre el exilio», en *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*, Debate, Madrid, 2005, pp. 179-195.

Todos los nacionalismos nacen de una condición de extrañamiento. Las luchas para conseguir la independencia estadounidense, para unificar Alemania o Italia o para liberar Argelia fueron la de grupos nacionales separados – exiliados – de lo que se entendía que era su modo de vida legítimo. El nacionalismo triunfante y exitoso justifica entonces, tanto retrospectivamente como mirando hacia delante una historia engarzada de modo selectivo en una forma narrativa: todos tienen sus padres fundadores, sus textos básicos, su retórica de pertenencia, sus fronteras históricas y geográficas y sus enemigos y héroes oficiales.<sup>3</sup>

Con el tiempo, este nacionalismo triunfante traza los criterios de validez que separan los de dentro y los de fuera. Si las identidades nacionales han encontrado un fuerte anclaje en la constitución de un ámbito literario propio, esto explicaría por qué se borra la condición del exilio en los textos de la literatura nacional, una vez que son incorporados al canon. Es decir que el precio para ser ingresar al canon nacional es borrar o soslayar la condición del exilio. De modo que proponer la existencia de textos que detentan una condición argentina transnacional implica remover esta dicotomía fundante y excluyente señalada por Said, que torna invisible una parte de la literatura argentina aún no del todo leída.

Nos ocuparemos de dos novelas, ambas publicadas en el año 2002: *El común olvido*<sup>4</sup> de Sylvia Molloy y *Salsa*<sup>5</sup> de Clara Obligado. Estos textos actualizan las problemáticas y tensiones que se plantean inicialmente en situaciones de exilio y se extienden luego a los escenarios actuales de interculturalidad y globalización. Asimismo veremos que a partir de la extraterritorialidad del exilio, esbozan una singular apropiación de la memoria y la herencia del pasado, convocada desde la constante reformulación identitaria del presente.

### **Sylvia Molloy: los retazos de la memoria**

En *El común olvido* asistimos a una de las respuestas imposibles pero imaginadas frente al exilio: el intento de la recuperación del pasado a través de la memoria en un viaje al país de origen veinte años después.

Esta distancia espacial y temporal está marcada por el regreso de Daniel a Buenos Aires que llega para cumplir el deseo póstumo de su madre: esparcir sus cenizas en el Río de la Plata y al mismo tiempo recuperar la memoria de su infancia y de su familia, recuerdos que tiene totalmente borrados porque la ida repentina a los Estados Unidos junto a su madre ocurrió cuando el

<sup>3</sup> SAID, E., «Reflexiones sobre el exilio», op. cit., p. 183.

<sup>4</sup> MOLLOY, S., *El común olvido*, Buenos Aires, Norma, 2002.

<sup>5</sup> OBLIGADO, C., *Salsa*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 2002.

protagonista tenía doce años. Este intento de recuperación resulta desde el inicio una aporía así expresada por Daniel:

No puedo explicar la desazón que me causa volver a Buenos Aires, esa sensación de estar abriendo puertas que dan siempre a cuartos vacíos, de leer páginas que siempre están en blanco, de asir recuerdos que se me ahuecan en cuanto procuro darles sentido.<sup>6</sup>

En esta suerte de thriller genealógico, a medida que el protagonista trata de atar cabos, se van sucediendo una serie de muertes claves para recomponer la historia: la de su tía Ana que remeda la muerte de su madre, la de un testigo que es el único informante sobre su padre y la de un amigo en los Estados Unidos. Las pistas y los caminos que supuestamente había encontrado se van desvaneciendo. Pero esta aporía o camino sin salida aparece para la memoria total que intenta la reconstrucción exacta del pasado. Como si se tratase de una especie de Funes, Daniel intenta recomponer una totalidad infinita e imposible a la que no llega a darle sentido. El testigo más lejano y lúcido es Simón, la pareja de Daniel, un venezolano radicado en EEUU desde muy joven. En la lengua mixta usada en situaciones familiares le dice que en vano “intenta recomponer de whole picture”. Simón que es de origen judío recupera un personaje de la tradición talmúdica llamado Shas Pollak quien puede recordar la ubicación exacta de cualquier palabra del Talmud sin poder interpretar el sentido del texto:

Ningún Shas Pollak ha llegado a ser un sabio eminente porque el Shas Pollak no interpreta. Esa es la memoria que parecerías querer tener, me dice Simón, una memoria que te permita recuperar todos los datos con total precisión, una memoria donde no haya huecos, interrupciones. Esa es la memoria que no te enseña nada, mi querido, porque para entender tienes que aceptar los huecos, incluso provocarlos, tienes que aprender a olvidar.<sup>7</sup>

La novela opone dos poéticas enfrentadas en la reconstrucción del recuerdo: por un lado, la búsqueda de la memoria total, ilusión que se proyecta como un espejo fiel del pasado; por otro, un proceso que socava esa ilusión y que muestra que el recuerdo se teje a través de una poética del residuo, el fragmento y el detalle, que no reconstruyen un todo unívoco, sino que remiten a un contradictorio proceso convocado y resignificado siempre desde el presente.

<sup>6</sup> MOLLAY, S., *El común olvido*, op. cit., p. 13.

<sup>7</sup> *Ibí*, pp. 224-225.

En *El común olvido* más que una búsqueda detectivesca con pistas fijas orientada a la reconstrucción precisa, se propone una deriva residual hecha de chismes y anécdotas encontrados aleatoriamente y que, sin embargo, rodean al enigma central: quién ha sido en realidad su madre y cómo se arma y se diluye, en un proceso incesante, la identidad. Como en todo recuerdo vuelto al presente, los hallazgos que sorprenden tanto a Daniel como al lector, están hechos de repeticiones y diferencias que, en su doblez, van superponiendo y desplazando el sentido. El modo de seleccionar e hilvanar los recuerdos remite al concepto desarrollado por Freud en “Los recuerdos encubridores”<sup>8</sup>. Un recuerdo es encubridor cuando no debe su valor mnémico al propio contenido, sino a la relación del mismo con otro contenido reprimido. El procedimiento de concatenación de los recuerdos se produce a través de desplazamientos por contigüidad asociativa y a sustituciones por algún detalle cercano, de ahí que los contenidos nimios aludan a las escenas o recuerdos importantes reprimidos. En el intento de descifrar más pistas sobre su madre, Daniel sufre un accidente automovilístico similar al que le ocurrió en su infancia cuando su madre conducía acompañada de alguien a quien no recuerda e incluso se quiebra el brazo en el mismo lugar. Durante su recuperación, confirma que la acompañante era la amante de su madre, Charlotte, una exiliada belga de origen judío igual que Simón, su amante. Ese amor oculto entre mujeres fue el que su padre intentó combatir incluso apelando a la violencia, contra Charlotte y el propio Daniel. La poeta Tamara Kamenszain<sup>9</sup> interpreta que en el nombre Charlotte habitan las claves inquietantes que el narrador quiere y no quiere oír. Es el femenino en inglés de Charles, el nombre inglés de su padre y también el femenino de Charlie, el apodo porteño que el amante argentino de Daniel le pone como diciendo “un Charlie, un gringo, un niño perdido”.

El exilio repentino y previo a la dictadura que su madre resignificaba públicamente como destierro político tenía en realidad motivos más personales. Nuevamente, en esta superposición de sentidos puede leerse que lo personal también es político y en una novela que elude cualquier tipo de exaltación programática por la causa gay, se imprime otro de los ribetes implicados en el exilio: la falta de libertad sexual.

El tono de duelo y melancolía que perseguía la reconstrucción de la memoria total deja paso a una distancia por momentos irónica con respecto al origen y a la propia historia. Justamente en esa distancia se juegan los

<sup>8</sup> FREUD, S., “Los recuerdos encubridores”, en *Obras completas*, Volumen 9, Hispamérica Ediciones Argentinas, Bs. As., 1993.

<sup>9</sup> KAMENSZAIN, T., “Espíritu de la anotación”, en: <http://www.revistalote.com.ar/Nro063/olvido.htm>

desvíos y alternativas respecto de lo que habría sido el calco o la repetición de la historia materna.

A través de las pinceladas de anécdotas y recuerdos, se captan instantáneas del esplendor de los años 60, dado que Julia, la madre de Daniel, era pintora y participaba de los grupos de la *intelligentsia* porteña y luego, del circuito artístico cosmopolita de Nueva York. Sin embargo, este recorrido de gestos y tics de personajes ilustres está hecho desde el punto de vista de Simón, quien forma parte de los herederos del exilio, la generación que creció y se formó en el exterior, con una mirada mucho menos heroica, más crítica y distante.

La definición profesional de Daniel también se desplaza de las expectativas de su madre: se dedica a la literatura pero no como escritor de vanguardia, sino como traductor. Su pasión por la literatura está revestida de una resistencia: la dificultad de concentración en la lectura y la necesidad de reducir una novela a sus dos o tres escenas principales. Encuentra en la traducción una nueva manera de leer: "Descubrí que por fin podía leer de otra manera, podía prestar atención al texto de otro porque lo estaba reescribiendo, haciéndolo mío. Por eso, y no por hacer rabiar a mi madre, elegí ser traductor"<sup>10</sup>.

La traducción es una forma de apropiación y en el modo de interpretar de Daniel se cifra el régimen de composición de una novela hecha de retazos diferidos de recuerdos, colecciones de anécdotas y superposición de chismes fragmentarios. Daniel logra apropiarse de su historia cuando comprende que es imposible e innecesario componer de *whole picture*, en cambio, le alcanza con apropiarse del sentido del cuadro que su madre pintó en dos versiones que lo muestran a él de pequeño mirando hacia dentro de la habitación donde la cama deshecha mostraba a una persona sin rostro, a la que finalmente ubica como Charlotte.

El progresivo develamiento de quién ha sido en realidad su madre repone el drama de la construcción de la propia subjetividad, dado que la figura materna habilita pero también censura, abre posibilidades a la vez que impone mandatos. La voz del hijo, al hacer foco en la historia de su madre, construye un punto de vista desplazado respecto de lo que cuenta, durante toda su búsqueda en Buenos Aires va tejiendo el espacio de una proximidad distante. Sólo puede regresar a Nueva York una vez develado el enigma sobre la identidad sexual de su madre, una vez que su lugar de hijo queda claro, con semejanzas y desvíos respecto de la biografía materna.

Además de la flexión del género, la novela problematiza otro aspecto identitario fundamental: el de cómo se determina la lengua materna. En el

<sup>10</sup> MOLLOY, S., *El común olvido*, op. cit., p. 34.

caso de los inmigrantes y sus descendientes la pregunta no es menor: ¿la lengua materna es la lengua que se habla en el país donde se habita o la que se hereda y se transmite de generación en generación?, ¿qué lengua termina imponiéndose como primera y cuál ocupa el lugar de segunda o acaba por perderse? En esta compleja determinación de pertenencias, suelen entrar en conflicto la trama familiar y el espacio nacional.

En el caso de Daniel, se trata de un argentino que vive en Nueva York, entonces tiene como lengua materna el español y como lengua de uso cotidiano el inglés americano; pero al tratarse de un angloargentino, se abre una puesta en abismo lingüística ya que la lengua adoptada es la misma que la de sus ancestros, aunque, cambia la variante, dado que su padre era de ascendencia irlandesa y su madre, inglesa. Es decir, la situación de Daniel en Nueva York repite invertida la relación lingüística que sus abuelos tuvieron al llegar a la Argentina. No obstante, la complejidad no termina allí, ya que en la comunidad angloporteña, la persistencia del inglés de una generación a otra opera como marca de prestigio y distinción, de manera que ya sea en el acento o como marca de afectación, la lengua familiar y la nacional entrarán en competencia para imponer su condición de lengua materna.

Esta tensión entre lo familiar y lo nacional se da cuando Daniel descubre que en la familia de su padre además de la ascendencia irlandesa había otra rama inglesa que formaba parte del selecto ambiente angloporteño, que luego de tres generaciones viviendo en el país siguen hablando en inglés, pero en ocasión de la Guerra de Malvinas, publican una carta dirigida a la reina Isabel en el *Buenos Aires Herald* para frenar el contraataque inglés. En el siguiente fragmento pueden observarse todas las declinaciones posibles entre ambos idiomas: Cirilo representa a la primera generación de argentinos descendientes de británicos que defiende férreamente el hecho de que sus hijos hablen inglés como lengua materna, por eso habla castellano con acento extranjero, no obstante habla el inglés de las colonias, de modo que Daniel que es la última generación de argentinos habla un inglés más actual por vivir en EE.UU., así puede ser, al mismo tiempo, más argentino y más extranjero que su tío:

La conversación, al principio torpe, comienza en castellano, un castellano que Cirilo habla con leve acento. Me divierte pensar que el extranjero parece él, que se quedó, y no yo que me fui. Pronto pasamos al inglés, el mismo inglés de colonias que recuerdo hablaba mi padre y sin duda yo también hasta que la práctica cotidiana en los Estados Unidos me lo cambió.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> *Ibi*, p. 158.



En la novela la lengua materna subraya doblemente este adjetivo puesto que se transmite y se impone por vía femenina. Es por mandato de la abuela paterna que Cirilo y el padre de Daniel hablan primero inglés, pero esta pretensión no llega a Daniel puesto que su madre, aunque era bilingüe, insistía en que la lengua materna era el castellano y que el inglés lo aprendería más tarde en el colegio. Asimismo, la esposa de Cirilo, también angloparlante, habla con su marido en inglés y con sus hijos en español, es decir que, de manera redundante, son las madres quienes determinan cuál será la lengua materna.

Esta lengua doblemente materna es la que se transmite como lengua primera y también la que logra interpelar, aunque sea en un contexto ajeno: “Pienso que no sé usar la primera persona del plural para decir que soy argentino pero que cada vez que oigo hablar castellano en Nueva York con acento de Buenos Aires todavía me doy vuelta creyendo que me están hablando a mí”<sup>12</sup>.

Efectivamente en su estancia porteña, a Daniel le reprochan que no se reconoce en el colectivo expresado por “nosotros, los argentinos”; incluso al comienzo de la novela declara no sentirse argentino ni norteamericano, aunque viaja con los dos pasaportes y ansíe infructuosamente conseguir un tercero por la herencia irlandesa interrumpida en su padre. Sobre el final, al volver a Nueva York olvida recuperar el pasaporte argentino y esta pérdida es una suerte de liberación, pero al tomar un taxi en esa ciudad, a su indicación dada en inglés, el conductor le responde en español. La novela se cierra afirmando que no hay patria segura, pero la pertenencia en tanto marca – ya sea como distinción o diferencia – es otorgada por la interpelación, aunque sea lejana, de la lengua materna<sup>13</sup>.

La doble orilla de la extranjería bilingüe despierta en el traductor el sentido exacto de las lenguas en contacto. Daniel puede medir, según el contexto y la situación, el modo en que el inglés y el español se fusionan en una mixtura armoniosa, como el idioma integrado que hablan los angloporteños, o cómo ambas lenguas mantienen una distancia irónica y entrecomillada, como ocurre en Nueva York:

Me dice que tiene que encontrarse con Peter, el hijo, para hablar de la posible venta de un campo en Bragado, para un eventual loteo,

<sup>12</sup> *Ibí*, p. 142.

<sup>13</sup> Judith Podlubne destaca también el papel de la lengua materna en las ficciones autobiográficas que integran *Varia Imaginación*: “La lengua materna, el auténtico rumor de la madre, no es ninguna de las lenguas aprendidas, sino ese murmullo, exorbitante antes que deficitario, que ella no ha podido dejar de oír desde la infancia”. Véase: PODLUBNE, J., “Presentación de *Varia imaginación*”, en: <http://www.beatrizviterbo.com.ar/presenta.asp?vernovedad=212>, agosto de 2003.

el camp no da para más, con los impuestos como están, its a slow death, che. Me maravilla ese pasar de una lengua a otra sin suturas, sin énfasis o efecto de estilo, sin aparente razón: you know how it is, che. Pero no, no sé exactamente cómo es, sólo sé que este bilingüismo es distinto del que practicamos Simón y yo, el nuestro es un switching más deliberado, sin duda más irónico, en una palabra, camp, por cierto no en el sentido que usa la palabra Cirilo.<sup>14</sup>

Nuevamente Simón da la clave que permite entender la deriva por esta distancia irónica: “La ventaja adicional del exilio, dice Simón [...], es que sales de un contexto sin entrar del todo en otro”<sup>15</sup>.

El exilio y la traducción ponen de manifiesto los límites culturales de cada contexto y trazan el estrecho borde que permite construir una identidad múltiple como ser latino en EEUU, gay en Latinoamérica y judío en casi cualquier parte. Ese estrecho borde que, sin embargo, está lleno de posibilidades se expresa entre signos de pregunta cuando Daniel reconstruye un instante de la juventud de su madre: “¿Qué idea tenía mi madre, a esa edad, de la vida que le tocaría vivir...sería como la mía, difícil pero no imposible y acaso placentera?”<sup>16</sup>

El tono es el reverso del escepticismo y la melancolía que suelen recorrer las ficciones que reconstruyen la memoria de un mundo perdido, antes recupera la perplejidad y el misterio que atraviesa cualquier biografía, más aún la materna.

### **Clara Obligado: la memoria orientada al futuro**

*El común olvido* pone en escena una de las opciones frente al exilio: el intento de recuperar el pasado en una memoria total. En ese viaje de regreso imposible irrumpen las preguntas y las búsquedas del presente que permiten reconducir la deriva incorporando el común olvido que constituye toda memoria.

En cambio, en la novela de Clara Obligado, *Salsa*, se ensaya el movimiento inverso frente al exilio: el de la memoria arrojada al futuro. Los personajes más que volver y recordar, se trasladan y mezclan lo que llevan consigo. El pasado no se busca, se encuentra en el contraste producido por una transformación que, por momentos, resulta paródica. Por eso, el tono de esta novela no exenta de gracia y humor es radicalmente distinto a la de Molloy.

<sup>14</sup> MOLLOY, S., *El común olvido*, op. cit. p. 162.

<sup>15</sup> *Ibi*, p.163.

<sup>16</sup> *Ibi*, p. 110.

*Salsa* aborda la época actual y se ubica en una localización específica, la ciudad de Madrid, un espacio que combina lo global y lo local, en tanto alberga a inmigrantes y exiliados de distintas épocas y lugares. Por eso nos permite pensar el modo en que se opera una transculturación que comienza en el exilio y se reformula en el escenario de la globalización, donde se dan cita distintas experiencias de la subalternidad, incluida la cultura argentina descentrada, vista como una cultura más.

La poética de la novela está metafórica en la ambientación del local donde los personajes se reúnen a bailar salsa, escenario de múltiples cruces de historias:

Distraída observa los murales que decoran el local desde donde asoman palmeras y cocoteros y no la Cibeles, como hubiera sido lógico en Madrid, sino la estatua de la Libertad y, más abajo, los altos edificios de Manhattan, las estrellas amarillas de Nueva York, es decir, ese lejanísimo El Dorado de los inmigrantes, La Meca, una tierra de ensueño fantaseada por todos los latinos que noche tras noche sacudían las ancas, giraban al son de la salsa olvidando que mañana también carecerían de papeles y de trabajo.<sup>17</sup>

En la iconografía kitsch se superponen los indicios del lugar de origen (las palmeras) y del lugar soñado como destino (Manhattan), pero las identidades no están determinadas ni por el origen ni por el destino, sino por los constantes intercambios y recontextualizaciones que se operan en un lugar de pasaje (en este caso, Madrid). La reunión de lo diverso en un mismo espacio patentiza el punto de vista de la extranjería como conjunto: en ese local donde todos se reúnen a bailar salsa, lo que cuenta es la diferencia, incluso hasta los personajes españoles, en esas pocas horas, pierden su condición de locales para representar otra de las identidades puestas en juego. Estos procesos que se van concentrando metonímicamente en este local evocan una síntesis que utiliza Alfonso de Toro a propósito de los conceptos de “pasajes” y “transculturación” como estrategias de hibridación en las literaturas latinoamericanas:

[...]el término *pasajes* nos parece adecuado para describir fenómenos semióticos, que al fin son los culturales, en el sentido de que la cultura siempre se encuentra de paso, recodificándose y reinventándose, como una semiosis de intersecciones, nómada. Así, el término ‘heterotopía’ describe el estado híbrido de esos espacios concretos que son territoriales, psicológicos, emocionales, corporales o de otro tipo; espacios donde se juntan y separan los elementos, donde las identidades y

<sup>17</sup> OBLIGADO, C., *Salsa*, op. cit., p. 29.

el sujeto se fragmentan o se diversifican, en los que la memoria se inscribe, el pasado se reescribe y el presente se escribe; son el lugar de la fractura. La transculturalidad indica los procesos de hibridación, las desterritorializaciones y reterritorializaciones culturales, y constituye el lugar de la negociación entre lo ajeno y lo propio.<sup>18</sup>

A partir de esta idea es que *Salsas* se estructura a través de un encadenamiento de enigmas sobre el origen que se va trasladando, como en los buenos melodramas, de una generación a otra. Pero sobre el modelo tradicional que hace foco en el ocultamiento o abandono del padre, en esta novela el interrogante está puesto sobre quién ha sido y es la madre.

El primer triángulo enigmático se trama entre Gloria, una mujer de más de cuarenta años que luego de parir se debate entre la relación monótona con su marido – que ella, blanco, español y asentado –y los encuentros fugaces con Ulises, su amante, joven, inmigrante y negro. Gloria ha concebido un niño que podría ser hijo de su marido o de Ulises, el escultural profesor de salsa que finge acento cubano, pero en realidad es senegalés. Por eso en la escena inicial donde se narra el parto, Gloria suspira aliviada al comprobar que el bebé ha nacido blanco; casualidad que le permite sostener el engaño ante su marido, aunque suponga que el verdadero padre es Ulises. Fin del primer triángulo. Esta mentira remite a la propia historia ignorada por Gloria: hija de padres españoles pero nacida en Cuba, crece en un internado en España con una cuenta que cubriría todas sus necesidades, luego de la muerte de su padre y la seguida y ficticia muerte de su madre. El enigma que tensiona toda la novela se ciñe alrededor de quién es y cómo ha sido la verdadera historia de la madre de Gloria. Se trata de Domitila, hija a su vez de una gallega emigrada a Cuba, cuyo único tesoro era haber tenido una hija rubia, por tanto pudo arreglar un matrimonio para ella con un viejo español adinerado y autoritario. Domitila es maltratada por su marido y se enamora de un mulato, verdadero padre de Gloria, y para poder escapar y quedarse con su fortuna, envenena lentamente a su marido con una salsa bien condimentada. A Gloria se le devela el enigma de esta historia sobre el final, cuando recupera a su madre y con ella su pasado desconocido y comprende de dónde viene su gusto por Ulises.

Todos los personajes presentan una identidad que cuestiona un origen esencial, las historias han ido construyéndose a partir de los cruces e intercambios. Si algo se afirma en *Salsa* es que lo propio, auténtico y genuino

<sup>18</sup> DE TORO, A., «Pasajes-Heterotopías-Transculturalidad: estrategias de hibridación en las literaturas latino/americanas: un acercamiento teórico», en: MERTZ-BAUMGARTNER, B. y PFEIFFER, E., *Aves de paso. Autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2005, p. 25.

es la mezcla, por eso la pregunta por el origen abre una nueva historia de hibridaciones. Según Domitila, la madre del enigma: “todos tenemos historias oscuras”<sup>19</sup>.

El origen no se reivindica, entonces, como linaje ni marca de prestigio excluyente, sino como una diferencia que entra a jugar en el cruce con la otredad. Y esta desmitificación también realiza un ajuste de cuentas con el canon de la literatura argentina, tanto del presente como del pasado. Viviana, escritora argentina exiliada en España no encuentra lugar donde publicar sus textos, ya que en España notan un acento demasiado argentino y en Argentina el editor los rechaza porque no responden al canon nacional, con lo cual no hay lugar para este tipo de literatura, que por el uso de la lengua y la temática no es literatura nacional ni extranjera:

Ya algo borracho, sospecha Viviana, que está a punto de preguntarle si tiene alguna importancia eso de la nacionalidad, de pronto percibe que la mano de aquel hombre la empuja hacia atrás, hacia ninguna parte, cierra una pesada puerta con triple llave y ella debe quedarse encerrada afuera, del otro lado, en el limbo, en ese limbo de los que se tuvieron que ir, en el no-lugar de los exiliados, castigada para siempre.<sup>20</sup>

Esta estrechez de miras vuelve a oponer, como lo señalaba Said, exilio y nacionalismo desterrando una porción de la literatura argentina. En vez de ese “no lugar”, podría pensarse un nuevo lugar, el de la literatura argentina transnacional, que abisma las fronteras y temáticas de la literatura local para extender sus horizontes. La novela ficcionaliza una de las problemáticas actuales que condiciona su circulación y recepción: no hay espacio para una literatura argentina que retorna, globalizada, al origen.

Una de las respuestas frente al exilio, ahora literario, es dejar de escribir para dedicarse a la traducción, como hemos visto en *El común olvido*, resulta el oficio natural de los transterrados. Viviana, entregada a la traducción, abandona su seudónimo, Felicitas Coliqueo, que es una cautiva con muchas historias para contar, entonces Felicitas se encarna en Omara, una cubana experta en brujería. Así, la negra Omara poseída por Felicitas Coliqueo narra su historia, la de una cautiva rubia capturada por los indios que retoza junto a su cacique amante y reivindica este cautiverio como una liberación de las aburridas tareas de una mujer blanca en una familia irlandesa acomodada de Buenos Aires en el siglo XIX. Aquí viene el ajuste de cuentas con la literatura argentina del pasado: se reescribe en clave paródica y desde el punto de

<sup>19</sup> OBLIGADO, C., *Salsa*, op. cit., p.185.

<sup>20</sup> *Ibi*, p. 56.

vista femenino el cuento borgeano “Historia del guerrero y la cautiva”, al tiempo que algunos versos del *Santos Vega* que describen el atardecer en la pampa aparecen dichos en Madrid por la cubana Omara que no comprende lo que Felicitas le hace decir: “Cuando se hacía la tarde, *cuando se inclina sollozando al occidente, cuando el manto de las estrellas cubría el abismo de la noche*, yo me sentaba en la puerta de la tienda y me ponía a meditar”<sup>21</sup>.

Quien aprovecha y convierte en novela estas narraciones es Marga, una escritora española amiga de Viviana, que, para salir de la crisis de la página en blanco, traduce esta fabulosa historia escuchada de los labios de Omara en trance al español peninsular.

La recuperación del *Santos Vega* contado en versión femenina y paródica habilita una línea interpretativa que distingue el origen del comienzo. En su libro *Beginnings*<sup>22</sup>, Said distingue entre el origen, que implicaría seguir con una filiación heredada, y el comienzo de un escritor que, en cambio, pone en juego relaciones de afiliación. Es decir que reserva para el concepto de comienzo la marca histórica y singular que cada escritor realiza al fundar su propio lugar, al inventar a sus precursores. El comienzo implica siempre un gesto fundacional, una elección, es la marca que a la vez distingue e inscribe a un escritor en una cultura y en una tradición. Es una ruptura, una diferenciación que irrumpe para poder leer lo anterior de otro modo, por eso un comienzo es la fundación de una enunciación discursiva diferente que produce nuevas filiaciones y afiliaciones. Para Clara Obligado el *Santos Vega* escrito por su bisabuelo, Rafael Obligado, es una lectura doblemente inscrita en su origen, por tradición nacional y familiar. Por ende, en esta reescritura en clave femenina se cifra algo del orden comienzo, haciendo una reelaboración propia que sitúa la historia en otra parte, en la transformación está el comienzo de una escritora argentina de corte transnacional. El cuento «Yo, en otra vida, fui avestruz» inicia el libro *Las otras vidas*<sup>23</sup> y está señalado como biográfico. En esa ficción la vida anterior que se evoca, en realidad, son dos vidas en una: ñandú – que traducido es avestruz – y mujer. No se trata de cualquier animal, sino del animal más autóctono de la pampa, que repone la vida con el criollo, en el rancho y en medio de los paisajes camperos. Es decir se trata de visitar los tópicos de la literatura del origen pero desde una perspectiva doblemente extrañada: como mujer y como avestruz, ya que el cuento narra la iniciación sexual femenina. En este desplazamiento irónico de contar el pasado familiar y nacional, transpolado a la actualidad y en otro

<sup>21</sup> El destacado es mío, señala los versos que se incorporan a la novela. *Ibi*, p.139.

<sup>22</sup> SAID, E., *Beginnings. Intention and Method*, New York, Columbia University Press, 1985.

<sup>23</sup> OBLIGADO, C., “Yo, en otra vida, fui avestruz”, en *Las otras vidas*, Madrid, Editorial Páginas de Espuma, 2005, págs. 17-20.

país es donde se funda ese comienzo literario de lo propio en contexto ajeno y declinado en femenino.

Si la operación borgeana consiste en conectar la tradición argentina con la cultura universal, esta novela completa el gesto y abre las posibilidades de la literatura argentina situándola en un nuevo contexto global. La forja de los estados-nación, tradicionalmente, galvanizó los conceptos de patria, junto a una lengua ilusoriamente homogénea y al canon literario nacional. Veremos cómo esta novela que atraviesa fronteras, vuelve sobre un elemento clave: el devenir de la lengua.

Además de las condiciones de recepción en el espacio literario argentino, en *Salsa* aparece exhibido el problema de cómo se forja la lengua literaria cuando el país de acogida comparte la misma lengua pero, según el análisis que sigue veremos que, no el mismo idioma. En contextos con lenguas diferentes, la frontera está trazada de antemano, pero dentro de la misma lengua se genera una tensión entre variantes: el español rioplatense y el peninsular se debaten en la selección de variables léxicas, registros y tonos. La decisión de en qué lengua se escribe está dramatizada en la situación de Viviana cuya prosa es demasiado argentina en España y demasiado española en Argentina. Y, en realidad, lo que es visto como un problema es la respuesta estética hallada en *Salsa* para mostrar la convivencia y la tensión de pensar en dos idiomas y en dos culturas, puesto que el escenario de la traducción abarca tanto lo que puede hallar un sinónimo en la otra variante como así también lo irreductible entre ambas orillas lingüísticas. Las situaciones de traducción coinciden con los momentos en que las dos culturas se ponen en contacto. Cuando Viviana regresa a Madrid debe hacer el esfuerzo por traducirse a sí misma, hasta ajustarse a la variante peninsular:

De pronto, los dos hemisferios de su cerebro actúan al unísono y hacen 'clic', es decir, comprenden, traducen, sitúan, detienen su mando que va a colgar, emiten la señal de peligro. Siempre le sucede cuando regresa: algunas neuronas se quedan en Buenos Aires y otras, congeladas en la nevera, la esperan para ser reutilizadas en Madrid.

- Viviana, repite la voz por el teléfono, ¿pasa algo? ¡Te estoy diciendo que el niño es blanco!

- ¿Sos Jamaica?, va a preguntar, pero el radar le indica alerta roja, cambio inmediato de pronunciación, de tono, de léxico.

- ¿Eres tú, Jamaica? Y traduciendo siempre. Perdóname (perdoname) estoy hecha polvo (reventada), además tengo el grifo abierto (la canilla) y te oigo fatal (como la mona).<sup>24</sup>

<sup>24</sup> OBLIGADO, C., *Salsa*, op. cit., p.25.

Las situaciones intraducibles tienen que ver con lo muy íntimo, como el encuentro sexual en uno de los pasajes más representativos de la novela. Esta circunstancia es cuando las variantes son vistas como idiomas totalmente distintos:

Por ejemplo: meterse en la cama con alguien de Madrid ¿qué era? ¿coger, follar, fornicar, joder? Coger, tan íntimo antes, tan incomprensible de esta lado del Atlántico. Se coge el autobús, se coge a alguien desprevenido, se coge un resfriado. En la cama no se coge, Viviana, a ver si aprendés. En la cama se jo-de.

[...] Ese no era más que el primer inconveniente. Más tarde vendrían las sorpresas en el momento menos indicado «Correrse», por ejemplo. <Me voy a correr, Viviana, me voy a correr>. ¿Hacia donde? ¿Justo ahora? (¿cómo, cómo se diría aquello en su castellano natal?). Ni que hablar de la polla y de la pollera. Para Viviana <polla>, aquel mito masculino, aquel galardón, no era más que la lotería o una gallina pequeña, y correrse quitarse de en medio, joder algo muy agresivo, y así sucesivamente. En el vórtice de aquel torbellino lingüístico ¿quién es capaz de meterse en la cama con alguien? Todo nos une, pensó Viviana, todo, menos el idioma.<sup>25</sup>

La evolución lingüística, el otro enigma identitario de la novela, se cifra en el personaje de Viviana, que al principio vive una extrema tensión entre ambas variantes, luego congela en el *freezer* las palabras de origen argentino hasta que decide abandonar el oficio de escribir para pasar a una tercera etapa en la que incorpora sin culpa las palabras del español peninsular. Sobre el final aparece esa tercera arena en donde puede manejar ambos registros lingüísticos con comodidad y se reconcilia con el idioma de los argentinos:

Y Viviana, sin poder impedirlo, como si una sílaba empujara a la otra, regurgitando, rebuscando en ese buche de pelicano que es el idioma pescó una palabra, eligió otra, dibujó un paréntesis, exclamó por fin:

- ¿Qué dices, Jamaica? ¿Un culebrón? Un culebrón, no, la vida no es un culebrón, aunque podría serlo.

Y luego, más tranquila, rodeó la escena con las palabras que eran suyas y tradujo a su idioma:

- La vida no es un culebrón, Jamaica; la vida, como dicen en mi tierra, es una telenovela.<sup>26</sup>

Esta vivencia de la transformación de la relación con la lengua materna se coteja con las experiencias culturales de exiliados y emigrados de otros orígenes, para inscribir esta novela en lo que hemos denominado como una

<sup>25</sup> *Ibi*, pp. 25-26.

<sup>26</sup> *Ibi*, p. 188.



novela coral<sup>27</sup> que sitúa la lengua materna en un contexto globalizado. Así, *Salsa* exhibe las diferencias lingüísticas y encuentra su propia respuesta estética a cómo narrar esta oscilación de una doble pertenencia que a veces se resume sintiéndose extranjera en ambas partes. Al revés de lo que le ocurre a Viviana que vive como contrapuestos los oficios de escribir y traducir, *Salsa* encuentra su lengua literaria en la traducción.

### **Notas finales para una memoria de la literatura argentina transnacional**

Estas dos novelas cuyas diferencias han quedado demostradas, mantienen algunas afinidades que permiten situarlas como parte del corpus de la literatura argentina transnacional.

En primer lugar, ambas ficcionalizan situaciones interculturales propias de un contexto global sin renunciar a una lectura localizada. La complejidad que muestra la lengua materna contrastada con otros contextos lingüísticos da como resultado una lengua literaria que sigue pronunciándose con respecto a la tradición argentina. Si se tratara de una literatura transnacional o global a secas apostaría a una lengua literaria trabajada sobre un español neutro y sin el espesor dado por todas las diferencias e hibridaciones culturales que las atraviesan.

Además, comparten una suerte de desvío en relación con las principales tendencias de la literatura argentina. En este punto, las genealogías familiares tramadas entre madres e hijos que permiten repensar las historias familiares y la memoria nacional de un modo absolutamente diferente a la saga patriarcal y patriótica que predomina en la novelística argentina. Las ficciones patriarcales están mucho más ancladas al territorio, en cambio estas otras alejadas del territorio simbólico, parten de problematizar la lengua materna y los vínculos que plantea la cuestión del género: la identidad lésbico-gay en la novela de Molloy y la identidad femenina en la de Obligado. La naturalidad con que están narradas las relaciones homosexuales en la novela de Molloy contrasta con la seriedad dominante en las ficciones patriarcales, del mismo modo que la distancia paródica y humorística en clave femenina de los textos de Obligado.

Otro punto a tenerse en cuenta es la reelaboración de la memoria del exilio: en este intento por tender puentes, hemos visto que ambas novelas dan dos respuestas distintas y válidas. La que impugna el retorno al pasado

<sup>27</sup> La idea de una novela coral se sostiene también en la estructura del texto formada por fragmentos polifónicos, donde los múltiples personajes representan las distintas hablas cubana, argentina, española, colombiana, etc.

en busca de una memoria total y cristalizada, para Molloy. La que propone una memoria de cara al futuro, en el que la identidad y lo que traemos del pasado incesantemente se transforman.

Por último, el vínculo entre escritura y traducción. Ambos protagonistas, frente a la alternativa de ser escritores, devienen traductores. Podemos traer a colación lo dicho por Salman Rushdie, citado por Pascale Casanova:

Etimológicamente la palabra “traducir” viene del latín *traducere*, “llevar más allá”. Puesto que nos han llevado más allá del lugar en donde nacimos, somos hombres “traducidos”. Se admite, generalmente, que se pierde algo en la traducción, yo me aferro tercamente a la idea de que se puede ganar algo con ella<sup>28</sup>.

En efecto, estos personajes son traductores no sólo entre distintas lenguas, sino también de culturas y situaciones vitales. En el fondo, los escritores argentinos transnacionales se parecen a estos traductores que nos devuelven la noticia de lo propio en tierra ajena, abismando los límites y ampliando los alcances de lo que entendemos por una literatura nacional.

<sup>28</sup> CASANOVA, P., *La República Mundial de las Letras*, op. cit. p. 184.

SILVANA SERAFIN

## IL VIAGGIO NELLA SELVA DI GIOCONDA BELLI

### All'inizio del percorso letterario

La tematica del viaggio, inteso come ontologico esilio dell'uomo sulla terra, è tratto distintivo della letteratura e ancor più di quella ispano-americana che, attraverso percorsi fisici e immaginari, ha creato mondi paralleli, abitati da esseri reali o da proiezioni fantastiche sorte dalle credenze di colonizzatori europei e di popolazione indigene. È sufficiente leggere i cronisti delle Indie che, sia pure sensibili alla *renovatio* completa dell'uomo e della società stimolata dal diffondersi dell'ideale rinascimentale, hanno applicato – non sempre consapevolmente – i parametri della cultura medievale. In particolare, è visibile il ricorso ai Bestiari nella descrizione degli abitanti – animali e uomini – che popolano le terre vergini del nuovo continente per avere una conferma di quanto affermato. Persino Gonzalo Fernández de Oviedo (1478-1557)<sup>1</sup> è incapace di sottrarsi a tale suggestione. Ciò è evidente soprattutto quando egli si addentra nel terreno della zoologia, ancora 'imbrigliata' e immobilizzata da una nozionistica vaga, in cui appaiono descrizioni più o meno concrete di animali veri e fittizi<sup>2</sup>.

Allo stesso modo, religioni e leggende indigene contemplan la presenza di entità naturali che governano l'ordine delle cose e degli uomini. Immersi nella natura, quest'ultimi trovano la forza per superare i fantasmi della mente, per concretizzare aspirazioni e speranze, ma anche per soccombere dinnanzi all'inevitabilità degli eventi. Il potere dell'ambiente arriva ad essere, pertanto, elemento costante del 'romanzo della selva'<sup>3</sup>, la cui caratteristica più importan-

<sup>1</sup> Tra le sue opere si ricordano: *Sumario de la Natural Historia de las Indias*, 1526; *Historia General y Natural del las Indias*, 1535.

<sup>2</sup> Per un approfondimento: cfr. SERAFIN, SILVANA, *Scoperta e conquista americana in Spagna e in Italia: vincitori e vinti raccontano*, Roma, Bulzoni, 2000.

<sup>3</sup> SERAFIN, S., *La selva, da soggetto narrativo a ricorso letterario. Studi sul romanzo ispano-americano tra '800 e '900*, Roma, Bulzoni, 2006.

te sono le vigorose e poetiche descrizioni dell'altrove insidioso, meraviglioso, fantastico, straordinario nell'accezione comune del termine. Manca, tuttavia, una sua cosciente e sistematica tradizione letteraria, in quanto non esiste continuità diretta, né un rapporto di intertestualità volontaria, tra i vari romanzi e racconti che lo costituiscono. In esso, trovano coesione opere scritte a cavallo tra XIX e XX secolo<sup>4</sup>, ambientate per lo più all'interno della foresta amazzonica, luogo proprio delle nuove nazioni e punto di destinazione del viaggio di un eroe essenzialmente urbano e in crisi di identità. Lontano dalla cultura occidentale e dalle sue sovrastrutture, egli intraprende la ricerca del sé in armonia con il mondo naturale. Ciò contrasta con la teoria sviluppata da Domingo Faustino Sarmiento in *Civilización y barbarie* (1845), che contrappone la città – unico spazio in cui è possibile realizzare lo sviluppo positivo e l'uso funzionale del territorio, proprio per la rapida diffusione degli ideali e delle modalità culturali europei – alla *pampa*. Il territorio incolto e selvaggio impedisce l'esercizio della legge ed esercita un'influenza nefasta sull'uomo, destinato a un'irrimediabile degenerazione. Non a caso, nella pampa, nasce il terribile dittatore Juan Manuel Rosas.

Il medesimo concetto – sia pure applicato alla selva – lo ritroviamo parzialmente anche all'interno dell'opera di Rómulo Gallegos (1884-1969)<sup>5</sup>, il quale assegna un implicito valore di superiorità alla civiltà occidentale. La sua evoluzione si deve allo sviluppo della legislazione in grado di regolamentare e porre ordine all'interno del caos sociale, trasformando la società naturale in società civile. Lo testimoniano le lotte d'indipendenza che non hanno portato né l'ordine sperato, né la tanto agognata pace: ignorando le leggi, si è mantenuto un tessuto sociale variegato, privo d'identità nazionale e della benché minima distinzione tra norma etica e norma giuridica. Lo stato nascente, calpestando il concetto di libertà come unico diritto innato, 'naturale'

<sup>4</sup> Ad eccezione di Horacio Quiroga (Uruguay 1878-1937) che sperimenta il medesimo modello nella narrativa breve, pochi sono gli scrittori a imperniare sulla natura il punto focale del *plot*. La maggior parte di essi preferisce alternare la descrizione fisica ad un più incisivo discorso di critica sociale, utilizzato da un punto di vista ideologico, dato il sicuro riscontro di pubblico, particolarmente sensibile al problema sorto dopo le lotte d'indipendenza dalla Spagna.

<sup>5</sup> Rómulo Gallegos ha dedicato tutta la vita all'educazione del popolo come insegnante, scrittore e uomo politico (dapprima ministro dell'educazione, quindi deputato dell'opposizione nel Distrito Federal (1937-1940), quindi in qualità di presidente del partito "Acción democrática" ed, infine, di Presidente della Repubblica (1945-1948)). Molteplici sono le tematiche delle sue opere – *Doña Bárbara* (1929), *Cantaclaro* (1934), *Canaima* (1935), *Pobre negro* (1937), *El forastero* (1942), *Sobre la misma tierra* (1943), *La brisna de la paja en el viento* (1952) – incentrate sul rapporto politica/cultura e sulle funzioni dell'intellettuale impegnato nel processo decisivo di trasformazione sociale. Esse predispongono in tal modo uno strumento ideologico eclettico e polifunzionale che in sede letteraria si propone di amalgamare istanze diverse, confluenti verso un unico obiettivo (Per i riferimenti bio-bibliografici, cfr. LOWELL, DUNIAM, *Rómulo Gallegos vida y obra*, México, Ediciones Andrea, 1957).

secondo Kant<sup>6</sup>, continua ad essere un padrone dispotico, per cui è necessario insistere sull'educazione, nel rispetto di quel 'contratto sociale' proclamato da Rousseau<sup>7</sup>, per restituire la dignità alle persone.

Da qui deriva il valore della letteratura che, per adempiere al proprio compito, deve essere necessariamente mimetica e riprodurre la realtà in modo preciso e documentato, con informazioni degne di fede. Tuttavia, sta nella natura stessa d'ogni creazione contemplare la dialettica tra forma e contenuto e utilizzare della realtà solo ciò che è funzionale alla struttura formale; in tal senso il romanzo della selva trasforma la natura in simbolo dell'invenzione. In sostanza vengono invertiti i parametri di riferimento della cultura occidentale per non cadere nella trappola di una discutibile identità nazionale che, solo nella creazione di modelli autoctoni, può incontrare effettiva realizzazione<sup>8</sup>.

Opere come *Maria* (1867) di Jorge Isaacs, *La Vorágine* (1924) di José Eustasio Rivera, *Canaima* (1935) di Rómulo Gallegos, pur non essendo esenti dal lanciare strali contro la città, l'imbarbarimento dei costumi e lo strapotere dei padroni nei confronti dei *caucheros*, fanno prevalere la forza oscura e incontrastabile dell'ambiente naturale su ogni tipo di problematica. Altre ne seguono da *Los pasos perdidos* (1953) di Alejo Carpentier a *La casa verde* (1965) di Mario Vargas Llosa, a *Waslala* (1996) di Gioconda Belli<sup>9</sup> – per citare

<sup>6</sup> Cfr. KANT, IMMANUEL, *Critica della ragion pura*, Bari, Laterza, 1966.

<sup>7</sup> ROUSSEAU, JEAN-JACQUES, *Il contratto sociale*, Torino, Einaudi, 1984<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Per un approfondimento sul tema cfr. MORINO, ANGELO, «L'Eden nella foresta», in *Le americane*, Torino, La Rosa, 1984, pp. 37-54, in cui viene identificato un percorso di sviluppo che si muove dal totale consenso alla cultura importata dall'Europa, implicante l'assegnazione di un valore nettamente negativo all'elemento naturale, fino alla dissidenza rispetto all'ideale di civiltà, in seguito all'evoluzione dell'immaginario collettivo verso le nuove idee ecologiste della seconda metà del secolo. Uno spostamento di tendenza che, per le opere di matrice latino-americana, è rappresentativo del profondo e mai risolto conflitto d'identità del continente. Il secolare travaglio che accompagna il riconoscimento dei figli e dei nipoti d'Europa nella terra d'America come continente d'origine, subisce l'influenza del problematico rapporto con l'ideale urbano, poiché aderirvi dà luogo a un tradimento su cui non può fondarsi l'identità individuale e collettiva.

<sup>9</sup> Gioconda Belli (Managua 1948), diplomata in pubblicità e giornalismo a Filadelfia, nel 1967 si sposa ancora diciottenne con Mariano Downing e diviene madre di Maryam (1969) e di Melisa (1973). Nel 1970, aderisce al "Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN)", organizzazione allora clandestina che lotta contro la dittatura di Anastasio Somoza Debayle. S'innamora del guerrigliero Henry Ruiz e, perseguitata, si esilia prima in Messico, poi in Costa Rica soggiornando, infine, a Cuba. Durante l'esilio – ottenuto il divorzio dal marito – , sposa Sergio de Castro e da alla luce il terzo figlio, Camilo (1977). Nel luglio del 1979, con la caduta della dittatura ed il trionfo dei sandinisti, rientra in Nicaragua. Fino al 1986 occupa varie cariche all'interno del governo rivoluzionario. Dal 1990, in seguito alla sconfitta elettorale del FSLN, si alterna fra la residenza paterna in Nicaragua e la sua casa a Santa Monica, in California, dove vive col terzo marito, il giornalista Charles Castaldi, sposato nel 1987 e la loro figlia Adriana, nata nel 1993.

Pubblica le raccolte poetiche, *Sobre la grama* (1972), *Línea de fuego* (1978), *Truenos y arco iris* (1979-1982), *Amor insurrecto* (1985), *De la costilla de Eva* (1986-1987), *El ojo de la mujer* (1991), *Apogeo* (1997), *Mi íntima multitud* (2003), *Fuego soy apartado y espada puesta lejos*

alcuni esempi – confermando il potere della selva, convertita in un autentico mondo primigenio, custode di valori positivi resi palpabili dalla profonda coscienza collettiva dei miti, dalla certezza dell'identità individuale e da un'esistenza che scorre al ritmo del cosmo. In accordo con le teorie di Rousseau e di Lévi-Strauss, s'intende 'primitivo' ciò che è all' 'origine' – o per lo meno vicino all' 'origine' – , mai abolito né superato dalla storia: al contrario l'origine è la base su cui lo sviluppo storico si produce e si riproduce. Un mondo che custodisce antichi saperi, dimenticati dall'uomo moderno la cui cultura poggia su di una piramide di valori simbolici inefficaci ed inquietanti. Ciò lo allontana sempre più dalla verità delle cose, identificata da Hegel<sup>10</sup> con l' 'Idea', con il 'vero in sé per sé', ossia con l'Assoluto.

Tutto ciò contribuisce ad evidenziare la specificità della letteratura ispano-americana, fusione di mito e realtà in cui, attraverso la ricerca interiore che si attua nello spazio esuberante e sconosciuto, è sempre implicita la proposta di un'individuazione dell'identità nazionale. Proprio per questo la selva si configura sempre più come luogo indispensabile per forgiare le linee di condotta individuale e collettiva, per affermare l'autorità e la validità delle leggi, dei valori civili non solo al maschile, ma estesi grazie all'intervento di Gioconda Belli, anche al mondo femminile.

### **Waslala: la retorica del perdente**

Pur sostituendo la foresta tropicale centroamericana come scenario dell'avventura di Melisandra – un luogo immaginario sotto le cui spoglie si celano le distese silvestri del Nicaragua – a quella amazzonica, *Waslala* (1996) di Gioconda Belli contiene in sé tutti gli elementi caratterizzanti la tipologia narrativa del 'romanzo della selva' quali: la meraviglia dinnanzi alla bellezza della natura e delle sue manifestazioni, la paura per le grandi estensioni che celano ogni sorta di pericoli, l'amore/rifiuto per un mondo allo stesso tempo affascinante e inquietante, fonte di vita e causa di morte, perché in esso – in sintonia con il pensiero di Darwin – si consuma una guerra continua.

Nel rimando a impliciti legami intertestuali, l'opera innesca un rapporto di continuità con i romanzi citati, rivelatori dei percorsi effettuati dall'immaginario collettivo occidentale e degli atteggiamenti che esso assume rispetto all'alterità. La foresta – a causa della difficoltà di penetrazione sembra volontariamente respingere i tentativi degli esploratori – incarna ciò che è Altro

(2006); i romanzi si ricordano: *La mujer habitada* (1988), *Sofía de las presagios* (1990), *Waslala* (1996), *El pergamino de la seducción* (2005), *El infinito en la palma de la mano* (2008), il racconto per bambini *El taller de las mariposas* (1992), il libro di memorie relative al periodo sandinista, *El País bajo mi piel* (2001).

<sup>10</sup> Cfr. HEGEL, GEORG W. FRIEDRICH, *Fenomenologia dello spirito*, Firenze, La Nuova Italia, 1970.

per eccellenza, in quanto occupa spazi non colonizzati e accoglie ordini di valori differenti rispetto a quelli adottati dalla Civiltà.

Secondo questo punto di vista l'eroe – portavoce dell'autore e della sua versione del mondo di appartenenza – diviene il sintomo della reazione del creatore rispetto alle evoluzioni dell'immaginario. Così Arturo Cova, protagonista di *La voragine*, è interprete dell'idiosincrasia di Rivera nei confronti del mondo naturale e di tutto ciò che non appartiene alla cultura metropolitana. Il titolo stesso racchiude il peso dell'influenza nefasta che la selva – sineddoche di ciò che sta al polo negativo della dicotomia – opera sul cittadino. Nonostante la testimonianza di un approccio diffuso nell'epoca – numerosi esempi di questo atteggiamento costellano la letteratura *gauchesca* – il messaggio non è destinato a godere di ampio consenso nel corso del secolo.

Già Alejo Carpentier fa del suo anonimo personaggio il promotore dell'inversione, conducendolo alla ricerca di una dimensione autentica dell'esistenza in una foresta dai riflessi edenici. I passi perduti sono quelli di chi non sa trovare la strada per ritornare nel luogo dell'origine, perché incapace di andare oltre alla propria essenza di uomo storico. In tal modo il tropo dell'innocenza perduta – necessario per percorrere il cammino della Storia e della Cultura<sup>11</sup> – si sovrappone al territorio verde, senza mai abbandonarlo nelle opere successive. Ugualmente, s'inserisce il ricorso all'*episteme*, allo schema profondo dei riti primordiali la cui forza è facilitata proprio dal suo correlarsi ai tipi di società, privi d'alternative. Pertanto, nell'organizzazione della materia narrativa<sup>12</sup>, costante è la presentazione dei miti che, per la

<sup>11</sup> Marcello Veneziani afferma in proposito: «Per molti versi questa tendenza 'nostalgica' potrebbe ricondursi ad un archetipo che potremmo definire la letteratura del Ritorno, che si oppone specularmente alla letteratura della Terra promessa. La prima che potremmo anche definire letteratura dell'esilio, è una letteratura di viaggio quale ritorno alle origini, un percorso a ritroso, per riscoprire i paradisi perduti, le età dell'oro, l'infanzia smarrita nei labirinti del tempo, la terra dei padri lasciata alle spalle. Non si viaggia che per ritornare, dice il novalisiano Enrico di Ofterdingen. L'Esiliato è colui che vive il dolore della scissione, della separazione, e che invoca le Origini. Per certi versi potrebbe dirsi una letteratura aristocratica, perché suppone non la conquista di un nuovo status ma il ritorno alla nobiltà delle origini. La letteratura della Terra promessa non assegna invece valore alla provenienza ma all'approdo: nelle sue origini religiose, e segnatamente nella tradizione ebraica, la letteratura della 'terra promessa' è una letteratura escatologica, palinogenetica, proiettata in una dimensione teleologica della storia. Reputa la storia come un procedere indefinito verso la meta finale, rispetto alla quale si è pronti a rinunciare alla propria appartenenza e alla propria identità radicale in vista del Mondo Nuovo. Quella letteratura, spogliata dell'attesa messianica, laicizzata e secolarizzata, si è fatta letteratura del Progresso, ricerca ansiosa del futuro, oblio del passato, e anche cultura del *parvenu* e del *self-made man*, desiderio permanente del Nuovo, del Migliore, del Mutamento. È l'altra faccia dell'Occidente, quella del finalismo storico, dell'Ebreo errante, e del faustismo inteso come un irrequieto andare» (VENEZIANI, MARCELLO, *Processo all'Occidente*, Milano, Sugarco, 1990, p. 128).

<sup>12</sup> Cfr. MÜLLER-BERGLI, KLAUS, «Reflexiones sobre los mitos de Carpentier», *Insula*, XXIII, 260-261, 1968, p. 92.

loro attività conoscitiva, percepiscono il reale e lo manifestano attraverso un elemento sensibile e fortemente simbolico. Lezione che Gioconda Belli apprende e fa propria.

D'ora in poi l'esplorazione del luogo naturale porta sempre con sé lo spettro del rimorso per aver seguito le vie fallaci del progresso. Un esempio lo offre *Un viejo que leía novelas de amor* (1989) di Luís Sepúlveda, dove nella lotta tra l'Uomo Occidentale e la Bestia della selva si alza un fucile, segno della deviata brama di potere e degli ingegni spesi per creare ordigni omicidi, assurgendo a simbolo dell'incolmabile distanza tra i diversi.

Questa breve carrellata rivela uno spazio vuoto – a volte esile tanto da essere appena percepito, ma sempre profondo come un precipizio – che divide, in maniera irrevocabile, l'entità naturale dall'uomo civile. Una cesura resa manifesta sin dalle prime manifestazioni dell'immaginario occidentale e ciò giustifica la tenacia con cui essa resiste attraverso il tempo e le trasformazioni culturali, nonostante il progressivo movimento di adesione al sogno di natura<sup>13</sup>.

Gioconda Belli, con spirito innovatore, propone un tentativo per risolvere il problema: l'eroe di *Waslala* è, in effetti, un'eroina in partenza verso lo spazio ignoto, la quale appartiene – per la prima volta – allo stesso ambito di Natura, dimostrando come la spinta all'azione derivi dall'impiego delle forze interne. Melisandra, una giovane donna che vive insieme al nonno lungo la riva di un grande fiume, vuole ritrovare i genitori scomparsi dopo la sua nascita, mentre si stavano recando alla ricerca della mitica società di Waslala, in cui donne e uomini vivevano in armonia con la natura e sotto il dominio delle arti.

Ella si aggrega ad una comitiva di persone di varia appartenenza – contrabbandieri, trafficanti di armi, due donne olandesi alla ricerca di un bimbo da adottare, un affascinante giornalista nordamericano che le ruba il cuore –, ma accomunati dal medesimo obiettivo: entrare nell'Eden di Waslala dopo avere superato le molteplici insidie della selva vergine, incontrato bande di narcotrafficanti e depositi di scorie radioattive eliminate dai paesi occidentali. Nell'incontro con l' 'origine' e a contatto con la natura incontaminata, la giovane libera il suo spirito più che mai ricettivo di fronte alla visione intuitiva del mondo, ai problemi estremi e alle cose ultime, agli interrogativi sul destino, sulla colpa e sulla libertà. A differenza delle avventure 'di genere maschile' – nessuna esclusa – dall'epilogo infelice, il suo percorso culmina in un assoluto trionfo.

Sin da una rapida lettura, è visibile l'intenzione di sovrapporre al consueto elemento marginale – donna, natura e rivoluzione – l'ideale vittoria del Bene, ascrivibile a un modello retorico della tradizione occidentale, fondante la

<sup>13</sup> Cfr. POGUE HARRISON, ROBERT, *Foreste. L'ombra della civiltà*, Milano, Garzanti, 1992.



stessa iconografia cristiana. È il *topos* del perdente che serba il segreto della felicità, del principio positivo ingiustamente trascurato in virtù del potere ufficiale che si catalizza sugli agenti della distruzione e del disfacimento. La sua forza proviene dal carattere metaforico e immaginativo di un'epopea reale: importante è il processo di mitizzazione creato intorno ad un frammento d'esistenza, all'odissea della delusione che investe la ricerca del senso.

L'avventura di Melisandra alla conquista della città ideale, si svolge sulla linea d'urto tra le luci della Civiltà e le ombre della Natura: la foresta serba la segreta esistenza di un luogo sognato, fonte di felicità, costruito e perduto per rincorrere un futuro disumanizzato dalla tecnologia. È questo un motivo ricorrente nell'opera di Gioconda Belli, segno di una preoccupazione che determina il percorso formativo dell'intera sua esistenza dedicata all'impegno politico e all'adesione incondizionata alla propria terra.

Già in *La mujer habitada*, la causa sociale acquista progressiva preminenza rispetto all'ambito ristretto della protagonista: è la comunità come insieme di enti totalmente definibili – e non tanto nella sua astrazione concettuale – ad avere la priorità. Dopo un confronto costante con i diversi strati sociali, economici e culturali, l'autrice giunge alla conclusione che la teoria occidentale, appresa in Europa negli anni universitari, è difficilmente applicabile in un Paese come il suo. Lo spirito dell'india Itzá, impossessatosi del corpo di Lavinia di *La mujer habitada*, è metafora dell'inconscio collettivo, testimone delle atrocità del momento. Le sue parole profetiche mettono in guardia dalle lusinghe del progresso che, difficilmente, supererà il limite della pura illusione se non vengono estirpati i meccanismi di ogni tipo di sfruttamento, ad iniziare da quelli attuati dal bianco nei confronti dell'indio, dal potere politico sul popolo, dall'uomo sulla donna. Il tempo passa, mutano le modalità culturali, come verifica Itzá dalla nuova prospettiva di albero, ma il problema etico rimane intatto.

Il prezzo del progresso, evidenzia con forza *Waslala*, è decisamente alto da pagare: con il benessere giunge anche una scia di scarti, di oggetti obsoleti e di modalità inefficienti, troppo costose, lente o improduttive. Inevitabile è alimentare una nuova coscienza collettiva, in grado di raccogliere l'intera gamma di buoni sentimenti, di aspettative, di speranze che caratterizzano intenti comuni<sup>14</sup>: da qui l'attenzione per l'Altro, un perfetto estraneo.

D'altra parte, l'immane seppure mesta percezione del trionfo della civiltà che controlla e gestisce lo spazio altrui sino ad annientarlo in un futuro più o meno lontano, circoscrive il tragitto dell'ideale, destinato a rimanere incorporeo ed astratto, irraggiungibile per sua stessa definizione. Nel tentativo strenuo di difesa del paradiso perduto che erge recinzioni intorno a zone

<sup>14</sup> Cfr. PERUSSIA, FELICE, *Pensare verde*, Milano, Guerini, 1989.

protette e appartenenti al passato, si condensa il ricordo di una scelta possibile, mai intrapresa, dove è implicita la morte 'congenita' dei nuovi ideali.

Gioconda Belli rispecchia e riproduce i sintomi di tale agitazione culturale, inserendosi nel dibattito con la trasformazione del mondo naturale in deposito dei rifiuti cittadini, facendolo confluire naturalmente nell'ampio progetto per scardinare i valori canonici. La comune storia di silenzio salda ulteriormente la già stabile unione tra la sfera del femminile e la terra, plasmate a partire dalla stessa materia creatrice e unite dall'urgenza della riabilitazione in seno alla storiografia ufficiale.

### **Alla ricerca di una riappacificazione**

*Waslala* conferma e amplia i segnali della tregua tra il sesso maschile e quello femminile, facendo intravedere nell'epilogo l'avvio di un rapporto sereno tra di essi, nonostante le pesanti condizioni fissate per l'uomo. Non è un caso se Raphael seguirà l'amata a Faguas – mai succederà il contrario – proprio perché le azioni dell'eroina, oltre a focalizzarsi sulla ricerca del sé, mirano al buon esito delle lotte sociali. Non gli rimane che agire all'ombra dell'amata e ad affidarsi alla sua forza per contrastare l'irrazionale, perdendo il ruolo attivo di artefice del proprio destino. A scegliere sarà soltanto Melisandra, nuova guida dei 'cineriani', la quale trasforma le sue scelte in atto d'amore quotidiano e costante. Per questo il romanzo indica un esempio di percorso formativo per preparare gli uomini, o solo l'uomo ideale – in effetti, diverso è il rapporto con i compagni – alla vita di coppia secondo un modello esistenziale, nuovo e diverso. Un'educazione sentimentale che ripercorre lo schema della *quest* o ricerca<sup>15</sup>: le prove imposte a Raphael sono consecutive e il fallimento anche solo di una di esse comprometterebbe inesorabilmente la vita in comune. Si affianca, poi, il severo giudizio di un'entità superiore in grado di modificare in ogni momento le sorti di Raphael, non certo della coppia. Tale ambiguità ripropone l'abisso, mai superato, che rende impossibile l'incontro tra i diversi: ben vivo è il taglio netto – presente fin dalle origini – che ha sancito l'inimicizia ancestrale tra i sessi. L'unione tra il Logos e l'Eros, sogno antico di armonia perfetta, continua ad essere un'illusione di fronte alla deriva dei due mondi.

<sup>15</sup> Per Giovanna Capone: «[...] L'avventura fondamentale è la ricerca: la *quest*. È intesa, nel *romance* medievale, come la ricerca dell'eroe o cavaliere e insieme la lotta di questi contro il nemico malvagio e la sua realizzazione finale: *quest* per eccellenza è la ricerca del santo Graal. Si tratta di vagare alla volta del ritrovamento delle propria identità, materiale, s'intende» (GIOVANNA CAPONE, «Introduzione» a FRYE, NORTHROP, *La scrittura secolare*, trad. it. LORENZINI, AMLETO, Bologna, Il Mulino, 1978, p. 10-11).

La postulazione del conflitto e l'ideale della riconciliazione, archetipi fondamentali della cultura occidentale, conservano vitalità e si rafforzano anche nei giorni dell'emancipazione della donna. Attori e comparse si scambiano di ruolo: il confronto conduce solo parzialmente alla mutua conoscenza, ridotto com'è all'accettazione di ciò che dell'altro è simile a sé. Il mondo dell'immaginario continua a percorrere gli antichi percorsi tracciati dalla dialettica e, sotto questa luce, sia Gioconda Belli che José Eustasio Rivera rappresentano la medesima cultura che considera l'alterità sinonimo di opposizione.

Belli, tuttavia, cerca una riconciliazione con l'emisfero maschile, attraversando i sentieri della pacificazione interiore in grado di ristabilire l'equilibrio simbolico. Ciò è presente sin dalla raccolta poetica *La costilla de Eva* che sostituisce l'enfasi della rivoluzione politica con quella di genere, partendo da un'autocritica dell'io femminile, troppo idealista nel rapporto di coppia, sino a mettere in discussione il ruolo tradizionale di madre e la relazione madre/figlia. Significativa è l'evoluzione di quest'ultima tematica per raggiungere l'obiettivo di una conciliazione con la figura materna, in quanto l'abbandono della madre genera nelle figlie/orfane uno stato continuo di ansia, di rancore e di sofferenza. *Sofía de los presagios* apre la strada raccontando una storia di fughe e di inseguimenti, di incessanti richiami della Grande Madre che non riesce a raggiungere il tormentato cuore della ragazza, incapace di ascoltare voci diverse da quella delle sue ossessioni.

Al contrario, *La mujer habitada* è il frutto di lunghe riflessioni finalizzate a realizzare un metodo infallibile, basato sull'incantesimo, per consentire all'eroina di risolvere il problema dell'abbandono. Tuttavia, deve essere accettato dal soggetto per essere efficace: così il succo delle arance di Lavinia scorre senza incontrare resistenze, compenetrando l'essenza della donna.

Infine, in *Waslala* la comunicazione è resa possibile perché la protagonista si apre all'unione. Se Sofia rifiuta la madre mentre Lavinia l'accetta inconsciamente, Melisandra ammette la contrattazione consapevole, sia pure non esente da compromessi. È, comunque, sempre la protagonista a confrontarsi attivamente e a definirsi in base alla figura materna che, al contrario, permane statica ed immutabile.

I due termini di rapporto – uomo, madre – sono sufficienti a definire i margini del problema dell'acquisizione d'identità, poiché in essi è racchiuso l'essenziale: la madre, nella sua qualità di specchio, rappresenta il confronto rispetto all'ordine dell'identità, mentre l'uomo assume e configura l'alterità.

## **Il raggiungimento della meta**

La scelta di Gioconda Belli, se si inserisce in maniera originale sulla scia delle opere di tradizione maschile è, tuttavia, in linea con il pensiero di altre

scrittrici a lei contemporanee ad iniziare da Isabel Allende, Ángeles Mastretta, Marcela Serrano, Luisa Valenzuela per citare alcuni esempi. Sebbene le distinzioni nette riferite al sesso d'appartenenza vadano sempre affrontate con molta cautela, non è difficile comprenderne la base di partenza, rintracciabile nell'iniziale dicotomia che pone la donna nel dominio delle forze della natura e del caos. È ovvio, pertanto, servirsi di tale modello a vantaggio della sfera del femminile. Non è un caso se Lavinia di *La mujer habitada* è investita dallo spirito dell' indigena Itzá, simbolo delle forze naturali. Al tempo stesso, però, nel rappresentare la memoria maya, la protagonista permette al lettore di contemplare il processo ininterrotto della lotta del popolo nicaraguense contro la tirannia e la posizione della donna attraverso i secoli e le culture. Il recupero dell'elemento mitico e del passato indigeno ancestrale è concepito come ricerca dell'identità individuale e collettiva del Nicaragua, attuato in forma intima, più consona alla scrittura al femminile, lontano dalla linea nazionalista o universalista.

Inoltre, per motivi di ordine storico, le donne non percepiscono in maniera salda la loro appartenenza alle strutture dell'ordine patriarcale costituito e si sentono libere dai vincoli. A ciò si aggiunge l'adesione alla sfera materna, che richiama con urgenza la loro brama di comunione, l'aspirazione di ogni essere umano in eterno lutto per la prima separazione. Esse tendono, perciò, a dimostrare come tale ricerca non tema la perdita dell'identità personale, contrastando la tendenza evidente in tutte le opere della tradizione maschile in cui l'individuo è creatura di se stesso, frutto di un umanismo radicato e presente in ogni epoca della storia. Ricongiungersi all'origine, significa vivere in simbiosi con un'entità più potente e, dunque, perdere l'arbitrio delle proprie azioni, ovvero l'autonomia.

Spesso le scrittrici, attraverso le loro protagoniste, entrano e escono senza difficoltà nella zona materna, infrangendo regole generali. Il riconoscimento, frutto dell'incontro con la madre da parte di Melisandra – e in generale di tutte le eroine dei romanzi di Gioconda Belli –, pone la conquista della consapevolezza come conseguenza di una previa assimilazione a un'entità più vasta: la madre genetica conduce all'universo della Dea, al territorio del mito. Rispecchiarsi nell'altra simile a sé, significa ammettere come radice dell'identità una comunione con il simbolo e l'atto passivo della caduta muta in armonia e fonte dell'estasi la incommunicabile sconfitta dell'identità separata.

Il lettore, membro della civiltà del progresso, entra nella foresta di *Waslala* ammaliato da parole che infondono stupore per fare vacillare certezze. Il sistema diverso di valori presentati prima dell'adesione alla natura, necessita della disposizione d'animo indispensabile a sospendere il giudizio corrente che filtra l'esperienza attraverso le griglie della cultura ufficiale. Campanello

d'allarme rispetto all'esperienza del 'diverso', la meraviglia coglie chi se ne lascia conquistare e proietta in una dimensione nuova, sovente disorientante.

È la 'luce' che illumina la foresta a sollevare dubbi e interrogativi. Gioconda Belli ha ben appreso la lezione del realismo magico e sfrutta con abilità la linea di confine in cui i colori della realtà sfumano o assumono tinte sorprendenti, tanto da fare rimanere attoniti dinnanzi alle percezioni. La scrittrice si avvale di tale tecnica narrativa per attirare il pubblico nel suo paradiso d'origine, contaminato dai rifiuti della società, ma ancora affascinante. Ed è soprattutto Raphael, l'eroe urbano della tradizione letteraria retrocesso a un ruolo secondario, a guidare il lettore nel vortice di sinestesie e di impressioni contraddittorie. Egli è impegnato in prima persona a risolvere il conflitto tra la necessità dei canoni razionali e la tentazione di abbandonarsi alle seducenti allucinazioni.

Se, come afferma Mario Vargas Llosa, la persuasione di un romanzo mira ad accorciare la distanza tra finzione e realtà, rendendo la menzogna verità imperitura e l'illusione la più consistente e solida descrizione del reale<sup>16</sup>, per Gioconda Belli essa diviene il mezzo indispensabile per realizzare un progetto 'politico'. Il *plot*, permeato di un'atmosfera mitica, è pertanto funzionale all'instaurazione di nuovi principi e ad un'inversione di tendenza nei parametri dell'azione individuale. In tal modo l'illusione, dopo aver sollevato il lettore dal peso della verità quotidiana e dopo avergli presentato un nuovo punto di vista, lo introduce un'altra volta nella realtà.

L'istanza mitica di Waslala è qualcosa di diverso da un semplice riferimento che genera autorevolezza. Vigorosamente solida fin nelle fondamenta della struttura narrativa, essa richiama intenzioni e mete fissate in tempi lontani, rinsaldando il legame con il passato per operare cambiamenti radicali nel futuro. In fondo, la letteratura rappresenta lo spazio dell'utopia, della sfida; della libertà dove si possono realizzare sogni arditi e superare tensioni esistenziali. Con il rinnovamento dei canoni letterari, si presenta un nuovo ordine gerarchico sociale, in grado di offrire a tutti un uguale accesso ai benefici della cultura. In questa prospettiva il romanzo della selva oltre a evidenziare il concetto di natura come principio tautologico, causa finale, totalità in divenire, retta da ordine e da razionalità propri, in perfetto accordo con l'antica concezione presocratica, mette in discussione l'obsoleta credenza che identifica la donna con la natura e l'uomo con la cultura. La selva, più che mai concreta e nel bene e nel male, nelle forze dinamiche e nelle sue resistenze, fornisce non solo la spinta organizzatrice, la molla che dà vita alla trama, ma il pretesto per la rivalutazione della donna come individuo storico.

<sup>16</sup> Cfr. VARGAS LLOSA, MARIO, *Cartas a un joven novelista*, Barcelona, Planeta, 1998, cap. 3.



## A POESIA UNIVERSITÁRIA E A GUERRA COLONIAL

No evoluir da história das ideias literárias, com frequência se polemizou sobre a função da literatura e, de modo ainda mais radical, particularmente da poesia. Chegou-se até à utopia da “poesia pura”, da autonomia do significante (vejam-se as propostas de alguns formalistas russos, Jakobson, por exemplo), sem avaliar que, deste modo, apenas se considera uma das potencialidades da palavra, por muito importante que seja o seu aspecto sonoro e musical. A esta posição anda geralmente associada a tese da arte apolítica, tese que me parece não menos utópica e contra a qual se manifesta um discurso poético que acaba por pôr em evidência a concepção ideal e historicamente plasmada pelo escritor, quer dizer, na sua complexidade, a essência das suas ideias dominantes.

Tendo em consideração o tecido social circunstante, o poeta deve agir com um ponto de vista novo sobre a palavra, não condicionando o núcleo semântico do texto mas proporcionando a produção de novas unidades de significado, usando a metáfora como modo de segmentar a substância do conteúdo, transformando-a numa nova forma (não é por acaso que Umberto Eco elegeu *As Formas do Conteúdo* como título de um seu conhecido ensaio). Deste modo podem-se alargar as potencialidades expressivas, não como exercício estético em si, mas como oficina onde se elabora um objecto (poético) que possa exprimir, através das potencialidades da linguagem, os grandes temas objecto da preocupação do homem nas suas relações com os outros e o mundo. O poder da literatura (poesia) é limitado, como se sabe, mas continua a ser um apreciável instrumento ontológico – “uma arma”, no dizer de Maiakovski –, veículo de ideias que o leitor recupera ou ressemantiza, actualizando o texto. De resto, “uma forma significativa denota um significado. Mas ao mesmo tempo o destinatário humano acrescentará ao significado denotativo um significado ou alguns significados conotativos” (Eco, 1971: 149). Isto leva-nos a considerar obviamente a predisposição

ideológica do destinatário, aquele património de saber que interage como catalizador semântico.

Este processo pressupõe a elaboração teórico-poética e a participação activa e crítica do escritor. De resto, esta foi a prática poética seguida por alguns dos poetas mais altos que já existiram – desde Homero a Dante, de Camões a Pessoa, de Lorca e Neruda a João Cabral de Melo Neto e tantos outros -, os quais se ocuparam, nas suas poéticas, como já disse o último (Melo Neto, 1998: 51-70), dos “temas da vida dos homens”, numa perspectiva que contempla a consciência ética da função comunicativa.

Não é de estranhar, portanto, que esta consciência tenha marcado tão profundamente a produção literária da geração universitária dos anos sessenta, década percorrida por acontecimentos de importância extrema como o início da guerra colonial ou as diversas “crises académicas”, como, por exemplo, a de 1961-1962. Nasceram então algumas publicações de âmbito estritamente universitário como *Via Latina*, *Poemas Livres* ou *A Poesia Útil*, de Coimbra; e *Quadrante*, *Grafia* ou *Esteiro* (revista cultural da Associação de Estudantes do Instituto Superior Técnico), de Lisboa, que circularam mais ou menos “inobservadas” por parte da Censura, não obstante o desafio inovador ao código de auto-controle da criação literária, decerto porque a sua difusão atingia prevalentemente um público que, à partida, já ultrapassava o grau zero da pretensa inocuidade da informação oficial.

*Poemas Livres 1* (Coimbra, 1962) inicia esse percurso que sutura a lírica e a crítica (social) ao modelo ideológico que lhe é subjacente, sem que se transcure o peso específico da palavra e a maneira como pode ser usada como instrumento, como signo totalizante da razão poética. E neste primeiro número, com algumas vozes significativas da esperança, da liberdade e da resistência, irrompe uma conhecida composição de Ferreira Guedes (n. 1933), então aluno da Faculdade de Direito de Lisboa, de título inocente (“Poema de agradecimento”) mas cujas estrofes introduzem uma reflexão que se pode ler como incitamento à recusa da guerra:

Cala a espingarda, irmão  
é um companheiro que se perde  
em cada bala, como nós  
tão puro e jovem  
Cala a espingarda  
[...]  
Cala a espingarda, irmão  
longe, tua noiva espera  
que lhe leves apenas  
uma flor nas mãos  
Cala a espingarda (p.18).



O poema, de clara atmosfera pacifista (não por acaso dedicado a Bertrand Russell), depois inserido numa famosa antologia de poesia universitária (1964), de que se falará mais adiante, regista a perplexidade dos jovens perante uma guerra ainda um tanto nebulosa mas que prometia ser traumatizante, evidenciando sobretudo o motivo da ausência (“tua noiva espera”), que será um dos aspectos dominantes da poesia sobre a guerra colonial produzida antes de 1974.

No ano seguinte ao da publicação do primeiro caderno surge *Poemas Livres 2* (Coimbra, 1963), onde se publicam talvez os primeiros poemas de Manuel Alegre e onde o texto intitulado “Mãe”, de Francisco Delgado (n. 1936 em Luanda), aluno da Faculdade de Letras de Coimbra, nos oferece este segmento textual deveras significativo:

Mas esquecias as mães em espera inútil  
dos filhos que caíram nas estradas,  
sob metralha de povos que eles amavam (p. 79),

discurso que antecipa a condenação e o clamor explícitos, numa alusão à fraternidade forçadamente “traída”, neste caso numa perspectiva da guerra de libertação, sem ocultar uma certa vitimização que o tecido poético viria a assumir como memória diacrónica. E desse mesmo ano é o livro de Fernando Assis Pacheco, *Cuidar dos Vivos* (Coimbra, 1963), escrito, pelo menos em parte, quando era aluno da Faculdade de Letras de Coimbra, que inaugura a colecção “Cancioneiro Vértice” e que, como “Apêndice”, insere dois poemas (“Há um veneno em mim...” e “O Poeta Cercado”) que abalaram a consciência de quem tinha conhecimento da guerra colonial apenas pelas notícias da propaganda oficial do “orgulhosamente sós” e das “grandes vitórias sobre os turras”. E aqui se introduz, com os limites da afirmação de que “o poeta escreve os seus papéis furtivamente” (p. 80), a memória ainda não escrita mas inscrita (dentro de si) do terrível vocábulo “Nambuangongo”, ao mesmo tempo que irrompem os signos do assombro (vejam-se os segmentos textuais “pavor colado na garganta”, “tiros junto à noite”, “o fogo da *Breda*”) e de novo o motivo da ausência:

há a mulher que espera confiada  
um pálido vazio aerograma;  
e há meu coração posto de rastos (p. 79).

Os dois poemas de Fernando Assis Pacheco são porventura, antes de 1974, os primeiros “textos-reflexo” e simultaneamente “textos-consequência” da guerra, na terminologia de Margarida Calafate Ribeiro, na medida em que veiculam uma experiência singular do sujeito e que elaboram, a partir da

experiência, “uma reflexão mais ampla sobre o vivido num sentido individual e colectivo” (Ribeiro, 1998: 139).

Seguindo por comodidade uma orientação cronológica, a qual permite observar, além do mais, a interiorização progressiva e dolorosa de um evento dramático como foi o da guerra colonial, é a altura de falar da *Antologia de Poesia Universitária* (Lisboa, Portugal, 1964), organizada por Alfredo Barroso, Fiamma Hasse Pais Brandão, Gastão Cruz, J.M. Vieira da Luz e Rui Namorado como realização das Reuniões Inter-Culturais das Associações de Estudantes de Lisboa. Trata-se de uma colectânea de 27 autores, todos estudantes universitários no ano lectivo de 1962-1963, data em que foi feita a recolha dos textos, e que, segundo os organizadores, “permitirá um contacto relativamente extenso com algumas das vias mais representativas da nova poesia portuguesa” (p.9), aspecto que a produção poética sucessiva acabaria por confirmar. Basta pensar nos nomes de Armando Silva Carvalho, Fiamma Hasse Pais Brandão, Gastão Cruz, João Rui de Sousa, Luiza Neto Jorge, Manuel Alegre ou Ruy Belo, aqui incluídos, para observar o grau de representatividade de uma “geração” de poetas notabilíssimos, para além de outros nomes, como os de Almeida Faria, Boaventura de Sousa e Eduardo do Prado Coelho, que vieram a salientar-se noutras zonas do fazer literário.

Alguns textos da *Antologia* podem ler-se como ecos literários (fragmentos) de uma guerra ainda não baseados na experiência, de algum modo como testemunho denunciador (Melo, 1988: 17) ou memória de eventos ligados dramaticamente à guerra. Estão neste caso os textos de Eduardo do Prado Coelho (n. 1944), aluno da Faculdade de Letras de Lisboa, que em “Algumas notas explicativas de uma geração” evoca o embarque dos militares, onde a retórica da propaganda se estilçava:

a minha idade é triste ou demasiado feliz  
é brutal como os gritos no cais (p. 53),

ou reflecte o imaginário e o luto:

é triste a minha idade: há nela as sílabas ácidas  
da morte (p. 54);

de Gastão Cruz (n. 1941), da Faculdade de Letras de Lisboa, num discurso menos explícito mas iniludível quanto à sua funcionalidade:

Essa linha de dor esse espaço vedado ao teu povo  
tua boca os teus dedos  
liquidados de balas junto ao cérebro

A morte e as paredes  
subjugando o calor da tua pele tua voz  
tua greve o teu avanço sob a guerra (p. 87),

para além do já citado poema de Ferreira Guedes (pp. 63-64), anteriormente publicado em *Poemas Livres 1*, de 1962, cujo *incipit* introduz a voz apelativa e urgente: “Cala a espingarda, irmão”.

Mas o texto talvez de maior impacto, de entre os que oferece a *Antologia*, é o conhecidíssimo poema intitulado “Barcas Novas”, de Fíama Hasse Pais Brandão (1938-2007), aluna da Faculdade de Letras de Lisboa, no qual se recupera a funcionalidade do signo que é o mar como modelo de representação literária. No caso vertente o modelo intertextual é o da famosa cantiga do jogral Joam Zorro, “En Lixboa, sobre lo mar” (B 1151 e 1152/V 754), que poderia ser uma cantiga de amigo paralelística (em cujo género andou incluída) mas que é propriamente uma cantiga de amor, como é legível a partir do refrão “Ai, mia senhor velida!”. Sobre esta cantiga constrói Fíama Pais Brandão o seu poema, mais tarde incluído a abrir o livro da autora precisamente intitulado *Barcas Novas* (Lisboa, Ed. Ulisseia, 1967), com a particularidade de conduzir intencionalmente o leitor para a cantiga do jogral, que operou na corte de Afonso III ou na de D. Dinis, ao ponto de a transcrever literalmente como epígrafe do novo texto:

BARCAS NOVAS  
En Lixboa, sobre lo mar  
*Barcas novas mandei lavrar.*  
*Ai, mia senhor velida!*

*En Lixboa, sobre lo ler*  
*Barcas novas mandei fazer.*  
*Ai, mia senhor velida!*

*Barcas novas mandei lavrar*  
*E no mar as mandei deitar.*  
*Ai, mia senhor velida!*

*Barcas novas mandei fazer,*  
*E no mar as mandei meter.*  
*Ai, mia senhor velida!*

JOÃO ZORRO

Lisboa tem suas barcas  
agora lavradas de armas

Lisboa tem barcas novas  
agora lavradas de homens

Barcas novas levam guerra  
as armas não lavram terra

São de guerra as barcas novas  
no mar deitadas com homens

Barcas novas são mandadas  
sobre o mar com suas armas

Não lavram terra com elas  
os homens que levam guerra

Nelas mandaram meter  
os homens com sua guerra

Ao mar mandaram as barcas  
novas lavradas de armas

Em Lisboa sobre o mar  
armas novas são mandadas (pp. 71-72).

A composição de Fiana actualiza e ressemantiza a cantiga de Joam Zorro, da qual extrai o título e também a matéria linguística nuclear: “barcas novas”, “lavar”, “Lisboa” e “mar”. Isto quer dizer que a forma modela um material (tecido poético) já anteriormente modelado, mas a poetisa, inserida noutra tempo histórico, introduz elementos novos que conferem ao texto uma rede de conotações particularmente significativas: os nomes “armas” e “guerra” e, elemento importante, o advérbio “agora”. Estes novos vocábulos, incluídos logo no primeiro dístico (“agora lavradas de armas”) e no terceiro (“Barcas novas levam guerra”), excluem a hipótese de simples glosa da cantiga de Zorro, até porque determinam um tipo de paralelismo semântico de empenho intervencionista e simultaneamente de recuperação histórica: as “armas”, que “não lavram terra”, são “agora” portadoras da guerra feita pelos homens, constituindo o elemento “agora” um indicador determinante no processo de ressemantização aqui operada. Além disso, é legível a constrição a que são submetidos os homens, aspecto que se patenteia claramente no sétimo dístico: “Nelas mandaram meter / os homens com sua guerra”.

O poema de Fiana Hasse Pais Brandão, musicado e cantado (facto não pouco significativo porque de novo põe em ligação a poesia e a música) por Adriano Correia de Oliveira (1942-1982), também ele estudante universitário, aluno da Faculdade de Direito de Coimbra, apoia-se ainda num paralelismo aberto (o primeiro dístico constitui o núcleo da expansão textual), já evidente na cantiga de Joam Zorro, usando simetrias, reiterações verbais típicas da construção paralelística, além de retomar integralmente o verso “En Lisboa, sobre lo mar” do cantor medieval. Fiana recupera aqui um antiquíssimo

tópico da lírica galego-portuguesa, o da partida dos soldados com o motivo da incerteza do regresso, actualizando-o, porém, de modo a contemplar o tema da guerra.

Não deixa, contudo, de ser curioso observar o interesse da “geração” que de algum modo se viu envolvida nos mecanismos perversos da guerra colonial por um modelo construído, já na origem, de forma rígida e estereotipada. Creio que só as coordenadas históricas podem ter justificado o despertar deste interesse, que terá começado justamente em Coimbra no dealbar dos anos 60, quando José Afonso (1929-1987), estudante da Faculdade de Letras, compunha e cantava canções a que chamou *baladas* e *trovas*, tentando recuperar e recriar fórmulas e formas da música e da poesia que não raro se converteram em testemunho de uma história desamada pesando como um estigma.

Formas dos cancioneiros medievais e dos romances tradicionais ou “géneros” paralelos encontram-se igualmente em *Praça da Canção* (Coimbra, 1965), de Manuel Alegre, aluno da Faculdade de Direito de Coimbra, ao repropor frequentemente o motivo da ausência como, por exemplo, em “Como ouvi Linda cantar por seu amigo José” (pp. 88-89), que remete para a conhecida cantiga de amigo de D. Dinis, “Ai flores, ai flores do verde pino”, transformando agora o modelo intertextual e conduzindo o novo texto para uma ambiência que não é exclusivamente amorosa através de elementos referenciais cujo suporte ideológico transfigura o motivo, degradando-o. Mas seja como for, e ainda que não tenha sido respeitado integralmente o cânone das cantigas de amigo, estamos perante a tentativa de transferir fórmulas estruturais dos cancioneiros (repetição de versos, paralelismo imperfeito – ou heterodoxo –, mas de qualquer modo presente), como no caso de “Romance de Pedro Soldado”, onde de novo é legível o tópico da partida “num barco da nossa armada”, partida cuja expansão textual vai desatando os fios duma situação de constrangimento (“nem é de Pedro essa rota / dos barcos que vão à guerra”, p. 93) até atingir as fronteiras do trágico:

Soldado número tal  
só a morte é que foi dele.  
Jaz morto. Ponto final.  
O nome morreu com ele (p. 94),

com a despersonalização ou matriz invisível (mas indivisível) da própria identidade. A este poema seguem-se, no citado volume, as duas conhecidas sequências do horror e do desastre (*Nambuangongo, meu amor* e *Três canções com lágrimas e sol para um amigo que morreu na guerra*), epopeia às avessas que convoca o elemento mnésico e o desígnio histórico, como no último poema da segunda sequência, “Toada do vento africano”, que antecipa de algum modo a construção do romance *Jornada de África* (1989).

E continuamos em Coimbra para referir a colectânea *Poemas Livres 3* (de 1968), que reflecte, de maneira aguda e crítica, através da polifonia dos vários discursos, a consciência de uma guerra absurda. Deste modo Eduardo Guerra Carneiro (1942-2004), aluno da Faculdade de Letras de Coimbra, retoma ainda o motivo da ausência dos amigos e da incerteza da sua errância (“Horas vieram”), contrapondo-os, porém, aos que já não partem, simplesmente por terem morrido na guerra:

Horas vieram certas horas  
chegaram com amigos certos  
Sei lá onde agora Sei que partem os amigos  
e se vão para longe Não sei deles  
Viajam alegres sem dinheiro certo  
Outros que não vão morrem na guerra  
que nos fere e dói que mais não seja  
por ser guerra em vão (p.24),

E Luís Guerreiro (n.1939), também aluno da Faculdade de Letras de Coimbra, constrói um texto ainda no âmbito semiótico do mar como modelo de representação e cujo título (“Épica falseada”) é indicador preciso da desmitologização do imaginário português:

No país da ferrugem  
move-se a nau  
caravela antiga  
de pólvora e ferro  
[...]  
Pelo espólio geográfico  
pela terra estranha  
no alto dos mastros  
desenha-se a guerra (p.69).

E aqui se explicita o que o sujeito pressente como “crime geral” que investe o “mapa do corpo”, reflexo da “aventura armilar/ .../ transcrita a sangue” e que conduz à ideia de perda irremediável: “o país fenece” (p. 69). É, de certo modo, a prolepse do discurso depois elaborado em *Guia de Salto* (Coimbra, 1974), produto de uma experiência, dolorosa mas consciente, da recusa da guerra colonial para enfrentar a travessia do deserto, isto é, o exílio.

*Poemas Livres 3* insere ainda cinco poemas de Fernando Assis Pacheco, três dos quais (“O que fica em Balacende”, “Rio Quilolo” e “Outro nome para as noites”) veiculam, através da hermenêutica da memória, uma reflexão sobre o vivido no teatro da guerra de África, aspecto que se retomará organicamente em *Catalabanza Quilolo e Volta* (de 1976, texto inicialmente publicado, como se sabe, em 1972, com o disfarce vietnamita de *Câu Kiên: um Resumo*) onde o

primeiro poema é glosado com outro título: “No caminho:Balacende” (p. 16). E a mesma colectânea insere ainda um poema de Manuel Alberto Valente, aluno da Faculdade de Direito de Coimbra, curiosamente intitulado “Cantiga de amigo”, um dos exemplos mais evidentes de relação intertextual, servindo de intertexto a conhecida cantiga de amigo paralelística “Ay eu, coitada!”, atribuída quer a Sancho I de Portugal, quer a Alfonso IX de Leão mas, com mais probabilidade, a Alfonso X de Castela. Refiro aqui esta composição para relevar a função da lírica medieval na produção poética de década de 60, sobretudo da cantiga de amigo, pelas possibilidades de veicular, através do motivo do afastamento/ausência e numa rede de conotações de ordem sócio-cultural, as razões dessa ausência. Neste contexto, Manuel Alberto Valente faz uma glosa de “Ay eu, coitada!”, recuperando o tópico da dor pela ausência do “amigo” e transformando o refrão “Muito me tarda/ o meu amigo na Guarda!” em “Que dura sorte/ o meu amigo no forte!”. É evidente que o lexema “forte” não pode deixar de remeter o leitor para nomes de lugares de memória histórica da guerra colonial: os Fortes de Caxias ou da Trafaria foram tristemente célebres como espaço de detenção de militares acusados de manterem contactos com os movimentos africanos de libertação. Isto quer dizer que, embora o texto não revele uma referência directa relativamente à guerra, o mesmo se pode ler, com toda a pertinência, como um exemplo de alusão indirecta, sem que isso implique, a meu ver, uma distorção da exegese crítica.

Uma outra cantiga de amigo, das mais conhecidas e de algum modo estudadas da lírica medieval galego-portuguesa, serve de modelo explícito a uma composição e parece ter inspirado uma outra, com o aspecto curioso de ambas terem o mesmo título (“Cantiga de amigo”) e de terem sido publicadas no “Juvenil”, suplemento semanal do *Diário de Lisboa*, o que parece determinar, como se compreende, uma maior adesão, por parte dos poetas jovens, ao tópico da ausência: na guerra colonial ou noutros lugares de desamor. A cantiga que desta vez funciona como intertexto é a do prolífico trovador Nuno Fernandez Torneol, *Levad’, amigo que dormides as manbanas frias*, considerada o único exemplo de *alba* da lírica galego-portuguesa e que, segundo o modelo canónico provençal, devia traduzir a separação dos amantes.

A partir desta cantiga modelou João Clemente, estudante universitário, o poema publicado no “Juvenil” do citado *Diário de Lisboa* (nº 673, de 19/5/1970) e que aqui se transcreve:

Ó meu amigo que não dormes nas manhãs frias  
todas as aves do mundo de amor diziam  
alegre ando eu

Ó meu amigo que não cantas nas man hãs cheias  
todas as aves do mundo na dor são feitas  
alegre ando eu

todas as aves do mundo de amor diziam  
do teu corpo e do meu se lembrariam  
alegre ando eu

todas as aves do mundo na dor são feitas  
do teu sonho e do meu seriam feitas  
alegre ando eu.

Trata-se, como se observa, da recuperação de um modelo, de tal modo que o poeta resolve apresentar, como epígrafe, o primeiro dístico e o refrão do conjunto de Torneol. Mas desde logo o adapta a uma nova semântica, transformando a forma “dormides” do cantar medieval na forma opositiva “não dormes”, isto para acentuar a vigilância ideológica do amigo. Partindo desta oposição e considerando que João Clemente não pretendeu explorar a riqueza psicológica do modelo, o poema abre-se agora ao anúncio de uma ausência, sugerida sobretudo no terceiro dístico (“do teu corpo e do meu se lembrariam”): o amigo, que não dorme, vê-se também impedido de cantar; as próprias aves participam da dor da ausência e tornam-se, deste modo, no símbolo do ideal comum, da sonhada liberdade (“do teu sonho e do meu seriam feitas”). E quanto ao refrão, mera transposição do intertexto “Leda mh and’eu”, e sua influência na geometria do poema, o contraste entre alegria e amargura parece querer exorcizar a incerteza de um presente envenenado sobre o qual se projecta a expansão do discurso.

O outro exemplo de “cantiga de amigo” que, de certo modo, se inspira na cantiga de Torneol é ainda uma glosa do motivo da ausência, embora aqui se distancie de um modelo específico para evidenciar o resultado de contaminações várias, memória poética de uma tradição cultural. É de autoria de Diana Barroqueiro, também ela estudante universitária, e foi publicado igualmente no “Juvenil” do *Diário de Lisboa* (nº 528, de 11/7/1967):

Olhei-me com sede na manhã fria  
e só tinha mãos que o mar esquecia  
Morrerei donzela  
e sozinha

Toquei-me um calor de corpo macio  
e só tive mãos para um mar vazio  
Morrerei donzela  
e sozinha

E só tinha mãos que o mar esquecia  
nessa onda morta amigo não via  
Morrerei donzela  
e sozinha

E só tive mãos para o mar vazio



na onda lassa nem um barco esguio  
Morrerei donzela  
e sozinha

Nessa onda morta amigo não via  
rumarei meus passos na areia fria  
Morrerei donzela  
e sozinha.

O primeiro verso remete-nos para a cantiga de Nuno Fernandez Torneol pela referência a “manhã fria”, mas o resto da composição segue uma linha narrativa que evidencia um bem elaborado jogo de combinações verbais, utilizando o cânone do paralelismo, umas vezes perfeito, outras assimilando o sentido, com variação de forma (paralelismo conceptual, na terminologia de Eugenio Asensio).

A composição de Diana Barroqueiro elege mais uma vez o mar como signo funcional, aqui omnipresente na expansão do texto, cujo centro absoluto é desempenhado pelo verso no qual parece confluir o seu significado profundo: “nessa onda morta amigo não via”, a que corresponde, no esquema canónico de iterações, a variante sinonímica “na onda lassa nem um barco esguio”. A negatividade que resulta da procura ansiosa da protagonista põe em evidência a sua insuportável solidão relativamente à ausência do amigo, conduzindo o discurso para a amargura do refrão (“Morrerei donzela / e sozinha”) de ritmo seco, breve, martelante, a sublinhar os ecos seguramente traumáticos.

Resta-me referir ainda um exemplo paradigmático de outra ausência, esta bem mais aguda porque se refere à morte e sua representação simbólica. Trata-se do poema de Orlando Cardoso, também ele estudante universitário, publicado no nº 3 de *Esteiro, revista cultural da a.e.i.s.t.*, de Lisboa, em Abril de 1968 (p.28):

meu pai meu amigo meu amor  
da guerra  
nós somos um exército de fantasmas  
varados noite e dia sem culpa

mataram-me  
não aqui onde caí mas aí  
onde te puseram no peito uma medalha  
com o valor preciso da minha vida

E a uma dupla morte se refere o texto, a de “aqui” e a de “aí”, sendo para o sujeito mais humilhante a de “aí” (“onde te puseram no peito uma medalha/ com o valor preciso da minha vida”) pelos ecos de uma iconografia celebrativa do luto, o que significa a perda/morte da memória.

Esta revisitação da lírica medieval determina, como se viu, a ressemantização de motivos e temas dos cancioneiros mas com marcas que atestam um sistema de ressonâncias na tradição poética colectiva. É o produto de uma opção ética e estética, num preciso contexto histórico-político que lhe serviu de motivação e que estimulou o engenho dos diversos poetas. E não deixa de ser significativo verificar que este fenómeno se produz sobretudo em autores jovens, mais profundamente vinculados ao problema de uma separação provocada por uma guerra que, não obstante a retórica imperialista (ou talvez por ela), era inegavelmente impopular e sentida como ruga no pulsar racional do país.

#### *Referências bibliográficas*

- ECO, UMBERTO (1971), *Le forme del contenuto*, Milano, Bompiani.
- MELO, JOÃO DE (1988), *Os Anos da Guerra, 1961-1975. Os Portugueses em África. Crónica, Ficção e História*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- MELO NETO, JOÃO CABRAL DE (1998), *Prosa*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- RIBEIRO, MARGARIDA CALAFATE (1998), «Percursos Africanos: a Guerra Colonial na Literatura Pós-25 de Abril», in *Portuguese Literary & Cultural Studies*, 1, pp. 125-152.

## NOTE

VERONICA ORAZI

### ESILIO E SOSPENSIONE TEMPORALE: *LOS TRASTERRADOS* DI MAX AUB

*Los trasterrados*, quattro atti unici<sup>1</sup> composti da Aub nel 1943-44, pubblicati nel 1948-50 sulla rivista *Sala de espera*<sup>2</sup>, poi raccolti nelle *Obras en un acto*<sup>3</sup> e ancora nel *Teatro completo*<sup>4</sup> dell'autore, ora disponibili nell'edizione critica commentata dell'opera aubiana, nel volume dedicato al teatro breve<sup>5</sup>. La redazione segue di poco l'arrivo di Max in Messico (1942), dopo l'allontanamento dalla Spagna e l'internamento nei campi di prigionia francesi e algerini, inizio del lungo esilio che ne segnerà in modo indelebile l'esistenza.

Le quattro *piezas* portano in scena momenti esiziali della vita dei protagonisti: esiliati già lontani dal paese d'origine o sul punto di lasciarlo (*El puerto*), inquadrati nei termini universali del dramma dell'individuo, a prescindere dalla nazionalità, dall'ideologia (si pensi al confronto tra Tamara e Concha ne *El último piso*), dalla durata della permanenza in quello sradicamento totale che è l'esilio, in un limbo senza tempo che trascende le connotazioni geografiche o socio-politiche<sup>6</sup>. L'ambientazione

<sup>1</sup> La libertà dai vincoli del mondo dello spettacolo e la mancanza di un pubblico cui rivolgersi, amplificano lo sperimentalismo dei drammaturghi dell'esilio, e dunque dello stesso Aub, che vedono nell'atto unico la formula più versatile (cfr. DOMÉNECH, RICARDO, «Aproximación al teatro del exilio», in *En exilio español de 1939*, Madrid, Taurus, 1977, vol. IV, pp. 183-248, alla p. 245); senza per questo escludere la scelta della brevità, dell'essenzialità della scenografia e dei pochi personaggi in scena al fine di facilitare l'allestimento da parte di compagnie non professioniste, con risorse economiche limitate, o come *piezas* con finalità didattiche, come afferma lo stesso autore (cfr. AUB, MAX, *Obras en un acto*, México, Imprenta Universitaria, 1960, vol. 1, p. 10; AUB, MAX, «Mi teatro y el teatro anterior a la República», *Primer Acto*, 144, 1972, pp. 37-40, alla p. 38; KEMP, LOIS A., «Diálogos con Max Aub», *Estreno*, III, 2, pp. 8-11, 15-19, alla p. 16).

<sup>2</sup> *A la deriva* e *Tránsito* in *Breve escala teatral para comprender mejor nuestro tiempo. I*, in *Sala de espera*, vol. I, nn. 1-10, giugno 1948 – marzo 1949; mentre *El puerto* e *El último piso* in *Breve escala teatral para comprender mejor nuestro tiempo. II*, in *Sala de espera*, vol. II, nn. 11-20, giugno 1949 – marzo 1950.

<sup>3</sup> Cfr. AUB, MAX, *Obras en un acto*, cit., 2 voll. (*A la deriva*, *Tránsito* e *El puerto* nel vol. 1, *El último piso* nel vol. 2).

<sup>4</sup> Cfr. AUB, MAX, *Teatro completo*, México, Aguilar, 1968.

<sup>5</sup> Cfr. AUB, MAX, *Obras completas. Teatro breve*, edición crítica y estudio introductorio de Silvia Monti, vol. VII – B, València, Generalitat Valenciana, 2002, da cui cito.

<sup>6</sup> Cfr. ORAZI, VERONICA, «Implicaciones biográfico-existenciales en el teatro de Max Aub: el

notturna, comune ai quattro testi, è funzionale allo sviluppo della vicenda di volta in volta proposta, ma simbolicamente rimanda anche a quell'oscurità in cui l'esule si trova immerso, un'oscurità destabilizzante che svela la sospensione in cui egli sembra condannato a fluttuare. Perché, come afferma Silvia Monti, "el exilio representa la detención, el paro, el estancamiento del tiempo en un presente que no fluye, cerrado entre la memoria del pasado y la proyección hacia un futuro que sin embargo tarda en llegar. (...) el exiliado [es] un hombre sin raíces que ha perdido las referencias espacio-temporales"<sup>7</sup>. Ed è proprio dalla prospettiva del tempo sospeso che intendo suggerire una sintetica rilettura di questi testi.

### *A la deriva* (1943)<sup>8</sup>

L'azione si svolge a Parigi, alla vigilia della seconda guerra mondiale, nel "cuarto de un hotelucho" (p. 68). La centralità del fattore tempo affiora sin dai primi scambi di battute tra i due personaggi (nella prima parte designati come *bombre* e *mujer*, pp. 68-69), cui seguirà l'agnizione (entrambi sono ungheresi, di Budapest, e sono stati sposati; venti giorni dopo il matrimonio, però, sono stati costretti a separarsi, perché perseguitati a casa della militanza politica, finendo per perdere le tracce l'uno dell'altra). Il loro profilo quindi si fa meno indistinto: diventano Andrés e María. Il tema del tempo assume da questo punto i contorni del ricordo, con il recupero di frammenti del passato, riattualizzato per costruire un ponte, per ricollegare i due personaggi nel presente: il periodo del distacco si rivela il fulcro attorno al quale si sviluppa la *pieza*, attraverso la riattivazione della memoria ("Andrés: – es la primera vez que veo algo en mi vida que me dice: de aquello a esto ha pasado tanto"; p. 74). Il rapido resoconto dei venti anni precedenti fornisce allo spettatore l'antefatto della vicenda e svela come Andrés e María si trovino su posizioni inconciliabili: le conseguenze dell'impegno politico hanno portato la donna al disincanto totale e l'uomo all'illusione utopistica, schermati entrambi dietro una traballante facciata di cinismo, che non tarderà a svanire, mostrando le cicatrici di un passato irrecuperabile. Il fluire del tempo resta imprigionato, dunque, tra un polo e l'altro, e traccia il perimetro drammatico che delimita rigidamente l'esistenza dei due. Per un attimo si affaccia la speranza nel futuro, subito frustrata, denuncia dello svuotamento causato dalla deriva esistenziale che l'esilio rappresenta, in cui l'unica zattera cui aggrapparsi è avere "una razón para seguir adelante" (per Andrés, la militanza). Il precipitare degli eventi nel finale oppone l'uomo – un eterno fuggiasco – alla donna – un'informatrice della polizia (riproposta del tema della delazione, caro all'autore<sup>9</sup>, che riaffiorerà anche ne *El puerto*) – in un drammatico confronto che inchioda i protagonisti a un 'qui e ora' senza alternativa, prodotto della persecuzione, dello sradicamento: María è una prostituta collaborazionista, che nasconde lo sconcerto per la propria

tema del exilio in *Los trasterrados*, in *El exilio literario español de 1939*, Sant Cugat del Vallès, Associació d'Idees, 1998, vol. II, pp. 539-548.

<sup>7</sup> Cfr. AUB, MAX, *Obras completas. Teatro breve*, cit., p. 8; vid. anche BORRÁS, ÁNGEL A., "Time, the Fourth Dimension in Max Aub's Theatre of Exile", *Mosaic*, VIII, 3, 1974, pp. 207-221.

<sup>8</sup> Rappresentato nel 1947 nella colonia penale di Islas María.

<sup>9</sup> Aub fu arrestato a Parigi il 5 Aprile del 1940, proprio a seguito di una delazione.

degenerazione dietro un atteggiamento cinico, Andrés pare sostenuto da un ideale che si rivela ormai il suo unico appiglio alla vita presente. Il tempo dell'azione viene risucchiato all'interno di questa bolla cronologica in cui tutto si è fermato per i due, di nuovo separati dopo l'incontro fugace che ne recupera l'identità per confermarne la fissità immodificabile. Il tempo è un non-tempo, in cui María e Andrés sono rimasti impigliati, una spirale centripeta che esclude ogni spinta tangenziale di riscatto. L'esilio ha bloccato il tempo nell'attimo stesso in cui è iniziato.

### *Tránsito* (1944)

Ambientato in Messico nel 1947, in "una habitación cualquiera" (p. 82), tratta dell'impossibilità di ritorno e di un esilio che da temporaneo sembra diventare definitivo. Cinque personaggi appariranno in scena e tuttavia vi è chi ha considerato l'atto unico un monologo del protagonista<sup>10</sup>; direi piuttosto che la *pieza* è costruita attorno alla sua esperienza personale, di cui offre la tragica prospettiva<sup>11</sup>. Il personaggio femminile resta indistinto per tutto lo svolgimento dell'azione, come conferma il nome (*Tránsito*), a sottolineare l'indifferenza della sua identità. I gesti del protagonista e la sua prima battuta denunciano la sfasatura spazio-temporale (qui il Messico, dove si trova Emilio, esiliato; là la Spagna, dove è rimasta la sua famiglia) percorsa da una forte tensione emotiva. Sulla scena, alla concretezza confusa di *Tránsito*, si oppone la presenza fantasmatica di Cruz, la moglie rimasta al di là dell'oceano coi figli. Allo stesso modo, non c'è dialogo nella coppia 'reale' (Emilio-*Tránsito*), mentre la vicenda è scandita dal confronto 'ideale' tra i coniugi separati (Emilio-Cruz). La doppia vita dell'uomo è sottolineata dalla luminotecnica: quando *Tránsito* si muove, quando parla, il fascio di luce che illumina Cruz si attenua quasi fino a estinguersi e viceversa. Dunque, lo spazio 'estende' tra il Messico dell'esilio (la nuova vita 'transitoria' di Emilio) e la Spagna del dopoguerra (della sua famiglia, di Cruz e dei figli), ancorato a una realtà che il fattore tempo immobilizza, nella sospensione della vita 'spagnola' di Emilio (non un semplice ricordo) parallela a quella 'americana', in cui la dimensione cronologica si cristallizza. Anche il futuro è cancellato dal venire meno della speranza, dal dubbio sulla possibilità di cambiamento, dall'incertezza dell'esistenza. L'unico spiraglio temporale è quello presente, un presente indefinitamente dilatato, perché l'esilio ha segnato la battuta d'arresto su un adesso grippato, da cui pare impossibile ripartire. Così, spazio e tempo si fondono, intrappolati nella stessa inesorabile staticità, anche se per Emilio è "como si fuera ayer" (p. 85). Ed è proprio l'anomalia della

<sup>10</sup> Cfr. AZNAR SOLER, MANUEL, «Exilio y retorno en *Tránsito*», *Turia*, 43-44, 1998, pp. 182-192, alla p. 184.

<sup>11</sup> Quando l'autore intende scrivere un monologo – si pensi p.e. all'atto unico intitolato *María* – in cui il protagonista dialoga idealmente con altri personaggi o proiezioni di sé, questi non compaiono in scena, né come figure concrete, né come immagini mentali, come invece avviene in *Tránsito*. Ciò dimostra che per Aub esiste una precisa distinzione tra monologo vero e proprio e dialogo del personaggio con altre entità/individualità reali o immaginarie (ricordi del passato, figure lontane nello spazio e nel tempo e così via) che al contrario l'autore decide di mostrare in scena. Cfr. ORAZI, VERONICA, «Estructuración y diferenciación de la técnica monológica en la producción teatral de Max Aub», in *Actas del I Congreso Internacional «Max Aub y el laberinto español»*, Valencia, Universidad y Ayuntamiento de Valencia, 1996, pp. 321-332.

situazione a suscitare l'impressione che si tratti solo di "un paso, un puente, una espera" (p. 85), che al contrario sono definitivi dal momento in cui è cominciato questo attimo protratto all'infinito, che è l'esperienza dell'esiliato, per il quale il tempo si riduce a uno stallo. La breve apparizione in scena di Alfredo serve a ribadire l'impegno politico del protagonista, le sue scelte, etiche prima ancora che politiche. Quando Cruz afferma "nos separa el mar", Emilio risponde "no nos separa nada" (p. 92): lo spazio non esiste, è la condizione attuale dell'uomo a dividere i due, una vita reale e irreali insieme, in un vero e proprio fermo-immagine. Le battute conclusive insinuano nel lettore/spettatore l'impressione che l'uomo possa aver sognato, preda di un incubo: si tratta dell'ennesima sospensione voluta dall'autore, che mantiene l'azione in bilico tra piano concreto e onirico. Le parole finali di Emilio ("ya pasará", p. 93) tentano di riattivare questo tempo bloccato ma, lo sappiamo, senza speranza di successo.

### *El puerto* (1944)

Francia 1940, su un molo; Andrés, il protagonista, è un colonnello che diserta<sup>12</sup> per sottrarsi alla prospettiva del governo collaborazionista del maresciallo Pétain. Quando entra in scena assieme all'amico Claudio, la cautela con cui si muovono e le battute iniziali svelano l'intento di fuga e la molla che spinge l'uomo ad andarsene: "Ser fiel para con uno mismo y para con los demás. Ser decente. Obedecer a algo que le sale a uno de dentro" (p. 100). Da questo momento si profilerà il contrasto con il vecchio amico di un tempo: Andrés sembra un uomo tutto d'un pezzo, diserta per non sottomettersi ai tedeschi, nel caso abbiano la meglio, come teme; Claudio invece, meno coraggioso all'apparenza, resta. Appare la compagna del protagonista, Marcela, che avvertita dalla moglie di Claudio tenta di persuadere l'amante a portarla con sé: Andrés, pur di liberarsene, non esita a mentire e ingannarla. Claudio ha rivelato tutto alla moglie, responsabile della delazione che risulterà esiziale, e Andrés, deluso dall'attuale debolezza dell'amico, in contrasto col suo rigore passato, si pente di essersi rivolto a lui, dopo "más de diez años sin vernos" (p. 103) perché, aggiunge, "el tiempo no pasa en balde"; parole smentite dallo sviluppo dell'azione, che capovolgerà i presupposti esordiali, sviluppandone la drammaticità delle implicazioni. Sebbene, infatti, Claudio abbia rinunciato alla carriera per amore di una donna discutibile, non è debolezza la sua, come dimostra l'aiuto che senza esitare offre all'amico – rischiando in prima persona – e, tuttavia, Andrés lo definisce un "pobre idiota" (p. 105). Il contrasto tra i due si fa sempre più netto e la prospettiva si rovescia: la negatività appartiene al protagonista, mentre il suo amico si rivela la figura positiva. Il crescendo culmina nelle battute finali: Andrés intima a Claudio di andarsene, irrompe in scena un gendarme, Claudio finge di essere Andrés, per salvarlo, e viene freddato, in uno slancio estremo di generosità verso il vecchio compagno. Il bipolarismo si stabilisce qui tra l'integrità di Claudio e la grettezza di Andrés. Il presente si ricollega al passato, annullando il lasso temporale e gli accadimenti intercorsi: sulla soglia liminare di una diserzione, di un auto-esilio, il tempo si ripiega su se stesso, torna al punto di

<sup>12</sup> Inspirato a un fatto reale: cfr. KEMP, LOIS A., «Diálogos con Max Aub», cit., p. 16; AUB, MAX, *Diarios (1939-1972)*, Barcelona, Alba, 1998, p. 482.

partenza, a quei profili di ragazzi che, più di dieci anni prima, già avevano in sé valori da un lato e pochezza dall'altro; tratti che il tempo non ha alterato. La scelta segna l'individuo quando è ancora un gesto potenziale: è la Scelta – con la maiuscola – a bloccare il tempo, ancora prima di trasformarsi in atto e poi oltre l'atto.

### *El último piso* (1944)<sup>13</sup>

In Messico, 'oggi', nella mansarda di una casa da gioco clandestina, riflesso simbolico della condizione senza via di uscita dell'ormai eterno esiliato. Quando si alza il sipario, in scena compare Tamara, una ex-ballerina russa; sopraggiunge Lucia, che entra per sfuggire a una retata. Tamara racconta il suo passato, finché arriva Concha, una rifugiata spagnola, che convince Lucia a consegnarsi ai poliziotti. Conversando, le due donne – Concha e Tamara – rivelano di aver abbandonato la patria per sfuggire ai 'vincitori', di segno politico opposto, perché l'esilio è un marchio trasversale. Qui il tema del tempo si profila attraverso i sotto-temi della speranza di ritorno, del ricordo e dell'oblio progressivo, in un esilio interminabile: Concha esule da dieci anni, Tamara da trenta. Come ne *El puerto*, è il passaggio di soglia, l'approdo alla dimensione di esiliato, nel momento stesso in cui lo si sceglie, a tracciare un'invisibile linea di non ritorno; da quel momento la sfera temporale si sdoppia: una vita che scorre inevitabile e la Vita che resta ferma su quel preciso istante (come afferma Tamara: "De pronto entra uno en un mundo chueco, visto de lado. Le fallan a una los pies", "cuando se enfrenta una con el pasado, no se sabe qué decir", "queda siempre la esperanza de volver", p. 120). Le battute successive descrivono il subentrare della rassegnazione, quando il rientro appare impossibile. Poi Tamara all'improvviso ricorda la combinazione al gioco che potrebbe dare una svolta alla sua esistenza: un'esaltazione incontenibile si impadronisce di lei, smentendo la perdita della speranza, l'idea del tempo che annulla ogni cosa. La donna adesso si vede di nuovo a Mosca, il desiderio mai sopito di tornare riesplode intatto: il tempo non esiste, non conta per l'esiliato, una volta passata la frontiera. Concha si defila e una nuova amnesia dissipa l'euforia di Tamara: il riscatto grazie alla combinazione è vanificato e questa si ritrova di nuovo sommersa nell'apatia all'apparenza rassegnata di prima. In modo speculare, Concha, che non ha trovato una via di fuga, rientra nella mansarda: le due, in attesa di un'altra ipotetica possibilità, riprendono a giocare, intrappolate in una situazione senza tempo, in cui l'istante presente è quello fisso dell'esilio, idealmente ed emotivamente sempre sul punto di risolversi. Anche in questo caso, scopriamo un passato cristallizzato fattosi presente, immutato a dispetto del trascorrere degli anni. Ancora una volta il tempo è bloccato sull'unica lancetta che segna il momento di un rientro agognato, l'attimo infinito nella cronologia dell'esiliato.

L'esilio, allora, finisce per assumere i contorni di una sospensione temporale: senza passato, né prospettiva futura, tutto è condensato in un presente eterno. L'esistenza si è arrestata e ciò che si è vissuto dopo è una sorta di meta-realtà, quasi la proiezione di un ologramma alternativo: l'individuo è condannato alla fissità dallo sradicamento – scelto o subito; ma c'è davvero differenza?

<sup>13</sup> Dubbi sulla datazione della *pieza* sono espressi da Silvia Monti, secondo la quale l'atto unico potrebbe risalire agli anni '47-'48, come sembrano confermare alcuni elementi (cfr. AUB, Max, *Obras completas. Teatro breve*, cit., p. 24 e nota 13).





## NOTE

STEFANO BALLARIN

### LITERATURA COMO PROFANACIÓN: *OJOS QUE NON VEN*, DE J. Á. GONZÁLEZ SAINZ

1. La historia no es maestra de nada que nos ataña, recitan unos versos de Eugenio Montale que replican al famoso adagio ciceroniano. Antes que Montale, otro gran nombre de la lírica italiana, Giacomo Leopardi, ironizaba sobre las magníficas suertes y progresivas del “soberbio y tonto” siglo en que le había tocado vivir. Eso sin haber visto el siglo siguiente. A éste le vio sólo in parte pero lo pagó todo, en cambio, Walter Benjamin, quien en su conocida novena tesis de filosofía de la historia ha descrito de manera bastante icástica cómo las ruinas se acumulan a la misma velocidad del devenir histórico. La desencantada constatación de Montale parece difícil de refutar porque es la historia misma que, más que el progreso, nos ha enseñado repetidamente el regreso, el retorno cíclico, periódico, de la violencia, como si ninguna lección, ni siquiera la más dura, hubiera servido de escarmiento.

La historia ha dejado detrás de sí una montaña de ruinas que no deja de crecer y otra de muertos. Entre las fuerzas que se han empeñado en llenar los cementerios o las fosas comunes, las ideologías pueden aspirar tranquilamente a unas butacas de primera fila y, dentro de éstas, el nacionalismo a un puesto central. No iba muy descaminado el Doctor Samuel Johnson cuando soltó esa sentencia suya, muy citada, de que el patriotismo es el último refugio de los criminales. Esta afirmación la recoge también Ignacio Gómez de Liaño en un libro reciente, *Recuperar la democracia*, obra llena de preocupación por el deterioro de la vida política y social españolas. El filósofo, novelista y poeta madrileño – amén de subrayar algunos valores a los que una política entendida todavía como bien común no debería nunca renunciar, y de culpabilizar precisamente a la Constitución española de 1978 por algunas incertidumbres que el país está pagando caro – lanza una violenta acusación al nacionalismo como ideología, a los nacionalismos vasco y catalán en particular, y a los políticos que flirtean con ellos por cálculo electoral, entre los cuales los que salen peor parados son los izquierdas.<sup>1</sup>

Toda ideología, y el nacionalismo también, es una máquina que moviliza a millones de personas, escribe Gómez de Liaño. Toda ideología, y el nacionalismo también, es un *dispositivo*, aquí añadimos, y en el sentido que le da a ese concepto Giorgio Agamben en una de sus frecuentes glosas al pensamiento de Michel Foucault. Resumiendo, un dispositivo es un conjunto de discursos, instituciones, edificios, leyes, etc. y la red que

<sup>1</sup> IGNACIO GÓMEZ DE LIAÑO, *Recuperar la democracia*, Madrid, Siruela, 2008.

se establece entre ellos; se inscribe siempre en una relación de poder; resulta del cruce entre relaciones de poder y saber. Cualquier cosa que tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, controlar los gestos, las opiniones y los discursos de las personas es un dispositivo. Pero, antes que nada, un dispositivo es una máquina que produce subjetividad y es, en este sentido, una máquina de gobierno.<sup>2</sup>

La última novela – novela breve – de J. Á. González Sainz, *Ojos que no ven*,<sup>3</sup> narra precisamente cómo el dispositivo del nacionalismo radical otorga subjetividad y soluciona la identidad y las ansias de integración de unos inmigrantes en el País Vasco. La familia de Felipe Díaz Carrión se traslada a la cuenca guipuzcoana desde el interior castellano en busca de un futuro mejor, siguiendo el camino que, durante la etapa histórica del desarrollismo, van recorriendo millones de españoles, bien hacia el norte industrializado, bien hacia Cataluña. Una vez encajadas las dificultades que supone cambiar la casa en un pueblo y la vida en el campo por un bloque de pisos en una ciudad industrial, Felipe parece acomodarse a la nueva situación con el paso del tiempo y la familia se ensancha, incluso, con el nacimiento de un segundo hijo. Lo echa todo a perder, sin embargo la progresiva fascinación de su primogénito y de su mujer por el nacionalismo radical: el primero llega a formar parte de ETA, la segunda sale elegida concejala para uno de los partidos de la izquierda *abertzale*. Padre contra hijo, mujer contra marido, hermano contra hermano: ante el desmoronamiento de su familia, a Felipe no le queda más remedio que volver al pueblo, donde se enterará de que su hijo mayor se ha vuelto también un asesino. Respecto a *Volver al mundo*, la novela anterior y de amplio respiro que escribió el autor, *Ojos que no ven* conserva algunos de los temas más importantes: el nihilismo, la violencia, el sentido del límite, el *nostos* como una de las estructuras fundamentales de la literatura, el conflicto generacional, la perversión del lenguaje, y, de la misma forma, la narración tiene un trasfondo lleno de resonancias bíblicas y clásicas.

Es importante subrayar que de novela breve se trata porque este subgénero funciona necesariamente por condensación alrededor de algunos clímax dramáticos, por sinécdoque y por elipsis temporales y elusión de informaciones, necesitando además de cierta unidad de lectura. Así que, a mi modo de ver, resultan bastante ineficaces algunos reparos – pocos, la verdad, comparados con la general apreciación crítica de la obra<sup>4</sup> – que apuntan al maniqueísmo con que se han dibujado los personajes,<sup>5</sup> y, sobre todo, la figura de Juanjo *Potote* Díaz García, el hijo terrorista, demasiado malo según parece, así como demasiado bueno resultaría su padre, Felipe Díaz Carrión. Una sencilla mirada a un personaje real como el etarra *Txapote*, al que el apodo del personaje ficticio puede incluso remitir, bastaría para justificar lo verosímil, lo plausible de una figura literaria como el *Potote*. Pero lo políticamente correcto exige que haya que matizar, comprender o relativizar el mal y humanizar al malo, enseñar sus ambigüedades, difuminarlos a través del juego de perspectivas diferentes, sin admitir

<sup>2</sup> GIORGIO AGAMBEN, *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, nottetempo, 2006.

<sup>3</sup> J. Á. GONZÁLEZ SAINZ, *Ojos que no ven*, Barcelona, Anagrama, 2010.

<sup>4</sup> Aquí puedo señalar, entre las muchas, la de Antonio Muñoz Molina en *El País*, 9 de enero de 2010; de Félix de Azúa en *El Periódico de Cataluña*, 23 de enero de 2010; de Jon Juaristi en *ABC*, 27 de diciembre de 2009; de Claudio Magris en el *Corriere della Sera*, 17 de abril de 2010.

<sup>5</sup> Por ejemplo la reseña de Ana Rodríguez Fischer en *Letras libres* 103 (Abr. 2010). A la que cabe añadir, por otras razones, las de Juan Carlos Peinado, *Revista de Libros* 162 (Jun. 2010), y de Ricardo Senabre, *El Cultural*, 22 de enero de 2010.

que a veces y sencillamente, existe una “mala gente que camina y va apestando la tierra”, como bien dijo ese buen hombre, en el buen sentido de la palabra, que era Antonio Machado.

2. En los versos de *Campos de Castilla* a los que acabo de aludir, el hombre “bueno” se contrapone al “hombre al uso que sabe su doctrina”. El *ethos* es irreducible a una norma, menos aún a una doctrina o a una ideología, productoras de conformismo. *Ojos que no ven* recoge esta oposición y la sobrepone al conflicto generacional que en España también, como en todo Occidente, estalla con particular virulencia sobre todo a partir del final de los años sesenta y durante los años setenta del siglo pasado. Son años complejos y convulsos, años de contestación y de liberación, de la toma de palabra de categorías históricamente silenciadas, y, al mismo tiempo son los años de los últimos, violentos coletazos de las ideologías, antes que la muerte de éstas que va incubándose deje a muchos huérfanos entre el desencanto y el reflujo – es un breve momento en que el juvenil “queremos el mundo y lo queremos ya” gritado por Jim Morrison se une al “lo queremos todo” de los obreros narrados por Nanni Balestrini. Son años en que, desgraciadamente, se realiza también una suerte de internacional terrorista – ETA, BR, RAF, Septiembre Negro, etc. – que une el extremismo de izquierdas con las luchas de liberación del postcolonialismo. En su libro sobre jóvenes y nihilismo, Umberto Galimberti dedica un apartado a la “generación del puño cerrado” de los años setenta italianos y al terrorismo ideológico, rechazando por insuficientes las explicaciones sociológicas y desplazándose al orden simbólico. El terrorismo no es un hecho social, escribe el autor, sino la *ruptura del pacto social* regido por el *valor de cambio*, mientras que el terrorismo lo desplaza todo a la esfera del *cambio simbólico*, donde en juego no está la *contratación* sino el *desafío*, que interrumpe toda forma de contratación y toda relación social.<sup>6</sup> Otro filósofo, Jean-François Lyotard, definía el terror precisamente como uno de los medios por el que un aparato, sistema, institución – un dispositivo – puede conseguir su eficacia, es decir a través de la eliminación o amenaza de eliminación de un interlocutor del juego lingüístico con que estaba empeñado. El interlocutor asentirá o se callará no porque ha sido confutado, sino porque ha sido amenazado.<sup>7</sup> *Ojos que no ven* deja claro que no hay posibilidad de diálogo con una contraparte que ha elegido cerrar toda comunicación y contratación y se ha encastillado en un desafío arrogante, sordo y rencoroso, y cuya violencia insondable acalla al otro. En silencio se queda al final Felipe ante el hijo, cuando va a visitarle en la cárcel para recibir en cambio sólo la enésima sarta de ofensas y constatar “toda la presencia de aquél vacío” (p. 133). Así como en silencio y mirando tristemente a sus verdugos se había quedado también el abuelo, Felipe Díaz, cuando, durante la guerra civil, unos falangistas se los llevaron a él y al vecino anarquista que había amparado debajo de la casilla de la huerta hasta el borde del barranco desde el cual los despeñaron.

El silencio es, en efecto, al igual que en *Volver al mundo*, uno de los ejes temáticos más importantes, nos sugiere el mismo autor: “Ésa es en parte la tragedia de ese hombre íntegro en que se centra la novela, la tragedia del justo y del lenguaje, la tragedia

<sup>6</sup> UMBERTO GALIMBERTI, *L'ospite inquietante. Il nichilismo e i giovani*, Milán, Feltrinelli, 2007, pp. 123-126.

<sup>7</sup> JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *La condizione postmoderna*, Milán, Feltrinelli, 1999, p. 116.

de la integridad silenciosa, del hombre que al cabo se echa las culpas también por su silencio, por no haber sido y dicho e intervenido más. En el fondo toda la novela tiene ahí, en torno al silencio y la manipulación de las palabras, su eje trágico”.<sup>8</sup> La figura opuesta, trágicamente, al nihilismo de Juan José Díaz García, la más importante de la novela y la que orienta tanto la perspectiva de la narración como la axiología de su mundo posible, es la del padre, Felipe Díaz Carrión. Para él valen unas líneas que escribió Claudio Magris sobre *Padres e hijos* de Iván Turgénev, una de las fuentes posibles de *Ojos que no ven*. En la novela rusa – que es también la primera que populariza el término *nihilismo*, aunque éste no tenga todavía el sentido que le dará Nietzsche y luego la filosofía del Siglo XX – acontece a menudo que los padres, si bien representan un mundo atrasado y en declino contra el cual es justo rebelarse, frente a las poses doctrinarias y displicentes de los hijos parecen tener una mayor comprensión de la realidad y un mayor respeto por la vida, además de una mayor humildad subjetiva a la hora de expresar sus convicciones.<sup>9</sup> Felipe Díaz Carrión es en efecto un hombre humilde, aunque no ignorante, y dotado de una entereza moral que es sobre todo capacidad de distinguir “que unas cosas son justas en esta vida y otra son injustas; [...] Que unas cosas son verdad, verdad de la buena, y otras nada más que puras monsergas y malas fantasmagorías” (p. 39), y que “para cada cosa hay un límite, y el límite [...] que si se traspasa ya no tiene en condiciones normales vuelta atrás, por mucha morralla ideológica que se le eche o muchas tragaderas morales que se tenga, es el de la vida del otro” (p. 40).

El fanatismo ideológico – como ese “polvo ubicuo en que parecía haberse convertido todo” y que se cuela “hasta por las comisuras de los ojos” (p. 16) durante la tormenta con que empieza la novela – ciega y confunde. Puede llegar incluso a la inversión de víctima y verdugo con la que, en palabras del autor, se “desciende al abismo mismo de la inmundicia humana”.<sup>10</sup> Según J. Á. González Sainz, la búsqueda de la *distinción* contra la *confusión* es precisamente el cometido de la creación literaria.<sup>11</sup> Para servir a esta tarea, *Ojos que no ven* no desdeña el recurso al apólogo y a la alegoría, como la del alimoche y la cigüeña, aves parecidas desde lejos o si no se miran con atención, con cuidado, por lo que es posible aunque dramático “confundir de buenas a primeras [...] a un carroñero que devora cadáveres con el ave que es símbolo de la fertilidad y los buenos augurios” (p. 19). Esos buitres, los primeros que llegan donde hay una carroña y que a veces pasan desapercibidos, recuerda Felipe por las enseñanzas de su padre que se comen “las partes blandas como las vísceras y sobre todo los ojos y la lengua” (p. 20). Ojos y lengua: aquí la novela apunta, por un lado, a la complicidad con el entorno terrorista, tanto por miedo como por indiferencia o peor por interés, la complicidad de quien hace la

<sup>8</sup> Léase la larga entrevista de Juan Carlos Galindo al autor publicada en *El País* del 16 de septiembre de 2010.

<sup>9</sup> CLAUDIO MAGRIS, “La fede dei nichilisti”, en *Alfabeti. Saggi di letteratura*, Milán, Garzanti, 2010, pp. 135-39.

<sup>10</sup> GALINDO J. C., *cit.*

<sup>11</sup> Así lo expresó el autor en una conferencia muy importante para quien quiera conocer su poética: “Elogio de la distinción. La tarea de la creación (Las prácticas de la confusión)”, leída en Valladolid el 8 de abril de 2008 durante la “X Jornada de Literatura y Periodismo” organizada por la Fundación Duques de Soria. El texto se puede consultar en la página: <http://www.fds.es/es/contenido/?iddoc=308>

vista gorda; y, por otro, a la distorsión ideológica del lenguaje, origen de todo mal, por la que los terroristas no hacen “atentados” sino “acciones armadas ofensivas”, no “asesinan” sino que “ajustician”, y así sucesivamente.

3. Dos ejes simbólicos estructuran la novela, uno en sentido horizontal, otro en vertical. El primero traza líneas en el mapa del país, del sur al norte y del norte al sur, según el itinerario que recorre la familia de emigrantes, a la ida, y sólo el padre, a la vuelta. Pero no es éste el eje horizontal más importante, sino otro, más humilde, es decir el camino de campo que Felipe recorre a pie desde su casa en el pueblo hasta la huerta. Símbolo de la vida por excelencia, ese camino es para Felipe “su fuerza y su temple en la vida”, y, además, “todo su saber, como si su experiencia de la vida y su relación con las personas se hubiera forjado poco a poco sobre todo en aquel trayecto, en aquel continuo ir y venir y volver a ir y venir meditando lo que veía y viendo lo que meditaba, en aquel lento y acompasado posarse y decantarse de las cosas” (p. 24). De recorrer ese camino – de las experiencias, “mucho más que de las lecturas que trabajosamente había ido haciendo por su cuenta” (p. 24) – a Felipe le resulta “una especie de callada e inextricable fuerza magmática y una rara serenidad taciturna y melancólica, sabia y pacientemente trenzadas ambas en torno a los eternos enigmas de la vida y los signos, no menos enigmáticos pero eternamente cambiantes, del tiempo” (p. 24). En estas citas, y en algunas más, *Ojos que no ven* se refiere, a veces con paráfrasis y a veces casi literalmente, a *Der Feldweg* – “Camino de campo”, o “El sendero del campo” – el breve ensayo en que Martin Heidegger medita sobre los dos símbolos de la vida más importantes: el camino, precisamente, y el árbol, movimiento horizontal el primero, y vertical el segundo.<sup>12</sup> De ese camino recorrido cientos de veces, Felipe obtiene una serenidad interior – traducción del *kuinzig* heideggeriano<sup>13</sup> – que deriva de la capacidad de escuchar, ver y distinguir las cosas del mundo, de asumir la caducidad de la vida y también una renuncia que dona,<sup>14</sup> de maravillarse ante lo Sencillo que conserva el enigma de lo que perdura<sup>15</sup> o ante lo Mismo que aparece uniforme sólo a quien mira distraído.<sup>16</sup> A Felipe, capaz de ver “lo común en lo distinto y ver también lo mismo diferente” (p. 24), todo enseña siempre “su exacto reverso”, sintagma clave de la novela que vuelve más de una vez (pp. 18, 94, 153) así como todo parece nietzscheanamente retornar antes o después, violencia incluida.

Sobre un juego de enveses se construye precisamente el segundo eje estructural del texto, el vertical. Éste distribuye los espacios ficticios de la novela entre un arriba y un abajo que tienen a su vez un valor ambivalente. Abajo, mejor aún bajo tierra, quedan *al mismo tiempo* el refugio donde Felipe Díaz Díaz esconde a Paco el Tiralíneas, su amigo anarquista, para protegerlo de la venganza falangista durante la guerra civil, y la cárcel inhumana en la que los etarras secuestran al dueño de la fábrica donde trabaja Felipe Díaz Carrión, con evidente referencia al episodio real del secuestro del empresario Ortega Lara. Arriba, en cambio, está la cima de la roca

<sup>12</sup> MARTIN HEIDEGGER, *Il sentiero di campagna*, Génova, il melangolo, 2002.

<sup>13</sup> *Ibi*, p. 25.

<sup>14</sup> *Ibi*, p. 26.

<sup>15</sup> *Ibi*, p. 19.

<sup>16</sup> *Ibi*, p. 23.

del Pedralén, desde la cual *al mismo tiempo* se pueden despeñar a los adversarios políticos, porque así mueren Felipe y Paco, y desde la cual al final de la novela quisiera suicidarse Felipe Díaz Carrión, si una mirada a la redonda no le hiciera ver la belleza de lo que le rodea y aceptar la vida nuevamente, dando ese paso final “no adelante hacia el abismo, sino atrás, hacia la tierra firme” (p. 153).

La ambivalencia simbólica del discurso literario desmonta la rigidez del discurso ideológico y *profana* tal dispositivo. El mismo Giorgio Agamben que nos había advertido de lo peligroso y omnipresente de los dispositivos en la sociedad contemporánea, es también el que nos sugiere la estrategia para neutralizarlos, la *profanación*, “una operación política que desactiva los dispositivos del poder y restituye al uso común los espacios que éste había confiscado”.<sup>17</sup> Profana, es decir, “libre de los nombres sagrados, es la cosa restituida al uso común de los hombres”.<sup>18</sup> Los dispositivos, en cambio, *consagran*, es decir, separan y relegan al ámbito de lo religioso las cosas del mundo, poniendo por ejemplo en las aras del templo (*fanum*) palabras como “territorio”, “pueblo”, “etnia” (donde antes uno leía “raza”) y creando bandos de *fanáticos* en choque violento y excluyente donde debería haber pacífica contratación. “Hay que arrancar toda vez a los dispositivos – a todo dispositivo – la posibilidad de uso que han capturado”<sup>19</sup>, es la consigna terminante del filósofo italiano, una tarea principalmente lingüística dado que es la palabra la víctima principal de los dispositivos y, al mismo tiempo, el medio más fuerte para profanarlos. Al final de nuestra novela, en efecto, la reconciliación es precisamente con la palabra, porque después de abrazar a su segundogénito, Felipe tiene la seguridad de que si en ese momento pronunciara alguna frase, “las palabras habrían vuelto a adquirir todo el significado cuya restitución hasta ellas mismas estaban clamando a gritos” (p. 154). Si toda catástrofe, como dice el autor y como nos ha enseñado de forma clara el filólogo Victor Klemperer a propósito del nazismo,<sup>20</sup> viene siempre precedida por una catástrofe lingüística, nombrar las cosas de forma exacta es empezar a resistirla.

<sup>17</sup> GIORGIO AGAMBEN, “Elogio della profanazione”, en *Profanazioni*, Roma, nottetempo, 2005, p. 88.

<sup>18</sup> *Ibi*, p. 83.

<sup>19</sup> *Ibi*, p. 106.

<sup>20</sup> VICTOR KLEMPERER, *LTI. La lingua del Terzo Reich. Taccuino di un filologo*, Firenze, La Giuntina, 1998.

MARTINA BORTIGNON

*¡MÁS RESPETO, QUE SOY TU MADRE!*

LA BLOGNOVELA, UN PRESENTE POSIBLE PARA LA LITERATURA

La novela *¡Más respeto, que soy tu madre!* del argentino Hernán Casciari, después de haber sido editada en España en 2005, en México (2006), Portugal (2007), Italia (2008) y Francia (2009), ha cerrado el círculo volviendo a la madrepatria de su autor, la Argentina, recién el año pasado, distribuida por la editorial Plaza Jané. Ese recorrido *à rebours* no es el efecto de alguna absurda broma del destino, sino el *iter* normal con que las blognovelas, fenómeno literario de los últimos años, llegan al papel impreso luego de haber salido a la luz y encontrado a sus lectores en esa tierra de todos y sin prioridades nacionales que es la red. Aunque la *Nación*, junto con otros diarios, ha dado énfasis a la noticia atribuyendo a Casciari nada menos que el invento de “un nuevo género literario producto de la escritura digital” (“Un nuevo invento argentino: la blognovela”, *La Nación*, 02/09/2005), es evidente que la novedad no es tan revolucionaria como parece, ya que se puede trazar un parentesco entre la blognovela y la novela por entregas del siglo XIX; la primera, en sustancia, sería la adaptación de la segunda a las ventajas y a las herramientas proporcionadas por la contemporaneidad. Sin embargo, hay diferencias y modificaciones sustanciales con respecto no solamente a los recursos expresivos sino y sobre todo a las modalidades de difusión y recepción de la obra, al papel del autor y de los lectores y al estatuto de la literatura misma, que merecen ser discutidas. Por eso, la presente nota se concentrará sobre el texto *online* de la novela, o sea el formato original de la misma, que se puede encontrar en su versión definitiva y cerrada (o sea sin la posibilidad de interacción por parte del lector propia de los *blogs* en uso) en la dirección <http://www.mujiorgorda.bitacorras.com>, intentando sin embargo reconstruir el efecto de las potencialidades ofrecidas en el momento de su (diaria) publicación.

La blognovela, como sugiere el nombre mismo, es una creación literaria de tipo narrativo que se publica no al final de una gestación más o menos larga por parte de su autor sino día a día a través de *posts* – breves textos digitales – colgados en un *weblog*, de modo que los capítulos aparecen con una cronología inversa (el último es visualizado como primero en la pantalla) y la trama ocurre en tiempo real, ofreciendo a la lectura lo ya escrito (que además se puede acceder desde cualquier punto) pero no la parte todavía por aparecer.

La aventura de la novela *¡Más respeto, que soy tu madre!*, en origen simplemente *Weblog de una mujer gorda*, empieza en el septiembre de 2003 del teclado de un escritor argentino, Hernán Casciari, inmigrado en Barcelona unos años antes quien, casi por juego, crea un *blog* para que lo lean unos pocos amigos de Mercedes, su

ciudad de procedencia, y se prolonga hasta diciembre de 2005. El hecho de poder comunicarse en tiempo real con gente que comparte su misma variedad de castellano le permite a ese autor poner entre paréntesis los condicionamientos lingüísticos de su situación real en la península y soltar las riendas de su vena humorística, además de funcionar como puente afectivo con el ambiente barrial de su infancia y adolescencia. Es así como nace el personaje de Mirta Bertotti, un ama de casa gorda y frustrada pero imbatiblemente irónica que se dedica por las noches a contar en su bitácora virtual las aventuras absolutamente excepcionales de su familia absolutamente (a-)normal: un iracundo marido en paro aficionado únicamente al fútbol, un primogénito cariñoso y culto cuyo único “defecto” es una identidad sexual algo confundida, un hijo y una hija adolescentes en plena tempestad hormonal y un abuelo que se dedica al tráfico de marihuana. Ni las reseñas de los periódicos ni la (todavía escasa) crítica académica han subrayado de manera satisfactoria el carácter esencialmente humorístico de la obra, orientación que constituye, al contrario, un motor narrativo y un molde formal de primaria importancia. En efecto, cada *post* se construye alrededor de un *sketch* preciso sobre alguna anécdota de la vida familiar o barrial y se concluye casi siempre con una humorada de la narradora o de uno de los personajes. El título de cada viñeta, por su parte, juega un papel importante ya que, a la luz del breve desarrollo narrativo, se revela como un decisivo guiño irónico de apertura y un elemento crucial del chiste en sí.

Además del tema, que abarca motivos como la amnesia momentánea del marido que se cree Papá Noel y se pierde disfrazado en una villa donde casi le acuchillan, la partida con que el abuelo y el hijo adolescente se juegan los favores sexuales de la colaboradora paraguaya, o las hilarantes tentativas del primogénito para primero hacer su *coming up* y luego convertirse a la heterosexualidad, lo que resulta irresistiblemente cómico es el lenguaje, repleto de argentinismos y giros coloquiales típicos del habla de una mamá de provincia de extracción social medio-baja. El propio Casciari afirma, en una entrevista con *Deutsche Welle*, que es la voz de su propia mamá la que él hace resonar en las páginas de su novela: “Cada vez que quiero saber cómo diría una cosa mi personaje, pienso en mi madre y la frase me sale limpia y clara.” (“¡Más respeto que soy tu madre!”, *Deutsche Welle*, 22/11/2005). Si a eso se juntan, filtrados desde la perspectiva a la vez ingenua e irreverente de Mirta, los lugares comunes y los prejuicios que se pueden escuchar en cualquier familia o en cualquier barrio de medio mundo, se puede llegar a comprender por qué *¡Más respeto, que soy tu madre!* ha obtenido un éxito que algunos han comparado al de los Simpson. Sin embargo, los *posts* de Mirta Bertotti deparan momentos de gran intensidad emotiva, como cuando los padres festejan con un pastel decorado con veinte velitas el “cumpleaños de la democracia” el 10 de diciembre de 2003 recordando a un hermano desaparecido, o la protagonista comparte con sus lectores la emoción de ser abuela. Comentando justamente el paralelismo con los Simpson, Hernán Casciari toma la distancia de la saga de la familia de Springfield declarando a *Página 12* que “cuando la trama gira hacia la ternura, mis personajes son demasiado tangueros para tener la piel amarilla y cuatro dedos en cada mano.” (“No sé cómo llegué al segundo capítulo”, *Página 12*, 07/12/2005). En otras palabras, no sólo la vida del barrio en su cotidiana evolución, sino la Historia misma está bien presente en sus pequeños y grandes acontecimientos, desde la crisis económica seguida al *crack* financiero de 2001, a la boda de Letizia Ortiz con el Príncipe Felipe o al partido entre Boca y Milán por la Copa Mundial, tematizando así en la ficción momentos tanto ligeros como terribles que aportan verosimilitud y hondura al tema. Quizás sea esta una de las



razones por que la blognovela ha tenido tanto séquito de lectores desde el principio: la fidelidad a una realidad común a tantas de personas que iban así identificándose con la historia y aprendían a sonreír de la vida con aquella actitud optimista ante las desgracias económicas y morales típica de una mamá de provincia.

Hasta aquí, hemos comentado características formales y temáticas que se podrían encontrar en cualquier obra impresa, con el objeto de refutar el mito de que las creaciones artísticas procedentes de *web* son todas de muy baja calidad. Pasamos ahora a subrayar los elementos propios de la blognovela en tanto tipología artística que se sustenta sobre el hecho de encontrarse digitalizada en el ambiente de la red. La primera diferencia con una novela en formato libro es la posibilidad de hipertextar palabras, o sea de crear *links* que, si el usuario accede a ellos, hacen aparecer la ficha de presentación de cada personaje completa de fotografía, traducen al español estandar argentinismos o coloquialismos demasiado oscuros, remiten un episodio particular a capítulos anteriores o sucesivos para que el usuario pueda conseguir informaciones relacionadas y construir así su propio recorrido de lectura. Esta peculiaridad conlleva consecuencias de orden narrativo: si, por un lado, a la lectura diacrónica tradicional se va juntando la posibilidad de una lectura por asociaciones temáticas, por otro las fichas de los personajes dispensan al narrador de proporcionar el necesario *background* o una descripción física.

Las fotos y las imágenes en general son aprovechadas también de otra manera, en tanto hay un número consistente de ejemplos en que la narración escrita se va complementando con la foto, por ejemplo, de una tarjeta de felicitaciones pegada al frigorífico o de las reprensiones más y más amenazadoras por parte de los profesores del segundo hijo. Desde la mitad de la historia empiezan a aparecer los dibujos del caricaturista argentino Bernardo Erlich, que en algunos casos se vuelven el elemento central del *post* respecto al cual el texto tiene la función de comentario. También las modalidades de comunicación más modernas, como el *messanger*, son integradas en el texto en formato vivo, es decir que para leer la *chat* es necesario intervenir en la imagen usando el *scroll bar* (la barra que permite mover el texto arriba y abajo en la pantalla). Este recurso no es gratuito sino que resulta tematizado en la narración, por ejemplo, en entretenidísimas charlas entre la gente del barrio en una carnicería virtual o en las comunicaciones llenas de equívocos entre Mirta y sus familiares.

Otro aspecto esencialmente ligado a la naturaleza *online* de la obra es el aporte creativo, determinante incluso para el desarrollo mismo de la narración, del público lector. De hecho, gracias al sistema de comentarios al texto, éste ha podido ponerse en contacto con la narradora – sin romper jamás el pacto tácito de ficción narrativa – para expresar sus ideas y sugerencias acerca de la historia de los Bertotti o para pedir explicaciones y digresiones sobre el pasado de los personajes. Una interacción tan vivaz entre el autor, escondido detrás del antifaz de Mirta, y sus lectores ha producido el crearse de situaciones en las que la protagonista remitía al juicio de su cariñoso público, a través de una encuesta, decisiones tan cruciales como la posibilidad de traicionar al marido con el cocinero uruguayo: votaron para la fidelidad 6.500 lectores. En general, la posibilidad de leer y contestar a los comentarios de los usuarios es muy útil para la narración, que se vuelve una empresa casi colectiva. Como afirma el mismo Casciari, “a mí esa marea de reacciones me sirve como termómetro; utilizo las charlas entre los lectores para saber por dónde debo ir.” (*Página 12*, entrevista cit.).

Como ya se ha visto en relación con los acontecimientos históricos o los recursos de la modernidad, los cambios ocurridos a raíz de la interacción con el público resultan tematizados en la narración: en el capítulo 50 leemos “Recién me llama el

Nacho exaltado: - Mamá, recién acabás de superar las 20.000 visitas y todavía no hace un mes que tenés blog!” y, más o menos a aquella altura, se empieza a trasladar en concreto la blognovela del servidor *blogspot.com*, que resulta pequeño frente a tantas visitas, a *bitacoras.com*. Dentro de la trama, este cambio se traduce en una mudanza real, de la casa vieja a un nuevo comercio, la “Pizzería Bertotti”. En otros casos, la cercanía entre narradora y lectores se agranda todavía más a través de un concurso con premios o la publicación emotivamente participada de la última carta de un aficionado muy joven que se ha muerto (luego se descubrirá que se trata del chiste de un lector macabro).

Si el papel del lector se encuentra tan potenciado, también su parte contraria, el autor, asiste a un cambio sustancial en lo que son las competencias que el oficio le requiere. Así lo explica el mismo Casciari: “El narrador *online* es completamente diferente al tradicional, si es que decide utilizar todos los recursos que brinda el lenguaje multimedia. [...] Si el narrador utiliza el diseño y la programación como recursos argumentales, la cosa ya deja de ser un solo de guitarra y se convierte en una orquesta de cuatro instrumentos: escritura, diseño, programación y marketing.” (Página 12, entrevista cit.). El aparecer de la figura del “narrador orquesta” es precisamente uno de los síntomas más evidentes de que la literatura *online*, si no se puede ir tan lejos como para afirmar que funda nuevos géneros, sí dicta sus propias condiciones narratológicas y literario-sociológicas. El *web* es un universo caracterizado por una potencialidad democrática mucho más alta que la industria editorial de los libros, por lo tanto la noción de autor, si uno no tiene tanta versatilidad para hacer todo solo, esconde la presencia de *équipes* de autores que se ocupan cada uno de un aspecto de la obra, el *designer* de la animación o el técnico digital siendo tan importantes como el autor de la trama. La composición literaria misma, por su parte, es una actividad *en fieri*, sin un plan o un tamaño definidos.

La actividad del lector, como hemos visto, llega mucho más allá del simple acto de la lectura; además, la fenomenología de la lectura, como está ligada a la pantalla y no al libro, se realiza de maneras diferentes, con una dinámica de *scrolling* (moviendo el texto en la pantalla con la barra) en vez de *turning* (doblando las hojas), y en situaciones y tiempos condicionados por otras actividades que se hacen con el ordenador: revisar el correo, trabajar, etc.

Dejando al lado otros asuntos más generales, como la facilidad de publicación, su economía y el potencial alcance del medio, lo expuesto en la presente nota se propone como un aporte para trazar las coordenadas, en ámbito académico, de un posible sector de estudios literarios que se dediquen a las novedades artísticas de los *i-* y *e-media*, con menos prejuicios hacia la modernidad del soporte y con una conciencia mayor del influjo de los varios factores que acompañan la creación y la fruición de una obra de arte, dentro y fuera de la red.

## JAIME SAENZ: EVOCACIÓN Y REVELACIÓN

El mito creado y construido entorno a la figura de Jaime Saenz, tanto por él mismo a través de su obra, como por las personas que le conocieron, sean admiradores o detractores, dejaba varias cuestiones poco claras y abría una serie de interrogantes acerca de su vida. En el campo literario, las reflexiones sobre sus escritos afortunadamente encontraron muchas respuestas, gracias a trabajos críticos que abrieron las pautas y los ejes fundamentales para poder comprender su propuesta poética. No obstante esta apertura hacia el estudio y comprensión de su labor intelectual, la impresión general que las personas tienen sobre el personaje Saenz, muchas veces da lugar a lecturas erróneas y desviadas sea sobre su obra, sea sobre su persona. Estos desaciertos se deben en parte a la mala interpretación de su quehacer artístico y también en parte, debido a algunas particularidades en la vida del poeta: el alcoholismo, la vida nocturna evitando la luz del día, la frecuentación y su acercamiento a personajes marginales, el interés por el esoterismo, la alquimia, además de algunas incógnitas sobre sus posiciones sociales y políticas (poco tratadas y poco mencionadas en sus libros) o su falta de atención hacia el tiempo histórico que le tocó vivir; creando en torno a la opinión pública una imagen exagerada de poeta loco, borracho, asceta o misántropo.

Considerado como uno de los escritores bolivianos más importantes de la historia, en los últimos diez años se reeditaron la mayor parte de sus libros en verso<sup>1</sup> y prosa<sup>2</sup>. El estudio y la investigación de su obra se impulsó en Bolivia gracias al interés que se crea al exterior, convirtiéndose en uno de los autores más publicados fuera del país<sup>3</sup>. El proceso de recopilación de la totalidad de sus trabajos incluye una serie de

<sup>1</sup> Saenz publicó en vida la mayor parte de su *corpus* poético conformado por: *El escarpelo* (1955); *Muerte por el tacto* (1957); *Aniversario de una visión* (1960); *Visitante profundo* (1964); *El frío* (1967); *Recorrer esta distancia* (1973); *Bruckner* (1978); *Las tinieblas* (1978); *Al pasar un cometa* (1982) y *La noche* (1984).

<sup>2</sup> Publica también la novela *Felipe Delgado* (1979); el libro de relatos *Imágenes paceñas* (1979); y la prosa poética *Los cuartos* (1985). Póstumamente se publicaron la novela: *Los papeles de Narciso Lima-Achá* (1991); los libros de relatos: *Vidas y muertes* (1986); *La Piedra imán* (1989); y las recopilaciones: *Obras inéditas* (1996); *Obra dramática* (2005) y *Prosa breve* (2008).

<sup>3</sup> *Recorrer esta distancia*, *Bruckner*, *Las tinieblas* (Chile, 1996); *Percorrere questa distanza* (comp., Italia, 2000); *Felipe Delgado* (Italia, 2001); *Obra poética I* (España, 2002); *Inmanent Visitor* (comp., Estados Unidos, 2002); *Die Ferne durchschreiten*, *Die Nacht*, *Die Räume*, *Der*

textos poco difundidos anteriormente ya que Saenz había fundado y colaborado con varias revistas literarias, produciendo una buena cantidad de ensayos y comentarios sobre autores que estimaba, en su mayor parte bolivianos; esta atención por parte de la crítica alentará también la publicación de muchos escritos inéditos conservados en el famoso baúl en manos de sus albaceas.

Durante la Feria Internacional del Libro 2010 en la ciudad de La Paz<sup>4</sup>, se presentaron dos importantes publicaciones que amplían de manera fundamental el conocimiento y la reflexión sobre la creación saenziana: el número especial de la revista literaria *La Mariposa Mundial* N° 18, dedicado totalmente al escritor y *Tecnolencias*, probablemente el último manuscrito inédito en manos de los parientes del artista. Estos dos libros reúnen también una serie de composiciones pertenecientes a los amigos cercanos a Saenz o esparcidas en ediciones agotadas, difícilmente recuperables.

*La mariposa mundial*<sup>5</sup> reúne todo lo que Saenz escribió en revistas durante su vida, otros textos no difundidos o que en forma póstuma aparecieron en algunas publicaciones: un conjunto de cartas, todas impresas, otras jamás reveladas; muchos dibujos<sup>6</sup>, tomados de las tapas y las páginas de los libros que ilustró y de algunas hojas de libros de su biblioteca personal en los que también diseñaba, otros de papeles sueltos y colecciones privadas. Esta revista literaria también cuenta con una detallada aunque no totalmente exhaustiva biografía, con notas, imágenes y documentos reproducidos en forma de facsímil<sup>7</sup> una sinopsis de su vida, algunas páginas suyas sobre su poética y una relación actualizada de la publicación de sus trabajos en Bolivia y el mundo.

De especial interés son las secciones dedicadas a las cartas<sup>8</sup> escritas a los amigos íntimos y amores del artista, en los que explica su obra y a sí mismo; como aquella dirigida a Bertha de 1942, Saenz tenía veintiún años: “No incurro en miserable vanidad ni pobreza moral al decir esto ya que yo sé quién y cómo soy; me hallo además, en condiciones de asegurarte que soy un poeta, en todo el hondo sentido que encierra esta palabra.” (p. 159). La ética poética que caracterizará toda su obra se forma ya a temprana edad: “Todo aquello que digo, lo siento [...] no elaboro fantasías, no lanzo apreciaciones sobre las cosas porque sí [...] condeno mil veces a las personas que hacen y dicen cosas sin sentirlas.” (pag. 160). Como señala el brillante estudio de Blanca Wiethüchter sobre la *Obra poética* de Saenz: “Desde un comienzo, pues, la

*Señor Balboa y Santiago de Machaca* (comp., Alemania, 2002); *Recorrer esta distancia* (comp. México, 2004); *The night* (Estados Unidos, 2007).

<sup>4</sup> La 15ª Feria Internacional del Libro en la ciudad de La Paz, se llevó a cabo del 18 al 29 de Agosto del 2010.

<sup>5</sup> *La Mariposa Mundial*, N° 18, La Paz, Hebrón Impresores, 2010. Desde ahora señalada con las siglas *M. P.*

<sup>6</sup> Saenz era también un buen dibujante, en 1967 expone *Calaveras y otros dibujos* en la Galería Arca de la ciudad de La Paz, muestra conformada por 21 diseños de sus famosas calaveras, también realizó los diseños de algunas tapas de sus libros y de obras de otros grandes escritores bolivianos como Blanca Wiethüchter y Guillermo Bedregal.

<sup>7</sup> Se reproducen artículos que forman parte de la revista *Vertical* (1965-1972, cuatro números editados), también funda las revistas: *Cornamusa* (1944); *Brújula* (1955, tres números).

<sup>8</sup> «Cartas Reunidas», op. cit., pp. 156-181.

búsqueda de trascender la condición humana se convierte en el hilo conductor de toda su creación”<sup>9</sup>.

En la carta a Ricardo Bonel de 1973, Saenz explica su idea del quehacer poético relacionado a la muerte: “La cosa es que uno debería procurar estar muerto [...] el estar muerto significa estar en la muerte, haberse adueñado de la muerte” (*M. P.*, 169). La muerte para Saenz adquiere un sentido de búsqueda de un conocimiento más profundo, que no excluye ni rechaza la vida, más bien crea una fuerza unitaria junto a ella: “El estar muerto equivaldría entonces a una totalidad [...] la conjunción del morir y del vivir en que ha de nutrirse la substancia poética, donde sólo cuentan los términos absolutos”. (*M. P.*, p. 169). Escribir requiere la absoluta entrega por parte del artista hacia la materia de la creación, es por ello que el escritor consideraba que se puede ser poeta sin haber escrito una sola palabra, pues es en el ser mismo que se debe trabajar y construir la obra-poesía y solamente después ésta podrá ser expresada mediante la escritura, podríamos decir en papel, pero antes será necesario “escribirse”, formarse a sí mismos: “[...] sólo se podrá crear después de haber creado [...] No es necesario imaginar nada. Todo está vivo y latente en el profundo estrato de la realidad verdadera, y sólo espera ser revelado” (*M. P.*, p. 170). Desde el inicio, la obra de Saenz adquiere un carácter místico, como indica Luís Antezana: “Saenz produce una obra que es la escritura del orden profundo que rige el mundo [...] la poesía como camino hacia una trascendencia en el mismo nudo del mundo, es un trayecto místico: un aprendizaje y un encuentro producidos en/con la obra”.<sup>10</sup>

La sección “Semblanzas de Jaime Saenz”<sup>11</sup> contiene un prólogo, ensayos y testimonios de amigos muy cercanos, que aclaran ciertos puntos oscuros sobre la vida del escritor, como por ejemplo cierto interés por el nazismo esotérico y otras temáticas de importancia para los lectores y estudiosos.

Respecto al problema del alcohol, el poeta y amigo Álvaro Diez Astete explica como Saenz había iniciado a beber a los quince años, al ser abandonado por su esposa aumenta su adicción, hasta que entre 1953 y 1954 sufre dos *delirium tremens* que casi lo matan, sin embargo la experiencia es fundamental e iluminante para el poeta, también Felipe Delgado, *alter ego* de Saenz tendrá una experiencia similar: “[...] el alcoholismo no se queda en el mero intercambio intersubjetivo sino que va más lejos: permite marcar todas aquellas zonas de la interioridad del personaje que están más allá de la consciencia inmediata [...]” (Antezana, p. 344). En 1955 el escritor deja de beber definitivamente y empieza a publicar sus primeras obras poéticas, la experiencia cercana a la muerte le produce una reacción hacia la vida, de aquí en adelante abandona la dipsomanía, solamente volverá a emborracharse en 1964 a causa de la muerte de su madre y en 1984 cuando se siente cada vez más cercano a la decadencia física. La experiencia y recaída en el alcoholismo se verá mayormente plasmada en sus libros de poemas: *Muerte por el tacto*; *Aniversario de una visión*; la novela *Felipe Delgado* y la obra en prosa poética *La noche*.

<sup>9</sup> WIETHÜGGER, B., “Estructuras de lo imaginario en la obra poética de Jaime Saenz”, en Saenz, Jaime, *Obra poética*, La Paz, Biblioteca del Sesquicentenario de la República, 1975, p. 283.

<sup>10</sup> ANTEZANA, L. H., «Hacer y cuidar», en ANTEZANA, L. H., *Ensayos y lecturas*, La Paz, Ediciones Altiplano, 1986, p. 242.

<sup>11</sup> DIEZ ASTETE, L., «Semblanzas de Jaime Saenz», en *La Mariposa Mundial* N° 18, La Paz, Hebrón Impresores, 2010, pp. 233-285.

Concerniente a su interés por el nazismo, Saenz entre 1938 y 1939 viajó a Alemania elegido como miembro de una delegación de veinticinco jóvenes bolivianos, el nacionalsocialismo le interesaba como idea de un vitalismo telúrico y ancestral: “[...] como él lo vió y sintió (pues estaba convencido de que esta doctrina se fundaba en arcanos conocimientos místicos, y cuyo naturalismo obedecía a una metafísica natural) [...] (Díez Astete, p. 267)”. A su vez, Saenz combatió en la revolución boliviana de 1952 y fue amigo de los principales sindicalistas y políticos de izquierda en Bolivia: “Por lo demás, para los hechos prácticos se entendía a sí mismo, en congruencia con su doctrina personal, como un hombre de izquierda” (*ibidem*).

Con *Tocnolencias*<sup>12</sup> se termina la difusión de las obras inéditas de Saenz en manos de los descendientes, formada por veintiséis relatos, con una prosa ausente de signos de puntuación, el libro estructuralmente se asemeja a su primer texto poético publicado *El escalpelo* (1955): “Con la totalidad de mis pies, con la totalidad de mis manos y de mi garganta y de mis labios y de mis ojos, y con esa totalidad de la “anatomía destinada a la tumba”, te digo que sólo tengo una imagen”.<sup>13</sup>

*El escalpelo* pertenece a la primera fase de la poética mística de Saenz, aún en formación, equivaldría a una puesta de orden del mundo que se presenta confuso y diverso: “[...] valorización que tiene un carácter purificador y que implicaba una ruptura respecto al mundo” (Wiethüchter, p. 412). En *Tocnolencias* encontramos los temas que caracterizan toda la obra poética y narrativa del artista, ya que los relatos fueron compuestos a finales de los años setenta, en ellos podemos detectar los puntos fundamentales que caracterizan su quehacer ético-poético: la incesante búsqueda por la revelación y el alcance del júbilo en ambientes de oscuridad, el esoterismo, la noche que se transforma en el lugar habitable hacia la muerte; que como hemos visto tiene una significación especial para el artista. El término mismo del libro “tocnolencia”, palabra inventada por el escritor, sugiere un ámbito nocturno y alude a referencias sensoriales del tacto (toc) y del olfato (olencia) que en Saenz se convierten en sentidos fundamentales, como lo demuestra el libro de poemas *Muerte por el tacto* (1957), también el olor está siempre presente tanto en su poesía como en los trabajos narrativos: “Esa noche la tocnolencia de los pinos con un olor que recordaba cierto olor del olvido se transfiguraba en los perdidos caminos donde se encuentra el alma de las cosas [...]” (*Tocnolencias*, p. 27). La palabra aparece una vez más, siempre relacionada al recuerdo que revive la noche: “Para vivir de lo nocturno y evocar la juventud se puso a rezar por aquella madre emotiva que padecía de tocnolencia aplastada sobre una silla de Valencia contemplando a la hija enferma que saltaba y bailaba y torcía los ojos [...]” (*Tocnolencias*, p. 45).

Es en la fuerza de la evocación y la rememoración de las visiones, de las percepciones sensoriales, de aquel olor que revive el pasado, que el libro de Saenz nos sumerge en un mundo profundo donde vivir: “[...] en el espacio de lo esencial, en el que todo lo existente participa ontológicamente. El poeta se reconoce, junto a todo lo existente, sujeto de un acto universal, participando en el eterno desarrollo de la creación [...]” (Wiethüchter, p. 296). *Tocnolencias* está formado por algunos relatos sobre personajes extraordinarios que recuerdan los libros póstumos: *Vidas y Muertes* y *La piedra Imán*, como el esqueleto de Miguel Hirbajando, el hacedor de palabras

<sup>12</sup> SAENZ, J., *Tocnolencias*, La Paz, Plural editores, 2010.

<sup>13</sup> *Ibíd*, *El Escalpelo*, en *Obra Poética*, La Paz, Biblioteca del Sesquicentenario de la República, 1975, p. 70

Pérez-Hita, o el minero sobrino del diablo Agapita Tarquino. Otro elemento que caracteriza todos los escritos Saenzianos es el infaltable humor e ironía:

[...] en el fondo era conservador pero no por eso dejaba de criticar las tendencias ultra reaccionarias de la feudal burguesía decadente y además tenía el valor civil de proclamar abiertamente su curiosidad por el así llamado marxismo-leninismo reformado y al mismo tiempo reconocía que sus ideas más bien se identificaban con el movimiento progresista moderado abrigando empero especial y extrema simpatía por el socialismo de extrema derecha aunque en el fondo las abominables corrientes pseudo humanistas del neo-liberalismo judaizante y las falsas doctrinas de un izquierdismo a ultranza así como los asquerosos dimes y diretes de los eternos hierofantes de la plutocracia ultramontana ya lo tenían tibio y pretendía poseer ideas propias al par que un fuerte individualismo y so pretexto de encontrarse así mismo en sus ratos de ocio se las daba de gran pensador [...](p. 48)

*Tocnolencias* guarda también algunas sorpresas, pues contiene en su parte final composiciones que tocan la crítica literaria y hacen referencia a la política internacional que le es contemporánea, observaciones de la que carecen otras obras narrativas aparte tal vez *Los papeles de Narciso-Lima Achá*. Dentro del aspecto literario realiza una mordaz y severa crítica contra Alcides Arguedas y su obra *Pueblo enfermo* (1909), produciendo una grotesca caricatura del personaje en cuestión: “El pedigüño metido escritor que malinterpretó sin más ni más la historia de Bolivia [...]” (p. 74). Por otra parte aclama al escritor Franz Tamayo y su obra *La creación de la pedagogía nacional* (1910), como uno de los mayores aportes de la intelectualidad boliviana al mundo.

La impresión de *La Mariposa Mundial* N° 18 y *Tocnolencias* han producido nuevo interés en la ya valorada y extensa obra del artista, un escritor con una profunda, no fácil propuesta ético-poética. La narrativa constituye junto a la poesía un persistente proceso de búsqueda hacia el encuentro de la revelación, éstas buscan con insistencia una experiencia mística. El *Opus* saenziano puede considerarse como una sola vasta Obra, un recorrido mágico, alquímico donde cada libro representa una etapa de ese viaje que nunca termina. Estas dos publicaciones evocan una lectura a través de la cual podemos añadir dos etapas al camino, que a nosotros lectores, nos toca recorrer para revelar la distancia hacia el mejor conocimiento de la obra de Jaime Saenz.





## RECENSIONI

ELENA LANDONE, *Los marcadores del discurso y la cortesía verbal en español*, Linguistic Insights, 116, Switzerland, Peter Lang AG, 2009, 390 págs.

Vale la pena leer la última monografía de Elena Landone. 390 páginas en las que se unen felizmente el rigor con la amenidad, la coherencia metodológica con la claridad expositiva, la exhaustividad con la capacidad de síntesis. 390 páginas para abordar un tema vastísimo, nuevo, original, pero también particularmente complejo, intrincado laberinto hermenéutico que requiere competencia, sensibilidad y prudencia, cualidades todas que la autora demuestra poseer.

Como todos los trabajos inteligentes, la investigación surge para dar respuesta a una pregunta: si los marcadores del discurso (y, concretamente, los marcadores discursivos del español) pueden o no funcionar (es decir, ser utilizados e interpretados) como índices de cortesía verbal. Es evidente lo espinoso del problema planteado, que nos obliga a poner en relación dos nociones pragmáticas de límites todavía controvertidos: por un lado, la cortesía verbal, fenómeno pragmalingüístico, con grados distintos de convencionalidad, pero también cognitivo, interactivo, estratégico y socio-cultural; por otro lado, la clase de los marcadores discursivos, cuya naturaleza pragmática y no gramatical hace más difícil la labor taxonómica y la identificación de las unidades. No es de extrañar, por tanto, que la autora dedique los dos primeros capítulos a aclarar ambas nociones: cortesía verbal y marcación discursiva.

En el capítulo 1 (“La cortesía social y las mentes sociales”), Elena Landone hace un exhaustivo recorrido por las diferentes propuestas teóricas que se han ocupado del fenómeno de la cortesía verbal en la literatura especializada, con particular atención a las tendencias interpretativas dominantes en el mundo hispánico. Si bien la reflexión pone de manifiesto la ausencia actual de un modelo interpretativo unánimemente compartido, la autora opta por un modelo de cortesía verbal que conjuga sin contradicción la vertiente universalista con la vertiente cultural. Desde esta posición teórica, la cortesía se entiende como un mecanismo mental y, por tanto, cognitivo y universal, que guía la relación interpersonal con vistas a la protección de la imagen social o *face* del hablante según parámetros interpretativos que son idiosincráticos de cada comunidad y no necesariamente universales (de ahí el alto grado de variabilidad cultural que caracteriza al fenómeno). Desde este punto de vista, la cortesía es un valor culturalmente relativo que funciona perfectamente en el marco de una cultura concreta (a través de patrones más o menos convencionales de comportamiento estratégico y lingüístico) y que puede ser malentendido en otra. El conflicto comunicativo no es sino la consecuencia de la interpretación de la misma escena según guiones interiorizados diferentes, es decir, según esquemas diferentes de relación social.

Ahora bien, aun siendo importante, el constructo de *face* o mejor, la forma en que éste se configura en cada cultura, no es la única variable que ha de tenerse en cuenta para interpretar y comprender adecuadamente el papel de la cortesía en la interacción verbal y para identificar sin error los recursos lingüísticos que, de un modo más o menos convencional, sirven en cada cultura y en cada tipo de situación para detectar en el hablante una intención cortés. La autora se detiene en el análisis de otros factores igualmente relevantes, como el tipo de relación interpersonal que se activa entre los interlocutores y el modo en que se regula la distancia social entre ellos; el tipo de acto de habla (asertivo, directivo, expresivo, declarativo) y su incidencia (positiva o negativa) en la imagen social de los interlocutores; el grado de rutinariedad del acto de habla, que incide en la fijación de secuencias y fórmulas rituales; el tenor de la comunicación, prioritariamente relacional o prioritariamente informativa; el género textual y el estilo retórico asociado; la afectividad del hablante y la temperatura emocional del discurso; el registro y su relación con el nivel de cortesía, la dinámica interna del discurso, la variabilidad diastrática (diferencias generacionales, de género, de extracción cultural y/o social) y, por último, la subjetividad del individuo y el modo en que ésta puede influir en la evaluación cortés o descortés de un acto.

En el capítulo 2 (“Los marcadores del discurso: acciones de la mente”) se aborda el problema de la delimitación de la clase semántico-pragmática de los marcadores discursivos. Se trata, como señala la autora, de unidades de significado procedimental que guían el proceso inferencial dando pautas sobre la organización del discurso (tanto en el plano textual como en el lógico-semántico y argumentativo), la gestión conversacional y las relaciones entre los hablantes. Son, en este sentido, “acciones de la mente” e indicios de conciencia metapragmática. Por tratarse de unidades poli-funcionales (un núcleo semántico que se actualiza en diferentes niveles de análisis y que toma forma en diferentes valores contextuales), la labor de categorización resulta particularmente delicada y ha dado a lugar, según los criterios utilizados, a diferentes propuestas taxonómicas. Tras detenerse en la descripción de las clasificaciones más destacadas para el español, la autora señala la conveniencia de aplicar un marco interpretativo tridimensional que tenga en cuenta la función nuclear del marcador, las diferentes funciones contextuales-conversacionales y los diferentes planos del discurso (textual, inferencial y relacional). El capítulo termina con una propuesta taxonómica de los marcadores discursivos en uso monológico, en la que se distinguen las funciones prototípicas de estas unidades en el plano informativo-formulativo e inferencial-argumentativo.

El capítulo 3 (“Los marcadores del discurso y la relación dialógica”) está dedicado a los marcadores pragmáticos interactivos característicos de la situación dialógica, que es, como apunta Landone, el espacio privilegiado de la cortesía verbal y de sus dinámicas. A diferencia del discurso monológico, el discurso dialógico se caracteriza por un alto nivel de interactividad. Como consecuencia, los marcadores discursivos dialógicos no sólo se ponen al servicio de nuevas funciones en los planos textual e inferencial sino que, además, cumplen un rol importante y menos estudiado en el plano relacional. De hecho, como señala la autora, en la realidad agónica del diálogo no es posible comunicar sin dar al mismo tiempo, de forma implícita o implícita, un mensaje sobre la relación que existe entre los interlocutores y que puede ser de empatía, antipatía, apatía o ambigüedad socio-afectiva. En esta dinámica de negociación discursiva e intersubjetiva, los marcadores discursivos pueden funcionar

como índices de la actitud o emotividad del hablante y dar señales sobre el modo en que éste estratégicamente decide orientar su discurso (orientación hacia el mensaje, hacia el interlocutor o hacia el emisor mismo). Funcionan, en definitiva, como marcas de modalidad epistémica, de modalidad deóntica y como enfocadores de la alteridad, que la autora ejemplifica abundantemente. Interesante es igualmente el apartado siguiente, donde se reflexiona sobre los factores que llevan al hablante a seleccionar un marcador en lugar de otro.

En el capítulo 4 (“Algunas nociones psicolingüísticas en la cortesía verbal”) la autora profundiza en cuatro conceptos psicolingüísticos que se suelen poner en relación con el “valor” de cortesía de los marcadores discursivos. Son las nociones de *proximidad* (distancia y movimiento), *negociación* (acuerdo/desacuerdo), *intensidad* (intensificación/mitigación) y *especificidad* (focalizar/desfocalizar). La noción de *proximidad* está íntimamente relacionada con los conceptos de imagen y de territorio y remite al impacto emotivo y afectivo que ciertos usos de la lengua producen en el interlocutor, generando sentimientos positivos de cercanía/intimidad o sentimientos negativos de distancia. La relación entre proximidad y cortesía verbal es compleja, no sólo porque existe un *distanciamiento* de cortesía (relacionado con la cortesía negativa y el respeto ritual del territorio) y un *acercamiento* de cortesía (relacionado con la cortesía positiva y la solidaridad con el interlocutor), sino también porque cada cultura interpreta y gestiona de forma distinta las relaciones de proximidad. En este sentido, los estudios realizados para el español concuerdan en señalar que la española es una cultura orientada positivamente que tiende a la solidaridad y a la proximidad emotiva y afectiva, a fin de crear un espacio común de aceptación del otro en el que es fácil que incluso las formas convencionales de cortesía resulten superfluas.

La relación interlocutiva no se define sólo en clave emotiva sino también en el plano intelectual, donde el hablante pone en marcha estrategias argumentativas encaminadas a la *negociación* del acuerdo. La frecuencia con que los hablantes tienden a mitigar el desacuerdo con señales de acuerdo confirma, no obstante, la copresencia de lo emotivo y lo intelectual en la gestión dialogada de las relaciones interpersonales. La *intensidad* es una categoría pragmática que consiste en la posibilidad de modular gradualmente (intensificar o mitigar) la fuerza ilocutiva de un acto lingüístico. Landone ofrece al lector un exhaustivo elenco de los recursos (formas, estructuras, operadores o estrategias) que el hablante utiliza para mitigar o intensificar la fuerza ilocutiva de su enunciado y hace después un interesante recorrido por los principales trabajos que se han ocupado del valor de la atenuación y de la intensificación como estrategias de cortesía en la conversacional española peninsular. Por último, con la noción pragmática de *especificidad* nos referimos a las formas o estrategias de manipulación de la referencialidad (focalización / desfocalización) encaminadas a subrayar la precisión o, por el contrario, la vaguedad referencial (enfocar / desenfocar) de una palabra, expresión, enunciado o de los propios hablantes. La importancia de estos conceptos explica que la autora los haya escogido como parámetros interpretativos para analizar el valor de cortesía de los marcadores discursivos del español.

De hecho, en el quinto y último capítulo (“Los marcadores del discurso y la cortesía verbal”) Landone distingue entre los marcadores que prototípicamente tienen un uso formulario en la cortesía verbal convencional (formulas rutinarias como *gracias, de nada, lo siento...*) y los que, en cambio, pueden tener una función de cortesía verbal cuando modulan lingüísticamente la intensidad (intensificación/atenuación), cuando

modulan la especificidad (enfocar/desenfocar) o bien cuando regulan la proximidad (distancia y movimiento) y la negociación (acuerdo/desacuerdo) en la relación entre los hablantes.

En primer lugar, Landone analiza los marcadores cuya presencia contribuye a modular la proximidad, aumentando o disminuyendo metafóricamente la distancia entre los interlocutores. Se incluirían en este grupo los marcadores de modalidad deóntica de ámbito afectivo, emotivo y sentimental que funcionan como marcas de modalidad solidaria, de actitud compartida con el interlocutor (*¡desde luego!*, *¡hay que ver!*, *¡fíjate!*, *¡cómo lo siento!*, *¿de veras?*, *¿de verdad?*) y los enfocadores de alteridad en cuanto marcadores de aproximación (*venga*, *ven*, *vamos*, *hombre*, *mira/mire*, *anda*, *oye/oiga*, *fíjate*, *verás...*), así como la conjunción disyuntiva *o* cuando se utiliza para introducir una alternativa).

La autora se ocupa exhaustivamente de los marcadores del discurso relacionados con la negociación del acuerdo, grupo en el que incluye y analiza *vamos a ver*, *mira/mire*, *bueno*, *pues*, la secuencia *no*, *sí*, *bueno*, *la verdad*, *eh...*, *¿eh?*, *hombre*, *¿no?*, *¿verdad?*, *¿verdad que...?*, *¿no es verdad?*, *¿es verdad?*, *¿de acuerdo?* *¿vale?*, *¿(me) entiendes?*, *¿comprendes?* Se detiene también en el papel que pueden tener ciertos conectores como *y*, *pero conque*, *pues*, *es más*, así como los marcadores de modalidad deóntica volitiva: *cómo no*, *bueno*, *también/tampoco*. Igualmente exhaustivos y bien argumentados son los apartados dedicados a los marcadores relacionados con la modulación de la intensidad (como la función atenuadora ritual de *nada* en posición de apertura) y con la especificidad (*como (que)*, *o sea*, *al parecer*, *por lo visto...*)

En fin, categóricamente, sin lugar a dudas: un trabajo excelente, afrontado con sabiduría, rigor y precisión; un estudio de lectura obligatoria para los interesados en el tema; punto de referencia necesario y detallada guía de navegantes para futuras investigaciones.

Eugenia Sainz González

MARÍA LOZANO ZAHONERO, *Gramática de referencia de la lengua española*, Milano, Hoepli, 2010, pp. 296.

No es frecuente en español el uso de la expresión “gramática de referencia” por lo que el título de este manual puede resultar, en principio, equívoco para un amplio grupo de usuarios. En la versión española de la *Enciclopedia del Lenguaje* de David Crystal, se explica que una gramática de referencia es una “Descripción gramatical que intenta ser lo más completa posible y que sirve como libro de consulta para quien esté interesado en hechos gramaticales (exactamente igual que cuando un diccionario se usa como ‘léxico de consulta’)” (p. 88); a continuación, pone como ejemplos de gramáticas españolas de este tipo las de Fernández Ramírez y la de Alcina Franch y Bleuca. Ateniéndose a estos criterios, la de Lozano Zahonero se acerca más al modelo de una gramática pedagógica, como la misma autora declara en la “Introducción” (p. XIX), y coherente con este criterio no se propone ser exhaustiva, sino que se limita a los contenidos lingüísticos gramaticales de los niveles A1-B2 del *Marco Común Europeo de Referencia para las lenguas*. Este manual está destinado, pues, a alumnos universitarios que empiezan el estudio del español y a profesores de Español LE en

general; por otra parte, los comentarios de tipo contrastivo con el italiano, no dejan dudas de que se ha pensado concretamente en discentes de lengua materna italiana.

Como ya ha sido dicho, la selección de los contenidos, se ha realizado sobre la base de los niveles del *Marco Común* y sobre la contrastividad español-italiano; además, como especifica la autora, se ha tenido en cuenta el índice de uso de los elementos y estructuras gramaticales y las dificultades que éstos pueden representar para un alumno itálofono. Para ordenar todos estos contenidos se ha recurrido a la clásica distinción entre los distintos planos de la lengua: fonético-fonológico, ortográfico (Tema 1) y morfosintáctico (Temas 2-16). En este último plano se adopta la clasificación por categorías gramaticales o clases de palabra: categorías nominales (Temas 3-11) y verbales (Temas 13-15) – ambas precedidas por una descripción de la flexión morfológica de sustantivo y verbo respectivamente (Temas 2 y 12) –; cierra esta parte dedicada a lo morfosintáctico, un capítulo sobre las partículas (tema 16). La obra incluye también dos apéndices, uno sobre los problemas básicos del español para un extranjero y otro que consiste en una “Tabla de verbos” con modelos de conjugación de los verbos regulares y de los verbos irregulares de mayor uso. Coincidimos con estos criterios en la selección y presentación de los contenidos porque resultan los más pertinentes para una obra como ésta de clara intención didáctica y dirigida a un vasto público .

Como en toda gramática pedagógica, los contenidos están tratados con un criterio ecléctico que aún lo descriptivo y lo preceptivo; pero resulta evidente que el marco teórico sobre el que ha sido elaborado este manual no es el de un simple descriptivismo estructuralista tradicional sino que incorpora una serie de aportes recientes que los estudios gramaticales, desde diferentes enfoques, han ido introduciendo y sedimentando en las últimas décadas. Uno de los temas que más se destacan en este sentido es el de los cuantificadores, ya que incorpora nociones que en otras gramáticas pedagógicas hasta ahora estaban ausentes como, por ejemplo, la inclusión dentro de la categoría cuantificadores a los sustantivos de grupo (*fajo, fila, gama, baz, bilera, sarta*, etc.), y a los sustantivos de porción (*rebanada, tableta, tajada, tonel*, etc.), que se presentan en tablas acompañados con los complementos que selecciona cada uno de ellos. Otra novedad de esta gramática es el tratamiento que se le dedica a la categoría de las preposiciones; después de introducir el tema presentando las principales características de estas partículas, se pasa a una descripción de su uso, pero no a través de una casuística, como hacen generalmente otras gramáticas (usos de la preposición *a, de, en*, etc.), sino agrupándolas a partir de usos contrastivos referidos principalmente a nociones de espacio y tiempo, y según rasgos semánticos como los de dimensión ‘horizontal/vertical’, ‘lateralidad’, ‘contacto/ no contacto’, etc. que permiten una más precisa explicación sobre el valor y uso de las preposiciones con respecto a la que ofrecen las gramáticas tradicionales.

Siguiendo la política lingüística actual de las academias de la lengua española, esta gramática incorpora y se ocupa de describir, algunos usos corrientes en las diversas variedades diatópicas, como es el caso del voseo, de ciertas construcciones con preposición, adverbios de lugar, usos de clíticos, etc. que forman parte de la variedad prestigiosa de algunas comunidades lingüísticas hispánicas.

La autora demuestra en este trabajo una notable competencia metalingüística así como también su capacidad y sensibilidad para “didactizar” (permítasenos este neologismo) esos contenidos. Para facilitar la consulta, la obra se apoya en una serie

de recursos y estrategias de diverso tipo. Se recurre frecuentemente a los cuadros sinópticos: algunos presentan paradigmas, como por ejemplo: de las formas tónicas y átonas de los pronombres personales, de las desinencias de la conjugación regular, de formas exclamativas, etc.; otros, en cambio, de carácter más preceptivo, distinguen formas gramaticales y agramaticales advirtiendo al usuario sobre posibles interferencias. Como se sabe, los cuadros sinópticos representan un medio rápido y eficaz de consulta y, en el caso de la gramática de la que nos estamos ocupando, forman parte de uno de sus tantos aciertos por la sencillez y claridad con la que están elaborados. Además de los cuadros, una serie de recuadros completan los contenidos descriptivos abordando cuestiones de tipo teórico o terminológico. Las descripciones metalingüísticas se destacan por el rigor y la claridad con la que están redactados, la sencillez que caracteriza la exposición de los temas no va en detrimento de la precisión y de la validez científica de los contenidos; esto añade una ulterior confirmación de las virtudes científicas y aplicativo-didácticas de esta obra.

La autora propone tres modos diferentes de utilizar esta gramática y a través de una serie de apoyos gráficos, sistemas de remisión a distintas partes de la obra etc. quiere garantizar al usuario un provechoso empleo del material contenido. En primer lugar, propone la *Gramática de Referencia de la Lengua Española* como una obra de consulta y, sobre la base de este criterio, selecciona y organiza los contenidos siguiendo los parámetros adoptados por las gramáticas tradicionales; pero también la obra está concebida de manera tal que puede ser usada como curso de autoaprendizaje, por una parte, y como guía para la corrección de errores, por otra. Para alcanzar estas dos últimas finalidades, como ha sido dicho, la obra cuenta con un aparato de símbolos y convenciones gráficas que informan, ordenan, proponen remisiones y recorridos didácticos.

La obra está precedida por una "Presentación" firmada por Ignacio Bosque, que no escatima en clasificarla como una "excelente gramática" (p. XVII), opinión con la que, según lo arriba expresado, coincidimos ampliamente. Esperamos con vivo interés el segundo volumen, complemento de éste: *Gramática de perfeccionamiento de la Lengua Española* que la autora anuncia en la "Introducción".

René J. Lenarduzzi

LEONARDO ROMERO TOBAR (a cura di), *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008, pp. 572.

Tutto ciò che riguarda l'idea di nazione, la sua genesi, la sua articolazione storica, il suo contenuto culturale e le modalità della sua presenza nell'attualità politica sono oggetto in Spagna di numerosi studi, almeno da quando il modello dello "stato delle autonomie" ha cercato di fornire delle risposte costituzionali alle aspirazioni di Catalogna, Paesi Baschi e Galizia (tanto per citare le tre comunità storiche) nell'immediato post-franchismo. L'imponente bibliografia che si è via via accumulata sugli scaffali di librerie e biblioteche ha cercato di studiare il fenomeno dalle angolazioni più diverse, nella speranza di trovare dei punti fermi rispetto agli interrogativi che la fenomenologia nazionale propone. A livello continentale il tema ha conosciuto una duplice e apparentemente contraddittoria dinamica: una sempre maggiore integrazione dei pae-

si appartenenti all'Unione europea, da un lato; il dissolvimento, la ridefinizione territoriale e la nascita di nuovi stati nell'Europa orientale, il tutto condizionato da un fenomeno assai più recente: la globalizzazione. Gli studi sulla nazione, considerata dai più disparati punti di vista, sono dunque di attualità e, almeno in Italia, si connettono alla ricerca "identitaria" e a un'idea d'unità nazionale non sempre largamente condivisa: sarà interessante vedere, a questo proposito, come verranno recepite nel 2011 le celebrazioni per il secolo e mezzo di unità politica della nostra penisola. Il volume curato da Leonardo Romero Tobar non si focalizza solo sulla Spagna, anche se i contributi che riguardano il paese iberico sono prevalenti: Germania, Belgio e Inghilterra si affacciano pure nei saggi di questo volume. Il titolo individua fin da subito una serie di domande (le cui risposte possono essere straordinariamente ampie e complesse): quanto la letteratura contribuisce a forgiare un'immagine nazionale, quanto ne sostanzia storicamente il senso, quanto il discorso letterario (essenzialmente "intellettuale") costituisce una giustificazione e quanto dunque l'intellettuale, il letterato *lato sensu*, propagatore secondo Weber dell'idea nazionale, diviene o può divenire il latore per eccellenza di tale discorso? Utilizziamo non a caso tale sostantivo, già oggetto di numerosi studi nelle sue connessioni nazionali. Cito per tutti un vecchio lavoro sul discorso nazionalista in Galizia, condotto con una sofisticata strumentazione linguistico-semiologica da Julio Cabrera (*La nación como discurso. El caso gallego*, Madrid, Siglo XXI, 1992, pp. 330) su un campione di una dozzina d'intellettuali gallegghi, evidenziando i contenuti lessicali e parenetici, in sostanza retorici, del loro eloquio. Il volume di Romero Tobar si pone invece entro una prospettiva storica, attenta a un certo modello di Spagna, i cui esiti sono assai simili alle riflessioni condotte, sia pure con base diversa, in un volume dal titolo analogo (*Nation and Narration*, London and New York, Routledge, pp. 333) curato nel 1990 da Homi K. Bhabha. Lo studioso dell'università di Chicago sottolineava l'ambiguità o ambivalenza del concetto di nazione fino ad arrivare a prefigurare la figura del Giano bifronte. Un'idea a cui può essere attribuito tutto e il suo contrario: razionalità ed irrazionalità politica, mito e realtà, evoluzione e involuzione. L'analisi della nazione in rapporto alla narrazione apre inedite prospettive in una chiave concettuale non restrittiva: "To study the Nation through its narrative address does not merely draw attention to its language and rhetoric, it also attempts to alter the object itself (...) its positive value lies in displaying the wide dissemination through which we construct the field of meanings and symbols associated with national life" (Bhabha, p.3). In conclusione il marginale o minoritario, lungi dall'essere quello spazio di automarginalizzazione utopistico-celebrativa, rappresenta un ben più sostanziale intervento sui fondamenti della modernità che, in nome dell'interesse nazionale o della prerogativa etnica "rationalize the authoritarian 'normalizing' tendencies within cultures" (Bhabha, p. 4). La prospettiva storica, poco consona a siffatta percezione dell'idea nazionale (di fatto essa, nel volume curato da Bhabha, viene demandata al cap. 2 che contiene un classico del genere: il discorso di Renan che presenta volontaristicamente la nazione come "plebiscito quotidiano") è in invece nuovamente introdotta, come già osservato, nella raccolta di saggi curata da Romero Tobar. L'ascendente logico e concettuale del volume che qui ci occupa è rappresentato da un'altra raccolta di saggi, curata dal medesimo studioso nel 2004 (*Historia literaria/Historia de la literatura*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 470) in cui evidentemente la genesi di ciascuna storiografia letteraria diviene, a partire dal XIX secolo, una delle spie del *Volksgeist*, alla ricerca non solo del canone letterario autoctono ma di

una propria giustificazione in quanto nazione. Le quattro sezioni in cui *Literatura y nación* è articolato presentano riflessioni di diversa indole: una prima parte teorica; una seconda sezione dedicata a sei letterature nazionali (quella catalana, tedesca, inglese, basca, belga e gallega); una terza all'ambito ispano-americano e la quarta alla letteratura spagnola. Già da questa impostazione si evince come sia prevalente l'interesse per l'ambito spagnolo e ispano-americano, a maggior ragione se consideriamo che uno dei contributi (quello di Juan Carlos Rodríguez) nella parte teorica è in larga misura dedicato alla Catalogna. Ciò evidentemente significa che la "questione nazionale" costituisce in Spagna un problema ancor oggi conflittuale, oggetto di asperre polemiche, di una continua discussione sull'essenza ispanica (tema non precisamente nuovo), sull'adesione sempre più ardua delle altre realtà "periferiche" a tale modello, a tale divenire storico. Le recenti polemiche sul nuovo statuto catalano, la sentenza della corte costituzionale spagnola che, oltre a dichiararne incostituzionali alcuni articoli, ha posto di fatto molti paletti a un testo che rappresentava una sintesi ampiamente quanto faticosamente raggiunta, ratificata da un referendum popolare, hanno ulteriormente acuito le dispute sul modello spagnolo. A questo proposito, risulta di particolare interesse nel libro il già citato contributo di Juan Carlos Rodríguez ("Las literaturas nacionales o el ombligo de los espíritus", pp. 63-106) in cui l'autore si sofferma in chiave freudiano-comparativo-filosofica sulla costituzione del modello castigliano-ispánico, sulle critiche ad esso rivolte dalla periferia, sull'opera di Dámaso Alonso, l'illustre critico e studioso, paradigma di "toda la larga serie de críticos e historiadores que han enfocado la historia de las literaturas nacionales (y se) han visto obligados a remitirse tanto a la propia tradición nacional como a otra tradición más global" (p. 93). Non ci sono dubbi su questo: nessuna tradizione letteraria occidentale è (per fortuna) autoreferenziale. Gli incroci, i reciprociflussi in ambito iberico (e non solo) costituiscono un dato di fatto. Di grande interesse la parte che riguarda il "castiglianocentrismo" di Menéndez y Pidal, là dove la critica catalana (ma non solo) si è concentrata proprio sulla fenomenologia castigliano-spagnola, la cui identificazione ha devitalizzato un modello ispanico ben più strutturato, ben più ricco. Il modello invece di Menéndez y Pelayo (allievo di Milà i Fontanals) è paradossalmente quello, semplifichiamo, di un'identità spagnola diffusa: "si la historia de nuestra literatura es la del ingenio español, menester será buscarlo dondequiera que se halle y en cualquier lengua o dialecto esté formulado" (p. 83). Progetto di pluralismo culturale che porrebbe su un medesimo piano, se non altro dal punto di vista teorico, tutti i tasselli del mosaico ispanico. Oggi però prevale altro e, anche nel saggio in questione, si nota: l'uso dell'aggettivo "nazionalista" diventa equivalente a quello di "nacional" durante la guerra civile. Esso, proprio per amore di un dibattito sereno, andrebbe completamente risemantizzato. Parlando di Carlos Barral, dice Rodríguez: "Aquel acérrimo catalán – no nacionalista – que escribía en castellano" (p. 69), mentre altrove nel saggio in parola il nazionalismo diventa una "obsesión", in un crescendo che esula dalla considerazione della biunivocità di tali nozioni e di tali modalità psichiche. Del resto, un intellettuale diversamente ossessionato, e altrettanto diversamente nazionalista, come Amando de Miguel, parlando di "aquel acérrimo catalán" in un vecchio libro (*Los intelectuales bonitos*, Barcelona, Planeta, 1980, p. 232) scriveva: "Carlos Barral confiesa que 'los escritores [catalanes] de lengua castellana son políticamente catalanes – en mi caso por ejemplo, irreductiblemente nacionalistas – y culturalmente catalanes en la medida en que viven el porvenir de una cultura nacional, aunque continúen escribiendo en otra



lengua' ". Il che testimonia, se non altro, dell'evoluzione del termine "nazionalista" in Spagna negli ultimi trent'anni. Oggi Rodríguez sostiene: "Barral non è quella terribile cosa!". Eppure l'editore e poeta catalano riconosceva più di trent'anni fa di essere nazionalista in modo irriducibile. Altri capitoli notevoli del volume di Romero Tobar riguardano il caso basco, le cui peculiarità sono messe in luce da Jon Kortazar. Qui è la lingua, molto più della tradizione letteraria (peraltro tarda rispetto a quanto succede in Galizia e Catalogna) a innervare l'identità. La lingua si connette in modo molto più stretto ai tratti etnici che, nel nazionalismo basco, sembrano prevalenti fin dagli scritti più esasperati di Sabino Arana. Il passo differente della rinascenza culturale basca viene evidenziato anche dall'asincronia rispetto agli analoghi movimenti catalano ("Renaixença") e gallego ("Rexurdimento"): in effetti l'attestazione della parola basca "Pizkundea" che individua il corrispondente periodo, iniziato in Catalogna e Galizia nel XIX secolo, risale nei Paesi Baschi ai primi anni del secolo scorso (p. 213). Il capitolo di Anxo Tarrío Varela (pp. 245-273) considera lo spazio geografico gallego in funzione di quello letterario in un lungo lasso di tempo che va dal "Prerexurdimento" di metà Ottocento fino alla guerra civile spagnola. La rinascenza letteraria interessa la Galizia nel suo complesso, iniziando da Santiago de Compostela per passare presto a A Coruña: non va dimenticato che nel corso del XIX secolo l'unica casa editrice dedicata alla diffusione della cultura gallega (la "Biblioteca Gallega") aveva sede proprio in questa città che poteva contare su una nutrita schiera di intellettuali liberali. Tornano quindi nel libro le terre di lingua catalana. Nell'articolato saggio di Josep M. Domingo in cui si analizza una delle prime opere di storiografia letteraria che le riguardino specificamente: la monumentale *Historia del renacimiento literario contemporáneo en Cataluña, Baleares y Valencia* (1879-1881) dell'intellettuale andaluso, iberista e federalista, Francisco María Tubino. Il filo conduttore tra "storia letteraria" e "discorso nazionale", o tra letteratura e nazione, si evidenzia in modo indiscutibile e ancor più necessaria appare, a questo punto, la lettura dell'altro volume di Romero Tobar, il già citato *Historia literaria/Historia de la literatura*. Lo studio di Domingo, riprendendo anche il giudizio di Menéndez y Pelayo, rileva come il valore dell'opera del poligrafo andaluso vada ricercato, anziché nei giudizi più o meno sottoscrivibili, sulla quantità d'informazioni che si accumulano nelle sue pagine (p. 145), mentre apparivano condivisibili le sue preoccupazioni circa la debolezza della "prosa de ficción" nella letteratura catalana: "La prosa de ficción es el género que se muestra en la situación más comprometida (...) y todo indica que todavía nos encontramos en un momento de pleno dominio de los poetas" (p. 155). Osservazioni sull'opera di Tubino che formulò una trentina d'anno fa anche Carlos Romero in un informatissimo ed accurato saggio (purtroppo non adeguatamente conosciuto) che dietro il titolo fin troppo dimesso di "Breve historia de las historias de la literatura catalana" (*Rassegna Iberistica*, 17, settembre 1983, p. 10) celava una mole di lavoro impressionante che contribuiva a conferire positivisticamente spessore alla storia dell'identità letteraria catalana. Tornando al lavoro di Domingo, che è il riassunto e la traduzione di uno studio pubblicato in un volume collettaneo curato unitamente a R. Cabré nel 2007 (p. 133), appare di assoluto valore la conclusione in base alla quale a Tubino, che riconosceva la funzione di legittimazione nazionale del discorso letterario, fosse probabilmente sfuggito un po' di mano il senso che avrebbe avuto la sua *Historia*: "la 'lógica nacional' que trataba de atender la *Historia* se revelaba exclusivamente catalana (...). O, dicho de otra manera: el positivista Tubino no podía dejar de considerar la literatura catalana contemporánea

como indicio de un ‘desorden’ que contradecía el ‘progreso’ en que estaba comprometida la España liberal” (p. 168). Il libro di Romero Tobar ci guida dunque nella Spagna plurale secondo la prospettiva delle continue intersezioni tra le varie letterature peninsulari dando loro, all’interno del volume, una visibilità equivalente a quella delle più consolidate sorelle europee. Alcuni saggi muovono certo delle riserve che presuppongono la prelazione del punto di vista ispanico in un quadro però di dialettica della dimostrazione e dell’ascolto, fortunatamente ben lontana dall’assioma di Jon Juaristi in virtù del quale “una nación española de ciudadanos conscientes de la condición artificial o *inventada* de su identidad colectiva será siempre preferible, como ámbito de convivencia en libertad, a los proyectos esencialistas (y dudosamente democráticos) de los nacionalismo [sic] étnico” (cit. da Juan Gay Armenteros in C. Almirante Picazo, *¡Viva España! El nacionalismo fundacional del régimen de Franco 1939-1943*, Granada, Comares, 1998, p. 12). Di questo e di molto altro dobbiamo essere grati all’autore.

Patrizio Rigobon

JOSÉ ANTONIO MASES (SELECCIÓN E INTRODUCCIÓN), *Cuentos de la Asturias rural*, Gijón, Ediciones Trea – Foro Abierto – Fundación Caja Rural de Asturias – Cervantes librería, 2009, pp. 206.

Con motivo de la celebración del Día del Libro 2009, la Caja Rural de Asturias —en las palabras de su Presidente, Ramón Suárez Blanco— promovió un «doble homenaje, al libro y a la asturianía» (p. 7), encargando a José Antonio Mases la recopilación de una muestra significativa de un siglo de literatura asturiana.

Veinte son los autores representados en la antología, y ciento veinte y ocho son los años que separan la fecha de nacimiento del primero, Leopoldo Alas (1852), de la del último, Miguel Barrero (1980), pasando por Armando Palacio Valdés, Juan Ochoa, Manuel Álvarez Marrón, Pachín de Melás, Constantino Cabal, José Acebal González, Ramón Pérez de Ayala, José García Vela, Rafael Riera, Constantino Suárez, Alfonso Camín, Antonio Ortega, José María Jove, Manuel Pilares, Luciano Castañón, Luis Fernández Rocés, Carmen Gómez Ojea y Pepe Monteserín. Muchos también han sido los literatos que resultaron excluidos del libro por no cumplir sus cuentos con la premisa establecida *a priori*, es decir la de reflejar el mundo rural para afirmar una personalidad colectiva asturiana.

El microcosmos literario que se destaca es notable, por un lado por la unicidad de su dimensión geográfica, por otro por la sintonía con realidades sociales de otros países, parecidos en temáticas y problemáticas. La difícil condición existencial de jornaleros y mineros, el repentino desarrollo industrial de la región, la pobreza económica y moral del pueblo, son características que se asoman en las principales literaturas europeas y extraeuropeas de los últimos dos siglos, estableciendo paralelismos que superan las fronteras políticas y lingüísticas.

Dentro del marco social y geográfico establecido por los recopiladores, nos interesa especialmente enfocar el conjunto de cuentos dedicados al mundo de los que emigraron a América. Sus protagonistas, a menudo, han sido elaborados por escritores que padecieron en primera persona la experiencia del exilio, a veces por

razones políticas, la mayoría por razones económicas. Abandonada la tierra y los afectos para huir de condiciones de vida a menudo inaceptables, a veces, después de muchos años de duro trabajo y de privaciones, consiguen cambiar su propio destino y volver, ganadores desde el punto de vista económico, a su pueblo natal para tratar de recuperar el prestigio y el afecto de los familiares.

El Pepe Francisca salido de la pluma de Clarín en el cuento *Boroña*, por ejemplo, logra volver, enfermo, al pueblo, después de treinta años de sacrificios y dificultades de todo tipo. Sin embargo, la fortuna acumulada en México no le sirve para resucitar ni su salud, ni a su reverenciada madre, ni el amor de la codiciosa familia que lo acoge. Significativamente, tampoco el indiano consigue probar la boroña soñada en los años de lejanía de su tierra: «Hasta náuseas le producía aquella pasta grosera, aquella masa viscosa, amarillenta y pesada, que simbolizaba para él la salud aldeana, la vida alegre en su tierra, en su hogar querido» (p. 43). Y, finalmente, muere en la casa materna en la indiferencia casi general, «sin que nadie le entendiera» (*ibidem*).

Muy parecido es el destino de Atilano Canseco, dibujado por Álvarez Marrón en *La boda del indiano*. Ya desde el *incipit* se presenta al protagonista fundamentalmente como a un enfermo que vuelve de América al pueblo natal para sanarse con el amor de los familiares y de los amigos. La riqueza acumulada a lo largo de los años americanos le sirve para convencer a la joven sobrina a casarse con él: sin embargo, la boda no sólo no consigue sanar sus enfermedades, sino las amplifica y acaba matándole.

El caso del protagonista de Camín es un poquito diferente de los demás: aquí son *Las ideas de Juan de Pin* las que se modifican, puesto que la lejanía de la madre patria ayuda a superar adersiones y divisiones políticas al parecer insanables en su juventud. Lo que importa, en el alejamiento americano, no es la defensa de una cierta ideología en contra de otra, sino la afirmación rotunda de una idea de patria concreta, monolítica, íntegra.

En resumidas cuentas, esta antología se distingue por el abanico de situaciones que, saliendo de un entorno agrario o minero muy bien localizado geográficamente, consigue pintar la característica «condición de gente del norte y del camino» (p. 5) y, desde aquí, resaltar y afirmar una «cultura que renazca del conocimiento de sus orígenes» (p. 7).

Patrizia Spinato B.

*El «Arte nuevo de hacer comedias» en su contexto europeo. Congreso internacional, Almagro, 28, 29 y 30 de enero de 2009.* Edición cuidada por Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, [Cuenca], Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (Corral de comedias, 27), 2010, pp. 226.

Tra gli appuntamenti imperdibili per gli studiosi e gli appassionati di teatro classico spagnolo, il più noto e prestigioso è senza dubbio il Festival di Almagro che, ormai da molto tempo, è legato al convegno di studi *Jornadas de Teatro clásico*. Questo incontro periodico, che mette in stretto contatto il mondo della produzione teatrale

con quello accademico e della ricerca, è reso possibile dall'instancabile dedizione dei direttori Felipe B. Pedraza e Rafael González Cañal dell'Università di Castilla-La Mancha, il cui contributo alla ridefinizione del canone e delle prospettive di ricerca è stato in questi ultimi decenni determinante per l'intera comunità scientifica internazionale. È sufficiente sfogliare gli ultimi titoli della vastissima ed effervescente produzione scientifica di Felipe B. Pedraza, che delle *Jornadas* è il nume tutelare, per avere la prova dell'intensità di questo apporto fondamentale. I risultati tangibili della collaborazione con il Festival di Almagro sono costituiti principalmente dalla collana "Corral de comedias", il cui scopo prioritario è appunto la pubblicazione degli atti delle *Jornadas*. L'ultimo volume, il ventisettesimo della collezione, è dedicato agli atti del convegno organizzato in occasione della celebrazione del quarto centenario della pubblicazione del noto trattato teorico sul teatro che Lope de Vega presentò alla *Academia de Madrid* e che fece stampare in appendice ad una nuova edizione delle sue *Rimas* nel 1609, data molto vicina a quella della sua stessa creazione. Com'è noto, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* rappresenta la più importante, anche se peculiare, riflessione di Lope attorno alla creazione di quel fenomeno unico di cui il drammaturgo è protagonista e che prende il nome di *comedia nueva*, divenendo in qualche modo il manifesto di uno dei momenti fondanti del teatro occidentale moderno. È in questo senso comprensibile la definizione *ex post* di «texto revolucionario» che utilizzano i curatori nella breve introduzione al volume (pp. 7-12), così come trova piena giustificazione l'esistenza di un convegno attorno alla proiezione europea di questo trattato, sia pure con le importanti differenze nelle modalità e nell'intensità di ricezione che si riscontrano tra le diverse aree culturali del continente.

Gli atti del convegno sono preceduti dall'edizione critica dell'*Arte nuevo* realizzata da Felipe Pedraza (pp. 17-38), che già ha pubblicato il trattato all'interno della sua celebre edizione delle *Rimas* (1993-1994), e che qui ripropone con alcune lievi modifiche: viene presentato uno studio esaustivo della tradizione testuale, la proposta stemmatica e un apparato di varianti che tiene in conto anche le edizioni *descriptae*.

I contributi strettamente legati al convegno si inaugurano con il capitolo «El *Arte nuevo* en la tradición europea» che contiene saggi di notevole interesse e coerenza argomentale. In primo luogo, Pedro Conde Parrado offre uno studio sul rapporto con la tradizione classica (pp. 41-54): vengono rivisti i riferimenti intertestuali che appaiono nel trattato (Donato e la lettura aristotelica di Robortello) e messe a nudo, con la competenza del filologo classico, alcune delle interpretazioni non sempre corrette delle letture lopiane di questi modelli, offrendo, di fatto, un contributo molto utile per la comprensione e l'interpretazione dell'opera. I saggi successivi entrano nel vivo dell'argomento, spostando l'attenzione sulla ricezione europea. Com'è noto, il rapporto con l'Italia riveste maggiore intensità ed interesse: a questo vengono dedicati ben tre contributi. Il primo è di Maria Grazia Profeti, dal titolo «Me llamen ignorante Italia y Francia» (pp. 55-73), che pone l'attenzione sul rapporto con le riflessioni teoriche coeve, segnalando lo squilibrio tra la commedia e la tragedia, quest'ultima abbondantemente studiata nel secolo XVI; viene analizzato in particolare il rapporto tra Iacopo Cicognini e Lope, la comune conoscenza degli scritti di Robortello, la possibile lettura dell'*Arte nuevo* da parte di Cicognini e la sua influenza nelle polemiche italiane. Profeti segnala comunque, riferendosi anche alla importante documentazione studiata da Anna Tedesco (2006), che gli italiani si riferiscono sempre alla prassi teatrale di Lope e non alle sue formulazioni teoriche (p. 69), anche se echi evidenti

dell'*Arte nuevo* sono presenti in testi come la *Oratione fatta in Parnaso dal Sig. Cavalier Marino*. Appare chiaro fin dal primo saggio che lo studio della ricezione dell'*Arte nuevo* sviluppa necessariamente un ragionamento attorno all'influenza dei modelli della *comedia nueva* nel sistema drammatico di arrivo. È il caso del secondo contributo, dal titolo «Lope y la polimetría en la recepción de los dramaturgos italianos del siglo XVII» (pp.75-90), a cura di Fausta Antonucci, in cui la studiosa si concentra su uno degli elementi strutturali portanti della formula lopianiana, appunto la polimetria, chiedendosi quale influsso può aver prodotto in un sistema che non prevede la varietà metrica in tale modalità. Antonucci individua nel genere del melodramma lo spazio maggiormente ricettivo per questa innovazione, e ne analizza i punti di contatto e le divergenze sostanziali, con la dovuta attenzione ai diversi centri di elaborazione e diffusione del melodramma, Firenze, Roma e Venezia. Lo studio poi di un caso specifico di intertestualità rende maggiormente esplicite le argomentazioni di Antonucci, in quanto appare la mancanza di coscienza, nel contesto italiano, del valore semantico dei distinti tipi di verso, per un teatro in cui la varietà metrica assume una vera funzione solamente nel genere musicale. Il terzo contributo di area italianista è offerto da Elena E. Marcello: si concentra attorno alla figura di Andrea Perrucci (1651-1704), autore dell'importante trattato *L'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso* che codifica, sia pure a posteriori, il sistema creativo che sta alla base del concetto di Commedia dell'Arte. Marcello descrive e analizza la profonda ammirazione e sintonia di Perrucci nei confronti di Lope de Vega, così come risulta dalle numerose citazioni dell'*Arte nuevo* che appaiono nel suo scritto teorico e che aprono molte linee di ricerca tra i due sistemi teatrali.

I restanti contributi offrono un'interessante panoramica sulla ricezione del teatro di Lope, più che dell'*Arte nuevo* in Europa. Il saggio di Christophe Couderc riguarda la Francia (pp. 113-127), e ripercorre la fama del drammaturgo, la sua possibile influenza nella *Querelle du Cid* e le coincidenze con l'estetica teatrale di Corneille, fino a Molière e alla lettura settecentesca, in cui brilla il caso emblematico della lettura di Voltaire. In ogni caso, Couderc sottolinea che la ricezione francese dell'*Arte nuevo* si inserisce sempre «en un contexto de polémica y de militancia literaria que explica una serie de prejuicios contra Lope de Vega, considerado como representante de toda una estética dramática y como chivo expiatorio en una contienda en que el nacionalismo literario va de la mano de una notable parcialidad en la lectura de los textos» (p. 125). Questo aspetto, rileva Couderc, si scontra con la profonda influenza che nei fatti ebbe la *Comedia nueva* nel teatro francese degli anni quaranta e cinquanta del Seicento, come dimostrano i molti adattamenti e le traduzioni, che mal si adeguavano allo spirito di costruzione di una storia nazionale del teatro. I saggi successivi presenti nel volume si occupano dell'area anglosassone o germanica e si concentrano, a causa della scarsità o assenza di dati significativi, sulla storia della ricezione critica del teatro di Lope e del suo sistema drammatico in epoca successiva al suo sviluppo. Ricardo Miguel Alfonso, che studia il fenomeno in relazione all'Inghilterra moderna, individua nella critica neoclassicista del secolo XVIII il primo momento di riflessione degno di interesse; la sua attenzione si concentra poi giustamente sul primo studio critico della figura di Lope e della sua produzione, a cura di Lord Holland, collezionista delle opere del drammaturgo ma non altrettanto sagace interprete del suo teatro, in particolare del tono ironico che pervade *l'Arte nuevo* e che lo studioso inglese non percepisce perché partecipe, come sottolinea Miguel

Alfonso, di un'epoca di nazionalismo letterario e culturale molto marcato. In modo analogo al contributo precedente, Manfred Tietz dedica il suo saggio alla ricezione critica moderna dell'*Arte nuevo* in Germania, pur ammettendo fin dal principio che, contrariamente a quanto accade con Calderón, non esiste ancora una monografia esaustiva attorno alla presenza di Lope in Germania. Tietz individua diverse fasi di ricezione dal Settecento ad oggi e le distinte interpretazioni che hanno caratterizzato queste fasi, ricordando come al principio l'interesse per i modelli spagnoli fungesse da strumento di emancipazione degli intellettuali tedeschi dal predominio culturale della Francia. È significativa, a questo riguardo, l'attenzione posta nei confronti dell'*Arte nuevo* da parte di Lessing nella sua *Drammaturgia di Amburgo* (p. 143) in relazione alla creazione di un Teatro nazionale tedesco. Tietz sottolinea come esista in Germania nell'ultimo terzo del secolo XVIII una conoscenza delle opere di Lope e in particolare dell'*Arte nuevo*, «dentro de un interés más amplio por el teatro áureo español y su especificidad en cuanto a las reglas aristotélicas, un interés todavía mucho más centrado en Lope de Vega que en Calderón» (p. 150). Questa tendenza trova poi una svolta "calderoniana" alla fine del Settecento con i fratelli Schlegel e il romanticismo tedesco, come è ampiamente noto. Tietz approfondisce, al riguardo, la lettura del teatro classico spagnolo dei grandi manuali ottocenteschi come quello di Schack, le letture di Pfandl fino a Vossler, le cui interpretazioni, grazie al lavoro di traduzione e pubblicazione in lingua spagnola, hanno influenzato ampiamente la lettura del fenomeno anche nella terra d'origine. Conclude il capitolo sulla ricezione europea il breve ma interessante contributo di Urszula Aszyk sull'*Arte nuevo* in Polonia, che si concentra sulla ricezione contemporanea di un testo e di un teatro poco noti anche a causa della scarsa attività di traduzione.

Un secondo capitolo del volume, intitolato «Ecos, reminiscencias, teorías» contiene il suggestivo saggio di Maria Teresa Cattaneo dal titolo «La doctrina dramática en *Lo fingido verdadero* y su proyección europea» (pp.179-193), che mette in relazione gli importanti contenuti metateatrali della *comedia* di Lope con l'*Arte nuevo*, analizzando il respiro europeo della tradizione di San Ginesio. Nello stesso capitolo, Oana Andreia Sambrian-Toma (pp. 195-206) studia *El rey sin reino* e la drammatizzazione dell'immagine di John Huniades nella Transilvania medievale, ripercorrendo la circolazione di un tema storico tra l'Europa centrale e la Spagna del Seicento. Conclude il capitolo il contributo di teoria letteraria di Kurt Spang, dal titolo «La poética como género» (pp. 207-216), in cui appunto cerca di definire il genere "poética" in base ai suoi elementi classificatori, compositivi e funzionali. Come d'uso in questi atti di convegno, il volume termina con la cronaca del colloquio attorno al tema delle traduzioni dell'*Arte nuevo*, a cura di Elena Marcello.

Questa ultima pubblicazione della collana "Corral de comedias" sorprende, in definitiva, per la particolare armonia e coerenza tra i diversi contributi, che nel tentativo di dar conto dei modi e delle forme di ricezione delle innovazioni drammaturgiche di Lope, giungono ad offrire un sintetico, stimolante e variegato panorama del respiro europeo dell'*Arte nuevo* che apre a numerose linee di ricerca ben oltre i confini dell'ispanismo classico.

Marco Presotto

MICHEL CAVILLAC, «*Guzmán de Alfarache*» y la novela moderna. Prólogo de Francisco Rico, Madrid, Casa de Velázquez, 2010, pp. 304.

Il volume che Michel Cavillac consacra a uno dei più ricchi testi narrativi dei secoli d'Oro raccoglie e rifonde contributi scritti tra il 1986 e il 2006. Pubblicati in origine su diverse fonti specializzate e ora rielaborati, aggiornati nella bibliografia e riuniti seguendo un filo logico piuttosto che cronologico, questi lavori si configurano come un ulteriore svolgimento del pensiero critico dello studioso francese e della sua autorevole tesi dottorale (*Gueux et marchands dans le «Guzmán de Alfarache»*, 1983). Là Cavillac s'era incentrato sulla consistenza ideologica del sommo romanzo di Alemán, mettendone in rilievo i fondamenti mercantili e il pragmatismo politico; qui si direbbe privilegiare la poetica del testo, le sue implicazioni simboliche, senza dimenticare il ruolo svolto dalla mediazione creativa del lettore.

Il libro è inaugurato da un perspicace prologo epistolare di Francisco Rico e si struttura in cinque parti. La prima sezione («Mateo Alemán, ámbito cultural y señas de identidad») comprende tre saggi tra loro diversi. Vi si esplorano *in primis* le accezioni positive del vocabolo *atalaya* ('sentinella', 'torre di guardia'; in *germania* varrebbe 'ladro'), a tal punto significativo da essere presente nel titolo originale che Alemán aveva attribuito al suo romanzo. Alla fine del Cinquecento il tema "atalayista", con le sue radici bibliche, è connotato dall'ascendenza della satira lucianesca, ma si è già incrociato con varie correnti spirituali e gli ammonimenti di teologi e moralisti. Una prospettiva che nel *Guzmán* si sposa alla prassi mercantile e si presenterebbe come metafora di una razionalità moderna. Segue uno studio relativo al *San Antonio de Padua*, opera agiografica che viene intesa da Alemán come un autentico contrappeso destinato a bilanciare letture troppo eversive delle avventure del *pícaro*, utilizzata per vantare una falsa ascendenza germanica e collocata tra l'uscita del primo e del secondo *Guzmán*, quando ci si sarebbe atteso che nell'autore prevalesse la preoccupazione di sanare in modo tempestivo i potenziali guasti prodotti dall'apparizione dell'apocrifo di Luján. Infine, Cavillac si sofferma su *Ozmín y Daraja*, la sola tra le novelle intercalate ad affrontare il tema chiave della conversione ai valori cristiani. Il suo felice scioglimento sarebbe un contrappunto a quello che conosce la vicenda di Guzmán sulla galera, con una liberazione lasciata in sospeso e che, secondo lo studioso francese, non sarebbe mai giunta. Il destino di un arabo aristocratico poteva dunque essere più grato di quello del figlio di un "mercante levantino", la clemenza e la capacità di perdono dei Re Cattolici superiore a quella della Spagna di Filippo III, nonostante il fatto che Guzmán ritenesse di poter accampare più diritti di un Ozmín nel rivendicare la propria libertà. Sarebbe tuttavia superfluo, a detta di Cavillac, ricorrere alla provenienza *conversa* di Alemán per spiegare questa implicita rivendicazione, che invece si salderebbe agli orientamenti filo-borghesi dello scrittore e alla loro frustrazione. Nei contributi della prima parte della monografia si coglie un più generale orientamento del loro autore: ricostruire la conflittuale personalità del sivigliano, evitando di sovrastimare il peso della sua possibile – finanche probabile – ascendenza *conversa*.

La parte successiva («Humanismo y reforma social: la hora del mercader») radica il *Guzmán* nella letteratura di ascendenza erasmiana e mette a fuoco alcuni nuclei narrativi della sua riflessione sulla figura del mercante. Tra i testi di ispirazione erasmiano-lucianesca, Alemán tenne con ogni probabilità presente la *Segunda parte*

de *Lazarillo de Tormes*, disprezzata dai lettori coevi assai meno di quanto non lo sia stata dagli studiosi moderni. Di fatto, la continuazione lazarillesca era più incline alle digressioni riflessive dell'anonimo iniziatore. L'episodio della tempesta marittima, l'allegoria della Verità maltrattata e proscritta, la circolarità geografica della narrazione con il ritorno del protagonista al luogo di origine paiono corroborare il convincimento che Alemán avesse letto il *Lazarillo* del 1554 e quello pubblicato ad Anversa l'anno successivo, nonostante la loro diversa caratura estetica, come le due parti di un solo disegno narrativo.

Cavillac passa poi ad analizzare il doppio versante in cui si articola il discorso economico nel *Guzmán*, nell'alveo del tema centrale del suo *Pícaros y mercaderes*. La pubblicazione da parte di Edmond Cros, oltre quarant'anni or sono, di una lettera indirizzata nell'ottobre 1597 da Alemán a Cristóbal Pérez de Herrera ha contribuito a delineare con maggior chiarezza come uno dei temi fondamentali del primo *Guzmán* fosse all'epoca di stringente attualità: la riduzione del dilagante pauperismo e della mendicizia ad esso correlata. Cavillac rilegge tre episodi del *Guzmán* (l'ambasciatore di Gaeta, il cardinale, il gentiluomo romano) e li osserva nelle loro diverse articolazioni alla luce di concetti "capitalistici" come quello del giusto scambio e dell'investimento produttivo. L'altra faccia della medaglia della mendicizia oziosa è l'adulterazione dell'arte mercantile, qualora venga interpretata a vantaggio di pochi e ridotta, con stratagemmi vari, alla mera speculazione finanziaria. Il *Guzmán* criticerebbe dunque uno specifico tipo di mercante, quello dedito agli scambi finanziari, spesso privo di effettiva consistenza patrimoniale, e non andrebbe ritenuto un libro integralmente anticapitalista. Una etica del buon uso del commercio contribuisce a spiegare la "riforma" individuale di Guzmán nel penultimo capitolo del romanzo, soprattutto se questa viene contestualizzata entro la cornice delle teorie mercantiliste già diffuse nell'ultimo decennio del Cinquecento. Sulla galera il protagonista decide di commerciare "en cosas de vivanderos", il che può essere letto come un allontanamento dalle derive usuraie che erano parte della sua eredità paterna e come l'affermazione simbolica di una prassi mercantile basata sulla compravendita di provviste e di altri beni di consumo (che, però, non tutti gli studiosi liberano da implicazioni degradanti). Una certa *ratio* utilitaristica presiederebbe anche la sua denuncia dell'ammutinamento che si prepara a bordo, nell'ottica di una transazione che dovrebbe, nelle aspettative del protagonista, valergli l'indulto. La autentica sovversione veicolata dalla vicenda, che permane entro le coordinate controriformiste, risiederebbe nella volontà di rigenerazione di un mercante frustrato (come lo stesso Alemán, parente di commercianti e a sua volta mercante disilluso intorno agli anni 1580-1582), un "borghese" che desidera l'integrazione in una società frenata da diversi pregiudizi ideologici e dall'immobilismo sociale.

La parte terza («Ética, religión y política: el sello de Tácito») approfondisce lo studio della dimensione politica del *Guzmán*. Nel capitolo finale del romanzo interviene la denuncia della sollevazione imminente. Contro le letture che vi scorgono una vendetta consumata ai danni di Soto in linea con la ipocrita conversione che di poco la precede, Cavillac percepisce in quella denuncia l'affermarsi di una ragion di stato che nella salvezza della (simbolica) galera vede l'affioramento di posizioni tacitane, in anni, a cavallo tra Cinquecento e Seicento, in cui si acuisce il dibattito tra "eticistas" o antimachiavellici e "realistas" inclini a conciliare la morale cristiana con finalità pragmatiche. Il tacitismo, legittimando la virtù politica della dissimulazione, conoscerà la sua culminazione con Gracián, non a caso uno dei maggiori estimatori



del romanzo di Alemán, ma ne testimonia l'importanza nella visione del mondo dello scrittore sivigliano, lo ricordo, il richiamo visuale presente nel suo celebre ritratto, una incisione realizzata da Pieter Perret. Fra il tradimento ai danni dei suoi compagni e quello dell'autorità, il sagace Guzmán pare dunque scegliere il male minore, facendo propria una morale circostanziale e perseguendo una "virtù" decisamente empirica, forse non immune da contaminazioni de *Il Principe* che comunque troverà lucida formulazione nel *Marco Bruto* di Quevedo: "La hipocresía exterior, siendo pecado en lo moral, es grande virtud política".

Successivamente, Cavillac richiama una presenza che nel *Guzmán* è stata piuttosto trascurata: quella di Giovanni Battista, l'annunciatore della venuta di Cristo. Esisterebbe un'affinità tra i concetti di *atalaya* e di *precursor*, e il Battista sarebbe, secondo Cavillac, l'ascendente ideale sotto cui Alemán avrebbe collocato l'avvento teologico-letterario di un uomo nuovo e di un realismo in cerca di riconoscimento. Inoltre, lo studioso ritiene di poter cogliere, nella peculiare posizione del braccio e della mano di Alemán nel celebre ritratto che abbiamo menzionato e che gli servì da "firma" per segnalare le edizioni autorizzate delle sue opere, un riflesso dell'iconografia tradizionale del santo (in verità, assai variata). E comunque, muovendo da un assunto storiografico ormai indiscusso – le riflessioni morali del *Guzmán* non sono mere digressioni –, Cavillac si dice convinto che gli *exempla* di Giovanni Gualberto e dell'imperatore Zenone presenti nella narrazione siano funzionali alla auto-justificazione del Guzmán narratore e in qualche misura preparatori della conversione finale, obbedendo alla analogia etica dello scambio remunerativo.

La quarta sezione dello studio («Cuestiones de poética: las verdades del lector») è la più sensibile a questioni di teoria letteraria: la preoccupazione alemaniana per una equilibrata ricezione delle sue opere, dimostrata dall'insolita ricchezza degli elementi paratestuali del suo romanzo, trova conferma nel dialogo che il narratore istituisce con il narratario, distinto dal *tu* indefinito del didattismo morale. La rilevanza di questa interazione conferirebbe al testo un potente effetto di verosimiglianza, tingendo di oralità la scrittura alemaniana in un tempo in cui la lettura a voce alta era preponderante. Al narratario proteiforme e complice del *Guzmán de Alfarache* spetterebbe la funzione di inclinare il discorso bifronte del galeotto verso la sua dimensione più umana, propria di "una persona ni buena ni mala", nonché il compito di assegnare al protagonista una sorta di indulto "poético", compensatorio, agli occhi di Cavillac, di quello che l'autorità reale non riconoscerà al *pícaro*.

E d'altro canto, il *Guzmán* si inquadra nitidamente entro il ripensamento dei supposti aristotelici proposto, con certa ampiezza di mire e solo pochi anni prima dell'uscita del romanzo, da Alonso López Pinciano. Alemán vi trova la giustificazione per una storia che è una moderna epica in prosa capace di trascendere la pluriscolare tripartizione degli stili, in linea con la condizione di cittadino, e comunque di non nobile né plebeo, del suo protagonista.

Ancora, Cavillac opina, e non è il solo, che l'etichetta di romanzo picaresco, storiograficamente tarda (anche se occorre ricordare che editori e destinatari secenteschi s'avvidero dell'esistenza di questo filone narrativo), sia inadeguata per rendere conto della ambiziosa prospettiva globalizzatrice di un testo, la *Atalaya*, che invero presenta in forma conflittuale il problema della libertà, investendone lo stesso lettore, chiamato in causa nel dirimere e interpretare la *fabula*.

Nella quinta e conclusiva parte («Sobre la recepción del *Guzmán de Alfarache*») viene esaminata l'influenza che il modello alemaniano esercitò sulla narrativa del Seicento. Ad esempio, il *Guzmán* del 1604 avrebbe condizionato il *Buscón*, dal momento che l'episodio di cui è protagonista Alonso Ramplón presenterebbe delle corrispondenze (polemiche) con la seconda visita di Guzmán allo zio genovese. Il che consente di avanzare una proposta di aggiustamento della datazione del manoscritto primitivo de *El Buscón*, che potrebbe essere posticipata al 1605. Del resto, più di uno studioso – tra gli altri, ricordo almeno E. Cros, B. W. Ife e F. Márquez Villanueva – ha visto nel romanzo quevediano una risposta alla traiettoria del protagonista di Alemán.

Senza il *Guzmán*, lo stesso *Quijote* sarebbe stato diverso. Contatti meno evidenti col romanzo di Alemán sembrerebbe mostrare a prima vista il *Persiles*. E invece, ricordando anche la stratificata elaborazione della *Historia septentrional*, Cavillac suggerisce che i primi due libri di questa e il personaggio di Clodio potrebbero contenere in filigrana una nuova replica cervantina alla formula narrativa alemaniana. Una formula poco condivisibile ideologicamente per l'autore del *Quijote* ma non per questo incapace di guadagnarsi la sua ammirazione artistica.

La *Atalaya*, infine, fu uno dei modelli de *El Criticón*. Gracián non ne apprezzò solo la allegoria morale, ma, secondo Cavillac, vi trovò una non meno interessante lezione narrativa, anche se finì per piegare la propria elaborazione verso il polo del «trattato romanizzato». Nel lavoro «Baltasar Gracián lector de la *Atalaya de la vida humana*» vengono passate in rassegna una serie di possibili tangenze tra il *Guzmán* e *El Criticón*: la dualità Andrenio e Critilo, sdoppiamento per alcuni d'un unico personaggio, richiamerebbe la scissione interiore del lacerato Guzmán; e ancora, tra i contenuti adottati, l'insistenza sulla conoscenza di sé, il *topos* del mondo alla rovescia, il motivo agostiniano del bene conquistato a partire dal male, alcune immagini di carattere dottrinale, la preminenza della vista, una etica difensiva, il prudenzialismo di taglio tacitano, l'esistenza osservata dalla vecchiaia. Alcune di queste corrispondenze potrebbero a mio avviso essere ascritte alla affine temperie culturale, e ciononostante al loro considerevole numero, accompagnato dal giudizio positivo che al savigliano tributò Gracián, bisogna riconoscere una indubbia rilevanza.

Emerge dal quadro che abbiamo tracciato come l'omogeneità della monografia di Michel Cavillac si ottenga mediante un lavoro di collocazione dei vari tasselli affidato anche al lettore. Tuttavia, come suggerisce lo stesso titolo del volume, in «*Guzmán de Alfarache*» e la *novela moderna* emerge con chiarezza il rinnovarsi della rivendicazione per la quale l'opera di Alemán possa vedersi riconosciuto il ruolo significativo che le compete nella storia del romanzo. L'evoluzione europea del genere spingerà sempre più al margine l'esplicito moraleggiare dell'eroe ma verrà a confermarne l'adomesticamento in chiave borghese e l'importanza della sua dimensione psicologica.

Enrico Di Pastena

ENRIQUE GARCÍA DE SANTO TOMÁS, *Modernidad bajo sospecha. Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.

Il saggio di García de Santo Tomás si inquadra nella corrente del neo-storicismo nordamericano, che a chi ha tentato quarant'anni fa di liberarsi dello storicismo crociano non può che risultare "bajo sospecha", per echeggiare il titolo stesso del lavoro. Un lavoro denso che, come avverte la prefazione, "explora cómo la narrativa del primer tercio del siglo XVII da cuenta de algunos de los más importantes cambios sociales ocurridos a la luz de los procesos económicos asociados al desarrollo de Madrid como centro metropolitano" (p. 13).

Scopo ottenuto attraverso l'analisi dei *contenuti* dell'opera di Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, più che della "figura del escritor madrileño", come dice García de Santo Tomás (p. 13). Un autore forse non così poco studiato come egli assevera, a giudicare anche dall'Epilogo, dove si registrano gli interventi critici e le edizioni di sue opere (nel caso de *La hija de Celestina*, quasi compulsive). E anche qui un recensore appassionato di bibliografia avrebbe preferito una disposizione meno "narrativa" e più organizzata filologicamente. Ma è "colpa" del recensore più che del recensito, naturalmente.

García de Santo Tomás riunisce nel volume alcuni suoi precedenti interventi, dividendo l'analisi in cinque capitoli. Dallo studio delle condizioni economiche e sociali in cui si trova ad operare Salas (I. *Fetiches e idolatrias en la cultura áurea*) si passa a *Nuevos ambientes, nuevos vocabularios*, dove l'autore viene situato "en su contexto sociocultural, analizando los mecanismos de violencia física y simbólica que se perciben en sus personajes a través de sus relaciones con el entorno ciudadano" (p. 15). Il terzo capitolo (*Academias, parnasos y el discurso culinario como crítica*) si incardina sulla figura del "banchetto culturale": "Salas se vale con ello de la abundancia y diversidad del nuevo mercado metropolitano, en donde se mezcla el producto nacional con el foráneo, poniendo a prueba de paso los límites y poderes del léxico de la sátira y del homenaje: la diversidad de alimentos y bebidas de la oferta urbana debe ser -y lo es- equivalente a la fabulosa heterogeneidad de sabores literarios" (p. 16).

I Capitoli IV e V (*La contaminación del espacio utópico; Cuerpo e ajar: la reescritura del matrimonio como identidad personal*) utilizzano temi a cui mi sono dedicata in tempi non sospetti; per esempio quello della presenza del corpo (non solo di quello femminile) nella scrittura aurea. E quindi sarà il caso di spendere qualche parola a livello metodologico: se per me il "tema del corpo" era una chiave per decifrare come si articolava la scrittura (di Lope, Quevedo, Góngora, Villamediana...) per García de Santo Tomás è lo "scopo" ultimo dell'analisi. L'articolazione letteraria appare così, indipendentemente dal suo autore, *al servizio* di una chiave sociale.

Il che non è né un bene né un male; ma personalmente non posso pensare che con rimpianto a dichiarazioni come quelle di Francesco Orlando, che a proposito di un "sistema" ben diverso, la psicanalisi applicata alla letteratura, sottolineava che esso poteva essere interessante solo se serviva "a farci comprendere meglio un oggetto fatto di parole". Detto in altri termini: in che cosa è diverso il "discorso" di Salas da analoghi "discorsi" (di Quevedo, Vélez de Guevara, e così via)?

Maria Grazia Profeti

JUAN ANDRÉS, *Lettere familiari. Corrispondenza di viaggio dall'Italia del Settecento III*. Introduzione, traduzione e note a cura di Maurizio Fabbri, Rimini, Panozzo Editore, 2010, pp. 358.

Il terzo volume della corrispondenza dall'Italia di Juan Andrés fa seguito ai primi due già pubblicati a cura di Maurizio Fabbri presso la medesima editrice nel 2008 e nel 2009. I primi due volumi delle *Cartas familiares de D. Juan Andrés a su hermano D. Carlos, dándole noticias del viaje que hizo a varias ciudades de Italia en el año 1785*, Madrid, Antonio de Sancha, 1786-1793, furono scritti nel 1785 e editi nel 1786; il terzo fu composto alla fine del 1788 per essere pubblicato, ancora una volta, a cura di Carlos Andrés. L'edizione del primo volume era stata fortemente voluta dal giovane destinatario, ma inizialmente non aveva trovato il consenso dell'autore; lo testimonia la lettera inviata a Carlos il 16 maggio 1786 e posta in testa all'intera raccolta, in cui Andrés insiste con toni piuttosto severi sul carattere assolutamente privato di quegli scritti e su quanto fosse a suo avviso inappropriato farli circolare. Vi leggiamo la preoccupazione del letterato: il genere epistolare è ancora una scrittura di primo piano largamente praticata e richiede, quando sia destinata alla pubblicazione, una cura stilistica e un rispetto delle regole che la scrittura privata ignora. Ma vi è anche l'inquietudine dell'espatriato che, nel ragguagliare il fratello sui meriti culturali dei propri compatrioti in Italia, ha avuto involontarie dimenticanze e in alcuni casi opportuni silenzi.

Tuttavia alla fine del Settecento e dopo diciannove anni d'esilio molto sfugge ormai alle regole della correttezza politica ed estetica a cui l'autore fa riferimento, per cui alla fine Andrés si rimette al giudizio del fratello a cui quelle lettere ormai appartengono e, con l'assoluta sincerità che gli è propria, ammette che la loro pubblicazione "costituirà per me la più dolce lusinga, perché mi farà credere di non essere tanto estraneo alla mia gente come pensavo" (vol. I, p.53).

Spontaneità, sincerità, entusiasmo accompagnano la scrittura di Andrés e sono di certo le qualità che ancor oggi rendono la lettura delle *Lettere* estremamente piacevole, nonostante la loro materia erudita. In queste pagine la letteratura, la filologia, l'architettura, la scultura, la pittura, l'archeologia e le scienze dell'antichità, la paleontologia e le scienze biologiche, la fisica e la chimica, sono vissute intensamente nel quotidiano di un uomo che appartiene in tutto alla modernità promossa dal secolo dei Lumi.

Il confronto con la sua opera maggiore è inevitabile: l'impostazione storico-critica e universalistica, e non semplicemente storico-filologica e nazionale (come nel caso della storia del Tiraboschi di cui pure riconosce i grandi meriti) dei sette volumi bodoniani *Dell'origine, de' progressi e stato attuale d'ogni letteratura*, Parma, Stamperia Reale, 1783-1799, dimostra che, se ben diversa è la *ratio* compositiva, l'*habitus* di chi scrive resta lo stesso. E la grande silloge, che Carlos provvederà a tradurre personalmente allo spagnolo in parallelo all'edizione italiana, s'avvale anche delle esperienze dei viaggi che tra il 1785 e il 1791 Andrés fece in Italia, la sua seconda patria dove, dopo la cacciata dei Gesuiti dalla Spagna, visse gran parte della sua vita dapprima nei territori periferici dello Stato della Chiesa e quindi, a partire dal 1774 e fino all'invasione napoleonica del 1797, a Mantova presso i marchesi Bianchi. *Dell'origine* ha il suo modello strutturale in Bacone e nella sua tripartizione delle scienze umane secondo le tre facoltà della mente: memoria, immaginazione, ragione: tripartizione che Andrés accoglie, ma di cui riconosce le limitazioni qualora si vogliono

affrontare i progressi delle varie scienze, la loro evoluzione, le gerarchie disciplinari e le sovrapposizioni che di volta in volta hanno saputo istituire; in altre parole, qualora si vogliano considerare *storicamente* i problemi della cultura e affrontare la questione squisitamente *ermeneutica* della loro lettura.

Gli argomenti delle *Cartas* che Andrés scrisse da Mantova a partire dagli ultimi mesi del 1785 sono certamente molto meno impegnativi, ma complessa, aperta a un ampio panorama di interessi diversi, tesa a un giudizio critico che vuole sempre e comunque investire ogni esperienza, è la loro percezione del mondo. Che si tratti di un paesaggio o di un incunabolo, di un palazzo o di un codice, di un unico grande monumento che nel cuore della città moderna rende viva e attuale l'esperienza dell'antichità o di tanti musei specializzati visitati con minuzioso interesse, che si tratti delle università e dei loro studi, degli ospedali o della organizzazione degli ospizi che operano nel tessuto sociale, la nostra curiosità è sempre guidata da un occhio attento, esperto, e appassionato. L'occhio dell'autore ma anche quello del suo destinatario. Le lettere sono tutte scritte dopo il ritorno a Mantova e non sono propriamente dei documenti odepóricos, non tanto perché vengono redatte a posteriori, ma perché è evidente che Carlos non è interessato al viaggio quanto alle esperienze conoscitive del fratello e, guida, con le sue attese, il racconto.

Il primo viaggio si inizia nel giugno del 1785 e si svolge tra Ferrara Bologna Firenze e Roma (le nove lettere del primo volume), quindi Roma, Napoli, Caserta, Capua, Posillipo, i campi Flegrei, il promontorio Miseno, Pompei ed Ercolano, per risalire poi a Mantova e a Modena (le lettere X-XV del secondo volume).

Il secondo viaggio si svolge nel Veneto tra il settembre e l'ottobre del 1788. Da Mantova attraverso i borghi medievali di Sanguinetto, Montagnana, Este, Legnago, Andrés raggiunge Venezia, e quindi Padova, Vicenza e Verona: è un'esperienza straordinaria che affida alle undici lettere di questo terzo volume composte tra il 13 novembre 1788 e il 22 gennaio 1789.

La sua Venezia "singolare ed unica nel suo aspetto fisico e politico, degna di essere visitata e conosciuta non solo per la conformazione insolita, ma per le sue sagge istituzioni" è ancora quella della lettura umanistica e libertaria del Petrarca, ma insieme anticipa le appassionante visioni romantiche dei poeti e dei vedutisti inglesi, da Shelley a Byron a Turner: "Nel mezzo di un vasto pelago, battuta dalle onde del mare, quella grande e superba città si innalza sulle acque, colma di eleganti cupole, alte torri, magnifiche chiese, grandiosi palazzi, molti e sontuosi edifici. Una miriade di isole, fittamente popolate e sparse all'intorno, fanno da nobile corona alla superba regina dei mari [...] Priva di fossati e muraglie, senza ponti levatoi, porte e soldati, guardie e sentinelle, libera da controlli polizieschi [...] consente il più semplice e facile accesso alle sue parti, quasi si entrasse in un tempio, asilo di pace e libertà". Questa straordinaria apertura si percepisce immediatamente nel tessuto urbano. La popolazione è caratterizzata da una mescolanza di classi non facilmente distinguibili, da una presenza consistente di stranieri, e da tante botteghe dove regna l'abbondanza d'ogni tipo di mercanzia, ma soprattutto di libri, tantissimi libri che allietano l'occhio dell'erudito, dell'uomo di scienza.

A partire dalla seconda lettera la descrizione della città s'avvale di questo doppio registro. Venezia la città senza carrozze, né animali da tiro, la città salotto che abolisce la barriera tra l'interno e l'esterno fa sì che Andrés possa subito proclamare l'assoluta superiorità di Piazza San Marco, dinanzi alla quale persino piazza S. Pietro appare

come morta poiché le manca il meglio, “vale a dire il concorso della gente, l'allegria popolare”, mentre a Venezia tra la Piazza e la Piazzetta si concentrano non solo molti capolavori dell'architettura, dell'urbanistica e della scultura, ma anche pubblici edifici e botteghe frequentate, ed in ogni ora, magistrati, avvocati, procuratori “laici e religiosi, uomini e donne, grandi e piccini, schiavoni, turchi, greci, armeni e di altre nazioni, formano un vistoso contrasto ed attirano, divertono e affasciano l'animo e la vista di quanti sanno godere tanto raro spettacolo”.

L'autore ci conduce attraverso le calli dove si concentrano le arti e i mestieri più vari, tipografi stampatori librai, ma anche ottici, restauratori; dalle Mercerie all'Arsenale, dal centro alla periferia lagunare, alle vetrerie di Murano, o all'isola di San Lazzaro degli Armeni che Andrés non visita ma che gli dà l'agio per discutere delle controversie politiche e religiose che fin dai primi secoli hanno investito i rapporti di Roma con l'Oriente cristiano e che fanno di Venezia con le sue comunità greche e armenie un polo di grande interesse culturale, di tolleranza religiosa e di incontro ecumenico.

La configurazione urbana di Venezia, permette all'autore di condurre il suo destinatario dall'esterno all'interno degli edifici senza soluzione di continuità, ammirando non solo i capolavori dell'arte in essi racchiusi ma indagando sulle magistrature, sull'assetto politico della Serenissima e sul significato che ancora rivestono le sue vicende non solo per i cultori delle scienze storiche, ma per i suoi abitanti. Entriamo così nella Biblioteca di San Marco e nei musei che la circondano, e ci soffermiamo di fronte al grande catalogo in due volumi in folio di Antonio Maria Zanetti, non un arido elenco ma la rendicontazione di una storia culturale.

La formazione delle biblioteche è seguita da Andrés come fosse quella di organismi vivi che s'arricchiscono via via dei contributi delle lettere e delle scienze messi a disposizione da studiosi e da collezionisti che da ogni parte dell'Europa e dell'Oriente inviano codici, incunaboli e fondi librari. La commozione che Andrés prova nel toccare l'Omero del X secolo ricco di tutti i commenti ellenistici e bizantini e già edito nell'in-folio di Villoison, è pari alla curiosità con cui insegue i cataloghi delle collezioni pubbliche e private. L'intera lettera VII è dedicata alla biblioteca dell'abate Canonici e quindi alla straordinaria raccolta dei nobili Nani ricca di codici antichi e moderni (fra quest'ultimi i codici musicali dell'abate Martini), e soprattutto di codici giunti dall'oriente, manoscritti miniati e rari documenti letterari come il romanzo d'Alessandro in lingua persiana, ma anche oggetti preziosi, rarità numismatiche, e un museo lapidario di grande interesse archeologico e storico. In queste stanze straordinarie in cui la storia di Venezia, delle sue vittorie e delle sue sconfitte, si lega alla storia del vicino Oriente e del Mediterraneo, Andrés ha un incontro eccezionale con un grande orientista, l'abate maronita Simone Assemani. La lettera VII si estende ad altre collezioni come quella dei Pisani per finire con le raccolte delle comunità religiose, ma nel mezzo sottolinea la costanza e l'interesse che ha spinto al collezionismo e alla formazione di straordinarie biblioteche anche molte persone della borghesia (il libraio Pinello, il dottor Paitoni), e in alcuni casi persino umili negozianti, come il droghiere Medici, che ha investito i suoi magri guadagni in una straordinaria raccolta di stampe.

Di minore interesse, per il lettore ma anche per lo stesso autore, è il contenuto della lettera VIII dedicata interamente all'assetto politico e giuridico della città; del resto è la conclusione inevitabile e doverosa della sua straordinaria esperienza veneziana.

Ma l'avventura continua, perché anche quando la realtà urbana di Venezia resta alle spalle, il piacere di quell'esperienza è destinato a protrarsi nel viaggio in gondola

verso la Fusina e poi nel percorso in calesse lungo la “bellissima riviera del Brenta”; un tipico della letteratura del Grand Tour, a cui Andrés restituisce una inattesa freschezza, insistendo sulla continuità tra città e campagna. “Da Fusina a Padova ci sono venti miglia e, dopo le prime tre o quattro, le rimanenti possono essere considerate al pari di una lunga, attraente e frequentatissima strada. Mira, Dolo, Stra e molte altre località, caffè eleganti e botteghe ben arredate, belle case affrescate ed impreziosite con ottimo gusto, palazzi gentilizi grandiosi, magnifici e deliziosi, paiono formare una interminabile ed incantevole città sulle sponde del Brenta, che va da Padova a Venezia”. Padova lo accoglie con la sua storia remota che si richiama a Virgilio e a Tito Livio, e con le sue celebri chiese – Sant’ Antonio, il Duomo, la cappella degli Scrovegni, Santa Giustina – impreziosite dai capolavori di grandissimi artisti da Giotto a Donatello, da Tiziano a Paolo Veronese, ma testimoni altresì di una grande tradizione musicale. Lo accoglie ancora una volta con le sue biblioteche e soprattutto con la sua gloriosa Università, che vanta una grande tradizione umanistica e insieme ha il merito d’ aver fondato la ricerca scientifica moderna con il concorso degli studiosi di tutta Europa, dall’astronomia (Galileo), alla medicina (Falloppio, Vallisneri, Morgagni), dalle scienze matematiche (Jakob Hermann), alle scienze biologiche (il Pontedera) e filologiche (Facciolati). Ma l’università, pur con le sue straordinarie dipendenze, l’Orto botanico e l’osservatorio astronomico galileiano della Specola, appare in crisi. Frequentata da un numero esiguo di studenti (400 in tutto), chiusa per cinque mesi all’anno, ridotta di fatto a due facoltà, quella di diritto e quella di medicina, ha abbandonato o concentrato in pochi insegnamenti molte delle discipline che l’avevano resa celebre in passato. Andrés tenta con maggiore o minore successo di avere un incontro con alcuni grandi professori e in certi casi ricorda i contatti che essi intrattengono con gli studiosi spagnoli.

In questi volumi è sempre presente il confronto, profondamente sentimentale e spesso sofferto, tra Italia e Spagna. L’Italia è generalmente portata ad esempio: Andrés si duole dello scarso interesse che i nobili spagnoli del suo tempo hanno per gli studi e per le belle arti nonostante la sua patria sia ricca di tradizione, di storia, e di opere. Alla fine della lettera IX, il viaggio a Vicenza e lo spettacolo dei colli Euganei e delle Alpi lo inducono a meditare attraverso le opere di alcuni geologi italiani e stranieri, lo Strange, il Fortis, sull’opportunità di studiare sistematicamente il suolo iberico, ricco di minerali, e di continuare la grande tradizione di studi inaugurata dalle spedizioni internazionali (Antonio Ulloa) e dai gesuiti (l’ abate Molina) sul suolo americano. A Vicenza si sofferma un solo giorno dedicato interamente al Palladio e a quelli che ritiene i suoi capolavori, il Teatro Olimpico e la Rotonda, poi muove rapidamente verso Verona, dove verrà accolto dalla famiglia amica dei conti Murari Bra e che visiterà confortato dalla lettura della *Verona illustrata* di Scipione Maffei.

Un’ampia visione panoptica, un vero e proprio *panorama* ci introduce in questa città, la cui perfetta configurazione si riflette e si esalta nell’ “amabile animo” e nell’ “alacrità, intelligenza, vivacità, allegria, affabilità, ospitalità e modi cortesi dei suoi cittadini”. Dalle porte alle fortificazioni ai ponti Verona, che ha avuto il suo Palladio nel genio straordinario del Sammicheli, sembra seconda solo a Venezia. Certo alla sensibilità di Andrés restano estranee le straordinarie chiese medievali con i loro tesori pittorici e scultorei, anche se le considera al pari dei più preziosi musci. Il gusto del Settecento non li recepisce, come non recepisce il bizantino e il gotico di Venezia, se non come tracce storiche, importanti “per quanti vogliano indagare sugli

inizi e i progressi” delle arti. La lezione di Ruskin giungerà parecchi decenni più tardi. Per contro è affascinato dalla presenza dei grandi monumenti romani ancora attivi nella vita cittadina e parte integrante del tessuto urbano moderno, come l’Arena che, grazie a questa vitalità, regge al confronto persino del Colosseo. La lettera si conclude con la descrizione di altri edifici pubblici e privati, collezioni di prestigio e notizie paleontologiche sui fossili (i mammut) del monte Bolca. La lunga lettera XI sarà infine dedicata ai veronesi che hanno reso celebre la loro città in tutti i campi delle arti e delle scienze e alle straordinarie collezioni che hanno saputo comporre nei loro musei. I tre giorni e mezzo trascorsi in questa città sono tra i più intensi del viaggio e il lettore è profondamente contagiato dal sincero entusiasmo dell’autore.

Paola Mildonian

MARÍA ZAMBRANO, *Dalla mia notte oscura. Lettere tra María Zambrano e Reyna Rivas (1960-1989)*, a cura di Annarosa Buttarelli, traduzione dallo spagnolo di Manuela Moretti, Bergamo, Moretti&Vitali Editori, 2007, pp. 277.

JOSÉ BERGAMÍN, *Mia cara amica Maria. Lettere edite e inedite a María Zambrano*, a cura di Annarosa Buttarelli, introduzione di Nigel Dennis, traduzione dallo spagnolo di Manuela Moretti, Ivi, 2009, pp. 108.

Purtroppo capita di leggere libri che lasciano solo due possibilità interpretative: l’ignoranza o la malafede. Il caso che segue è tristemente esemplare.

Nel 2007 Moretti&Vitali, il cui pregevole catalogo si innerva su un prezioso centro filosofico-psicanalitico aperto a vari aspetti della cultura e dell’educazione, ha inaugurato con il volume María Zambrano, *Dalla mia notte oscura. Lettere tra María Zambrano e Reyna Rivas (1960-1989)* il progetto della traduzione italiana delle lettere di e a María Zambrano (Vélez-Málaga 1904-Madrid 1991), che sono svariate migliaia, in un’apposita collana intitolata *Corrispondenze di María Zambrano* che prevede una decina di volumi. La collana si avvale della direzione e cura scientifica della filosofa Annarosa Buttarelli, studiosa di María Zambrano (*Una filosofa innamorata. María Zambrano e i suoi insegnamenti*, Bruno Mondadori, 2004) e della traduzione di Manuela Moretti. Il primo volume traduce il carteggio intercorso tra la filosofa andalusa e la poetessa, scrittrice e cantante lirica venezuelana Reyna Rivas (Coro, Venezuela, 1922), pubblicato nel 2004 a cura di quest’ultima da MonteÁvila Editores di Caracas. Il secondo volume della collana presenta le lettere del poeta e scrittore José Bergamín (Madrid, 1895-San Sebastián 1983) all’amica filosofa: le 22 pubblicate a cura di Nigel Dennis in *Dolor y claridad de España. Cartas a María Zambrano* (Sevilla, Renacimiento, 2004) e altri 12 inediti tra lettere e cartoline.

L’epistolario della geniale pensatrice andalusa, edito in piccola parte in lingua originale negli ultimi vent’anni circa, coincidenti con la riscoperta dell’opera intera, e quello inedito, conservato nella *Fundación María Zambrano* di Vélez-Málaga, a parte gli archivi personali dei corrispondenti che daranno sorprese, forma senza nessun dubbio un corpus di straordinario interesse sotto ogni punto di vista; affianca l’opera filosofica con la forza e l’importanza di un dialogo con gli amici lontani che contiene infiniti spunti personali e spesso i nuclei di opere in corso di elaborazione.



L'opera zambraliana, che in Spagna ora si vuole pubblicare in forma integrale presso un unico editore con la direzione scientifica di esperti, è, oltre che quantitativamente vasta, ancora di incalcolabile portata filosofica; ha avuto vicende editoriali complesse, di frammentazione, anche in Italia, il che rispecchia fedelmente quella che fu la vita di esule, di pellegrina e di straniera di una pensatrice assoluta. La voce epistolare di María Zambrano, nell'immensità dell'esilio, possiede il dono rarissimo di essere una voce autenticamente in dialogo, che proprio per questo si regge sola, così come dialogante è il suo dispiegamento filosofico, mai monologante, mai autoreferenziale, sempre personale, sostanziale, inconfondibilmente reale. Come nelle lettere di Marina Cvetaeva, di Gottfried Benn, di Cristina Campo, di Giacomo Leopardi, in María c'è sì un dialogo necessario e cercato con l'altro (dal minuto conto del quotidiano alla tenerezza, in condivisione di un pensiero vivente, di metodo interiore incarnato e offerto), ma soprattutto vi risplendono una solitudine totalmente patita e un concentrato abbandono alla vita, e alla morte, che – come questi eccezionali epistolografi c'insegnano – sono forse la sola condizione per una comunione umana vera, che infatti suscita corresponsione, anche la nostra di futuri non previsti lettori. Per queste ed altre ragioni, il progetto di far conoscere al pubblico italiano tali preziosissimi materiali è senz'altro degno della massima attenzione, non solo per gli addetti ai lavori ma anche per quel lettore comunque assetato di pensiero e scrittura autenticamente umani cui la diffusione italiana dell'opera della Zambrano lo ha già iniziato. Ma una volta entrati nel vivo dei due volumi, con già accordato entusiasmo e la più fiduciosa attenzione suscitati dalla bellezza del progetto, si rimane sconcertati e delusi: dalla superficialità, quando non inesattezza (per non dire dei casi di totale mancanza: preferibile?) dell'informazione e dell'inquadramento storico riguardo ai corrispondenti; da una resa in italiano prolissa e banalizzante, spesso troppo libera (o fraintendente?), che non restituisce minimamente il difficile ma chiarissimo dettato epistolare della filosofa; dalla monotona e sgrammaticata arroganza intellettuale che anima le introduzioni e le note della responsabile scientifica e che la tradisce in almeno tre *fondamentali* (della critica, della filosofia, della vita) che per chi ama e studia María Zambrano dovrebbero essere pane quotidiano: esattezza, amore autentico all'oggetto studiato, umiltà. Alcuni esempi potranno meglio illustrare ciò che è così difficile dire in via di definizione, smascherare un tradimento in forma di libro non essendo meno tragico che viverlo sulla propria pelle.

La curatrice dichiara nell'Introduzione alle lettere di María e Reyna che i dieci volumi di corrispondenza previsti sono un gesto di riconoscenza da parte sua, dell'editore e della traduttrice nei confronti di María Zambrano, e questo parrebbe molto nobile; tuttavia alla fine della lettura viene da pensare che per fortuna l'immensità di un creatore tollera tutto (perché di nulla ormai ha più realmente bisogno) e che certe gratitudini sono proprio gratuite, e inutili se non dannose anche per chi le sbandiera. Si prosegue poi in una descrizione ondeggiante dell'incessante lavoro della filosofa, nell'indecisione sull'importanza o meno delle lettere per la conoscenza della vita privata, dicendo dapprima che non ne hanno e poi che queste sono zeppe di "scrittura del quotidiano" e che vi troviamo tutta la pena materiale e la sofferenza della Zambrano, il che è la pura realtà, non un'ipotesi da suffragare con più o meno scomposti stupori teorici.

Saltano all'occhio, oltre all'italiano impossibile, alcune cautele non necessarie, un incredibile atteggiamento di cripto censura e, forse, più semplicemente, la scarsa

informazione profusa e una chiara confusione (queste ultime, frasi comiche ma esatte, reazione all'agonia mentale che simili prolungate letture provocano); se ne appuntano di seguito alcuni momenti, in corsivo le perplessità: María Zambrano "attualmente, non solo in Italia, sta conoscendo una stagione di fervidi omaggi al suo *pensiero che, in gran parte, si sta rivelando profetico e fecondo* di suggerimenti filosofico-politici per uscire dalla crisi del nostro tempo" (terza di copertina); "manteneva nei confronti delle lettere lo stesso atteggiamento che teneva nei confronti dei suoi testi esplicitamente filosofici: *una volta scritti, quasi sempre con la guida dell'ispirazione, non le appartenevano più, erano messi al mondo in una maniera così definitiva da impedirle di tornare a leggerli o a correggerli*" (Introduzione, pp. 9-10); "Diciamo dunque che *l'errore, se ci fosse e qualunque fosse*, non può essere considerato come tale all'origine" (ibidem); nel rapporto con la sorella Araceli "furono curati e amati i segni della sofferenza totale lasciati definitivamente *dalle torture naziste cui si dice non era riuscita a sfuggire*, mentre perdeva anche il marito, prigioniero anch'esso nell'Europa di Franco, Mussolini e Hitler" (Introduzione, p. 12); "*Che cosa salvò l'anima e la mente di María Zambrano? Penso sia stata la convinzione di dover attraversare, per l'appunto, una lunga 'notte oscura' [...] la filosofa ha mostrato di prendere parte, di sentirsi affine a mistici e mistiche che non si sono spaventati per il passaggio attraverso il dolore e lo smarrimento del senso, ma neanche se ne sono lasciati affascinare al punto da arrestarsi all'interno del percorso mistico dell'oscurità, terminandolo con l'adorazione del nulla e della nullificazione*" (ibidem).

Nella sommaria presentazione di Reyna Rivas, non una parola sul di lei marito, Armando Barrios, pittore molto amato da María che gli dedica l'articolo *Verdad y ser en la pintura de Armando Barrios*, pubblicato sul *Nacional* di Caracas nel 1960, perfetto parallelo di affetti e di pensiero al saggio dedicato alla poesia di Reyna nel 1961, *Palabra y poesía en Reyna Rivas*, testi inclusi entrambi nell'edizione spagnola dell'Epistolario; nell'edizione italiana troviamo solo il saggio sulla poesia di Reyna, con diverse inesattezze nella traduzione, che nel complesso abbassa di molto il volo dell'andalusa intervenendo arbitrariamente su sintassi e lessico (un solo esempio basti: "Palabra recuperada esta poesía de Reyna Rivas. Como todo lo que un día se perdió y vuelve rescatado, aparece como visto bajo el agua en una transparencia inaccesible; en un medio donde el movimiento es otro, otra la quietud", dice il penultimo paragrafo pubblicato in Appendice all'Epistolario, p. 350: "Questa poesia di Reyna Rivas è parola ritrovata. Come tutto ciò che un giorno è stato perso e che viene nuovamente recuperato, appare vecchio sotto l'acqua in una trasparenza inaccessibile; in un ambiente dove il movimento è diverso, diversa la quiete", p. 276). Di questo saggio, alla fine della sua Introduzione la curatrice fa una parafrasi-interpretazione in chiave esclusivamente femminista e cioè forzando la lettura della figura di Eva in una sola direzione, mentre Zambrano la fa invece circolare liberamente e umanamente come essenza incarnata dell'innocenza originaria della parola.

La lunga lettera di Reyna Rivas datata Parigi 26 novembre 1963 (pp. 261-267), che forma parte della "scelta arbitraria di inediti assoluti, a noi concessi dalla Fundación María Zambrano" (p.16) è un vero e proprio testo di poetica dell'autrice venezuelana, complesso e di grande arditezza semantico-verbale: andava forse collocato dopo la lettera di Reyna del 13 novembre, che parla delle medesime tematiche, sacrificando così l'assoluto degli inediti (invero arbitraria la scelta e si vorrebbe capire cosa è stato escluso) ad una maggiore probabilità di comprensione globale della poetica

della venezuelana, già messa a repentaglio da un difficoltoso italiano (che altrove, per esempio, traduce “la reverencia” con “tutta la mia stima”, p. 162, e “sombra” con “oscurità”, p. 179).

Impossibile spiegare qui sia pure sinteticamente chi è e cosa ha fatto José Bergamín, dato che si dovrebbe mobilitare, e sul serio, la storia del secolo passato; era più opportuno fosse fatto introducendo le sue lettere alla Zambrano, che costituiscono il secondo volume della collana. Il volume traduce l'introduzione e l'edizione di Nigel Dennis cui si aggiungono degli inediti rinvenuti successivamente alla pubblicazione da lui curata nel 2004, perché la Fundación María Zambrano “fortunatamente riserva sempre sorprese a chi desidera approfondire le ricerche e il suo mutevole fondo, prima o poi, prende alla sprovvista chi ritiene di aver concluso definitivamente un lavoro basato su documenti là custoditi” (Note per la lettura, p. 17): capito, poveri inesperti studiosi? Nelle medesime Note si spiega come “non ci sia sembrato corretto proporre nuove traduzioni dei saggi [di Zambrano]” dedicati a Bergamín perché editi di recente in italiano, e infatti non ci sono; quindi è strano (sempre fatto salvo l'italiano) leggere in terza di copertina “Completa il volume un ritratto di José Bergamín scritto da María Zambrano per tributargli la sua stima in ambito letterario”. Ma nulla eguaglia il concentrato di errori-orrori ortografici, sintattici e storici che compone la seconda di copertina, di cui ci limitiamo a citare senza commento la parte che ci pare più grave: “Bergamín tornò in Spagna nel 1970, ben prima di Zambrano, e dal 1981 fino alla morte militò in Herri Batasuna, nome politico del movimento indipendentista basco che ha nell'ETA il braccio combattente”.

Sorvolando sulla traduzione, è da notare l'annotazione incompleta e spesso ambigua che correde gli editi e gli inediti. Nella parte che presenta la traduzione degli inediti, per esempio, risulta quantomeno tendenziosa la nota della curatrice (n. 63, p. 89) che, invece di segnalare l'importanza del drammatico percorso di Bergamín cattolico e l'acutezza della sua presa di posizione espressa nella splendida lettera, del 1958, riguardo alla situazione della Chiesa, preferisce concentrarsi sul “controverso papa Pio XII, ritenuto colpevole di non essersi pronunciato contro fascismo e nazismo. Addirittura era (ed è) sospettato di connivenza”. Se alla curatrice interessasse davvero capire e far capire un aspetto importante che emerge da questa e altre lettere di Bergamín, e altrove di Zambrano, e cioè appunto la sofferta partecipazione dei corrispondenti al cruciale momento ecclesiale che culmina nel Concilio, certamente sapremmo che cosa Bergamín dichiara con entusiasmo di voler firmare alla fine della lettera del 29 dicembre 1965, quando scrive: “Certo che firmo! Ci credo molto. Scrivimi.” (p. 107) Cosa firma Bergamín? Una cambiale in bianco? Un autografo? È forse colto da raptus?

*Satis.* L'epistolario di María Zambrano, l'inestimabile tessuto di una vita che è una vita, non chiede né merita attenzioni che non siano meno che perfette, come del resto non le merita nessuno, nemmeno i responsabili di questi due primi volumi che si spera siano anche gli ultimi.

Maria Pertile

VICENTE CERVERA SALINAS, *L'anima obliqua (El alma oblicua)*, traduzione di Elsa Rovidone, nota di Gabriele Morelli, Bari, Levante Editori 2008, pp. 142.

Una possibile lettura di Cervera Salinas può incardinarsi nella ricostruzione del rapporto coerente tra singoli segmenti testuali e progettazione esplicitata nel macro-testo, quale si profila con piena evidenza nella struttura dell'indice finale del volume:

Indice: OBLIQUA: L'anima obliqua – Figli del divenire – Scendere in metropolitana – Scendere le scale – Scarpette gialle – Cristallizzato – La cinetica amorale – Le nostre morti quotidiane – Il Giacere – Benvenuto. GRAMMATICA: Predicato – Significanti – Il nome eterno – La metamorfosi – Prima di tutto – a colui che rimase – Due armonie in scala minore – Tempo di tregua – Il secondo viaggio – Uno. PRIGIONIERA: Prigioniera – All'assenza sminuisce – Tardi senza tempo – Terra promessa – Le tre tentazioni – Il vostro giudizio e Odisseo – In cerca di Carlotta – Ippolito – Il secondo fedele – Chiuso. PANOPTICON: Sacrificio – Seduzione – Testimoni – La quadratura – Materia ardente – L'anello viennese – Le tue labbra di pietra – Il figliol prodigo – Investitura – Panopticon.

Sulla base di modelli rinvenibili in Antonio Machado e in Jorge Luis Borges, autore della cui poesia Vicente Cervera Salinas è uno dei massimi conoscitori, il filo conduttore sembra obbedire all'idea presocratica di un divenire immune da schematismi rigidi. Tuttavia il percorso "obliquo" prevede, oltre che il ricorso alla sentenza e il ripiego sull'esemplarità del mito, anche il movimento narrativo archetipico. La catabasi incipitaria del poeta-eroe negli inferni del XXI secolo e la conseguente risalita dagli *underground* verso la "la tenue luce / d'eterna estate" (p. 97) con la quale si suggella la raccolta. Il tema della caduta pur rimandando altresì alla poesia pura di Rilke, non era destinato a condividerne l'irrimediabile sgomento. L'approccio prescelto nella traduzione di Elsa Rovidone, pubblicata nella collana "I Quaderni di Abanico – Poeti contemporanei spagnoli e latino-americani" (vol. n. 58-59), dimostra i suoi specifici orientamenti a immediato contatto con un motivo a elevata frequenza nella poesia mondiale del Novecento, sviluppandolo in chiave dantesca (*corsivi di chi scrive*):

Y no es que quiera transmitirte  
una *oscura* noticia que peligro  
llamas y amenaza. Sólo quiero  
desbrozar futuras *selvas* con presentes  
comuniones. [...]

E non perché voglia darti una brutta notizia  
portatrice di pericoli e minacce.  
Solamente voglio agevolarti il cammino  
che un domani percorrerai  
per *selve oscure* con le cose  
che oggi abbiamo in comune (p. 21).

A ben vedere la soluzione, efficacemente familiarizzante per il lettore italiano risultava obbligata dalla simultaneità nel contesto di *oscura* riferito a notizia e reso con "brutta" e delle *selvas* che non apparirebbero nel mezzo di un cammino, narrativizzando una concezione ancora astratta e che solo nella terza lirica acquisirà i termini di vero movimento nello spazio semantico (*Bajada al metro; Escalera abajo* ecc.). A ogni buon conto, a lettura completata della traduzione di Elsa Rovidone, beninteso del tutto meritoria nel suo impegno metaidentificativo, si conferma un procedimento abituale nella funzione delle traduzioni poetiche, ovvero: non solo

che in ogni traduzione di poesia, anche in quella condotta come in tal caso quasi a fianco dell'autore, si creeranno dei punti di rottura, ma anche che essi risulteranno sempre osservabili come il sintomo di un problema di comprensione sopravvenuto in corso d'opera. Probabilmente l'opzione grafica di collana per la stampa del testo spagnolo non a fronte, bensì in fondo (alla maniera della collezione di poesia "I Cristalli", anni Sessanta, della Nuova Accademia) e per di più con i versi in sequenza lineare e separati da una barra inclinata, deve aver reso più difficile quell'ultimo lavoro di revisione preteso da ogni traduzione poetica. D'altra parte la scommessa della Rovidone era probabilmente quella, dimostratasi vincente quasi in ogni occasione, di non restituire finché possibile verso per verso, bensì riscrivere il testo daccapo decodificando l'originale, non proponendo però versi nuovi se non dove fosse impossibile farne a meno, vale a dire ricreando una segmentazione armonica dei singoli poemi. Suggesta dalla particolare fraseologia poetica di Cervera Salinas, che può ammettere eventualmente rare rime interne, tale direzione tende quindi ad approdare alla parafrasi. Evitando tecnicismi e suggerimenti provenienti da sottocodici e lingue speciali, la poesia di Cervera Salinas aspirerebbe del resto a non tradire mai la propria matrice filosofica, autotraducendone il processo logico nelle forme del discorso quotidiano. I riferimenti intertestuali subiscono in tal modo una medesima reintegrazione, rientrando nell'anonimato della parola "altrui". Si pensi al titolo epónimo della raccolta di Damaso Alonso, *Oscura noticia*, Madrid, Hispanica, 1944; si pensi in *Hijos del devenir*, la citazione da Montaigne alla quale fa da contrappunto un semplice idioletto:

[...] "Sólo un camino  
conduce al bien, e infinitos al error"  
[...]  
No eres ya mas  
quien dijo: "De una vez" [...]

[...] "solo una via conduce  
al bene, e infinite all'errore".  
[...] già non sei più  
Clui che disse: "Una volta".

Alessandro Scarsella



\* \* \*

JOSEFINA LUDMER, *Aquí América latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2010, pp. 215.

A poco de recibir el Doctorado Honoris Causa en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, la crítica literaria argentina Josefina Ludmer abre un nuevo panorama para pensar la cultura y la literatura latinoamericanas de cara al siglo XXI, a través de categorías conceptuales que revolucionan el campo de la teoría literaria. En efecto, *Aquí América Latina* cuestiona un bastión tradicional como el de “autonomía literaria” para pensar los textos literarios formando parte de la “imaginación pública” definida como “un trabajo social, anónimo y colectivo de construcción de realidad”. La actividad de la imaginación pública es la “fábrica de realidad” que puede leerse tanto en novelas como en ficciones televisivas, que comparten un nuevo estatuto de “realidadficción” poniendo fin a la clásica oposición entre “realidad” y “ficción”. Del mismo modo, toma un corpus actual y extendido de textos literarios latinoamericanos pero no para analizarlos según los parámetros tradicionales de “autor”, “obra”, “estilo” y “representación”, sino para leer “a través de la literatura” cuáles son las claves de esa “fábrica de realidad”.

No es la primera vez que Josefina Ludmer inaugura nuevos modos de leer la literatura del pasado tradicional o, como en este caso, del presente. Una aguda y persistente radicalidad ha sido la marca de su escritura y de sus prácticas como intelectual: durante la dictadura militar argentina, entre 1976 y 1983, formó parte de una particular forma de resistencia denominada “la Universidad de las catacumbas”, es decir, sostuvo grupos de estudio y formación, al igual que otros intelectuales, dando clases en su casa. De su primera etapa como crítica son los siguientes libros: *Onetti. Los procesos de construcción del relato* (1977, 2009) y *Cien años de soledad. Una interpretación* (1972, 1985). Con la democracia, se convierte en profesora titular de Teoría Literaria II de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y en investigadora del CONICET, cargos que ejerce entre 1984 y 1991. A esta etapa corresponde un texto clave de teoría y crítica literaria: *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (1988, 2000), donde el análisis de un género tradicional como la poesía gauchesca se lee en relación con la política, la configuración de la cultura y el estado nacional y las líneas prospectivas que la gauchesca irradia sobre el resto de la literatura argentina. En el período 1991-2005 emigra a Estados Unidos para enseñar Literatura Latinoamericana en la Universidad de Yale, institución de la que

ahora es profesora emérita. A este punto de vista externo a la cultura nacional que, incluso, permite construir la visión de América Latina como conjunto corresponden dos trabajos: la compilación *Las culturas de fin siglo en América Latina* (1994) y la traducción al inglés de un clásico argentino como *Pot Pourri* de Eugenio Cambaceres bajo el título *Pot Pourri: Whistlings o fan Idler. A novel of Argentina* (2003). El segundo gran texto capital en su producción es *El cuerpo del delito. Un manual* (1999), que junto con el libro de la gauchesca, ha sido traducido al inglés y al portugués. A partir de 2005 regresa a su país, donde dicta seminarios de doctorado en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. En este retorno se inscribe la publicación de *Aquí América Latina*.

La introducción al libro resulta programática en tanto define su estilo, el objeto de análisis y su estructura. En efecto, Ludmer pone en práctica los múltiples sentidos del verbo “especular”, como reflexionar y teorizar (incluso como “pura especulación”), pero también en el sentido de “pensar con imágenes”, ambas connotaciones marcan su particular estilo. Toma como objeto de análisis las ficciones especulativas, en tanto género moderno y global en la literatura latinoamericana, se trata de una serie de textos que se aproximan genéricamente a la especulación utópica porque proponen la invención de un mundo real virtual y permiten pensar las temporalidades y la configuración de las ciudades latinoamericanas de nuevas maneras. Por último, hay un modo particular de especular desde América latina que da cuenta de una posición estratégica que resulta crítica: asumir la “secundariedad” de la región implica enunciar desde algún tipo de resistencia o negatividad, de ahí que “la especulación entra en la imaginación pública por los regímenes temporales y territoriales de las ficciones literarias latinoamericanas de los últimos años” (p.12) y estos regímenes determinan la estructura del libro: la primera dedicada a las “temporalidades” y la segunda, a los “territorios”.

Esa primera parte adquiere forma de diario, también registra conversaciones e intercambios con escritores, se citan textos de correos electrónicos y, de algún modo, se experimenta con todos los tonos y variantes de las denominadas “escrituras del yo”, pero no encuadradas dentro de un texto literario, sino dentro de un texto crítico, donde la tensión está dada por cómo se gestan hipótesis e interpretaciones, de manera polifónica, dialogando con otros escritores y críticos (entre otros, Martín Kohan, Luis Chitarroni, Héctor Libertella y Tamara Kamenszain). De alguna manera, es una forma de difuminar las fronteras genéricas y demostrar que la crítica al igual que la literatura es escritura, por eso esta primera parte resulta ser la más disruptiva respecto de las regulaciones de lo que normalmente se entiende por un texto ensayístico, académico o de crítica literaria, porque de algún modo produce una ficcionalización de la crítica. Este diario intelectual registra noticias argentinas del año 2000, año sabático que la autora pasa en Buenos Aires, y las conecta con novelas, films y géneros mediáticos, todos emergentes de la imaginación pública. La posición subalterna o emergente de América latina también tiene que ver con formas de articular las temporalidades. Siguiendo a Homi Bhabba, Ludmer critica la cronología lineal que plantea la sucesión de colonialismo, poscolonialismo y globalización, porque las condiciones del colonialismo persisten dentro de las naciones independientes y también en la globalización, produciendo pobreza y racismo. En América latina no hay sucesión o desarrollo de procesos modernizadores completos, los cortes abruptos como las dictaduras o la imposición de la modernización neoliberal producen “lagunas de



tiempo no vividas". Por eso un tipo de temporalidad que analiza en un corpus de novelas publicadas durante ese año 2000 es la temporalidad de la memoria o temporalidad de la nación que conecta el pasado con el presente dando cuenta del corte que ha implicado el golpe de estado: "Los relatos de la memoria tratan de cubrir la fisura temporal entre el corte de tiempo del pasado y el presente, que es la fisura misma de la memoria: *la diferencia entre experimentar y recordar*. El presente se vuelve al pasado y el pasado vuelve al presente; la memoria es como un ida y vuelta en presente" (p. 64). El corpus de novelas es variado: *El teatro de la memoria* de Pablo De Santis, *Un secreto para Julia* de Patricia Sagastizábal, *Letargo* de Perla Suez y *El mandato* de José Pablo Feinmann, textos que conecta con films como *Botín de guerra* de David Blaustein y *Esperando al mesías* de Daniel Burman. Otra temporalidad distinta a la inflexión de lo nacional (dedicada a la historia, la memoria y el golpe militar) es la temporalidad global, donde desaparece el relato sucesivo de los tiempos nacionales para dar lugar a esquemas formales resueltos en un puro presente de una utopía que inventa un mundo desde cero: "Hoy vivimos una utopía en el sentido etimológico del término, una suerte de no lugar, de desrealidad real que crea un mundo segundo llamado virtual, sin tiempo ni espesor ni resistencia, donde cada uno puede estar a la vez en todas partes y por lo tanto en ninguna". (p. 94). Las novelas y los escritores tratados para analizar esta forma de temporalidad son mucho más experimentales que los primeros y disponen de todas las formas literarias del pasado para crear nuevas ficciones: *El árbol de Saussure*, *Una utopía* de Héctor Libertella, *El juego de los mundos* de César Aira y *Boca de lobo* de Sergio Chejfec.

La segunda parte presenta una escritura ensayística más tradicional donde el análisis reenvía hipertextualmente a los comentarios y referencias teóricas que sustentan las hipótesis. Allí se ocupa de las nuevas formas de conceptualizar las dimensiones territoriales en la literatura latinoamericana: la ciudad, la nación, el imperio (la lengua). La hipótesis de Ludmer es que la ciudad latinoamericana "absorbe al campo y se traza de nuevo". Desde 1990 aparece una literatura urbana poblada de droga, violencia y miserias: "Esta literatura borra las fronteras entre lo rural y lo urbano; borra la oposición, anexa el campo e incluye en su interior muchos de sus sujetos, sus dramas y sus mitologías (como si un personaje de Rulfo se moviera en el DF)" (p.128). Las ciudades fragmentadas y empobrecidas, rodeadas de villas miserias aparecen singularizadas en la literatura a través de zonas específicas, de "islas urbanas", cuya comunidad no responde a los agrupamientos tradicionales de clase social, familia, trabajo, ley o nación: "la isla urbana constituye una comunidad que reúne a todas las demás; un grupo genérico de enfermos, locos, prostitutas, okupas, villeros, inmigrantes, mano de obra, monstruos o freaks" (p. 131). Algunos textos emblemáticos donde puede leerse la configuración de la isla urbana son: *La villa* de César Aira, *Salón de belleza* de Mario Bellatin, *La azotea* de Fernanda Trías y *Ciudad de Deus* de Paulo Lins.

Otro territorio que se deconstruye y se reconfigura es el territorio de la nación, a través de posiciones que marcan un adentro-afuera como la voz de personajes exiliados o emigrados, aparecen relatos antinacionales, críticos respecto de los procesos de privatización neoliberal de los años noventa y de la expulsión de poblaciones de emigrados. Uno de los textos paradigmáticos en este sentido es *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo. Por último, una vez que los exiliados o los emigrados llegan al primer mundo cuentan la travesía de la lengua. Este pasaje se da en el interior del español o a otras lenguas: "En la caída y el encierro del relato de migración, en el

camino de la nación a la lengua (en la desfusión del afecto nacionterritoriolengua), los sujetos sufren la experiencia a veces trágica de convertirse en nadie o en otro: en el latino, el hispano, el sudaca, el bolita. Y entonces pasan a representar en el exterior, y en lo público, lo que pierden, la nación como 'uno': son 'Colombia' o 'Bolivia' o 'Argentina'. El emigrado latinoamericano sería entonces, paradójicamente, uno de los sujetos nacionales de la globalización" (p. 186). Así, incluye algunos textos que demuestran los rasgos de la escritura del presente: supresión de la separación entre realidad y ficción, posición adentro-afuera en relación con un territorio y un sujeto, invención de imágenes y visiones de nuevo tipo. Algunos de los textos y autores argentinos, colombianos y uruguayos que integran este corpus son: Clara Obligado, *Las otras vidas*; Inés Fernández Moreno, *La profesora de español*; Jorge Franco, *Paraíso Travel*; Santiago Gamboa, *El síndrome de Ulises* y Ana Vidal, *Frankfurt. Cruce de caminos*.

A modo de conclusión, caben destacarse dos grandes aportes de este texto singular: 1. el trazado de diversas vías y configuraciones para recorrer y pensar la literatura y la cultura latinoamericanas del presente, desde 1990 hasta esta primera década del siglo XXI y 2. la invención de nuevas categorías conceptuales armadas sobre la base de la fusión o desdiferenciación de oposiciones con las que ya no se puede pensar la emergencia de textos e imaginarios de un mundo visiblemente alterado. Como en los buenos textos teóricos, la reflexión vuelve también sobre el lenguaje y los conceptos, necesariamente provisionarios, que moldean el pensamiento.

Adriana Imperatore

NOÉ JITRIK, *Panorama histórico de la literatura argentina*, Buenos Aires, El Ateneo, 2009, pp. 320.

Noé Jitrik, es autor de numerosos ensayos sobre literatura e historia, crítica y teoría literaria, cuentos y novelas, es director del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Entre otros galardones, recibió el de Chevallier des Arts et des Lettres otorgado por el gobierno de Francia, y el Premio Xavier Villaurrutia, México, 1981. Dirigió una monumental *Historia Crítica de la Literatura Argentina* (1999-2009), que aparece en doce tomos y es publicada por Editorial Sudamericana.

En sus 320 páginas *Panorama histórico de la literatura argentina* plantea al lector un recorrido que – en palabras de su autor – “sin renunciar al rigor ni desdeñar la experiencia de quien lo traza” tiene como función “prestar un servicio”. En efecto, acercar al lector un panorama abarcativo de la historia de la literatura argentina en apretada síntesis representa un desafío riesgoso que sólo pueden acometer quienes, como Noé Jitrik, tienen un vasto conocimiento del tema y la capacidad de discernir los momentos clave, precisando las evoluciones, los matices diferenciadores, y registrando los puntos de ruptura decisivos.

Desde la elección del título se aprecia rigor y precisión, que junto a un lenguaje accesible y más de divulgación propone al lector un viaje por la literatura argentina, con una prosa clara que precisa la constante transformación de la literatura nacional a través de dos siglos, lo que implica alcanzar un delicado equilibrio. Durante todo este recorrido Jitrik interesa al lector de lo que en doscientos años de literatura se ha

logrado, por una parte se trata de dar cuenta de un proceso que se vincula de manera excepcional con la historia misma de la Argentina; por otra parte, se trata también de una contribución a lo que puede ser una celebración del Bicentenario, como agrega el autor – no exaltada ni patrioterica –, en suma, una propuesta de asomarse a un “panorama atractivo”, en el que el lector acercándose a él desencadene preguntas y emociones personales.

Con un arco temporal que se inicia desde los albores de la conquista y posterior época colonial hasta nuestros días, Jitrik no deja de lado los primeros textos escritos (1567) como el de Ulrico Schmidl (1509-1519), quien publica un texto relatando sus vivencias, recordemos que había sido parte de la expedición de Pedro de Mendoza, desde 1534 hasta 1554, cuyo título es *Viaje al río de la Plata*.

La exposición que propone Jitrik en *Panorama histórico de la literatura argentina* está organizada según puntos de ruptura: el romanticismo lo es, así como la gauchesca y el modernismo o el realismo pero también considera momentos históricos precisos, transiciones de épocas, choques y conflictos de tendencias. Cada uno de los once capítulos guarda unidad, y a la vez, continuidad. De este modo, Jitrik avanza por los caminos neoclásicos, románticos, gauchescos, surrealistas, entre muchos otros, con la solvencia que sólo puede deparar un gran relato. Si bien cada uno de ellos mantiene importancia, por una cuestión de economía daremos especial atención a los capítulos, 3, 4, 8 y 11.

En el capítulo 3 – “La puerta romántica” –, Jitrik ahonda en la especificidad de la investigación literaria como la práctica que posibilita el mejor acercamiento a un objeto de estudio peculiar: la literatura romántica, desde su formación hasta las paradojas del período y su implicancia hasta nuestros días en lo que llama la formación de la literatura argentina.

En el capítulo 4 – “La gauchesca” –, el autor reflexiona acerca de la convivencia entre la oralidad y la escritura, entre el respeto por la tradición y lo que se produjo en la literatura nacional a partir del surgimiento de la literatura gauchesca, que se ha impuesto tanto en la cultura como en la literatura argentina, considerada universalmente como la obra representativa de lo que se podría llamar “la voz argentina”. *El gaucho Martín Fierro* (1872-1879) en sus dos partes, que conforman una unidad, se ha convertido en un texto que resulta indispensable para entender algo de la Argentina y por qué no del ser argentino. En este capítulo Jitrik da un fuerte enfoque de simbolismo propio y nacional que dentro de la obra y de este tipo de literatura cobran gran relevancia y son aún objeto de estudios e investigaciones de diversa índole.

En el capítulo 8 “Un horizonte de rupturas” –, Jitrik se ocupa de los acontecimientos políticos que han dado implicancia a la literatura de entonces, una literatura en formación, expuesta a rupturas o quiebres, a través de los cuales se manifestaría prontamente su albor. Así, el autor señala como uno de los acontecimientos fundamentales; la presidencia de Hipólito Yrigoyen, desde 1916 hasta 1922, a la que se llegó luego de una larga lucha, entre tradicional por su discurso y moderna por lo que se propuso y significó: un momento lleno de contradicciones políticas pero que resulta, aquí y ahora, de una difundida intensidad cultural. Así en 1928 se da la primera directiva de la Sociedad Argentina de Escritores, proponiéndose así una conciencia de existencia de una literatura. De manera que cuando Borges vuelve a la Argentina (1921) – después de su estancia en Europa a partir de 1914 – y trae la

novedad del ultraísmo se encuentra con un clima apto para admitirla. De este modo Jitrik recorre Florida y Boedo con sus discrepancias y con su gran producción literaria.

En el capítulo 11 – “Grande finale” –, el especialista no propone un título antojadizo, puesto que considera que la producción literaria de las últimas décadas pone atención, por una parte, en el llamado “Proceso de Reconstrucción Nacional”, desaparecidos, clandestinos, exilios y migraciones. Se manifiesta un predominio de la historia por sobre el lenguaje y, en general, una fuerte tendencia a la memoria, sea de épocas nefastas, como la ya mencionada dictadura, sea de la infancia, sea de tiempos felices en los que las parejas retozaban libres e inspiradas y ahora son víctimas de la incomprensión; pálida menos sobrevivencia de la actitud denunciante y atracción por lo marginal y peligroso, con caída en lo policial, casi en homología con lo que ocurre en la sociedad argentina de hoy en día, en la que se multiplican las tensiones y las opciones son a veces tan opuestas que la vida social termina paralizada por un momento.

Así, la literatura que sigue, desde 2000 hasta la actualidad – Bicentenario mediante – es como reflexiona el autor “tumultuosa y diversa”. Hay una tendencia general que relaciona sociedad, política, economía y literatura. A pesar de ello, resulta difícil hacer un análisis crítico de la reciente producción literaria, ya que son escasos los años transcurridos desde la crisis de 2001. Aún así, aparecen escritores activos de décadas pasadas y nuevas camadas que aportan interesantes propuestas tanto en el orden narrativo como poético.

El resultado, entonces, es una lectura tangencial, conspicua de la realidad literaria argentina. Una concepción que ofrece otra perspectiva de la historia y su relación con la literatura. Un recorrido exhaustivo, que indaga, entre otras consideraciones, el posible cauce del futuro de las letras argentinas, trazando en sus páginas, los momentos salientes hallados en todos los géneros, desde la crónica hasta la poesía y narrativa.

Gloria Julieta Zarco

HUGO VEZZETTI, *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009, pp. 280.

Hugo Vezzetti ha publicado numerosos ensayos sobre historia social y política argentina. Es profesor de la Universidad de Buenos Aires e investigador del Conicet. Fue interventor y decano normalizador de la Facultad de Psicología de la UBA durante la transición democrática, entre 1984 y 1986. Ha integrado el Comité de Dirección de la revista *Punto de Vista*.

En *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos* Vezzetti propone una amplia discusión sobre la construcción de una memoria plural, capaz de reconocer el disenso y elaborarlo. Una memoria política y ética que exige una acción del Estado y la participación de la ciudadanía como una vía para revisar y fortalecer las esperanzas que se abrieron, a partir de 1983, con la llegada de la democracia.

El autor explora el ciclo de la violencia revolucionaria en la Argentina de los años sesenta y setenta, lo hace a través de los relatos de los protagonistas, de las críticas y autocríticas de los ex combatientes, de los militantes y de los debates que se produjeron en el país y en el exilio. Hugo Vezzetti afirma que el discurso sobre

el pasado reciente, incluso desde el Estado y desde los organismos de derechos humanos, recupera los motivos y los mitos de la militancia revolucionaria, celebra los combates y los héroes pero soslaya el análisis de las responsabilidades, los métodos y las consecuencias.

A lo largo del texto Vezzetti alude a la necesidad de separarse de un tiempo pasado, dominado por la furia de los rencores, que debe necesariamente partir del hecho de asumir plenamente el dolor provocado por tantos cuerpos torturados, asesinados, desaparecidos y apropiados, ampliando los marcos temporales para examinar el pasado, ya que no se limita al período que va desde 1976 a 1983, sino que remonta el análisis a la época que lo precedió (desde 1966), y profundiza sobre las responsabilidades examinando la violencia en términos culturales y políticos.

En el primer capítulo – “Memoria justa: política e historia” –, el autor ahonda en un panorama teórico, en el que propone distintos análisis sobre la función de la memoria de los hechos del pasado en la construcción del presente. Retomando, entre otros, el concepto de Paul Ricoeur de “memoria justa”, para luego distinguir una memoria “literal” que somete el presente al pasado, de otra “ejemplar” que acciona sobre el pasado en función del presente.

En el segundo capítulo – “La política y la violencia” –, Vezzetti polemiza a partir de la tesis de Pilar Calveiro, *Política y/o violencia* (2005), sobre el origen activo de la lucha armada. Son varias las cuestiones a destacar en este aspecto, ya que el autor plantea un debate sobre la relación entre teoría y praxis o entre pensamiento y acción.

En el tercer capítulo – “Le vimos la cara a Dios” –, el especialista se ocupa de la idea de revolución como condensación política, erótica y religiosa y del problema del sujeto de la revolución, a través de tres núcleos: el jacobinismo, el guevarismo y la filiación cristiano-paulina. Aborda la idea del culto al coraje y al sacrificio; la sacralización y la erotización de la violencia; la figura del guerrero y del traidor con disidencia en el acto de sobrevivir, emparentada – según el autor – a la cultura de la guerrilla con la del fascismo.

En el cuarto capítulo – “El hombre nuevo” –, Vezzetti indaga sobre un concepto clave de esos tiempos que formó parte del lenguaje tradicional de la izquierda pero que, retomado por la guerrilla, se transformó en un objetivo “sagrado y esencial, desmedido en sus proyecciones” del que ese mismo “hombre nuevo” terminaría por surgir. También critica el tópico de la “muerte bella” que concentra rasgos del héroe y del mártir. Analiza las imágenes de los “soldados excepcionales” o la de “murieron los mejores”. Juzga que éstas se cierran en el culto a los héroes y delegan culpas en los sobrevivientes, en las figuras del traidor y del testigo sospechado.

Con el título – “Espacios, Monumentos, Memoriales” – recoge tres trabajos con un breve ensayo introductorio: – “La ESMA y el Monumento a la Víctimas del Terrorismo de Estado: balance de una década” –, que plantea dos temas: primero la fragmentación en la representación que se plasma materialmente en la dispersión de iniciativas en el presidio de la ESMA. Segundo, el hecho que la Legislatura y los partidos políticos deleguen su función en los organismos, y las diferencias entre los mismos en torno a la categoría de las víctimas. Con este apéndice Vezzetti examina la visión de la memoria y su futuro, al discernir lo cánones con los que se representa y evoca ese pasado.

Tanto en – “Políticas de la memoria: el Museo en la ESMA” –, como en – “Memoriales del terrorismo de Estado en Buenos Aires: el Parque de la Memoria” –, Vezzetti plantea que el problema es el fundamento de la memoria que exige ser narrada,

sosteniendo que la experiencia del cautiverio y la tortura no es el mejor modelo para invitar a una toma de conciencia por parte de la sociedad.

Por último, – “Memoria histórica y memoria política: las propuestas para la ESMA” –, aborda el hecho de que la ESMA se encuentre cerrada a los ciudadanos y sin discusión pública de propuestas. Se inclina por la que incorpora la cuestión del consenso y de trascender a los destinatarios por medio del ámbito educativo, entre las propuestas de la Asociación de ex Detenidos y Desaparecidos.

En este ensayo se expone de manera polémica la historia reciente con la finalidad de iniciar e incidir en un debate considerándolo como la mejor manera de evitar la banalización y la indiferencia. Así, el autor de *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos* retoma y profundiza los análisis de su libro anterior, *Pasado y Presente* (2002), esta vez con el propósito de indagar otras memorias y otras víctimas: las que produjo la guerrilla, incluso entre sus propias filas; reforzando la idea de que si bien estos crímenes no son equiparables a los del terrorismo de Estado, esto no los convierte en insignificantes o prescindibles. Muy por el contrario, sostiene que es necesario asumirlos para forjar la conciencia histórica de un país y para explicar un ciclo de violencia despiadada entre argentinos.

Por lo tanto, tal vez, resulte necesario que a más de treinta años del golpe de Estado de 1976, se supere el pasado de confrontaciones y de odios que tantas vidas humanas destruyó y que se concentren los esfuerzos en la construcción de un futuro de paz social, convivencia democrática y vigencia irrestricta del Estado de Derecho. A esa meta se llegará recuperando, probablemente de a poco, la verdad total de los hechos que conmovieron a la sociedad argentina en los días en que prevalecieron la violencia y el fanatismo ideológico. Mientras no se exponga la historia en forma completa, el ejercicio de una memoria parcial y sesgada hará cada vez más difícil la reconciliación de los argentinos. Así, la elaboración justa del pasado obliga a un esfuerzo integrador que no pretende una reconciliación imposible entre víctimas y victimarios ni busca anular las diferencias emocionales. Intenta, simplemente, alcanzar cierto consenso racional sobre una interpretación del pasado que pondere en forma equilibrada la variedad de causas que impulsaron un determinado resultado y contemple el dolor de todos los afectados.

Hugo Vezzetti propone, de este modo, una reflexión crítica sobre las memorias y sobre los olvidos contribuyendo a indagar de qué maneras, en la Argentina se “demanda memoria” acerca de un pasado reciente y traumático.

Gloria Julieta Zarco

ALESSANDRA LORINI - DUCCIO BASOSI, *Cuba in the World, the World in Cuba. Essays on Cuban History, Politics and Culture*, Firenze, Firenze University Press, 2009, pp. 318.

El conjunto de estudios que se presenta en el volumen *Cuba in the World, the World in Cuba. Essays on Cuban History, Politics and Culture* investiga el valor estratégico y simbólico de Cuba dentro del continente americano y en el mundo junto con la vital importancia que las dinámicas de la globalización desde siempre tienen en la isla. El libro es el resultado de un proyecto entre profesores de la Universidad

de Florencia y la Universidad de Toronto que desde 2007 colaboran en el estudio de cómo elementos nacionales e internacionales pierden fuerza y sentido en una época de globalización como la nuestra. Este tipo de estudio cobra un interés especial a la hora de realizarlo en una región caribeña que por variadas razones, desde siempre – a partir precisamente de su “descubrimiento” – se coloca en el centro de intereses y fuerzas internacionales, anticipando de esta manera el concepto mismo de globalización. Como escriben los autores del prefacio – Ronald Pruessen de la Universidad de Toronto, Rick Halpern de la misma Universidad y Max Guderzo de la Universidad de Florencia–, todos pertenecientes al ámbito histórico: “Cuba’s history is deep as well, of course, and in many ways commences in that earlier era of globalization that saw Spain and the Old World empires colonize in the Caribbean Basin and South America at the end of the fifteenth century. This volume demonstrates the collaborators’ intention to consider the *longue durée* of the zigzag that characterizes the world’s influence on Cuba and Cuba’s influence on the world” (p. 10). En este sentido el proyecto y los estudios que de éste proceden y que aquí se presentan subrayan el alcance histórico del elemento transnacional y el significado de la globalización hacia y desde Cuba, señalando la capacidad de acoger transformando e “hibridizando” – lo que Fernando Ortiz indicó como transculturación – las distintas fuerzas y culturas que a lo largo de la historia entraron en contacto y continúan actuando dinámicamente. Como explican los editores, Alessandra Lorini y Duccio Basosi: “Spanning two centuries of history, the essays collected here analyze the continuous interplay between what is Cuban and what is global. “Cuba in the world”, then, for the island’s ability to project its own culture, economy, and politics beyond its borders. But also “the world in Cuba”, for the island’s repeated hybridization with the cultural, political and economic stimulation from outside the country”. Gracias a esta capacidad, el país continúa demostrando una forma de resistencia que ha venido aprendiendo desde la dominación española, pasando por el protectorado de Estados Unidos, la dependencia del área soviética, hasta la sobrevivencia a “el período especial”, a la capacidad de no sucumbir a las relaciones económicas con Canadá, España y algunos países de la comunidad europea y de participar en los intercambios comerciales y de solidaridad con Venezuela y China sin perder su rol de *partner*. Se trata precisamente de las interrelaciones que corren desde y hacia Cuba con el mundo que varían puesto que: “Powerful states never enjoyed as much control as they would like (or imagined) and they regularly paid a heavy price for their efforts. Cuba, on the other hand, has also borne heavy burdens – very much up the present day – for the real measures of autonomy it has sometimes surprisingly been able to achieve. Both sides of the ledger – Cuba and its global interlocutors – deserve contemplation” (p.11). La necesidad de estudiar las complejas dinámicas que han acompañado y acompañan la historia de la región ha promovido el nacimiento de este proyecto que tuvo un importante resultado en el workshop que se realizó en la Universidad de Florencia en noviembre de 2007; las ponencias de los investigadores de distintos ámbitos de estudio que participaron en dicho encuentro son parte de los artículos de la obra aquí reseñada.

*Cuba in the World, the World in Cuba. Essays on Cuban History, Politics and Culture* es una muy interesante realización de lo que Alessandra Lorini y Duccio Basosi explican en la “Introducción” como una propuesta de acercamiento a lo que se definió como “la llave del mundo”, “la perla del Caribe” o “la siempre fidelísima isla” a través de las “relations between colony and motherland during 19th century, conflicts

between imperial strategies and the transformation of identities and political cultures and a reading of architectural and artistic documents as well as strategies and economic policies from the Cold War to the first decade of the present century” (p, 14). La obra se compone de siete partes y de veintiún artículos que recorren cronológicamente los más importantes acontecimientos y aspectos de la región y que son: “The Making of the Cuban Republic: from Slavery to a Raceless Nation”; “Science and Technology in Cuba: from Colony to Revolution”; “Conflicting Political Cultures: from the First US Occupation to Revolution; Transforming Urban Space: La Habana as a Case Study”; “Examples of the Transnational Dimension of Cuban Culture: a Poet, a Painter, Some Musicians”; “Cuba and the International Scene of the Cold War: the African Case”; “The Contemporary Scene: Cuban Strategies for the 21th Century”. La variedad y la riqueza de los ensayos y el vasto número de investigadores dificultan su presentación, sin embargo deseo, por lo menos, recordar títulos y autores para intentar sugerir la amplitud de perspectivas ofrecidas que van de la historia a la música pasando por la arquitectura, literatura, pintura, política, cine, relaciones internacionales, economía y naturalmente historia. Ada Ferrer presenta “Cuba in the Age of Haitian Revolution” y analiza las repercusiones que la revolución haitiana de finales siglo XVIII provocó en el desarrollo de la idea de independencia en Cuba; Irene Fattaciú con “Cuba and Fernando Po in the Second Half of the 19th Century” narra la presencia cubana en África a partir de la experiencia en la isla de Fernando Po; Loredana Giolitto participa con “Identidades raciales, nacionalismo, jerarquías sociales: los líderes “de color” en Cuba (1902-1912)” analizando el papel contradictorio de algunos líderes cubanos en los primeros años de la república. Marta Blaquier Ascaño es autora de “Las tecnologías de información en Cuba (1850-1902): la telografía” donde señala cómo Cuba se encontraba en el centro de la red de comunicaciones entre Europa y América, teniendo un desarrollo extraordinario de las tecnologías de información y comunicación; el atraso en que se encontraba el país en relación con el sistema educacional y con el avance científico se recupera con la Revolución de 1959, como ilustra Angelo Baracca en su estudio titulado “Physics in Cuba: a Lag between Technological and Scientific Development”; Marial Iglesias Utset presenta “Cultura política popular, “choteo” y nacionalismo en tiempos de la primera intervención norteamericana en Cuba” donde ilustra la respuesta de la cultura popular a la intervención norteamericana como uno de los aspectos de resistencia y de constitución de la identidad nacional; Alessandra Lorini con “Revering and Contesting Machado in the Shadow of the Platt Amendment: Cuban Nationalism and Anti-imperialism in the 1920s” reflexiona sobre las modalidades de oposición a la dictadura de Machado durante los años de actuación de la Enmienda Platt; el aporte de Amparo Sánchez Cobos se titula “Los anarquistas españoles y la formación de la clase trabajadora cubana: la educación racionalista”; el estudio de Michael Lima trata de las “Reflections on the Cuban Student Movement: 1952-1961”; Gabriella Paolucci participa con “Transformaciones urbanas y cambios sociales: el caso de La Habana”; Raffaele Paloscia con “La Habana: formación y evolución del patrimonio urbano” y Luca Spitoni con “La Habana del Este: territorio y arquitectura en la segunda mitad del siglo XX”. Las intervenciones relativas a la cultura están a cargo de Coral García que participa con “Dulce María Loynaz, entre Cuba y España”, de Ilse Girona que presenta “Julio Girona: A Cuban Painter at Home and Abroad” y Vincenzo Perna que estudia “Recovering from the “Buena Vista Syndrome”. Cuba Music on Film”; Pablo Arco Pino comenta “La presencia cubana en África (1963-1989);



Candace Sobers escribe de "Investigating Cuban Internationalism: the First Angolan Intervention, 1975" y Maria Stella Rognoni sobre "Cuba and Angola in the 1970s: War, Revolution and Nation-building". De especial interés me parece la última parte en la que se recogen una serie de reflexiones alrededor de la política del país en el siglo XXI y de sus sorprendentes perspectivas que pueden ser una clave de lectura para la comprensión de una realidad que siempre ha resultado ser sorprendente e inventiva. Empieza Duccio Basosi con un estudio titulado "In the shadow of the Washington consensus: Cuba's rapprochement with Latin American in a World Going Unipolar, 1985-1996", seguido por Davide Gualerzi que investiga sobre "Cuba: Political Success and Economic Failure?", concluye Filomena Critelli examinando las relaciones con Venezuela en "A Barrel of Oil for a Doctor: Resilient Cuba". Se trata de un libro importante para todo estudioso de Cuba, a partir de cualquier aspecto, puesto que todas estas contribuciones convergen en la voluntad de comunicar la pluralidad de interpretaciones de la especial relación que existe entre Cuba y el mundo.

Susanna Regazzoni

FERNANDA CARVAJAL - CAMILA VAN DIEST, *Nomadismos y Ensamblajes: Compañías teatrales en Chile 1990-2008*, Santiago, Editorial Cuarto propio, 2009, pp. 474.

*Nomadismos y Ensamblajes: Compañías teatrales en Chile 1990-2008* es una investigación, financiada por Fondart (el Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura), a cargo de las sociólogas Camila van Diest y Fernanda Carvajal. Ambas sociólogas de la Pontificia Universidad Católica de Santiago de Chile, las autoras desarrollan en este texto un profundo análisis de las compañías teatrales más relevantes de Chile en el contexto socio-político de los años noventa, abordando los cambios estructurales que se han dado en el modo de organización del trabajo teatral.

El estudio se centra tanto en la génesis de cada una de las compañías, como en sus principales características, sus poéticas y estéticas, sus estrategias de posicionamiento en el medio teatral y el lugar que ocupan en él. Camila van Diest y Fernanda Carvajal repasan casi veinte años de poéticas, estilos, organizaciones, modos de enfrentar los procesos creativos, políticas de exhibición, negociaciones entre la institucionalidad político-cultural y los agentes teatrales. En particular, las autoras detienen su atención en seis agrupaciones ubicadas en Santiago -La Puerta, Equilibrio Precario, La Patogallina, La María, Teatro de Chile- y en una de Valparaíso -La Peste-, que destaca por ser el único ejemplo de análisis de una compañía de región.

Todas estas compañías se sitúan en la época de la Concertación. En ese período, según las sociólogas, conviven tres formas de organización teatral y de procesos de creación: por un lado, existe una presencia protagónica de autores o directores que convocan a actores para sus distintos montajes, aunque sus trabajos estén ligados a sus nombres (como es el caso de Ramón Griffero); por otro lado, empieza a delinearse un núcleo denominado periferia, constituido por tres personas (director, actor y un diseñador o técnico), que nunca cambia y va convocando a actores según la obra; por último, sigue existiendo el modelo de creación colectiva, denominado como colectivos más que compañías, y caracterizados porque no marcan límites tan firmes entre el trabajo técnico y actoral.

Con respecto a esta tripartición, la obra *Nomadismos y Ensamblajes: Compañías teatrales en Chile 1990-2008* toma en consideración las compañías pertenecientes a los últimos dos grupos, es decir periferia y colectivo. Lo que le interesa a las autoras Camila van Diest y Fernanda Carvajal es reflexionar sobre la organización del trabajo artístico y el proyecto de estas organizaciones, indagando en los distintos factores que confluyen a que éstas permanezcan en el tiempo, con el fin de entender esos mismos factores “como algo no solamente artístico, sino como factores que son económicos, políticos, sociales e infraestructurales y que esos factores, junto a lo artístico, son los que posibilitan el proyecto creativo; o sea, que hay muchos otros factores detrás de una creación” (Sergio Trabucco, “Sociólogas exponen sobre los problemas del campo teatral en Chile”, [www.artes.uchile.cl/uchile.portal?nfpb=true&pageLabel=not&url=43549](http://www.artes.uchile.cl/uchile.portal?nfpb=true&pageLabel=not&url=43549)).

El estudio desarrollado en *Nomadismos y Ensamblajes...* se basa, pues, en métodos propios de la sociología a la vez que en un enfoque interdisciplinario, que privilegia los cruces de las diversas disciplinas en juego, las problemáticas estético-institucionales de las compañías en cuestión y las instancias en las que se favorece la circulación y difusión de producciones teatrales, en particular los festivales que surgen como iniciativas independientes, las muestras y los concursos organizados por instituciones gubernamentales. La fusión de todas estas líneas de investigación es de fundamental importancia, porque permite no sólo ampliar el rango de los objetos de estudio, sino también plantear preguntas relativas a la institucionalización, por vías aparentemente alternativas, de bienes de consumo cultural en un paisaje teatral redefinido. El objetivo de esta investigación, entonces, es comprender las prácticas y las relaciones a partir de las cuales las compañías de teatro en Chile configuran su poética, sus procesos creativos y su organización interna, explorando desde ahí el campo teatral chileno y las dinámicas a través de las cuales las compañías se posicionan en él. Es decir, al constatar la falta casi absoluta de investigación, en términos empíricos, sobre las artes escénicas en Chile, Camila van Diest y Fernanda Carvajal con este trabajo tratan de desarrollar una aproximación cualitativa al proceso creativo, de contribuir al campo de la sociología del arte y de hacer visible la pluralidad teatral existente en el país, a través de una reflexión crítica sobre los factores determinantes y los discursos sociales que se traman en torno al teatro.

La publicación de *Nomadismos y Ensamblajes...* significa, entonces, un extraordinario aporte en el ámbito de los estudios teatrales. En un país como Chile, donde todavía faltan las condiciones de producción de la crítica, donde hay poca receptividad y hay condiciones que determinan cómo se hace y cómo se puede hacer la crítica, la obra de Camila van Diest y Fernanda Carvajal permite finalmente fusionar el análisis del desarrollo artístico nacional con una contrapartida crítica y teórica, abriendo nuevas posibilidades de lecturas interpretativas del discurso teatral. El texto, en conclusión, tiene un significado fundacional, no sólo porque representa un primer avance en el marco de las investigaciones teatrales ligadas a la Sociología del arte en Chile por parte de dos estudiosas que aquí se dan a conocer con su *opera prima*, más bien porque este trabajo sistemático, original y riguroso contrasta finalmente con esa imagen oscura del panorama crítico nacional, subrayando la urgente necesidad por esta actividad.

Ludovica Paladini

MARCO ESPINOZA - RAÚL MIRANDA, *Mutaciones Escénicas: Mediamorfosis, transmedialidad y postproducción en el teatro chileno contemporáneo*, Santiago, RIL Editores, 2009, pp.196.

En las últimas décadas el teatro chileno experimenta grandes transformaciones, relacionadas principalmente con la influencia de los medios masivos de comunicación en la percepción del público, el desarrollo de la tecnología digital, el innegable influjo del pensamiento posmoderno, la evolución de las prácticas teatrales generadas en la década de 1980, la permeabilidad del teatro hacia otras manifestaciones artísticas, la instalación de una lógica narrativa basada en la verosimilitud televisiva y la des/limitación genérica en los estudios culturales y visuales. En su conjunto, todos esos elementos provocan que lleguen a los escenarios nuevos modelos de producción, así como distintas formas de narración e híbridos lenguajes expresivos, acordes con los cambios socio-culturales de inicios del siglo XXI.

La imposibilidad creciente de la crítica de catalogar dentro de límites definidos ciertas manifestaciones escénicas contemporáneas, caracterizadas más por la hibridez que por la pureza de géneros, ha suscitado la emergencia de una escritura teórica que de cuenta de estas transformaciones y se sumerja en el análisis de estos fenómenos. Es así que, después de casi dos años de investigación, Marco Espinoza y Raúl Miranda, académicos del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, publican *Mutaciones Escénicas: Mediamorfosis, transmedialidad y postproducción en el teatro chileno contemporáneo*, un texto que contiene las obras transmediales más significativas realizadas en el país entre los años 1998 y 2008.

Los autores, ambos conocidos como actores, dramaturgos, directores, docentes e investigadores teatrales de la Universidad arriba citada, proponen aquí un novedoso modelo de análisis con el fin de abrir la reflexión teórica sobre el teatro contemporáneo y la inserción de elementos audiovisuales. Se trata de un proyecto ambicioso y lleno de dificultades, en primer lugar la ausencia casi total de información sobre los montajes, que sin embargo finaliza con un catastro que abarca 84 obras, de las cuales diez son analizadas bajo el formato del ensayo. Es más, se trata de un proyecto fundacional, porque “ni en la historia del teatro chileno ni en la teoría se han abordado estos conceptos antes”, afirma Marco Espinoza en una entrevista; y agrega: “si me preguntas cuál es el real aporte que hace esta investigación, es poner en circulación conceptos que jamás se habían tocado en relación al teatro” (Maira Mora, “Marco Espinoza: *Mutaciones Escénicas* es un proyecto fundacional”, [www.artes.uchile.cl/uchile.portal?nfpb=truc&pageLabel=not&url=53786](http://www.artes.uchile.cl/uchile.portal?nfpb=truc&pageLabel=not&url=53786)).

Conscientes de la escasez de la discusión teórica con respecto a este fenómeno, Espinoza y Miranda en *Mutaciones Escénicas...* desarrollan, finalmente, una investigación que pretende cambiar esta situación, instalando un posible modelo de análisis sobre estas mutaciones, a través del desplazamiento y la aplicación de los tres conceptos de mediamorfosis, transmedialidad y postproducción en la teoría y la praxis del teatro chileno contemporáneo. La idea de este proyecto nace por el interés de Espinoza por analizar las obras de la agrupación Minimale, que el mismo Miranda integra y de la que es miembro fundador; única e inclasificable, Minimale es una agrupación que establece un diálogo consciente entre el teatro, la plástica y lo audiovisual, realizando un trabajo de investigación, teoría y praxis escénica que acerca los lenguajes teatrales a los conceptuales de las artes visuales, en montajes de carácter transmedial y de cine

vivo. El fin último de la publicación de *Mutaciones Escénicas...* es, entonces, poner en evidencia que no existe una línea de trabajo única en cuanto a lo teatral, a la plástica o al espacio, sino múltiples formas de instalar un discurso escénico.

Lejos de los esquemas tradicionales, de hecho, las obras analizadas en *Mutaciones Escénicas...* tienen actuaciones absolutamente híbridas, que mezclan lo orgánico con lo artificial. Dicha hibridez se ve sustentada por los tres conceptos mencionados en el título y que funcionan como instrumentos indispensables en el desarrollo del análisis de las obras: la mediamorfosis, que viene del área del diseño digital; la transmedialidad, que viene desde el lenguaje; y la postproducción, que es una terminología que se utiliza para entender el fenómeno de las artes visuales contemporáneas. En particular, el más apropiado en este contexto es el concepto de transmedialidad, acuñado por el profesor Alfonso de Toro, que es el que más se refiere a lo nómádico, a algo que se mueve entre distintas posibilidades, al indicar como todos los recursos estén des-limitados unos de otros; porque lo 'trans' subvierte los límites de su propia estructura, abriendo la posibilidad de abordar otra como si fuera propia y de leerla como performance, como teatro o como literatura. De ahí que esa apertura permita, incluso, que profesionales de otras disciplinas puedan interesarse también por este libro, porque "el libro de por sí", como afirma el mismo Miranda, "desde el título y el contenido, no se queda solamente en lo teatral sino que es híbrido, y por ende académicamente es asequible a las distintas ramas de producción de cultura que hay en este momento" (*Ibidem*). Hablar de mutaciones escénicas, pues, va mucho más allá de pensar en la inclusión de la tecnología digital en los montajes o en la existencia de actuaciones híbridas, que transitan entre lo teatral, lo cinematográfico y lo performático; más bien la idea es que "la autorreflexión del teatro no se quede solo dentro del esquema de la convención realista, sino que pueda salir y situarse en un escenario que es completamente contemporáneo, Hermanarla con el resto de la producción cultural y desde ahí empezar un planteamiento y un cuestionamiento, una autorreflexión contextual" (*Ibidem*).

En conclusión, *Mutaciones Escénicas: Mediamorfosis, transmedialidad y postproducción en el teatro chileno contemporáneo* ofrece una mirada novedosa respecto a la producción teatral chilena de los últimos años, hasta ahora devaluada porque híbrida y fuera del canon. El intento no es demostrar la desaparición del teatro 'puro', ni invalidarlo, más bien revisar esa mirada, y destruirla para reinventarla; a estas alturas ya no tiene sentido hablar de una única línea artística, porque lo que existe son múltiples y heterogéneas posibilidades, y cada cual tiene que poder optar por su desarrollo. Este libro resulta sumamente interesante porque plantea justamente eso, una reflexión que viene desde la creación, desde el mundo del arte para el mundo del arte, y al mismo tiempo porque por primera vez intenta llenar críticamente un espacio vacío en torno a la conceptualización y la investigación teatral chilena a principios del siglo XXI.

Ludovica Paladini

MANUEL M. MARTÍN RODRÍGUEZ, *Gaspar de Villagrà: legista, soldado y poeta*, León, Universidad de León, 2009, pp. 347.

Antes de reseñar este libro del profesor Manuel Martín Rodríguez, de la Universidad de California, Merced, un *mea culpa* por la equivocación en la que he caído, en mis citas anteriores de sus estudios, entre su nombre y el de su hermano Antonio, profesor en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, quien me había favorecido sus publicaciones.

El libro que comento es sucesivo a la serie de valiosos trabajos dedicados por don Manuel al poeta poblano y a su poema *Historia de la Nueva México*, al que en tiempos todavía recientes yo también he dedicado alguna atención y que responden al interés que siempre ha despertado en mí, como historiador de la literatura, la poesía épica americana. En este caso el poema había sido para mí una sorprendente lectura reciente en su totalidad, en cuanto nunca antes me había asomado a la obra del capitán Villagrà más que a través de la selección ofrecida por el benemérito don Alfonso Méndez Plancarte en sus *Poetas Novohispanos*.

Por cierto desconocía los fundamentales estudios de Manuel Martín Rodríguez publicados en años anteriores a los míos: sobre todo el de 2005, «Aquí fue Troya nobles caballeros»: Tradición clásica y otros intertextos en la *Historia de la Nueva México* de Gaspar de Villagrà, y el de 2008 acerca de «La formación intelectual de Gaspar de Villagrà», que ponían de relieve el valor del poema y la categoría de su autor, un personaje bastante descuidado en la historia de la épica americana, a partir de Menéndez y Pelayo, y a pesar del interés de estudiosos norteamericanos, por razones más que todo histórico-geográficas.

Dichos estudios de don Manuel eran la vanguardia valiosa del gran proyecto que él tenía *in mente*: una trilogía dedicada al poeta y su obra, que contempla un tomo en torno a su biografía, la edición crítica de la *Historia de la Nueva México*, y en fin su interpretación.

De momento, mientras se anuncia el segundo tomo de la trilogía indicada, tengo entre manos el tomo primero, dedicado a *Gaspar de Villagrà: legista, soldado y poeta*. Hay que declarar de inmediato que el volumen, fundamental, responde a un trabajo inmenso de investigación en numerosos archivos, además del de Indias, y sorprende realmente el extraordinario enriquecimiento documental de la biografía de Villagrà, más allá de lo que ya había sido publicado y que el estudioso examina críticamente.

Después de este libro sabemos todo en torno a los antecedentes familiares del poeta-soldado: su etapa de estudios de derecho en la Universidad de Salamanca —estudios que acompañan y determinan momentos fundamentales de su vida y su obra—, su regreso a Nueva España y Nueva Vizcaya, su trayectoria personal en la expedición de Juan de Oñate, de 1597 a 1599, su protagonismo en la Nueva México, la confianza en él de su jefe y los importantes cargos que éste le asignó, los pleitos que sostuvo y sus regresos a España y de nuevo a México.

De particular interés para la historia del poema es el viaje que cumple en 1609 a la capital española para imprimir su obra —que realiza en Sevilla en 1610—, y de no menor importancia su defensa ante los cargos que, en relación con el proceso que condenó en 1614 a Oñate, se le imputaban, en particular que, como refiere en su poema, había ido persiguiendo a unos soldados desertores y dos los había mandado matar, según ley de

guerra, sin dejarles tiempo para confesarse, era la acusación, en sitios donde por otra parte no había religioso que pudiera hacerlo.

En fin el sucesivo *vía crucis* en la corte, no solamente para defender a su jefe Oñate, sino para pedir al rey su personal perdón y luego alguna recompensa por lo mucho que había gastado, en dinero y en servicio de su majestad, que al final benignamente accedió a perdonarle y más tarde a nombrarle Alcalde mayor de Zapotitlán, en Guatemala.

Luego el viaje por mar, en 1620, hacia un destino que nunca alcanzará: muere, en efecto, durante la travesía, después de haber hecho un minucioso testamento y a la llegada del barco al primer puerto americano se vende en subasta todo lo que le perteneció, indumentos personales sobre todo, lo que da un tono extraordinariamente humano a la figura de este personaje, el cual, de no dedicarse con tesón y entusiasmo a él Manuel Martín Martínez, quedaría todavía sumido en un injusto olvido, cuando su vida fue un eficaz ejemplo de como luchaban y morían tantos individuos en el descubrimiento y conquista de América.

Decía arriba que lo que sorprende al lector en este libro del estudioso español es la copiosa documentación de archivo, vuelta a nueva vida en las páginas de don Manuel. Y al que siga la trayectoria de dicha documentación le llama la atención, en particular, el extremo control burocrático que acompañaba cada individuo que quisiera pasar, legalmente, a Indias, no sólo, sino el tiempo que este papeleo implicaba y que podía llegar a conclusión, no pocas veces, cuando el postulante había pasado ya a mejor vida. Lo que, prácticamente le ocurre al mismo Villagrà, a quien la muerte le impide alcanzar la sede de su destino.

Aprecio en particular, en el libro que comento, además del rigor y valor de la investigación, el aspecto humanamente comprensivo del autor: no una superficial y ostentada exaltación del personaje o denuncia de la nimiedad de la vida, sino la descripción motivada del destino trágico de un incansable luchador, persona honrada y valiente, que no tuvo nunca recompensa adecuada a sus méritos.

Es lo que el lector deduce de tantos detalles como le revela este libro sobre el itinerario humano de Villagrà y debo confesar que, rememorando pasajes del poema dedicado a la Nueva México, todo se hace más comprensible: el sistema de la conquista con sus impresionantes matanzas, como las de Ácoma, relatada por Villagrà y aludida con impasibilidad en su memorial de defensa; las dificultades del vivir humano; el acecho constante de la envidia y la maldad de los hombres; la temible presencia de la Inquisición, además de las rivalidades propias del mundo político; y por encima de todo la inestabilidad de la fortuna que acompaña a los hombres. El estudioso español no hace discurso alguno moralizante, pero el lector deduce esta lección de la serie de situaciones por las que pasó el poeta-soldado, y, más allá de las fórmulas burocráticas que los caracterizan, los documentos cobran vida.

El estudio de Manuel Martín Rodríguez es rico, pues, no solamente en rigor científico, sino en sugerencias que aprecia particularmente quien se dedica al periodo dominado por el descubrimiento y la conquista en América. Lo que invita a interpretar el poema de Villagrà, hasta ahora tan descuidadamente editado, con atención y sensibilidad nuevas. De modo que este primer tomo de la trilogía pensada por el estudioso de la Universidad de California adquiere el significado de una introducción particularmente valiosa a una ulterior valoración de la *Historia de la Nueva México*.

Giuseppe Bellini

LEOPOLDO MARECHAL, *Adán Buenosayres*, a cura di Claudio Ongaro Haelterman, traduzione di Nicola Jacca, Firenze, Vallecchi, 2010, pp. 709.

È noto, ormai, l'entusiasmo che da sempre, sia pure con fasi alterne e con motivazioni diverse, manifesta l'Italia nei confronti della letteratura ispano-americana. Ne sono testimonianza, ad esempio, le numerose e tempestive traduzioni veneziane di scritti prodotti durante il periodo della scoperta e della conquista spagnola, volute per precise strategie politiche ed economiche. Con l'evolversi dei tempi, mutano le motivazioni di tale interesse che si trasforma di volta in volta da storico-politico-economico a filosofico-letterario, mantenendo costante la preferenza per la narrativa, rispetto alla poesia e al teatro, sin da famoso *boom* degli anni Sessanta. È il momento in cui la letteratura ispano-americana si afferma su scala continentale, esercitando un ruolo trainante all'interno dell'editoria del Paese persino durante la crisi economica di fine anni Settanta, l'assopimento d'interesse negli anni Ottanta e la successiva crisi economica degli anni Novanta. Una curiosità alimentata dall'affermarsi di strutture narrative e di tematiche che, pur risentendo di esperienze europee e nord-americane già collaudate, sono caratterizzate da un'originale specificità, dando vita a pagine indimenticabili per la costante fusione di realtà e di immaginazione.

Come sua consuetudine, la casa editrice Vallecchi che – ancor più dell'iniziale interesse personale dell'editore Feltrinelli e le oculute scelte di Einaudi, a cui si affiancano in tempi brevi Bompiani, Rizzoli, Ricci – si è imposta sin da subito per numero di pubblicazioni, ora propone per la prima volta in Italia, un romanzo di estremo interesse, una sorta di *Divina Commedia*, colmando così, dopo oltre sessant'anni, una grave lacuna.

*Adán Buenosayres* dello scrittore argentino Leopoldo Marechal (1900-1970) vede, infatti, la luce nel lontano 1948 –dopo quasi due decenni di gestazione–, senza suscitare particolare entusiasmo; soltanto in un secondo momento, verrà riscattato e giustamente valorizzato.

Nel romanzo è evidente l'applicazione della teoria narrativa dello scrittore, sintetizzata nel saggio "Novela y método" (1966), in cui egli evidenzia l'importanza fondamentale dello spazio come concezione narrativa, della coralità come misura temporale e della presentazione dei protagonisti come emanazione della propria interiorità. In *primis* Adán che, in un viaggio simbolico, penetra nell'inferno della capitale argentina, alla ricerca di spiritualità e di trascendenza religiosa; Solveig, una sorta di Beatrice dall'aspetto terreno e al contempo ideale, il cui compito è quello di rivelare la realtà; il demiurgo Schulze che guida Adán per Buenos Aires dove sono 'condannate' a vagare personalità politiche e dell'oligarchia.

In altre parole, si tratta di un'opera 'totale' che conduce ad una interpretazione del mondo nei suoi molteplici aspetti. Attraverso una struttura del tutto originale e un registro linguistico multiforme dove è frequente il ricorso al *lunfardo*, l'autore offre uno spaccato socio-politico –non esente da satira– e letterario del periodo delle avanguardie. Non è un caso, infatti, se egli dedica il romanzo "Ai miei compagni martinfierristi, vivi e morti", ovvero agli appartenenti al gruppo di Florida, il circolo intellettuale noto anche come "gruppo Martín Fierro" –.

Convinto che tutti i generi letterari debbano appartenere alla poesia, Marechal ha volutamente adattato –come egli stesso suggerisce in apertura – la struttura del romanzo alle norme fissate da Aristotele per il genere epico, inserendo poemi, brani teatrali,

digressioni saggistiche ed ermeneutiche. L'impianto metafisico dell'opera finisce per prevalere sull'estetica e sulla presentazione del sociale, considerato una costante base di partenza per le divagazioni simboliche e allegoriche, segno di una preoccupazione sempre presente nel corso degli anni. Lo confermano le due opere successive, *El banquete de Severo Arcángel* (1965) e *Megafón o la guerra* (1970) in cui la dialettica socratica nasce da continue sollecitazioni intellettuali, religiose e metafisiche.

Per un lettore italiano, magari non del tutto addentro alla realtà argentina, non è sempre facile comprendere il testo proprio per i riferimenti alla storia sociale, politica, artistico-letteraria, per cui sono particolarmente utili, se non indispensabili, le accurate note di Ongaro che puntualmente, illustra, con dovizia di particolari ed ampia visione, proprio quegli aspetti altrimenti oscuri e indecifrabili. Lo stesso discorso vale per il glossario, sia pure essenziale, dei termini lunfardi posti in chiusura del volume.

Infine, una gradita sorpresa sono l'appendice documentaria fornita da María de los Ángeles e María Magdalena Marechal, la copertina della prima edizione del romanzo, pubblicato dall' Editorial Sudamericana, l'*incipit* del primo capitolo scritto di pugno dall'autore con una grafia minuta, ordinata, leggermente inclinata a sinistra, i disegni di Marechal che illustrano, con tratti leggeri e sicuri, lo schema dell'opera.

Davvero un'apprezzabile iniziativa questa bella e accurata edizione di *Adán Buenosayres*, un'opera maestra della letteratura ispano-americana, che il pubblico italiano può apprezzare proprio grazie alla traduzione. Se, di per sé, le traduzioni sono ripetizione-falsificazione di un testo originale, d'altra parte sono l'unica possibilità per avvicinarsi, attraverso tempi e spazi molteplici, a civiltà e strutture di pensiero multiformi. Per questo vanno potenziate nella loro funzione prima di diffusione della cultura –nel senso di credenze e di comportamenti acquisiti e della loro trasmissione di generazione in generazione attraverso l'apprendimento– e difese dalla faciloneria con cui alcuni traduttori agiscono. Non è certamente questo il caso perché Nicola Jacca ha operato con serietà ed intelligenza, mantenendo intatto lo spirito dell'originale e riportando la 'verità' della finzione.

Sicuramente per il lettore italiano, l'America Latina con la sua realtà contraddittoria, pregna di magiche presenze, di problemi non ancora risolti, continua ad esercitare una forte attrazione, mantenuta viva grazie proprio ad opere come questa. Essa si presenta al mondo intero con risorse letterarie di notevole valore e di sicuro interesse per leggibilità, per qualità di contenuti e per apertura di orizzonti. Ciò le assicura un posto trainante all'interno del panorama culturale del nuovo millennio, ancor più oggi che il premio Nobel per la letteratura è stato assegnato ad un altro scrittore latino-americano, precisamente al peruviano Mario Vargas Llosa. E di ciò è ben conscia la gloriosa casa editrice Vallecchi che ha colta la sfida di penetrare il mercato italiano con un testo tutt'altro che facile, sia pure coinvolgente.

Silvana Serafin



ANTONIO FERNÁNDEZ FERRER, *Ficciones de Borges. En las galerías del laberinto*, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 528.

Antonio Fernández Ferrer (AFF), profesor de la Universidad de Alcalá de Henares, es uno de los más competentes estudiosos de Jorge Luis Borges, cuya obra es tema de muchos de sus artículos y de una antología *Borges A/Z* (1991); ha publicado, además, ediciones de Eliseo Diego, Antonio y Manuel Machado, Raymond Queneau y Salurré, las antologías *La mano de la bormiga (los cuentos más breves del mundo)* (1990) y *La isla infinita de Fernando Ortiz* (1998); es autor de *La inexistencia de la literatura hispanoamericana* (2005). Entre sus actividades de crítico se halla la destacada investigación sobre las tradiciones afro-americanas con especial atención a la obra de Lydia Cabrera y sobre las artes plásticas o el cine, como el de Luis Buñuel.

Hoy en día escribir otro libro sobre Borges es hazaña difícil puesto que como escribe el mismo autor: “[...] con toda probabilidad, mientras uno escribe o lee estas líneas, varios artículos y algún que otro libro sobre Borges estarán publicándose en algún lugar de la grafosfera” (p. 17); sin embargo, Fernández Ferrer logra presentar un estudio completo y “original” en su investigación filológica como no se había escrito hasta ahora. La generosidad intelectual del investigador apunta a la importancia y al reconocimiento de la labor de los estudiosos que le han precedido en la tarea de esclarecer la lectura problemática de Borges, quienes han hecho posible el presente volumen y gracias a una continua labor de citas de la crítica clásica sobre el tema, AFF establece un diálogo con los nombres que constituyen la bibliografía – muy completa dentro de las posibilidades que un tema tan amplio permite – que pasa – recordando sólo a los argentinos – de Barrenechea a Monegal, a través de Alazraki. *Ficciones de Borges. En las galerías del laberinto* es un estudio sobre *Ficciones* (1944), texto que marca la entrada del autor en la plenitud de su escritura y cuyas narraciones crean un clima de realidades distintas sumamente sugestivo que fascina al lector y lo implica irremisiblemente.

La investigación empieza con una afirmación de AFF, que comenta “Prefiero leer a Borges antes que elogiarlo, si se me permite darle la vuelta a la conocida agudeza del doctor Johnson” (p. 11), proponiendo de esta manera un punto de vista totalmente borgeano al establecer las modalidades a través de las cuales se interpreta el autor y la obra. El texto ofrece un estudio atento y serio a través de una serie de referencias relativas a los distintos relatos que lo constituyen y propone cinco capítulos que forman una red o un “laberinto” a través del cual se arma la investigación. El primero «Avatares y contextos de *Ficciones*» comenta los estadios de construcción y su difusión que consagra al Borges “de manual” como afirma el mismo AFF, quedando su imagen relacionada con una serie “limitada y reduccionista” de clichés como los laberintos, los juegos de espejos, la biblioteca, etc., “frente a todo lo cual, etiquetas como “literatura fantástica” quizá suponga hoy poco más que clasificaciones tópicas y obstáculos para entrever el valor radicalmente transgresor de los artificios borgianos” (p. 34). Sin embargo, estos textos consiguen enseñar “el “artificio estético” con la mayor de las habilidades estéticas y, por ello mismo precisamente, evidenciarnos vislumbres de la falsía de lo que llamamos “Realidad”, con todo su entrecomillado, en lo que tiene de artefacto verbal” (p. 35), ampliando el género narrativo. El dato que me parece muy interesante y que puede aplicarse a toda la obra de Borges es que *Ficciones*

continúa provocando reflexiones y una crítica siempre nueva, dinámica, que cambia con las épocas sin agotar sus posibilidades de comunicación y de interpretaciones.

El segundo capítulo «Multiplicidad de un artefacto y perdedores editoriales» es la historia del libro a través de las publicaciones de los cuentos que lo componen en revistas, sus distintas tentativas y realizaciones editoriales que evidencian la constante labor del autor de revisión, ampliación, su voluntad de buscar lo esencial y de quitar lo no indispensable.

«Sinopsis, anotaciones y comentarios» es la parte más importante de la investigación; se trata de una valiosa serie de anotaciones relativas a los textos que componen *Ficciones*, a partir de la «Dedicatoria» hasta llegar a «El acercamiento a Almotasín». Son las páginas más numerosas del conjunto, que presentan, además del resumen de cada texto una serie de notas, a veces amplias y exhaustivas, relativas a la labor de filólogo de AFF; tarea que era necesaria y todavía no se había hecho con respecto a la obra del escritor argentino.

«Lecciones alternativas en los textos» introduce el entramado juego de “variaciones y erratas” para ofrecer una edición cuidadosa, fruto de un largo proceso de preparación a través del cotejo de distintas ediciones, trabajando sobre problemas textuales y poponiendo un estudio que fija el texto borgiano con criterio riguroso a través de un aparato crítico, metodológico y práctico en el que se confrontan las opciones alternativas de los escritos. «Transfiguraciones textuales» es el capítulo donde AFF sitúa el texto “digamos “originario” en una dimensión significativa absolutamente incomparable” teniendo en cuenta que “no siempre el texto transfigurado es necesariamente más “divino” o complejo que el texto transfigurable” (p. 393). Es precisamente en estas ambigüedades e indefiniciones que reside el interés del nuevo texto y donde Borges resulta un maestro. Los antecedentes tomados como ejemplo son Kurd Labwitz con respecto a la “biblioteca de Babel”, Tupper Greenwald y “Pierre Menard, autor del Quijote” y Somerset Maughan y “La forma de la espada”. AFF señala que en este ámbito, los cambios se han producido hasta extremos imprevisibles, anticipando magistralmente el uso y el abuso con que hoy en día se emplea el término de metaficción. «De Borges a Bertolucci: laberintos y estrategias» es el apartado en donde AFF prosigue idealmente el juego de inspiraciones, intercambios del capítulo anterior y donde la lectura de *Ficciones* se abre a ulteriores lecturas y reinterpretaciones en otras latitudes y épocas, en especial la anticipación labiríntica de Piranesi y la estrategia de Bertolucci, sin olvidar a “El tema del traidor y del héroe” dibujado por Hugo Pratt. También en esta última parte de la investigación AFF vuelve a comunicar su gusto e interés para con la labor de investigador que con inteligencia y pasión arma el conjunto de relaciones, cambios, juegos y alusiones que intercorren entre el relato, la película y el dibujo del pasado y del presente; con respecto a la versión cinematográfica en relación con el relato, se lee: “Estrategias seductoras del arte que, tal vez nos proporcionen un cierto antídoto necesario contra la falsía fascinantemente letal de las otras telas de araña que fingen no ser tales. En la conjunción del relato de Borges y de la película de Bertolucci tenemos el inestimable don de dos telarañas, dos laberintos, que compendían, en sus inagotables galerías, todos aquellos incontables laberintos contenidos en el laberinto titulado *Ficciones*” (p. 454). Especialmente en estas páginas finales resulta eficaz el aparato iconográfico que acompaña y amplía la presentación crítica subrayando las relaciones y remisiones intertextuales, interdisciplinarias e interculturales.

La crítica textual relativa a la literatura latinoamericana, especialmente la del siglo XX, todavía no se ha desarrollado y el trabajo de AAF resulta importante y de especial interés puesto que propone una edición tomando como ejemplo las llevadas a cabo por los grandes filólogos de la literatura castellana como Manuel Blecuá Teijeiro, Alberto Blecuá (maestro del mismo Antonio Fernández Ferrer) y Francisco Rico. Este tipo de investigación cunde en lo que respeta al conocimiento más amplio de *Ficciones* y a la incesante labor de pulimento a la que Borges sometió este libro como toda su obra. *Ficciones de Borges. En las galerías del laberinto* presenta un aparato crítico muy amplio, es un libro de consulta y, a la vez, un estudio imprescindible para toda persona que se ocupa de Borges como estudioso, como lector y en la actividad docente, que comunica la pasión investigadora y el gusto de su autor por el saber.

Susanna Regazzoni

REINA ROFFÉ, *Uccelli rari ed esotici. Cinque racconti di donne straordinarie. Introduzione e cura di Luis Dapelo*, Alberobello (Ba), Poiesis Editrice, 2010, pp. 73.

Esiste una sorta di delegazione letteraria di scrittrici argentine che vive all'estero (in Europa o negli Stati Uniti). Spesso hanno in comune il decennio di nascita (gli anni '50) e la militanza politica o comunque una situazione di repressione culturale o di crisi economica che le ha portate all'esilio. Fra queste, solo per citarne alcune, vi sono María Negroni, Alicia Kozameh, Clara Obligado e anche a Reina Roffé che dal 1988 vive in Spagna. È una generazione di scrittrici che ha cominciato a pubblicare fra la seconda metà degli anni '70 e gli inizi degli '80. Fanno parte della comunità delle scrittrici ispanoamericane, quelle che Elena Poniatowska, in un intervento di non molto tempo fa, nel discorso inaugurale al Programma di dottorato di Studi delle donne dell'Università di Oviedo, ha definito le *leonas*, perché, come nello zoo le leonesse rispetto al leone, sono considerate in secondo piano rispetto agli scrittori ispanoamericani uomini. Ma negli ultimi due decenni le *leonas* stanno uscendo dallo zoo, stanno conquistando ampi margini di azione e di libertà e lo fanno innanzitutto proprio attraverso il testo letterario, primo territorio libero, in cui propongono e via via impongono innovazioni tematiche ed estetiche che vanno a modificare e ad arricchire il canone. Con le loro opere, che spaziano dalla riflessione saggistica, alla poesia, al romanzo, portano avanti quelle pratiche di emancipazione avviate già nella seconda metà dell'Ottocento da altre scrittrici argentine, loro precorritrici (come ad esempio Juana Manso o Juana Manuela Gorriti), che cercavano di imporre idee e progetti culturali a una comunità di intellettuali uomini che le voleva relegare nell'ambito domestico, spose e madri.

Certamente sono passati molti anni, eppure è possibile trovare punti di contatto tra quelle scrittrici del passato e queste del presente, a partire, ad esempio, dal loro percorso biografico, fatto di spostamenti coatti o volontari, di dislocamenti in altri contesti nazionali e culturali dove è necessario ritrovare, ricostruirsi, una nuova identità individuale e professionale. Dove è necessario, quindi, dopo aver superato la soglia con l'abbandono del proprio luogo d'origine e innescato così un meccanismo

di iniziazione, superare anche quelle prove che ne sono la logica conseguenza. E il superamento di tali prove (materiali, psicologiche) si configura come un continuo processo di distruzione e ricostruzione di un io sbalottato, volente o nolente, verso la ricerca di un centro in cui ricostituirsi a partire, soprattutto ma non solo, dal rapporto con l'Altro. Si tratta di una condizione che determina uno "sguardo esiliato" ovvero quella "prospettiva esterna" che caratterizza uno spostamento non soltanto fisico – nello spazio – ma anche mentale, ideale, espresso a prescindere dalle condizioni che lo hanno determinato, e che favorisce un punto di vista eccentrico rispetto allo spazio occupato, un punto di vista marginale che può rendere l'individuo "raro ed esotico".

Mi sembra che i personaggi della raccolta *Uccelli rari ed esotici*, queste cinque donne straordinarie, ognuna corrispondente a un racconto, si muovano proprio su questa direzione. Sono donne che si sono trovate a dover cambiare radicalmente la loro esistenza a causa di un evento traumatico che le ha portate in un altro paese, come la protagonista del primo racconto («Cambiare il deserto») che in Spagna è arrivata in fuga da un uomo nei confronti del quale nutre sentimenti di vendetta; o come la protagonista di «Una notte in bianco», una donna che ha subito la deportazione nei campi di concentramento nazista e, una volta liberata, ha lasciato la Francia per poi ritrovarsi, molti anni dopo, in un'identica situazione di repressione politica, a doversi prendere cura (per un giorno? per sempre?) di una bambina affidatale dalla madre prima di essere prelevata dai militari. Oppure, ancora, come la donna che in «Il Ruffiano Malinconico» si sposta a Madrid per lavorare e migliorare la propria condizione economica, per trovarsi invece in una situazione di sfruttamento lavorativo tale (che la avvicina alle prostitute che lavorano nello stesso edificio) da indurla a tornare nel proprio paese.

Negli altri due racconti le protagoniste cercano invano di superare quella "soglia" che permetterebbe loro di essere libere. Così zia Reche, in «Uccelli rari ed esotici», il racconto che dà il titolo alla raccolta, vuole riscattare una vita di grigiore e nullità; e Teresa (protagonista di «Linea di galleggiamento») vorrebbe venir fuori da un'esistenza di impegni famigliari gravosi cui è costretta dopo la morte della madre.

Le donne di questi racconti, insomma, procedono tutte sul filo della ribellione ad una vita che non le soddisfa e che cercano o vorrebbero cambiare. Ma a frenare i loro tentativi ci sono, oltre che se stesse, gli "altri", quei personaggi con cui le protagoniste si incontrano e scontrano, come il datore di lavoro nel «Ruffiano Malinconico», come la bambina lasciata in custodia alla protagonista di «Una notte in bianco», o come il vecchio che dissuade la protagonista di «Cambiare il deserto» dal portare a termine la sua vendetta.

Sono tutte donne che si muovono su una linea di frontiera fra un prima e un dopo, un qui e un là, e su questa linea vivono in uno stato di solitudine tra gli altri, non sono in grado di interagire se non attraverso atti violenti o mediati dalla violenza subita. Vivono quasi con la rassegnazione di non poter ormai poter più cambiare nulla della propria vita, come nel caso di Zia Reche che, in uno scatto d'ira che non appartiene al suo carattere, decisa ad abbandonare il proprio nucleo famigliare, in un attimo di incertezza si ferma sulla porta cancello e prima di varcarla decide di tornare sui propri passi. Recita il testo:

Forse pensò che fosse meglio restare con i suoi piuttosto che rischiare di vivere tra sconosciuti. La solitudine familiare, in genere, ha un peso meno desolante dell'esilio,

perciò non aveva importanza dove e come si trovasse: una donna che abita sola nel suo piccolo mondo privato, è una straniera per tutti, dovunque.

Zia Reche tornò al suo posto e tremava ancora, ma c'era in lei una pacifica capitolazione di fronte alla propria battaglia, come se avesse accettato un verdetto. Come se avesse avuto una rivelazione. Il suo sguardo era quello di un guardaboschi che scruta *uccelli rari ed esotici*. (p. 31)

Il senso di estraneità è la cifra che marca questi cinque racconti e i loro personaggi femminili per i quali la metafora di “uccelli rari ed esotici” calza perfettamente. Così vivono la propria esistenza, animate da forti passioni ma in una condizione di invisibilità dalla quale proiettano visioni alternative del mondo, libero dai modelli dominanti e dai linguaggi del potere.

La sofferenza di questi personaggi è forse anche la sofferenza di una generazione di scrittrici (e scrittori) marcata profondamente dall'esilio e dall'ultima dittatura militare argentina. La presenza di queste tematiche si percepisce in modo esplicito nel racconto «Una notte in bianco», ma è palpabile anche negli altri, tanto che i racconti di *Uccelli rari ed esotici* si configurano come uno spazio della *dissidenza* teso alla ri-costruzione di un'identità in cui l'io del presente fa i conti con l'io del passato nel tentativo di aprirsi al diverso, all'immaginario, di uscire da quella costrizione ad esistere “fuori luogo”. Ecco, tutte le donne di *Uccelli rari ed esotici* si sentono, appunto, “fuori luogo”, ma finiscono per adattarsi alla quotidianità che sembra esser loro toccata in sorte, quasi che la ribellione non appartenga loro fino in fondo.

Camilla Cattarulla

JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ ÁLVAREZ, *En los “bordes fluidos”. Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia*. Perspectivas Hispánicas, Bern, Peter Lang Verlag, 2009, pp. 309.

El joven investigador José Manuel González Álvarez, de Salamanca, examina en su bien estructurada tesis doctoral la obra de Ricardo Piglia dentro del contexto de la literatura argentina. El autor sitúa la obra de Piglia en la tradición “de la nueva escritura miscelánea hispanoamericana” (p.37), es decir, en la tradición de Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Sergio Pitol. Una y otra vez establece un diálogo entre las obras de Macedonio Fernández y Ricardo Piglia, ya que Macedonio fue el primero en abrir la literatura argentina a la intertextualidad, en reforzar el papel del lector como autor cooperativo, y cuya escritura sigue una paradoja nada conforme con las convenciones tradicionales. Su escritura es fragmentaria y vanguardista, por lo cual su influencia en las generaciones venideras fue tan decisiva.

No es de sorprender que González Álvarez, una vez presentada la tesis, se marcharía a la universidad de Buenos Aires, para dedicarse a la obra de Macedonio Fernández y profundizar al mismo tiempo en su investigación sobre la literatura argentina, ya que ve en la obra de Macedonio el punto de partida para la literatura posterior.

El modo de escribir de Piglia lo caracteriza con el término de “entreveras”, adoptado de Matías Barchino, acentuando las “entreveras” una estética del fragmento, que

González Álvarez resume ingeniosamente como “poéticas de entrevero”. Estas se distinguen por “citas reales, citas apócrifas e inventadas”, un estilo literario bien familiar para el lector de los cuentos de Borges, conduciéndole a Piglia desde el principio a “producciones híbridas”. Esta mezcla de narración y ensayo caracteriza también los textos ficcionales de Piglia, basados en el entrecruce de lectura y escritura, lo cual determina la “transtextualidad” de su obra y es explicada por González Álvarez con la teoría de Gérard Genette.

La transgresión de los distintos géneros la adopta Piglia ya de sus precursores, dominándola con maestría en su volumen *Formas breves* (1999) y llevándola a nuevos experimentos con el texto. González Álvarez es de la opinión que estos textos no fueron lo suficientemente valorados por la crítica literaria, constituyendo para él la prefiguración de las novelas futuras de Piglia, ya que remiten – al lado de los análisis de crítica literaria – a una temática narrativa, que se recogería y realizaría más adelante. Según él, Piglia crea en esta prosa breve una serie de “hipotextos ficticios” (p.85), cuyo método narrativo le lleva a actuar como un “cirujano de los paradigmas narrativos” (p.85), incorporando poéticas ajenas, sometiéndolas a una ficcionalización personal suya.

González Álvarez remite a los dos textos esenciales: *Tesis sobre el cuento* y *Nuevas tesis sobre el cuento*. En el primer texto figura ya al principio la frase determinante que define la narración corta del siglo XX: “Primera tesis: un cuento siempre cuenta dos historias.” (p.105). Esta tesis funciona, según Piglia, de la siguiente manera: cada narración contiene una historia 1 y construye en secreto, a escondidas, la historia 2, integrándola en la historia 1, lo cual da origen al misterio en que consiste el arte de la narración. Piglia demuestra su teoría con ejemplos diversos y González Álvarez la recoge para analizar la técnica narrativa de Piglia, que una y otra vez procede a traspasar fronteras y dinamitar la forma de los respectivos géneros. Las *Formas breves* González Álvarez las define como “un taller de citas que instituye una estética del fragmento” (p.24), utilizándose la cita como en los casos de Macedonio Fernández y Borges “como una idea de falsedad” (p.24).

En la primera parte de su tesis doctoral González Álvarez analiza la forma de escribir y pensar de Piglia, surgida de la crítica literaria, ya que enseñaba durante largos años en las Universidades de Harvard y Princeton de E.E.U.U., volviendo luego a Buenos Aires. En la segunda parte estudia los textos narrativos, las novelas, constituidas a primera vista como novelas policíacas, conteniendo sin embargo rasgos autobiográficos, mejor dicho autoficcionales. Según Piglia también la crítica literaria – y allí resaltan aspectos interesantes – se caracteriza por elementos autobiográficos, ya que el crítico escribe desde un punto de vista determinado, desde el cual se posiciona y el que determina su argumentación. Según Piglia este aspecto autobiográfico a menudo no se tiene en cuenta. Aquí toca un punto delicado, planteando la pregunta: ¿quién está detrás del sujeto de la crítica? Para Piglia: “suele estar eludido, enmascarado, tapado por el método, a veces el sujeto es el método pero está siempre presente.” (p.211) La crítica literaria intenta descubrir el sujeto poético o el sujeto de la narración, colocando éste en relación con el poeta o el autor, olvidándose a menudo la relación del sujeto de la crítica, quien entra en un diálogo tanto con el autor como con el sujeto poético, siendo sólo la conjunción de los distintos sujetos la que origina el texto de la crítica que por supuesto también contiene rasgos autobiográficos de quien lo escribe.

González Álvarez sostiene – y esto es un aspecto importante de su trabajo – que Piglia en parte se ha convertido en “víctima de su propio método”, menos como crítico, pero mucho más como escritor, ya que su “escritura mixta” pone en duda lo narrado, transgrediendo el género de la novela. Piglia es consciente de ello, pero le importa más bien poco, al contrario, está a favor del aspecto teórico de sus textos fictivos. En una entrevista con Jorge Fornet subraya: “Todo escritor es un teórico de la literatura.” (p.212)

Piglia, como lector atento de Walter Benjamin, sigue su lema de que el escritor ha de ser “estratega en la lucha literaria”. La postura narrativa de Piglia refleja la estrategia de sus lecturas, pero contiene también elementos autobiográficos, los cuales determina como vivencia inicial para su escritura. Desde el 3 de marzo de 1957 Piglia escribe un diario. El motivo para ello había sido la decisión del padre de abandonar Buenos Aires con la familia, para buscar un nuevo hogar en Mar del Plata. Para el joven Ricardo Piglia, de 16 años, esta salida hacia la nada fue la vivencia clave, el arranque de su escritura. A partir de este momento, el *Diario* constituye el punto central de su escritura, como subrayaría en *Crítica y Ficción*: “Ese diario es la literatura para mí, quiero decir que ahí está, antes que nada, la historia de mi relación con el lenguaje. Yo escribía para tratar de saber qué era escribir.” (p.145, no 92 nota al pie de página).

Notas de este diario se van integrando en las novelas, transformándolas, ficcionalizándolas, y constituyen una parte esencial de la autoficción de Piglia, la que González Álvarez considera – aparte de los elementos de crítica literaria – como algo constante en su escritura. En la novela *Prisión perpetua* Piglia remite de nuevo a los diarios, cuya importancia para su escritura resume así: “Publiqué tres o cuatro libros y publicaré quizás algunos más sólo para justificar esa escritura. Por eso hablar de mí es hablar de ese diario. Todo lo que soy está ahí pero no hay más que palabras.” (p.145)

En uno de los últimos capítulos de su trabajo González Álvarez resume el modo de escribir y el método de Piglia, basándose en su opinión el “corpus textual” en que ya no hay ningún lugar exclusivo para la ficción, ya que: “todo es susceptible de ser ficcionalizado y a partir de aquí se abren las esclusas para construir una literatura de fronteras móviles, donde autobiografía, crítica, teoría literaria y ficción se evalúan mutuamente e intercambian sus prerrogativas.” (p.257)

Al lector de Piglia, de momento, sólo le queda la espera de ver publicados los diarios, que seguramente impondrán nuevos criterios, reforzando las *Obras Completas* como ampliación y complemento. En este momento, el lector de la obra de Piglia puede dedicarse a su novela recién publicada *Blanco nocturno* que, trece años después de *Plata quemada*, por fin ha salido. En el estudio de González Álvarez *Blanco nocturno* ya se menciona, haciendo alusión a su modo de escribir, lento, atento y con permanentes revisiones del texto. Los títulos de las novelas son ambivalentes como el estilo narrativo de Piglia. *Blanco nocturno* alude a la caza nocturna, así como *Respiración artificial* circunscribe con las iniciales R y A la República Argentina, en un momento en el que en Argentina reinaba la cruda dictadura, y *Plata quemada* se refiere a dinero quemado. Ahora parece que el autor con *Blanco nocturno* ha vuelto a acertar. Una novela, en la que la ficción, una historia criminal como base documental y un encuentro autobiográfico en la provincia con un extraño de hace 30 años se van entretejiendo y que, al mismo tiempo, muestran la historia de una familia en un

pueblo de la Pampa. El comisario Croce y el periodista Renzi, alter ego de Piglia, investigan el asesinato de Tony Durán – cada uno a su manera.

Adelheid Hanke-Schaefer

GERMÁN CARRASCO, *Ruda*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2010, pp. 155.

*Ruda* es la sexta obra del poeta chileno Germán Carrasco, nacido en Santiago en 1971 y ganador de prestigiosos premios, entre los cuales el “Premio Enrique Lihn” en 2000, el “Premio del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes a la mejor obra editada el año 2001” y el “Premio Pablo Neruda” en 2005. Su trayecto poético empieza a mitad de los 90, con la obra *Brindisis* (1994) y, pasando por *La insidia del sol sobre las cosas* (1998), *Calas* (2001) y *Clavados* (2003), llega a una dimensión panamericana con *Multicancha* (2005), publicado en México. Luego de haber sido traducida al inglés y al alemán, desde 2010 su obra es accesible también para el público italiano bajo el título *L'insidia del sole sopra le cose e altre poesie* (selección y traducción de Edoardo Ballesta, Raffaelli Editore).

Además de representar una importante meta en la producción de su autor, el libro que aquí presentamos puede ser útilmente considerado una muestra de la poesía chilena contemporánea: si por una parte ratifica la definitiva superación del complejo edípico hacia el padre Neruda, a quien se le puede tomar tranquilamente el pelo (“restaurantes con cubículos de biblioteca, / antojera de caballos en proxémica. / ribetes nerudianos en los dos últimos versos, sorry”) (p. 102)), por otra, prueba cómo la situación de repliegue y desorientación que caracterizó desde el punto de vista poético la vuelta a la democracia ha sido reemplazada, en el nuevo milenio, por un panorama más maduro y asertivo. El flirteo con la cultura popular y de masas, la contaminación entre los géneros, el tono relajado y conversacional, son algunos de los rasgos típicos de esta poesía que se encuentran bien representados en la propuesta de Carrasco, mientras inconfundiblemente suya es la envidiable soltura en el uso del lenguaje que, sin esfuerzo aparente, logra traducir al tono despreocupado de una anécdota casi banal tanto la más cotidiana maravilla como la meditación de carácter existencial.

La actitud poetizante de Carrasco se inspira en el montaje cinematográfico, con efectos cubistas en la insistencia sobre ciertos sujetos, acuciados desde diferentes perspectivas a fin de destilar un semblante de múltiple, escurridiza verdad. Un poeta modernista, la ninfa Calypso, los cuerpos en el acto del amor, cuestiones de poética: acerca de cada uno de estos centros nacen y florecen, como una azalea blanca, símbolo del poema. A lo largo de este recorrido perceptivo y experiencial, el poeta nunca juzga a las figuras y las situaciones que entran en su escritura; más bien, le concede a cada una su derecho de palabra e incluso a menudo confunde su voz con la de ellas. Personajes de las películas pop, bebés con sus biberones, inmigrantes y drogadictos, una camisa que se vuelve trapo al cabo de un largo viaje por los continentes, intelectuales yuppies: a través de un material tan abigarrado y ordinario el poeta marca los perfiles de miles de heterotopías que se entremezclan, chocan entre



sí, se acarician, dejando al sujeto sin aliento, emocionado, porque “la glotis se tiende a cerrar / porque el poema siempre es de amor / todo poema es de amor” (p. 32).

Unas páginas en particular son dedicadas a la meditación sobre el oficio poético en su dimensión ética, o sea sobre el llamado que la poesía ofrece para fundar la coexistencia del sujeto con los demás sobre una relación con los instintos a la vez púdica e indulgente. Por una parte, el poeta se propone rehuir la fácil solución de cierta poesía que descarga en el texto el peso de las obsesiones o de los sentidos de culpa del sujeto para que este último quede limpio y ligero, y decide optar en cambio por la parca y casi estoica registración de lo que se le ofrece a la mirada: “Sin atragantarse de mundo / de manera de poder sostener / la cámara. // La filmación de la partitura / La partitura de la filmación / el puro script” (p. 26). Por otra, cede a la cándida aceptación y valoración de sus propias pulsiones confesando, por ejemplo, su deseo de clavar las uñas en el jugoso cuerpo de aloe del hijo, lejos de la mirada policíaca de Yavé, quien en realidad le considera su mejor cronista y quien lo había planeado todo de antemano para quedarse con un registro de pasiones humanas (p. 148). La insubordinación a la ley y a las normas morales comunes se acompaña entonces a la búsqueda de un camino autónomo y consciente hacia la convivencia entre mundo, sujeto, pasiones. La obra confía su mensaje más profundo a la sección titulada “Ruda”, la planta a la cual está dedicado el libro. En el acto de regar “esta planta sobria, esta hierba castrense, / esta higuera en miniatura que no habría desagradado a la Mistral” (p. 140), y que, como no necesita cuidados extremos, enseña la virtud de la desprotección al hombre en su condición de exilio sobre la tierra, el poeta puede esperarse tanto el soltarse erótico de su aroma como la aparición fulmínea del misterio, en la figura de la serpiente que vio Lawrence en Sicilia (p. 142). La ruda se vuelve entonces símbolo y divinidad protectora a la vez de una fe en el don del instante, que sólo requiere, de parte del sujeto, una entrega generosa e indulgente a la maravilla de lo cotidiano.

Martina Bortignon

M<sup>a</sup> ÁNGELES PÉREZ LÓPEZ, *Catorce vidas. (Poesía 1995-2009)*, prólogo de Eduardo Moga, Ediciones Diputación de Salamanca, 2010, pp. 150.

El título que recoge la obra completa de M<sup>a</sup> Ángeles Pérez López no deja lugar a dudas: la poesía se mide con una magnitud cronológica distinta. Podría pensarse que catorce años de escritura tendrían que haber engendrado un volumen extenso, pero esta poesía está conformada de tiempo. Con el mismo con el que la poeta, entre la aprobación y el desacato, se relaciona intensamente.

*Tratado sobre la geografía del desastre* (1997), un primer libro lleno de imágenes sorprendentes, esboza las constantes que marcarán su obra posterior. Confrontada esta primera entrega con el resto de su poesía, sin embargo, refleja un tono menos referencial, pero contiene ya la reflexión fundamental sobre el tiempo y su manera de actuar sobre la conciencia. M<sup>a</sup> Ángeles Pérez López concibe la memoria como lugar doloroso pero inevitable: “Memoria. / Este viejo dolor de alcantarillas / varado en una célula de escape” (p. 26). Aparece también la materia, esencial en su obra. Sobre

lo físico (llámese objeto o cuerpo) gravita un anhelo de permanencia, y produce contemporáneamente extrañamiento y alegría de los sentidos: “yo no sé lo que haría sin la gloria del tacto” (p. 40).

Esta prevalencia de lo sensorial se manifestará de manera rotunda en *La sola materia* (1998), libro que busca reescribir el universo tradicionalmente femenino a través de los objetos. La dimensión doméstica se revela como espacio lírico, pero se distancia de la ironía y el tono menor con el que la poesía se ha acercado a ella tradicionalmente: “esto siempre me ocurre cuando ando de limpieza / cuando el agua, insistente, revela su figura” (p. 56). Sin embargo, redefine la identidad de la mujer desde una perspectiva activa. Es ella quien pone en funcionamiento el artefacto del hogar: “postergo sin piedad cada jornada / e introduzco una variable impertinente / para dejar constancia de que estoy viviendo / entre las paredes, las cosas de mi casa” (p. 72). Conviene señalar, no obstante, que M<sup>a</sup> Ángeles Pérez López adopta una posición crítica que la lleva a recocerse solidariamente en la totalidad de la genealogía femenina: “por más que en la mañana el aire se me cuele / por la ventana inmensa, y por más que yo estire / las sábanas, las mantas, / con rigor militar, con esa disciplina / exigida a la historia de mi género...” (p. 61). Su concepción del tiempo, como se ve, actúa a modo de hipertexto, ya que en numerosas ocasiones a lo largo de su obra establecerá conexiones con la conciencia histórica femenina a partir de un gesto simple. Véase, por ejemplo, el poema número XII de este mismo volumen (p. 67).

Desde los primeros versos del cuadernillo *El ángel de la ira* (1999), M<sup>a</sup> Ángeles Pérez López se expresa con un tono más duro y desencantado: “La destrucción, el óxido, la herrumbre, / la exacta dimensión de la derrota / y su extenso respiro aniquilado...” (p. 79). El afán destructor que el tiempo impone despierta el sentimiento de la derrota, visible incluso cuando apunta a la reflexión social, como se puede constatar en el poema IV (p. 82). Las cosas mismas a las que la poeta daba vida en *La sola materia* se ven sometidas a la caducidad, y aparece inevitablemente la reflexión sobre la muerte. En esta obra se sienten muy cercanos los ecos de Alejandra Pizarnik, Vicente Huidobro o César Vallejo, la genealogía literaria en la que se inserta la obra de M<sup>a</sup> Ángeles Pérez López.

Su tono recobra serenidad en *Carnalidad del frío* (2000). Añade a sus temas la reflexión sobre la escritura, que, como no podía ser menos, se ciñe también al tiempo: “me siento tan inútil e incapaz / mirando la fiereza del amor / de otros versos escritos desde antes / que apenas malamente si me sirven” (p. 87). Se cuestiona las posibilidades del lenguaje: “cómo volver a escribir sobre lo mismo / si toda las palabras que articulo / desde el alveolo azul de los quebrantos / están viejas, podridas, polvorientas” (p. 90). Sabe que el poema es palabra para la eternidad, por eso pide “sobre todo que sea duradero” (p. 90). El libro entero es una muestra de madurez poética. Algunos de sus poemas, como “*Por las mañanas marcho a cazar el bisonte*” (p. 95) o “*Reclamo demorarme en cada gesto*” (p. 104) se cuentan entre sus “grandes éxitos”, por denominarlos en términos de cultura popular.

Otro de los clásicos de *Carnalidad del frío*, “*Mientras estoy subida sobre ti*” (p. 111), concentra su visión del erotismo y el cuerpo femeninos, temas que M<sup>a</sup> Ángeles Pérez López ha revitalizado para gloria de la poesía. Aquí encuentra una altura impecable llamada a perdurar. Esa misma corporeidad, en un modo más reflexivo, será el motivo principal de *La ausente* (2004). Así lo aclara al comenzar ese libro: “me declaro la ausente, / la que deja su cuerpo en cualquier sitio / como quien se abandona con

cansancio” (p. 117). De forma paradójica, la ausencia a la que alude el título supone la presencia más directa del cuerpo en su obra, que desemboca en versos memorables: “la boca, ese animal sobre la cara” (p. 131). El cuadernillo *Pasión vertical* (2007), su última publicación, continúa esta línea buscando la correspondencia entre el cuerpo de la mujer y el mundo. Y deja con ganas de más.

Leída en conjunto, la obra de M<sup>a</sup> Ángeles Pérez López guarda una admirable coherencia formal y temática. Suena una voz individual, o lo que es lo mismo, una poeta, única en términos cosmológicos. Su nombre es ya fundamental en la poesía española contemporánea por su intensidad vital y poética, por su dominio de la tradición y lo contemporáneo, y porque describe la lucha de binomios imposibles de reconciliar (tiempo y materia, memoria y cuerpo) de un modo no tan frecuente como parece: con gran poesía.

Antonio Portela



\* \* \*

MANUEL ALEGRE, *Jornada de África. Romanzo d'amore e morte del sottotenente Sebastião*. Traduzione e cura di Iaia de Marco, prefazione e revisione di Maria Luisa Cusati, Roma, Albatros, 2010, pp. 198.

A partir do interesse e da supervisão de Maria Luisa Cusati, Manuel Alegre prosador tem merecido uma divulgação continuada em Itália, sendo a primeira experiência a edição bilingue do livro de contos *L'uomo del paese azzurro* (Napoli, Liguori Ed., 1999), precisamente com tradução e introdução desta estudiosa (cfr. "Rassegna Iberistica" n.º. 72, giugno 2001, pp. 88-89). Depois desta operação, que inaugurava a colecção "Lusitana Italica", outros dois textos em prosa do conhecido poeta conheceram uma digna apresentação italiana: a novela *Cane come noi* (2008) e o conto *Il quadrato* (2009), duas obras talvez menores mas evidenciadoras de outra dimensão do Autor. A estes textos segue-se agora a tradução de *Jornada de África*, o primeiro e porventura o melhor romance de Manuel Alegre, um texto onde se recuperam os grandes mitos portugueses – de resto já revisitados persistentemente na sua obra poética – e, como diz M.L. Cusati, onde se "intreccia il presente al passato, il ricordo personale alle cronache antiche, le testimonianze letterarie a quelle storiche, in una lingua curata ed elegante, agile e musicale" ("Prefazione", p. 6).

Sobre esta evidente intertextualidade e a profunda interrelação de eventos ou de sugestões literárias, produz Iaia de Marco uma análise atenta e cuja função é a de fornecer ao Leitor elementos que eventualmente descodifiquem aspectos da "densidade lusitana deste romance" (p. 189), o que confirma a projecção do passado no presente histórico e certo imobilismo que persistiu no pensamento dominante, aspecto que torna reconhecível, de modo implícito ou explícito, tal projecção. Para isso concorre, como refere a tradutora, o próprio título, signo que evidencia a intenção de reescrever o "destino trágico" – lembre-se a primeira *Jornada de África*, escrita em 1607 por Jerónimo de Mendonça, crónica do desastre de Alcácer Quibir e da aventura ruinosa do rei D. Sebastião –, fundindo, através da efabulação romanesca, as isotopias que (in)formam prevalentemente a obra poética do Autor, com a consciência de que "non c'è qui un'epopea da cantare. Siamo Lusjadi al contrario, nessuno ci canterà" (p. 143).

Os materiais, por isso, são recuperados de modelos do próprio ou de outros autores, mas a escolha do romance permite efectuar uma distanciação do referente e, ao mesmo tempo, a recuperação duma experiência para, no fundo, a subverter:

Sebastião (nome escolhido não por acaso) parte de Lisboa para África, tal como outrora o rei D. Sebastião, mas agora contra a sua vontade e armado ideologicamente contra os mecanismos perversos da guerra colonial.

Quanto à tradução, de um modo geral Iaia de Marco produziu um trabalho de apreciável qualidade, contornando algumas dificuldades do texto de partida e que era necessário resolver. A própria tradutora expõe alguns desses escolhos, o primeiro dos quais consiste precisamente no título *Jornada de África* (p. 190). Um tradutor menos avisado teria proposto o óbvio decalque “giornata”, que não seria, neste contexto, o exacto correspondente italiano. É verdade que se poderia ter optado por “Campagna d’Africa” mas uma vez que o subtítulo é um indicador relevante para a descodificação do tema, parece-me aceitável a manutenção do título em português.

O texto italiano é acompanhado de notas explicativas de boa parte das muitíssimas referências históricas e literárias de que se compõe o original. A escolha é limitada mas pertinente, até para não obstacular a fluidez da leitura, visto que, a cada passo, o Autor se socorre de segmentos textuais, não destacados graficamente, e que a memória cultural reconhece como não totalmente descontextualizados porque remetem para situações de grande afinidade. A explicação é quase sempre exauriente, a não ser em dois ou três casos. Saliento aqui “República dos Kágados” – em italiano, por má revisão, “Kagados” – (nota 7, p. 20) ou “Palácio dos Grilos” (nota 16, p. 33), duas expressões explicadas redutoramente como “congrega goliardica di universitari”, sem mencionar que se trata de organização autónoma de “casas de estudantes”, características de Coimbra, geridas pelos próprios. E, já agora, *O Canto e as Armas*, de Manuel Alegre, de 1967, só por distracção (ou revisão deficiente) se pode referir a 1928 (nota 18, p. 39), assim como só pela mesma razão se pode justificar a ambiguidade quanto à referência ao “bambino della sua mamma” (“E da qualche parte c’è Leandro morto, già freddo, bambino della sua mamma”, p. 33), recuperação exacta do título e do último verso do conhecidíssimo poema de Fernando Pessoa ortónimo, escrito em 1926, ambiguidade dupla porque provém da afirmação que o poema pessoano é “sul tema del bambino ucciso” (p. 192) – e aqui seria preferível usar o termo “figlio” –, o que, de algum modo dilui a isotopia da guerra, expressa criticamente no poema e que atinge uma direcção precisa no antepenúltimo verso: “(Malhas que o Império tece!)”. E *Jornada de África* também reassume as acções que as malhas do Império teciam na África colonial.

Manuel G. Simões

\* \* \*

MARIA JOSEP BALSACH, *Galítsia / Galićja*, Edizione bilingue catalano-polacco, Traduzione polacca di Marcin Świostek, Vic, Eumo Editorial, 2009, pp. 71.

Nome proprio di un luogo d'Europa che la storia ha cancellato molte volte lungo i secoli e che subisce le sue estreme frantumazioni nelle tragedie del Novecento, la regione storica della Galizia è nella poesia dell'omonimo libro di Maria Josep Balsach la parola-luogo che ha evocato e insieme sintetizza le immagini di un viaggio reale e metafisico in un paesaggio di dolore e di perdite assolute. Sicuramente non è senza significato il fatto che in *Galítsia* sia poeticamente testimoniato l'incontro di due mondi marginali, due cuori periferici dell'Occidente, due lingue, il catalano e il polacco, minoritarie in tutto tranne che in dignità e bellezza, voci di uomini e luoghi da sempre in lotta per resistere a chi li volle e ancora li vorrebbe diversi da come sono. Due grandi personalità di artisti, due pittori dal destino assai diverso ma uguali per altezza di ricerca espressiva e formale, stanno come due angeli guardiani uno all'inizio e uno alla fine di *Galítsia*: il pittore galiziano Gabriel Stanisław Morvay (Tarnów 1934-Sabadell 1988), fuggito ventitreenne dalla Polonia e vissuto tra Parigi, Barcellona e la Lombardia, per morire nella piccola patria ritrovata presso amici catalani, e il catalano Joan Miró, incomparabilmente più noto e forse assai più vicino a Morvay di quanto non possa sembrare per la peculiare declinazione di un personale esilio proprio al cuore delle vicende storiche e politiche del suo paese. Solo nel proprio lavoro essi hanno trovato qualcosa che valeva ancor più della patria e che conteneva e superava il dolore della propria vicenda biografica, qualcosa che potremmo azzardarci a definire come la visione della visione, di cui l'arte pittorica, l'arte tout court, è misteriosa emanazione.

*Galítsia* è il terzo libro di poesie di M.J.Balsach, che i lettori conoscono come autrice di *Joan Miró. Cosmogonies d'un món imaginari* (Barcelona, 2007; si veda Laura Cornejo, *Rassegna Iberistica*, 91, pp. 134-137); la voce poetica di Balsach è apparsa centellinata nel tempo, nelle due precedenti raccolte *Mär* (Barcelona, 1986) e *Poemes de Brişgòvia* (Sabadell, 1992): una voce, quindi, quasi invisibile, rara, preziosa, indifferente alla propria sorte pubblica ma certo non al dono di un incontro, atteggiamento che, a maggior ragione, la rende degna del più attento ascolto in un'epoca di sovraffollamento di sedicenti poeti che un po' ovunque promuovono la propria visibilità e i propri 'prodotti'.

Le 29 poesie che compongono il volume sono accompagnate da una traduzione in polacco, sulla quale ci è impossibile esprimerci ma che ci sembra suggestivamente completare l'omaggio memoriale al pittore galiziano, dedicatario delle poesie catalane.

Morvay, che fu anche scrittore di brevi narrazioni legate alla sua vita di pittore, nei trent'anni del suo peregrinare tra Francia, Spagna e Italia conobbe momenti di serenità ma anche di dura difficoltà e, dopo un lungo soggiorno a Roma, trovò sulle rive del Po, tra Cremona e Casalmaggiore, uno spazio congeniale, forse nel ricordo di un'altra pianura e un altro grande fiume; nel 2003, al Museo civico Ala Ponzzone di Cremona, si è tenuta la prima grande mostra della sua opera, *Lo sguardo in esilio. Gabriel Morvay tra la Catalogna e Cremona*, documentata nel bel catalogo (Skira) in cui dall'estesa e dettagliata notizia biografica emergono la grandezza e la tragicità di un'esistenza d'artista. Lo si riconosce fratello di tanti esuli e fuggitivi, affine di intellettuali e artisti che hanno vissuto tra la fine dell'Impero austro-ungarico e le macerie provocate da quello che voleva essere il terzo, e si pensa a Canetti, a Benjamin, a Paul Celan, a Czesław Miłosz e a Robert Walser che si trovano in epigrafe al volume con due magnifiche citazioni, ricordando i significati delle frontiere analizzati da Claudio Magris; si riconosce, infine, nell'Andreas Kartak protagonista de *La leggenda del santo bevitore* (1939) di Joseph Roth, nato a Brody, in Galizia, quasi un ritratto del futuro Morvay.

La "ragione", per così dire, di *Galitsia* è il viaggio alla ricerca delle origini di Morvay; i luoghi risuonano: la stazione di Sterkowice, quella di Tarnów, il bosco di Przemyśl, Cracovia; le immagini sono durissime, chiare e affilate fin dalla prima poesia: "Una dona cega s'atura / a la Krakowskie Przedmiescie. / Els ulls són aereoplans / que aterren en el blat de la memòria. / He volgut ésser aquí / per una promesa / feta des d'un temps irreparable. / Ara, amb el cor a la mà, / em trobo esperant la sopa dels pobres" (*La sopa dels pobres*, p. 13). "Ho voluto essere qui per una promessa fatta in un tempo irreparable", dove la promessa è, anche, parola data che ritorna a riscattare il dolore del passato nella pietà attenta del presente assoluto della poesia. Come accade davanti alle macerie della sinagoga di Tarnów: "Sóc a Galítsia, / prop d'Auschwitz, / lluny d'un món passat / que ara retorna / i s'esllavissa / dehiscent / entre els meus llavis" (*Dol*, p. 19).

"Il filo / che conduce a casa / non ci appartiene" ("El fil / que duu a casa / no ens pertany") dicono i versi de *La resplendor*; nel povero albergo i colori si spengono e il sole è come visto per la prima volta: "La mort / no pot descriure la resplendor / ni la geometria exacta dels replans / que fereixen les estances de l'hostal Tarnòvia" (p. 23).

*Galitsia* è pieno di suoni: "Losanges alats / a la façana dels forats de la postguerra, / allà on els trens xisclen / des de les artèries / el teu nom: YAVROM" (*L'estació de Tarnów*, p. 17); "So d'aigua que s'escola / entre les meves mans" (*Absència*, p. 25); la voce delle cose, se ascoltata, conduce al cuore dell'epifania: "Escolta el bosc, / el bosc de Przemyśl, / e l'oïda et portarà allà on el morir / s'esfondra en la vida. / Un fruit negre / obre el recinte / d'un nou món. / Vertical és la ferida / d'on brolla la Vida. / Allà hi voldríem romandre / en l'insostenible, / allà on el temps obert / es desclou / i naixem per uns instants / per a tornar a morir" (*El bosc de Przemyśl*, p. 39). Difficile dimenticare i quattro versi di *Suono di madri*, in cui l'incisiva bellezza del catalano scolpisce un epitafio le cui immagini sonore sprigionano innumerevoli armonici e ulteriori visioni: "So de mares / és el que tens al cap. / Al llit de mort, / so de mares." (p. 33).

La sequenza dei 29 testi si articola attraverso la Galizia e Morvay anche in altri luoghi – Venezia, Manhattan –, altri specchi di immagini che ritornano in ogni geografia ad interrogare sui misteri del dolore e della luce, della memoria e della poesia, che



culminano visivamente nei simboli pittorici di Miró, nell'ultima poesia della raccolta (*L'escala de l'evasió*, p. 69).

Infine, forse una delle chiavi di lettura del viaggio alle origini che *Galúcia* canta sommessamente, in una linguauntuosa e semplice, contemporanea e insieme antica, sta nella coppia morte-infanzia e nel doppio ritratto (il pittore e la bambina) di *Remembrança*: “Mans buides, / ocell mancat d'ulls, veig el teu pas / per jorns que haurien d'haver estat impol-luts / i ara camino damunt d'ossos / d'amics i de pedres mortes. / Amb tu arriben fils de remors d'infància / allà on el sol era cert i immòbil / i jo era jo, / blanca, blanca, blanca” (p. 47).

Maria Pertile



## PUBBLICAZIONI RICEVUTE

### **Riviste:**

- Anales de Literatura Española Contemporánea*, 35-2° (2010), 35-3° (2010)
- Anuario de Estudios Americanos*, C.S.I.C. Sevilla, 67-1° (2010)
- Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 283-284 (2006), 285-286 (2007), 287-288 (2007), 289-290 (2007), 291-292 (2008)
- Bollettino del C.I.R.V.I.*, 60-2° (2009)
- Cadernos de Estudos Lingüísticos*, Universidade Estadual de Campinas, 51-2° (2009), 52-1° (2010)
- Centroamericana*, Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, 18 (2010)
- Cuadernos Hispanoamericanos*, 719 (2010), 720 (2010), 721/722 (2010), 723 (2010), 724 (2010)
- Estudos Ibero-Americanos*, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 35-2° (2009)
- Índice Histórico Español*, CEIIH Universitat de Barcelona, 123 (2008)
- Lengua y migración/Language and Migration*, Universidad de Alcalá, 2-1° (2010)
- Letras de Deusto*, Universidad de Deusto, 126 (2010), 127 (2010)
- Letras de Hoje*, PUGRS, 44-4° (2009), 45-1° (2010)
- Nueva Revista de Filología Hispánica*, El Colegio de México, 58-1° (2010)
- Quaderns*, Universitat Autònoma de Barcelona, 17 (2010)
- Remate de Males*, UNICAMP, 28-2° (2008)
- Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, C.S.I.C. Madrid, 65-1° (2010)
- Revista Iberoamericana*, 230 (2010), 231 (2010), 232-233 (2010)
- Revista de Cultura / Review of Culture*, Instituto Cultural do Governo da R.A.E. de Macau, International Edition, 28 (2008), 29 (2009)
- Strumenti critici*, 123 (2010), 124 (2010)
- Studi Urbinati*, Università degli Studi di Urbino, 78-79 (2008-2009)

**Libri:**

- ABAD FACIOLINCE, HÉCTOR, *Traiciones de la memoria*, Madrid, Alfaguara, 2009, 265 pp.
- BANEGAS, MONTSE, *Una donna scomoda*. Traduzione di Patrizio Rigobon, Milano, La Tartaruga Edizioni, 2010, 200 pp.
- BENEDUZI, LUIS FERNANDO, *Imigração italiana e catolicismo: entrecruzando olhares, discutindo mitos*, Porto Alegre, ediPUCRS, 2008, 122 pp.
- BROLLO, MARINA – SERAFIN, SILVANA, *Il corpo delle donne tra discriminazioni e pari opportunità*, Udine, Forum, 2010, 238 pp.
- CALVI, MARIA VITTORIA – BORDONABA ZABALZA, CRISTINA – MAPELLI, GIOVANNA – SANTOS LÓPEZ, JAVIER, *Las lenguas de especialidad en español*, Roma, Carocci, 2009, 224 pp.
- ECHVERRÍA, ESTEBAN, *Il mattatoio*. Traduzione di Ana Valeria Dini. Prefazione di Amanda Salvioni, Roma, Portaparole, 2010, 90 pp.
- FORNET, AMBROSIO, *Narrar la Nación, . Ensayos en blanco y negro*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2009, 492 pp.
- LOJO, MARÍA ROSA, *Il diario segreto di Pietro De Angelis*. Traduzione di Immacolata Forlano. Introduzione di Rosa Maria Grillo, Salerno/Milano, Oèdipus, 2010, 180 pp.
- LOJO, MARÍA ROSA, *La Musa ribelle. Il romanzo di Victoria Ocampo*. Traduzione di Immacolata Forlano. Introduzione di Rosa Maria Grillo, Salerno-Milano, Oèdipus, 2010, 187 pp.
- MÉNDEZ CAPOTE, RENÉ, *Memorias de una cubanita que nació con el siglo*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, Editorial José Martí, 2009, 164 pp.
- RODRÍGUEZ, MARÍA DEL CARMEN, *Borges: el sueño imposible de ser*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2009, 187 pp.

## NORME REDAZIONALI

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 presentare note.
2. Nei **saggi** e nelle **note** il nome dell'autore (centrato) e il titolo vanno in tondo e maiuscolo. 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) 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.: La *aproximación* agli indigeni creò difficoltà).
4. Frasi e parole non riportate nel testo vanno indicate con tre punti 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 maiuscolo, il titolo del volume in corsivo, città di pubblicazione, casa editrice, anno di pubblicazione, numero della/e pagina/e di riferimento (p. o pp.) separati da virgole (vedi **ESEMPI**).
7. Atti e volumi miscellanei vanno indicati con cognome e iniziale del nome dei curatori in maiuscolo seguiti da (a cura di), il titolo e le indicazioni date al punto 5.
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 caporali, nel testo e in nota, seguiti dalla preposizione in e dal riferimento all'opera collettiva. Indicare cognome e iniziale del nome dell'autore in maiuscolo. Non si usa la preposizione in nel caso di riferimento a una rivista. (vedi **ESEMPI**).

10. Il riferimento ad un'opera già citata va espresso con il cognome e l'iniziale del nome in maiuscolo, *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/i e nome/i dell'autore/i dell'opera in maiuscolo, 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*, p. 56

TAVANI, G. «Codici, medici, ricette» in BELLINI, G.-PERASSI, E. (A CURA DI), *Para el amigo sincero*. Studi dedicati a Luis Sainz de Medrano dagli Amici Iberisti Italiani, Roma, Bulzoni, 1999

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

TAVANI, G., *Asturias...*, *op. cit.* p. 15

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

# 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: Nº 35:** Realidad y ficción del narcotráfico en Colombia: análisis historiográficos, socioeconómicos y literarios. **Nº 36:** Nanofilología: todo el universo en una sola frase. **Nº 37:** Sujetos en emergencia: nueva crítica de la modernidad peruana.

---

**Suscripción anual (4 números):**

€ 80 Instituciones y Bibliotecas,

€ 50 Particulares

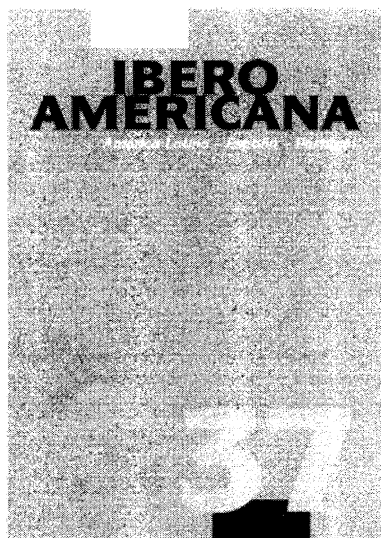
€ 40 Estudiantes

**Número individual**

€ 20

(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

Finito di stampare nel mese di ottobre 2011  
presso la Tipolitografia C.S.R. – Centro Stampa e Riproduzione  
00158 ROMA – Via di Pietralata, 157 – Tel. 064182113 r.a.



# RASSEGNA IBERISTICA

ISSN 0392-4777

BIAGIO D'ANGELO

**"TROBAR NOU": ESPERIENZE POETICHE IN ALCUNE VOCI DI DONNE DEL NOVECENTO  
(HILDA HILST, ANNE SEXTON, MARINA CVETAEVA)**

ADRIANA IMPERATORE

**UNA LITERATURA ARGENTINA TRANSNAZIONALE: EL COMÚN OLVIDO  
DE SYLVIA MOLLO Y SALSA DE CLARA OBLIGADO**

SILVANA SERAFIN

**IL VIAGGIO NELLA SELVA DI GIOCONDA BELLI**

MANUEL G. SIMÕES

**A POESIA UNIVERSITÁRIA E A GUERRA COLONIAL**

**NOTE:** V. Orazi, *Esilio e sospensione temporale: «Los trasterrados» de Max Aub*; S. Ballarin, *Literatura como profanación: «Ojos que no ven» de J. A. González Sainz*; M. Bortignon, *«¡Más respeto, que soy tu madre!» la blognovela, un presente posible para la literatura*; G. Alarcón, *Jaime Saenz: evocación y revelación*.

**RECENSIONI:** E. Landone, *Los marcadores del discurso y la cortesía verbal en español* (E. Sainz González); M. Lozano Zahonero, *Gramática de referencia de la lengua española* (R. J. Lenarduzzi); L. Romero Tobar (a cura di), *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales* (P. Rigobon); J. A. Mases (selección e introducción), *Cuentos de la Asturias rural* (P. Spinato B.); F. B. Pedraza Jiménez / R. González Cañal / E. E. Marcello (eds.), *El «Arte nuevo de hacer comedias» en su contexto europeo. Congreso Internacional, Almagro 2009* (M. Presotto); M. Cavillac, *«Guzmán de Alfarache» y la novela moderna* (E. Di Pastena); E. García de Santo Tomás, *Modernidad bajo sospecha. Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII* (M. G. Profeti); J. Andrés, *Lettere familiari. Corrispondenza di viaggio dall'Italia del Settecento III* (P. Mildonian); M. Zambrano, *Dalla mia notte oscura. Lettere tra María Zambrano e Reynas Rivas (1960-1989)* / J. Bergamín, *Mia cara amica María. Lettere inedite e inedite a María Zambrano* (M. Pertile); V. Cervera Salinas, *L'anima obliqua (El alma oblicua)* (A. Scarsella).

J. Ludmer, *Aquí América Latina. Una especulación* (A. Imperatore); N. Jitrik, *Panorama histórico de la literatura argentina* (G. J. Zarco); H. Vezzetti, *Sobre la violencia revolucionaria* (G. J. Zarco); A. Lorini / D. Basosi, *Cuba in the World, the World in Cuba. Essays on Cuban History, Politics and Culture* (S. Regazzoni); F. Carvajal / C. van Diest, *Nomadismo y ensamblajes: compañías teatrales en Chile 1990-2008* (L. Paladini); M. Espinoza / R. Miranda, *Mutaciones escénicas. Mediamorfosis, transmedialidad y postproducción en el teatro chileno contemporáneo* (L. Paladini); M. M. Martín Rodríguez, *Gaspar de Villagrán: legista, soldado y poeta* (G. Bellini); L. Marechal, *Adán Buenosayres* (S. Serafin); A. Fernández Ferrer, *Ficciones de Borges. En las galerías del laberinto* (S. Regazzoni); R. Roffé, *Uccelli rari ed esotici. Cinque racconti di donne straordinarie* (C. Cattarulla); J. M. González Álvarez, *En los «bordes fluidos». Formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia* (A. Hanke-Schaefer); G. Carrasco, *Ruda* (M. Bortignon); M. Ángeles Pérez López, *Catorce vidas (Poesía 1995-2009)* (A. Portela)

M. Alegre, *Jornada de África. Romanzo d'amore e morte del sottotenente Sebastião* (M. G. Simões)

J. Balsach, *Galítsia / Galicia* (M. Pertile)

**PUBBLICAZIONI RICEVUTE**

**BULZONI EDITORE**

93

# RASSEGNA IBERISTICA

## *Fondatori*

Franco Meregalli • Giuseppe Bellini

## *Comitato Direttivo*

Marcella Ciceri • Paola Mildonian • Elide Pittarello

## *Comitato di redazione*

Vincenzo Arsillo, Enric Bou, Donatella Ferro, René Lenarduzzi,  
María del Valle Ojeda, Marco Presotto, Susanna Regazzoni,  
Patrizio Rigobon, Eugenia Sainz, Silvana Serafin, Manuel G. Simões

## *Comitato scientifico*

Luisa Campuzano (Universidad de La Habana - Casa de la Cultura), Ivo Castro  
(Universidade de Lisboa), Noé Jitrich (Universidad de Buenos Aires), Alfons Knaut  
(Bochum Universität), Fernando J. B. Martinho (Universidade de Lisboa),  
Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra de Barcelona), José Portolés Lázaro  
(Universidad Autónoma de Madrid), Joan Ramon Resina (Stanford University),  
Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail)

## *Coordinatore*

Donatella Ferro

*Rassegna Iberistica*, semestrale, si propone di pubblicare tempestivamente recensioni riguardanti scritti di tema iberistico. Ogni fascicolo si apre con saggi e note. La collaborazione è subordinata all'invito del Comitato Direttivo e del Comitato di Redazione. I contributi pubblicati vengono sottoposti alla valutazione in forma anonima di specialisti interni ed esterni al Comitato di Redazione e al Comitato Scientifico. *Rassegna Iberistica* è inclusa in MLA Directory of Periodicals.

Pubblicazione finanziata dal Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati dell'Università Ca' Foscari di Venezia

*Redazione*: Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati  
Ca' Bernardo – Dorsoduro 3199 - 30123 Venezia  
e-mail «[rassegna.iberistica@unive.it](mailto:rassegna.iberistica@unive.it)»

ISSN 0392-4777

ISBN 978-88-7870-584-5

Copyright © 2011 Bulzoni editore  
Via dei Liburni, 14 – 00185 Roma  
Tel. 06/4455207 – Fax 06/4450355