

RASSEGNA IBERISTICA

94

Ottobre 2011

TOMÁS MARTÍNEZ ROMERO

La hermana de San Vicente Ferrer en el Purgatorio: un tema medieval en la literatura barroca..... p. 3

VERONICA ORAZI

Tre articoli e una polemica: possibilismo/impossibilismo su «Primer Acto» 1960..... p. 13

ENRICO DI PASTENA

Del cuento a la escena desnuda: las fronteras y su desdibujarse en «Hamelin», de Juan Mayorga..... p. 25

ANDREU BOSCH I RODOREDA

Els noms dels colors del pelatge del bestiar en la documentació de l'Alguer dels segles XVII al XIX..... p. 43

MARCELLA CICERI - DONATELLA FERRO

Curiosità di una biblioteca..... p. 59

NOTE: M. Presotto, *Storiografia letteraria ai margini dell'era Gutenberg: il nuovo progetto di José Carlos Mainer*, p. 77; G. Bellini, *Salgari, l'America e l'ispanoamericanismo italiano*, p. 83; S. Imperiale, *El caso «Bartleby» según Enrique Vila-Matas*, p. 93.

RECENSIONI: M. Freixas Alás, *Planta y método del «Diccionario de Autoridades». Orígenes de la técnica lexicográfica de la Real Academia Española (1713-1739)* (F. del Barrio de la Rosa) p. 99; J. Canals – E. Liverani (eds.), *Viaggiare con la parola* (M. Cannavacciolo) p. 101; E. Montolío Durán, *Estrategias de comunicación para mujeres directivas* (E. Sainz) p. 103; E. Brenes Peña, *Descortesía verbal y tertulia televisiva. Análisis pragmatolingüístico* (F. del Barrio de la Rosa) p. 106; J. C. Moreno Cabrera, *Spanish is different. Introducción al español como lengua extranjera* (R. J. Lenarduzzi) p. 108; E. Vilches, *New World Gold: Cultural Anxiety and Monetary Disorder in Early Modern Spain* (E. García Santo-Tomás) p. 111; P. Ruiz Pérez, *Historia de la literatura española. 3. El siglo del Arte Nuevo 1598-1691* (M. Presotto) p. 113; J. Gracia – D. Ródenas, *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010* (L. Contadini) p. 116; V. Infantes, *La trama impresa de «Celestina». Ediciones, libros y autógrafos de Fernando de Rojas* (D. Ferro) p. 119;

BULZONI EDITORE

Anónimo – F. de Rojas, *Comedia de Calisto y Melibea. Hacia «La Celestina» anterior a Fernando de Rojas* (D. Ferro) p. 121; San Juan de la Cruz, *Llama de amor viva* (M. Ciceri) p. 122; M. de Paco, *El teatro de los hermanos Álvarez Quintero* (S. Trecca) p. 125; F. de Azúa, *Autobiografía sin vida* (S. Ballarín) p. 127; J. Marías, *Voglio essere lento* (M. Ciceri) p. 130; Y. M. L. Vázquez (ed.), *Diálogo y Transgresión* (L. Paladini) p. 133; A. Crolla – O. Vallejos (comps.), *Estudios comparados de la literatura actual. Indagaciones desde género, canon, educación* (L. Paladini) p. 134; J. D. Ruiz Cumpido (coord.), *En primera persona. 49 entrevistas a mujeres cubanas* (L. Paladini) p. 135; Condesa de Marlín, *Memorias y ficciones habaneras* (S. Regazzoni) p. 136; Z. Capote Cruz, *La nación íntima* (S. Serafin) p. 138; M. B. Carbón Sierra, *Seis notas sobre Carpentier* (S. Regazzoni) p. 140.

J. F. Coelho, *Letras de Jornal* (M. G. Simões) p. 143.

PUBBLICAZIONI RICEVUTE p. 145

LA HERMANA DE SAN VICENTE FERRER EN EL PURGATORIO: UN TEMA MEDIEVAL EN LA LITERATURA BARROCA

1. Aunque de un tiempo a esta parte se han multiplicado los estudios sobre temas, argumentos y personajes medievales que trascendieron esta etapa y se convirtieron en ingredientes más o menos importantes de composiciones de épocas posteriores, todavía quedan por descubrir otros muchos que sólo puede rescatar del olvido la interdisciplinariedad o la casualidad de toparse con unas determinadas páginas. No se trata, por supuesto, de redactar textos con una voluntad meramente erudita, sino de ligar las fases histórico-literarias en una suerte de cadena que visualice cómo esos elementos se mantienen o cambian según los intereses y los gustos del nuevo creador. La interpretación de un texto determinado se enriquece así con el conocimiento de la fuente que lo motiva, y de esta forma la originalidad o la tradicionalidad se puede valorar en su justa medida.

En esta ocasión, me dispongo precisamente a realizar una cala en la historia de un motivo con toda seguridad vigente ya en la Valencia del siglo XV pero que tuvo continuación hasta el XVII, con un nuevo formato y con retoques y novedades necesarias para el lector de ese tiempo. El motivo en cuestión tiene que ver con otro de esos temas que apasionó a los medievales y que tuvo concreción en las obras literarias, en la iconografía y en el culto: el Purgatorio, que está en la base de esa literatura de viajes de caballeros como Ramón de Perellós y de esas imágenes que aparecen una y otra vez en retablos catalanes y valencianos (como bien ha estudiado Paulino Rodríguez Barral 2004). Se trata más bien de un purgatorio considerado como lugar y no como estado, identificándolo pues con una descripción que se presume dantesca y mucho menos relacionado con discusiones teológicas, que ya asomarán posteriormente y que tendrán su manifestación en la sesión XXV del Concilio de Trento. En todo caso, antes y después de Trento, la solidaridad de los vivos con los muertos purgantes y la utilidad de sus acciones para rescatar a estas almas en pena resulta esencial para la existencia misma del purgatorio, como ya leemos en el clásico libro de Le Goff (1981). Y una de esas acciones

consiste en la celebración de las misas y oraciones por el difunto, que proliferan por doquier y que llegan al punto de necesitar una cierta regularización ante el temor a supersticiones y ante la realidad de la simonía. En este contexto nacen las misas de San Amador y las misas de San Gregorio.

2. Al abrigo del proceso de canonización de Vicente Ferrer, a mediados del siglo XV, se difundieron toda una serie de milagros y noticias maravillosas sobre los hechos realizados por él en vida y después de su muerte.¹ Algunos de ellos ya tuvieron su lugar en las páginas del proceso, otros tantos tuvieron eco en los escritos hagiográficos de Ranzano, Antonino de Florencia o Miquel Pérez, y a otros, en fin, les cupo el honor de la transmisión popular o a través de fuentes que hoy por hoy desconocemos. Al último grupo parece pertenecer la intercesión del santo por su hermana Francesca, muerta en pecado, que aparece ante su hermano para que éste diga misas por la salvación de su alma.²

En un poco conocido y citado artículo sobre el «Origen de la tradición de las misas gregorianas», Salvador Carreres Zacarés (1927) publicaba un fragmento de un *Libre de memòries de Dionís Punyet*, libro donde este personaje anotaba cuentas e intercalaba sucesos y donde podemos encontrar brevemente expuesta la historia que nos ocupa: el alma de Eufresina –aunque en toda la otra tradición se la denomina Francesca– aparece ante Vicente Ferrer, su hermano, «tota foguejant ab molts cruells penes e turments». Afirma que «tinc sentència de estar en porgatori mentre lo mon dure» si Vicente no lo remedia con sus oraciones. Puesto en este brete, el futuro santo ruega a Dios que le revele en qué consisten las misas de San Gregorio, especialmente pertinentes para la remisión de la pena de purgatorio. Entonces se le aparece un ángel con un «cartell en la ma» con las dichas misas y le asegura que «qualsevula persona que les fara dir o les dira en sa vida no pora veure les penes de infern». Una vez dichas, aparece la hermana «molt bela e resplandent ab gran companya de angels», afirmando que «Nostre Senyor ma perdonat, e ara, ab aquesta santa companya de angels, men vag a la gloria de parays». Parece ser que, gracias a este relato maravilloso,³ las misas de San Gregorio pasaron a ser conocidas también como misas de San Vicente Ferrer (Martínez Romero 2006).

¹ Los procesos de canonización de los santos siempre han tenido y tienen una trascendencia y unas consecuencias nada despreciables. De Courcelles (1990:21) nos recuerda la pervivencia de unos gozos y unos versos en honor de Bernat Calvo, abad cisterciense del siglo XIII, que cabe atribuir al impulso dado por el abad de Vic para su beatificación o canonización en 1573.

² En el proceso de canonización del santo (véase ahora Fuster 2007) no se menciona nunca el caso de esta hermana, aunque también es verdad que actualmente no hay ningún proceso escrito exclusivamente con información de testimonios valencianos que pudieran confirmarlo.

³ Para contextualizarlo dentro de la tradición hagiográfica, se ha de recordar que a finales del siglo XV ya aparecen «muestras de cierta diferenciación entre la hagiografía literaria y la historiográfica» (Baños 2003:44)

Aunque la exposición de Dionís Punyet se escribe a comienzos del siglo XVI, concretamente en 1519, el asunto allá relatado fue sin duda conocido, y las causas del purgatorio y de las penas de Francesca Ferrer, aunque aquí no citadas, probablemente difundidas antes y después del relato de Punyet. El *Libre de memòries* debe considerarse, pues, como el afortunado descubrimiento de la fijación escrita, para uso personal, de una tradición popular del mismo hecho que los hagiógrafos del santo reprodujeron, después e independientemente, con mejor corrección lingüística.

3. En efecto, en 1600, en su vida de San Vicente Ferrer, Diago da cuenta tanto del origen de las misas, como de las causas del purgatorio de la hermana: Francesca había casado con Bartomeu Aguilar. Cuando después de un tiempo fuera de su tierra Bartomeu pretende regresar, envía como emisario a un negro esclavo para anunciar su llegada. El esclavo, sin embargo, se hace pasar por Bartomeu y abusa de Francesca. Ésta, cuando se percata del engaño, decide envenenar al esclavo y después, embarazada, aborta (Diago 1600:153-161). También Diago retrata la escena de la aparición de Francesca a Vicente, cuando ésta aparece comiéndose a un pequeño negro que al final vomita entero.

A pesar de que este texto es el primero que conozco que hace referencia extensa a los «pecados» que privan a Francesca de la gloria eterna, Diago introduce aquí una referencia bibliográfica muy interesante:

De todo este successo se hallo los años passados una memoria manuscrita muy antiga [sic] de aquellos tiempos. Y desde entonces aca se tiene mucha devocion en Valencia a las referidas missas de San Gregorio, y se hazen celebrar por muchos difuntos, y en varias Iglesias se ponen por escrito en tablas para que la gente las vea (Diago 1600:162)

Es decir, hacía años que corría por escrito –y supuestamente de boca en boca– el asunto que envió Francesca Ferrer al purgatorio. Sin embargo, la aseveración de Diago no es nueva. De hecho, Vicente Justiniano Antist, que en 1575 no describía la causa pero sí la pena, puede ser el origen de la remisión a las «memorias» antiguas, puesto que se refiere a Francesca diciendo: «De otra hermana de este Santo llamada Francisca Ferrer, hallamos en memorias antiguas que, cantando él misa en el altar mayor de Predicadores se le apareció ella, puesta en grandes tormentos del purgatorio...» (Antist 1956: 246).⁴ A estas mismas escrituras antiguas se debía de referir Baltasar Sorio cuando afirmaba que había utilizado fuentes escritas «in scripturis antiquis»,

⁴ En nota subraya que extrae la información de todo ese capítulo «ex authenticis scripturis, quas mihi dominus Alpharae ostendit», y de los folios 246, 249, 274, 277 y 281 del proceso.

sólo que el texto de este dominico, escrito entre 1516 y 1522, no tuvo difusión impresa que sepamos. ¿Se trata, pues, de una licencia literaria o de una afirmación sincera? Dejémoslo de momento así.

4. Carreres, en el artículo antes citado, también hacía alusión a que «en el siglo XVII se publicó un libro exclusivamente dedicado a este asunto, libro bastante raro, y del que el Padre Fages vio un ejemplar en la Biblioteca Nacional». El asunto no es otro que este que hemos comentado, el que dio lugar a una estrecha relación entre la memoria de Francesca y San Vicente Ferrer y las llamadas misas gregorianas, y el libro, *El mayor prodigio. Caso ejemplar, origen de las Misas de san Vicente Ferrer*, del notario valenciano Francisco Redón. Efectivamente, existe un ejemplar de este título en la Biblioteca Nacional de Madrid, pero no se trata de la primera sino de la segunda edición, realizada en Valencia, en la imprenta de Jaime de Bordazar, en 1698. De hecho, la primera edición data del 1634, en Madrid, por Francisco de Ocampo, y existe un ejemplar de ella en la Universidad de Barcelona (referencia Palau 252.587).

El *prodigio* que cuenta Redón tiene, claro está, elementos narrativos que amplifican con mucho el escueto argumento. Un breve resumen de los 124 folios⁵ del notario nos puede dar una idea de la proyección literaria del inicial relato hagiográfico:

Bartolomé de Aguilar, mercader valenciano, de viaje de regreso desde Nápoles a España, y a causa de una tempestad, llega a las costas de Mahón. Allí encuentra a un hombre, Muley, «propio retrato de un Etiope adulto», a quien cuenta qué le ha sucedido y por qué se halla así: a causa de los celos, ha herido a un amante de su hermana pensando que lo fuera de su propia esposa, Francisca Ferrer.⁶

Llega la hora para la exposición de la vida del «moro» Muley: después de ser esclavizado y conducido a un navío, éste naufraga y llega a una

⁵ Cito por la primera edición (1634). Antes de los 16 «discursos», la obra de Redón contiene un prólogo-dedicatoria a Francisco García, jurado de la ciudad de Valencia, y los pertinentes privilegio, licencia, tasa, erratas y aprobación. De la aprobación redactada por José de Valdivieso destaco unas frases que considero importantes en la pluma de un «capellán del serenísimo príncipe», referidas al objetivo del libro: «todo encaminado a negociar afectos en los animos fieles a las desocorridas almas del purgatorio, para que con sus sufragios alibien sus tormentos, y aceleren sus descansos». Siguen composiciones de José de Valdivieso, el catedrático de retórica Francisco Novella, Miguel de Silveira, Salas Barbadillo, Diego Múxica de Sepúlveda, Antonio Collo, Rodrigo de Herrera y Marcos Ruiz de Molina.

⁶ La exposición de estos hechos recuerda lejanamente a la *Tragèdia de Caldesa* de Joan Roís de Corella, a un siglo y medio de distancia: «estando un día, al ausentarse el Sol de nuestro emisferio, en una ventana que de mi casa hazia vista a la calle [...] vi un hombre a quien no pude conocer por falta de la luz del día, que algo curioso passò mirando las ventanas, mas libre de lo que deviera, y acompañando la cortesia del quitarse el sombrero con una demostrativa seña, se detuvo tan pequeño espacio, que a no aver causado en mi imaginación tan dilatados daños, lo juzgara por un infante.»

selva habitada por un español culto que cuida de sus «costumbres» y le da bautismo. Después es hecho prisionero por un pirata de Argel y deja de ser cristiano; allí conoce a una cristiana y a un jardinero capturados por el mismo pirata y ella le convence para que les ayude a ir a las Islas Baleares. Cuando llegan, el «traidor jardinero» apuñala a Muley y lo deja por muerto. Es así como lo encuentra Aguilar, que decide recogerle con él en el barco y navegar de regreso a Valencia.

Como Aguilar había hecho promesa de realizar una visita a la virgen de Montserrat, envía a Muley como mensajero de su próxima llegada, con un mensaje para su esposa Francisca. Ya en Valencia, da la noticia a la señora y se convierte en jardinero de la casa. Muley se enamora de Francisca. Haciéndose pasar por su esposo, le envía una nota para un encuentro de noche y a oscuras, donde consume el engaño. Francisca se percata después, pero es amenazada por Muley. Es entonces cuando decide envenenarlo. Francisca, embarazada, aborta y lo oculta a todos. Un día le pide limosna un peregrino que dice ser sacerdote y que ella no conoce, y se confiesa con él. Tres días más tarde muere Francisca.⁷

Después, se cuenta la aparición de Francisca a su hermano mientras éste está celebrando misa: «se le ofrecio delante su misma hermana con formidable aspecto, vorazes llamas, y intolerables tormentos, causando tanto horror/ al divino Vizente, sin conocerla, que amparandose del mismo Dios Sacramentado, le tomò en sus manos, pidiendole por el le dixesse quien era. A lo qual con voz espantosa le respondio; como era su hermana Francisca Ferrer; y que en el tribunal recto de la justicia de Dios estava condenada a padecer aquellas penas hasta el dia del tremendo juicio final.» Entonces le dice que celebrando por su intención las misas de San Gregorio se librará de la pena. Por intercesión de Dios, Vicente recibe un pergamino con las misas.

Hasta aquí el desarrollo y la fabulación de la historia que leíamos en *Diago*, con adiciones.⁸ Redón tuvo el detalle de enumerar además a los autores

⁷ Entre los folios 77v y 79v, Redón introduce una «breve digression para dezir algo de las grandezas que ilustran a Valencia mi patria». Curiosa es la definición que da a la lengua: «La lengua que esta Ciudad, y su Reyno usa para su comercio, esta compuesta de las tres mejores que exercita la Europa, que son la Francesa, Castellana, y Latina, tomando lo mejor, y mas breve dellas, por donde en pocas palabras explica facil los conceptos del entendimiento, y es tan suave, blanda y tierna, que mueve, atrae, y acaricia las voluntades» (f.79).

⁸ Mientras, Aguilar consigue huir del capitán turco, que lo había apresado. Escapando, da con una persona atada a un árbol por unos salteadores, que resulta ser don Valerio Luna, el prometido de Nise, hermana de Bartolomé Aguilar, aquel a quien éste había herido confundiéndolo con un amante de su esposa Francisca. Ahora es don Valerio quien le cuenta su historia, mientras caminan hacia Montserrat: había embarcado con Nise hacia Aviñón y, antes de llegar con el barco a Marsella, habían sido hecho prisioneros por el turco, que es aquel mismo pirata de Argel que había hecho cautivo a Muley. Con éste lograron huir. Una vez en las islas Baleares, en Menorca, donde arribaron, fue don Valerio quien hirió de gravedad a Muley. Curioso es el motivo por el que iba a Aviñón, que permite la contextualización cronológica: «por muerte del Papa Clemente Septimo en Aviñon, que fue segundo de la cisma, que oy con tanto sentimiento padece la Iglesia, fue electo en su lugar don Pedro de Luna, Aragones, llamado agora en / el Pontificado Benedicto

que trataron sobre aquellas misas de San Gregorio que celebró San Vicente Ferrer (f.120), y en primer lugar, a Francisco Diago, a quien debe la base argumental fundamental. Redón, sin embargo, prosigue hasta completar las vidas de los supervivientes: Aguilar, viudo, se queda en Montserrat, y Valerio, a quien éste había herido por confusión, encuentra a su prometida Nise, hermana de Aguilar, en el mismo Montserrat y vuelve con ella a Valencia. Con ello termina la historia.

5. De este Francisco Redón da noticia Ximeno (1747:324). Afirma que fue notario, natural de Valencia, y que escribió en prosa y verso *El mayor prodigio, y caso exemplar. Origen de las Missas de San Vicente Ferrer*. De esta obra señala las dos ediciones que conocemos, la de Madrid de 1634 y la de Valencia de 1698. Más de veinte años después, el padre Teixidor (ed.Esponera 1999:466), en su *Vida* del santo, observaba que Redón «mezcló tantas ficciones poéticas, que causa admiración. Erraría mucho el que se valiese de sus invenciones poéticas para escribir la verdad histórica del suceso». Esta verdad histórica, al parecer de Teixidor, era mucho más simple: Francisca es violada por un esclavo suyo negro mientras su marido, mercader, se encuentra fuera. Lo envenena y aborta. Calla su crimen y lo confiesa a un sacerdote peregrino. El hagiógrafo ventila el asunto en un par de páginas (ibid: 315-6), un argumento a todas luces insuficiente para una obra literaria de cierta ambición.

La misma crítica a los supuestos excesos de Redón, y al parecer independientemente de Teixidor, se lee en la *Vida* redactada por Fages (1903:8): «Nuestras costumbres rechazan estos relatos. Baste saber, que á consecuencia de dramas sombríos en los que más que su propia voluntad, había tenido parte la malicia ajena, esta mujer padecía en el fuego en que se expía todo acto humano contrario á Dios. Un día que Vicente Ferrer celebraba la misa en el altar mayor del convento, se presentó á su vista un terrible espectáculo; una mujer que imploraba su piedad, víctima de uno de esos tormentos que describe Dante, tan teólogo como poeta».

Al margen de las fabulaciones y de los elementos que condimentan *El mayor prodigio*, el temperamento de Ximeno rehusaría, por no sacados de fuentes documentadas, algunos sub-argumentos seguramente inventados por el mismo Redón. Me refiero, por ejemplo, a que Aguilar halle en Montserrat un papel a

Dizimotercio.// Este pues como sabes, es tan deudo mío que se dilatan muy poco nuestras lineas de consanguinidad, por lo qual reconociendo la obligacion que tenia de embiarle parabienes devidos a la suprema Dignidad que ocupava, con la ocasion de gozar sin peligro mi amada Nise (perdona que assi lo diga) me dispuse a ser yo mismo el mensagero» (f.101). Y también el de regreso después del suceso con Muley: «y prosiguiendo el camino de Narbona, ocasion de mi total ruyna, supe como Benedicto avia mudado su silla Pontifical a Paniscola, Peninsula del mar» (f.107v).

él dirigido por Vicente Ferrer donde le comunica la muerte de Francisca; o que sea la misma Francisca la que poco después se aparezca a su marido:

Vio digo colgada de luto toda la sala, y enmedio della una tumba cubierta de lo mismo con quatro encendidas antorchas, a cuyo lugubre aparato se le eriçaron los cabellos, se le anudò la garganta, perdiendo de un frigido miedo la osadia para despertar a don Valerio. A este punto partiendose en dos partes la funesta tumba, echò de sí, como si fuera un bolcan, un homito de espesas llamas, descubriendo una muger, que vertiendo de sus ojos vivas/ centellas en lugar de lagrimas, parece que clamava piedad, exercitando rigores, pues debaxo sus plantas yazia un cadaver de un hombre negro, y prosiguiendo en sus mismas crueldades se comia otro de un tierno infante del proprio color adulto (f.117v-118)

Sin duda, la simbología de todo aquello que está viendo no es otra que la que ya conocemos.⁹

6. Si hacemos caso a Wooldridge (2000:12), Antonio Enríquez Gómez redactaba *Las misas de San Vicente Ferrer* poco antes de septiembre de 1661. El autor, escondido tras el seudónimo de Don Fernando de Zárate, descendía de una familia de judíos conversos y él mismo fue acusado de judaizante por la inquisición. Aunque ciertamente se hayan querido ver coincidencias con otras obras literarias, García Moya (2001) ya destacó la deuda directa que *Las misas* mantenía con *El mayor prodigio* de Francisco Redón, una deuda que llega al plagio, porque Enríquez-Zárate ocultó deliberadamente el origen del argumento que desarrollaba. Los paralelismos existentes entre ambas están fuera de toda duda. Quizá tan fuera de duda como la sobreinterpretación de McGaha (1993: 43) al apreciar la posibilidad de un cierto movimiento de simpatía del potencial lector de la obra hacia el moro Muley o, dicho de otra manera, una actitud contra el racismo español que el mismo Enríquez sufrió en carne propia.¹⁰ Sin embargo, Zárate no ideó el personaje de Muley, sino que más

⁹ Merece la pena, sin embargo, transcribir la explicación sobre el estado de purgatorio en que se encontraba, porque se confesó con un falso sacerdote sin saberlo: «Esta no fue verdadera confession por no ser hecha al que constituido en dignidad es divino Sacerdote, y carecer de la absolucion, que quien no la tiene no recibe el Sacramento de la Penitencia, si bien de mi parte ya cumpli con la diligencia hecha; instando con Dios para el perdon de mis culpas, y pecados con el perfecto dolor y arrepentimiento que tuve de averlos cometido» (f.115v).

¹⁰ En contra de esta posición, vienen a la mente las acertadas palabras de Baltasar Fra (1995:182-3): «el héroe, por ser negro, ha de pagar un tributo, o de lo contrario tendrá que morir, como le pasa al “turco negro” Muley [...]. El negro de la comedia española está condenado no sólo al celibato sino a la falta de descendencia biológica [...] personajes negros de la comedia española, que implícita o explícitamente aceptan la inferioridad moral de sus personas como base de su posición social ínfima, como fue el caso de los santos negros o del propio Muley de *Las misas de San Vicente Ferrer*».

bien utilizó un argumento existente que se ajustaba a unos parámetros. No se inventó un personaje negro para que cometiera un acto vil y así demostrar su baja naturaleza, condenándolo además a la falta de descendencia (por el aborto de Francisca). La historia estaba ya creada y difundida, por Redón y antes que él por toda una larga tradición de la que nos ha llegado sólo una parte, sin duda la menos popular. Ahora bien, venía como anillo al dedo para un autor del barroco resucitar viejas figuras con tonalidades nuevas, de tal manera que la muerte de Francisca Ferrer, en lugar de servir de apoyo a la celebración de unas misas para rescatar su alma del purgatorio, contribuía a ejemplificar una imagen negativa del negro y la vigencia importante y subliminal de la limpieza de sangre en el contexto de la España del siglo XVII. «No puede aver vituperio/ en muger que nació blanca, / mayor que querer un negro», se dice en la segunda jornada de la obra de Zárte, donde el motivo del *honor* tiene un lugar muy importante. Importa poco de dónde sea el negro, mientras lo sea; de hecho, en la relación de *personae* intervinientes, aparece «Muley Negro, turco», mientras que en el interior de la primera jornada el mismo Muley nos dice que fue preso en Etiopía por una nave española como esclavo antes de naufragar, convertirse al cristianismo y dedicarse a la piratería en Argel, nuevamente reconvertido al Islam. También es verdad que Zárte, y antes Redón, necesitaba que su personaje fuera de Etiopía, una tierra ya existente en la antigüedad, y no tierra nueva de esclavos, para transformarlo precisamente en esclavo. Esa condición de negro resuelve precisamente el dilema de Muley, entre respetar a su salvador Aguilar o cumplir con el deseo de poseer a Francisca, en beneficio de este último, en la medida que puede asumir que «no estoy obligado/ à guardar ningun respecto», como ha visto Dille. Sin embargo, me parece que el mayor acierto de este investigador (Dille 1979:91-92) consiste en interpretar que Muley resulta ser un instrumento de la venganza del demonio contra San Vicente, que tiene sus razones religiosas en el hecho de que el negro renuncia a su condición de cristiano, porque apostata. Sólo que el desconocimiento de la fuente de la que bebió Zárte distorsiona la evaluación de la obra, al otorgar a este autor un acierto que en todo caso se debe atribuir a Redón. También otra característica que destaca Dille (1979:87): la disolución de la unidad dramática en multitud de sub-argumentos y la introducción de personajes prescindibles y de escenas innecesarias. Todo ello ya proviene de su fuente y no se trata –vuelvo a insistir– de un mérito o de un demérito de Zárte.

7. Vemos, por lo tanto, que las misas posteriormente denominadas de San Vicente tuvieron su origen en los «pecados» de Francesca, castigada al purgatorio por no haberlos confesado correctamente. De donde se infiere que, en buena lógica, el conocimiento de la causa es anterior a la consecuencia, y que

la aparición de una referencia a las «misas de San Vicente» lleva implícita la existencia anterior del relato de los pecados. Si esto es así, debemos suponer que el relato que nos lleva de Punyet a Zárate, de principios del XVI a finales del XVII, existía ya en el siglo XV, antes de 1497, cuando en la constitución 15 del sínodo de Canarias se habla de erradicar diversas supersticiones que afectan, entre otras, a las misas de San Amador y a las de San Vicente (García-Villoslada 1980: 382).

BIBLIOGRAFÍA

- ANTIST, V.J. (1956) *La vida y historia del apostólico predicador sant Vincente Ferrer* [Valencia 1575] ed. J.M. de Garganta, dentro de Garganta, J.M. de- Forcada, V., *Biografía y escritos de San Vicente Ferrer*, Madrid, BAC, pp.94-334.
- BAÑOS VALLEJO, F. (2003) *Las Vidas de santos en la literatura medieval española*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- CARRERES ZACARÉS, S. (1927) «Origen de la tradición de las misas gregorianas», *Cultura Valenciana* II, pp.49-51.
- DE COURCELLES, D. (1990) *Les histoires des saints, la prière et la mort en Catalogne*, París, Publications de la Sorbonne.
- DIAGO, F. (1600) *Historia de la vida, milagros, muerte, y discípulos del bienaventurado predicador apostolico valenciano S. Vicente Ferrer de la Orden de Predicadores*, Barcelona.
- DILLE, G.F. (1979) «A Black Man's Dilemma in *Las misas de S.Vicente Ferrer*», *Romance Notes*, p.87-93.
- FAGES, F.I.I., (1903) *Historia de San Vicente Ferrer*, Valencia, A.García [traducción de l'original francés por A.Polo de Bernabé].
- FRA MOLINERO B., (1995) *La imagen de los negros en el teatro del siglo de oro*, Madrid, Siglo XXI.
- FUSTER, S., trad., (2007) *Proceso de Canonización de San Vicente Ferrer*, Valencia, Ayuntamiento.
- GARCÍA MOYA, R. (2001) «Otelo y las misas de San Vicente», *Diario de Valencia*, 15-4-2001.
- GARCÍA-VILLOSLADA, dir. (1980) *Historia de la Iglesia en España*, Madrid, BAC, vol.III/2.
- LE GOFF, J. (1981) *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid, Taurus [trad. del francés].
- MARTÍNEZ ROMERO, T. (2006) «De les *Misses de sant Gregori* a les *Misses de sant Vicent Ferrer*. Un breu recorregut per l'hagiografia vicentina», *Afers* 53/54, p.353-366.
- MCGAHA, M. (1993) «Entre el «Noble Moor» y el «Negro Perro Moro», en Stoll, ed., *Vidas Paralelas: El teatro español y el teatro isabelino 1580-1680*, Londres, Tamesis, pp.37-44.
- REDÓN, F. (1634) *El mayor prodigio. Caso exemplar, origen de las Missas de san Vicente Ferrer*, Madrid, Francisco de Ocampo.

- RODRÍGUEZ BARRAL, P. (2004) «Purgatorio y culto a los santos en la plástica catalana bajo-medieval», *Locis amoenus* 7, pp.35-51.
- SORIÓ, B. (1950), *De viris illustribus Provinciae Aragoniae Ordinis Praedicatorum*, ed. J.M. de Garganta, Valencia, Diputación.
- TEIXIDOR, J., (1999), *Vida de San Vicente Ferrer, apóstol de Europa*, ed. A.Esponera, Valencia, Ayuntamiento.
- WOOLDRIDGE, J.B. (2000) «False Andalusian Rhymes in Antonio Enríquez Gómez and their Bearing on the Authenticity of *Los bermanos amantes*», *BHS* LXXVII, p.1-12.
- XIMENO, V. (1747) *Escritores del Reyno de Valencia*, Valencia, J. Estevan Dolz, vol. 1.

TRE ARTICOLI E UNA POLEMICA: POSSIBILISMO/
IMPOSSIBILISMO SU *PRIMER ACTO* 1960

Tra estate e inizio autunno 1960 viene sancita sulle pagine di *Primer Acto* la trasformazione in polemica di una potenziale manovra a tenaglia contro il Regime, da attuare in modo complementare (non contrapposto) da prospettive complementari (non contrapposte): suggerendo spunti di riflessione per risvegliare la coscienza del pubblico oppure mettendo lo spettatore con le spalle al muro attraverso la denuncia violenta; dall'interno del sistema, con un'*acción posibilista* nei circuiti teatrali ufficiali, e al contempo dal suo esterno, con un'*acción imposible*, nei teatri universitari e da camera come anche all'estero. Proviamo a scorrere, allora, ancora una volta le parole dei protagonisti di questa vicenda, per mettere a fuoco alcuni dettagli del rinnovamento radicale della drammaturgia ispanica a metà del XX secolo.

Come è noto, il confronto tra Alfonso Sastre e Antonio Buero Vallejo su Possibilismo e Impossibilismo si sviluppa su tre numeri successivi della rivista *Primer Acto* (14, 15, e 16 del 1960 appunto)¹ e, visti i toni, sarebbe forse più opportuno parlare di scontro. Persino quando la riflessione sulla posizione personale è espressa in termini contenuti, si coglie una certa tensione a stento trattenuta. Ciò che colpisce, però, è il fatto che in questo scambio di pareri, tanto vivace e sentito, i due autori finiscono per pregiudicare un elemento nodale: le due posizioni, quella possibilista e quella impossibile, sono poten-

¹ Sulla questione cfr. almeno SCHWARTZ, KESSEL, «*Posibilismo and Imposibilismo*. The Buero-Sastre Polemic», *Revista hispánica moderna*, 34, n. 1-2, *Homenaje a Federico de Onís*, 1968, vol. I, pp. 436-445; IGLESIAS FEIJOO, LUIS, «La polémica del posibilismo teatral: supuestos y pre-supuestos», in *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX. Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 19-20, Diciembre de 1996, pp. 255-269; AA.VV., «El posibilismo: ¿error o necesidad?», *El Cultural de El Mundo*, 10 de Mayo de 2000, pp. 6-10; O'LEARY, CATHERINE, *The Theatre of A. Buero Vallejo: Ideology, Politics and Censorship*, Woodbridge, Tamesis, 2005, pp. 124-129; CAUDET, FRANCISCO, *Crónica de una marginación. Conversaciones con Alfonso Sastre*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1984; da ultimo «Grupo de Teatro Realista. Polémica sobre el Posibilismo», intervista di Francisco Caudet con Alfonso Sastre, consultabile sul sito www.sastre-forest.com/sastree/pdf/grupodeteatrorealista.pdf.

zionalmente coordinabili e non auto-escludenti; potrebbero concretizzare un attacco alla dittatura su fronti diversi, senza indebolirsi a vicenda ma al contrario rafforzandosi mutuamente. La condotta e le scelte dei due intellettuali partono dagli stessi presupposti, cioè la circostanza contingente (come sottolineano nei rispettivi articoli) che, in un modo o nell'altro, interagisce in modo produttivo con l'ispirazione creativa e con l'azione dell'autore, proprio perché l'esperienza vitale di ogni artista forgia non solo la sua opera ma prima ancora i principi etici ed estetici che la sostengono, il suo canone personale (più o meno aderente al sentire e ai modi del suo tempo). Il fine è comune, l'esito auspicato è condiviso (il rinnovamento del teatro e della società) e ciascuno dal proprio punto di vista, possibilista o impossibilista, attirando l'attenzione su temi difficili e scomodi, assedia il Regime, lo lavora ai fianchi. L'efficacia delle due modalità sta nella cooperazione, mentre la contrapposizione ne impoverisce il potenziale: da un lato, investendo il pubblico con un messaggio diretto, lo si provoca con una denuncia-accusa (si deve reagire, per non essere conniventi e dunque complici), urlando al contempo il proprio personale essere 'contro' il Regime; dall'altro lato si suggerisce – senza cedimenti ideologici, né concessioni al potere costituito – quanto sia discutibile l'accettazione passiva, quel *morir por cerrar los ojos* di aubiana memoria, rimpallando agli spettatori la responsabilità del diritto-dovere all'auto-determinazione dell'individuo e alla Scelta. È in quest'ottica che l'efficacia dell'azione è concretizzabile.

Seguendo i due drammaturghi nel dialogo virtuale sulle pagine di *Primer Acto*, sorge il sospetto che lo spostamento dalla collaborazione al raffronto polemico sia da imputare proprio all'inevitabile interazione tra il soggetto creativo e la sua 'dimora vitale', tra l'essere artista e l'esserlo in un qui e ora che è come un marchio a fuoco. Ciò dimostra quanto sia potente il coinvolgimento ma anche lo straniamento prodotto da questo delicatissimo meccanismo.

È Alfonso Sastre, come sappiamo, a innescare la polemica², con un articolo in cui inquadra con precisione quelle che definisce le due *actitudes* nello sviluppo della drammaturgia spagnola dell'epoca. Si tratta quindi dell'atteggiamento, delle posizioni dei drammaturghi attivi in quegli anni rispetto al progresso del Teatro spagnolo e della Società spagnola del tempo (entrambi in maiuscola nell'articolo). Già dalle prime parole, emerge un binomio inscindibile, fulcro dell'attività degli intellettuali impegnati, e cioè la militanza e lo stretto legame dinamico tra la creazione teatrale e la sua incidenza sulla società a vent'anni circa dall'inizio della dittatura franchista. Sono questi gli obiettivi della *acción* di questi autori, comuni a tutti e condivisi da tutti. Una

² SASTRE, ALFONSO, «Teatro imposible y pacto social», *Primer Acto*, 14, Mayo-Junio de 1960, pp. 1-2.

condivisione di intenti che mira a rinnovare la scena spagnola e intende inescare il progresso della società stessa, rinsaldando il rapporto tra letteratura e vita, opera e ambiente sociale che ne costituisce l'ambito di ricezione. Tuttavia, i drammaturghi sono in *desacuerdo*, specie per quanto concerne la *táctica* cui fare ricorso per raggiungere gli obiettivi – comuni, si ricordi bene – della loro *acción*.

Gli intenti, dunque, sono condivisi e coinvolgono – certo – lo svecchiamento del teatro e la rinascita di una drammaturgia di livello, dal punto di vista dei contenuti e della sperimentazione tecnico-formale, ma si proiettano verso un'efficacia più allargata e mirano anche e specialmente al rinnovamento della società. Un teatro, insomma, che non sia più il riecheggiamento della prospettiva dei vincitori, vuoto e propagandistico, insterilito nel messaggio e nella forma o basato sul puro intrattenimento, in una prospettiva superficiale ed edonistica. Un teatro, invece, che permetta lo sdoganamento di temi di spessore e modalità sperimentali, ricollegabili idealmente – sviluppandoli e riavviando il processo di evoluzione – alla produzione pre-bellica, il cui potenziale era stato soffocato dallo scoppio del conflitto fratricida.

Sastre, poi, entra nel vivo della questione e identifica la prima *actitud* con due tendenze differenti: da un lato, la critica dell'Impossibilismo nel teatro (a sostegno di una prospettiva 'possibilista'), espressa da Antonio Buero Vallejo; dall'altro, l'accettazione del così detto *pacto social* – caldeggiata da Alfonso Paso –, che consentirebbe la presenza dei nuovi drammaturghi nei circuiti professionali del tempo. Le due prospettive, quella di Buero e quella di Paso, sono molto diverse e, di fatto, vengono analizzate separatamente.

La prima posizione – la critica dell'Impossibilismo – si fonderebbe sulla convinzione che in Spagna si sta scrivendo deliberatamente un teatro 'impossibile' da rappresentare (si ricordi che Lorca aveva definito nello stesso modo certo suo teatro – *imposible e irrepresentable* –, riferendosi a opere come *El público* o *Así que pasen cinco años*), perché in contrasto sia con le scelte degli impresari che gestiscono di fatto l'ambiente, sia con la prospettiva ideologica dell'ordine costituito. Questa condotta da parte dei drammaturghi mira, è chiaro, ad attirare l'attenzione di un pubblico di nicchia, ad esempio quello del teatro universitario e da camera, posto che – come Sastre sottolinea – certo non si tratterà di *autores-suicidas*. Uno dei fini sembra essere, inoltre, l'allestimento di opere anche al di fuori dei confini nazionali, all'estero, date le inadeguate condizioni interne. Sarebbe questa la prospettiva 'impossibilista', dolorosamente sterile perché inefficace, per la stessa difficoltà di diffonderne il messaggio nel panorama culturale e socio-politico della Spagna franchista. Così, alla ricerca di un'alternativa efficace, si finisce per orientarsi verso un teatro 'possibile', accettando sacrifici indotti dalla necessità di adattamento almeno parziale alle 'limitazioni' della *acción* del drammaturgo.

La seconda *actitud* – l'accettazione del *pacto social* – parte invece dalla consapevolezza che il teatro spagnolo del tempo è governato da un *pacto de intereses establecidos* (quel connubio fatale tra interessi dell'ambiente imprenditoriale e imposizioni del Regime). Solo l'accettazione di questo patto può consentire l'accesso all'ambito professionale, l'ingresso nei circuiti ufficiali, presupposto fondamentale perché l'azione del drammaturgo e la sua opera possano fare presa sul pubblico e sulla società.

Il rifiuto del patto, d'altra parte, implica l'inesorabile esclusione dalle scene, l'annullamento di ogni possibilità di sollecitare le coscienze, quindi la 'sterilità' degli autori, della loro opera e del loro messaggio. Una volta accettato e sottoscritto il patto, però, è sempre possibile la *traición*, che consentirebbe ai drammaturghi di recuperare la capacità di *acción*, teatrale e sociale.

Le due posizioni (Possibilismo e *Pacto social*) sono tutt'altro che coincidenti, Sastre ne è ben consapevole. Tuttavia, essendo state rappresentate solo quattro delle quattordici *piezas* che ha all'attivo (siamo nel 1960), forse egli stesso e i suoi intenti di drammaturgo sono in qualche modo ricompresi nella critica formulata dalle due posizioni, posto che il suo caso dimostrerebbe la mancanza di incidenza del teatro impossibilista, il quale, non riuscendo ad approdare sulla scena, risulta inefficace, perché irrapresentabile e dunque 'impossibile'.

La ragione dell'intervento, quindi, è formulare una critica obiettiva delle due prospettive illustrate, nelle quali Sastre rileva alcuni vizi di forma, come il rischio di «coartada de un larvado conformismo»³. Le sue parole non intendono condurre a un «juicio final», ma lasciare piuttosto che la lettura diventi «una actividad creadora en algún aspecto»⁴, perché il lettore tragga le sue conclusioni, basandosi su alcuni dati utili. Così, è a partire dall'accusa di un larvato conformismo rivolta ai suoi interlocutori ideali (Paso e Buero in testa), per i quali il rifiuto dell'Impossibilismo costituirebbe l'alibi per adattarsi alle condizioni imposte dal Regime, che Sastre introduce la riflessione sulle proprie scelte etico-esistenziali e artistiche.

E lo fa iniziando dalla non validità del concetto di 'Impossibilismo' e del suo contrario: a suo avviso, non esiste di fatto un teatro impossibile, perché non esistono criteri oggettivi e statici per stabilirne l' 'impossibilità'. Se il concetto di 'teatro impossibile' si basa sull'azione dell' 'apparato di controllo' (diretto e indiretto, privato – la gestione degli impresari teatrali – e pubblico – la censura –), finisce per assumere contorni contraddittori e mutevoli: opere fino a pochi anni addietro rifiutate perché 'irrapresentabili', iniziano a trovare un loro spazio – modesto – sulle scene spagnole. Più opportuno, allora, parlare

³ SASTRE, ALFONSO, «Teatro imposible y pacto social», *cit.*, p. 2.

⁴ *Ibidem*.

di un teatro al momento *imposibilitado*, piuttosto che *imposible*, perché ogni forma drammatica deve essere considerata *posible* fino a quando cause esterne non la rendano appunto *imposibilitada*. Non si tratta di una categoria connotativa di certa drammaturgia, ma delle ricadute sulla produzione teatrale delle conseguenze di una precisa situazione storico-politica e socio-culturale.

Sono parole – quelle di Sastre – che affermano la necessità etica ancora prima che artistica di ritenere ‘possibile’ ogni forma di espressione teatrale, considerando i limiti che le vengono imposti una coercizione e un’oppressione pesantemente condizionanti. E ogni limitazione, ogni concretizzazione di questa *imposibilitación*, va accolta con stupore, di fronte all’anomalia che rappresenta e comporta.

È per questo che non si può accettare un simile interlocutore (il Regime, la censura), responsabile dell’inaccettabile *imposibilitación*. In primo luogo, perché significherebbe sancirne l’esistenza e avallarne lo *status* di controparte in un confronto che dovrebbe essere produttivo, per portare all’auspicata *eficacia* del teatro. In secondo luogo, perché si tratta di un interlocutore «fantasmagorico, invertebrado», un elemento «sin estructura», e dunque i compromessi richiesti per rapportarvi risulterebbero inutili: «contábamos con que ahí había una barrera y no había nada»⁵. Se questa barriera esistesse, certo, bisognerebbe tenerne conto, ma non adattarsi ai suoi interstizi in nome della penetrazione sociale, perché il progresso si innesca con la contrapposizione dialettica e non con il conformismo.

È innegabile, però, che l’autore obbedisce a una serie di imperativi, cioè gli elementi ispiratori della sua opera, della sua concezione della scrittura, della creatività. E questo va ben oltre qualunque considerazione tattica, che finirebbe per ridurre l’arte a una serie di compartimenti stagni, negandole la possibilità di evolversi, di avere una prospettiva, schiacciandola su una piatta realtà contingente. Forse l’arte è per sua stessa natura ‘impossibile’, cioè difficile, contrastata, in opposizione dinamica rispetto a ciò che innova. Gli esempi adottati da Sastre a riprova di quanto afferma rimandano ad autori di opere ‘impossibili’ per la sensibilità e la mentalità del loro tempo e del momento storico e socio-culturale in cui agivano. ‘Impossibile’ viene definito il teatro di O’Neill rispetto al ‘possibile’ *musical* di Broadway degli stessi anni. Così come ‘impossibile’ è stata la pittura del Greco, di Van Gogh, di Picasso. Lo stesso si può dire della produzione di Kafka o, in ambito teatrale, di un’opera come *Sei personaggi in cerca d’autore* di Pirandello, ‘impossibile’ nel panorama teatrale dell’Italia di allora. O ancora il teatro epico di Brecht, rispetto al teatro drammatico che nello stesso momento costituiva l’unica via percorribile per un drammaturgo; ma Brecht *posibilitó*, cioè rese possibile, il suo teatro attraverso

⁵ *Ibidem*.

la lotta. Allo stesso modo Miller e Sartre hanno *posibilitado* il loro teatro a dispetto del dramma addomesticato, della commedia leggera, del teatro di *boulevard*. Ciò vale anche per Beckett. Tutti maestri migliori – conclude Sastre – degli attuali «predicadores de tácticas y acomodaciones»⁶, ricollegandosi all'accusa esordiale di larvato conformismo, mascherato dall'alibi della scelta di un teatro *posible*, imputata ai sostenitori del Possibilismo e del *Pacto social*.

A proposito della seconda prospettiva, il *Pacto social* appunto, Sastre ammette che l'esistenza del teatro spagnolo del momento dipende da un 'patto di interessi stabiliti'. Nega, però, che il drammaturgo, per poter agire in modo efficace, debba accettare questo patto, il cui rifiuto comporta 'solo' l'impossibilità «alojarse cómodamente» nei circuiti ufficiali dell'ambiente teatrale, cioè arrivare sulle scene, potersi permettere repliche. E d'altra parte la professionalità non si esprime solo all'interno dei circuiti ufficiali, ma anche al loro esterno, ad esempio nell'ambito del teatro universitario o del teatro da camera, certo meno 'comodi' e redditizi, al cui interno comunque il drammaturgo può svolgere la sua *acción*. Il rifiuto del patto, cioè, non porta necessariamente all'inattività e alla sterilità sociale, ma alla lotta per il progresso della società e del teatro, difficilmente raggiungibile invece attraverso il tradimento del patto dopo averlo sottoscritto.

La risposta di Buero non si fa attendere⁷ e nel numero successivo della rivista compare la sua replica, in cui controbatte le opinioni sui due atteggiamenti considerati inopportuno «imparentati» dal suo interlocutore, sostenuti rispettivamente da Paso e da lui stesso. La prima nota stonata – esordisce – è la critica aperta a mezzo stampa, con un insinuante confronto a tu per tu, ennesima battuta di un attacco deliberato, che si ripete da tempo. La condanna della critica pubblica, tra compagni che lottano per obiettivi sostanzialmente uguali, non nasce da un superficiale risentimento soggettivo, al contrario è considerata inopportuna perché indebolisce l'operato comune, proprio a detrimento del progresso della società e del teatro, fine ultimo della militanza. Questo è un tratto essenziale, perché mostra come Impossibilismo e Possibilismo non siano *a priori* schieramenti contrapposti, destinati a un'inevitabile collisione, ma incarnino una potenziale collaborazione, per il raggiungimento di obiettivi condivisi.

Nel contesto della Spagna del tempo, l'azione unitaria, da prospettive complementari – non opposte –, concretizza una strategia diversificata per contrastare il Regime, che uscirebbe rafforzato da una contrapposizione interna dei suoi detrattori. Buero vede nella critica di Sastre un'insidia striscian-

⁶ *Ibidem*.

⁷ BUERO VALLEJO, ANTONIO, «Obligada precisión acerca del *Imposibilismo*», *Primer Acto*, 15, Julio-Agosto de 1960, pp. 1-6.

te: la dispersione a causa della disunione, a tutto vantaggio dell'avversario, di quella dittatura che soffoca il rinnovamento teatrale, culturale, sociale.

Buero, poi, entra nel merito delle questioni sollevate; in primo luogo il fatto che Sastre rilevi dei 'vizi di forma' nel teatro di alcuni drammaturghi contemporanei, certo non imputabili a *mauvaise foi*, ma assimilabili a una sorta di paravento dietro al quale si celerebbe un embrionale conformismo. Ciò che suscita stupore, oltre alle accuse, è il protrarsi di questo genere di insinuazioni più o meno velate, da parte di Sastre e di alcuni suoi sostenitori, che risalirebbero addirittura agli inizi degli anni '50. Questo atteggiamento, pubblico – dalle pagine delle riviste specializzate – oltre che privato, si sarebbe tradotto in una sorta di discredito della drammaturgia bueriana, o di parte di essa, perché poco oppositiva o contaminata da conformismo e *acomodación*; un teatro, insomma, non all'altezza delle circostanze, al quale comunque viene riconosciuta una certa validità.

Di fatto, già in un articolo di quasi dieci anni prima, Sastre⁸ si domandava se il teatro di Buero, Calvo Sotelo, López Rubio e Pemán avesse un intento sociale definito, mettendo tutti sullo stesso piano. Ed era basandosi sull'atto unico *Las palabras en la arena* e su due opere, *Historia de una escalera* e *En la ardiente oscuridad* (le uniche allestite da Buero fino a quel momento), che aveva formulato in modo più o meno scoperto la sua accusa di insufficienza e conformismo, riaffermata proprio nell'articolo del '60, che dà inizio alla polemica tra i due drammaturghi.

Sastre è una figura carismatica, attorniato da fedelissimi e osannato negli ambienti del teatro universitario (Buero è anch'egli un intellettuale militante dal solido retroterra ideologico ma, a differenza del suo interlocutore, è uomo schivo e riservato). Dalla sua prospettiva di sostenitore della denuncia violenta, si scaglia contro le posizioni teoriche non condivise e, tuttavia, la critica del Possibilismo, non esclude la svalutazione e il discredito dell'opera oltre che dei presupposti teorici degli interlocutori, perché è induttivamente, attraverso la ricezione e l'analisi della produzione, che vengono valutati i presupposti ispiratori.

Dei veri modelli, dei Maestri, antitesi degli attuali *predicadores de tácticas y acomodaciones* (affermazione strisciante che non chiarisce se nel novero fosse compreso anche Buero) viene negata poi l'astrattezza impossibilista, poiché al contrario si sono opposti in grado e modo diverso alle circostanze contingenti in cui vivevano e operavano. L'unico magistero efficace, dunque, è quello dei Pirandello, degli O'Neill e dello stesso Sastre che vi si rifà, trovando una nuova strada, sondando un percorso inedito, quello dell'Impossibili-

⁸ SASTRE, ALFONSO, «LOS autores españoles ante el teatro como 'arte social'», *Correo Literario*, 30, 15 de Agosto de 1951, p. 5.

simo, appunto, il solo e unico mezzo per indurre il progresso sociale e culturale, con un meccanismo dialettico di contrapposizione e non di *acomodación*. Tuttavia, secondo Buero, il pensiero del suo interlocutore si definisce in realtà in senso anti-dialettico: se non si deve tenere conto degli ostacoli opposti dalle 'circostanze' (profilo e azione del controllo indiretto – gli interessi consolidati che regolano i circuiti ufficiali – e del controllo diretto – la censura di Regime –) in cui versa la Spagna del tempo, perché il loro profilo sfuggente e cangiante le rende imprevedibili, non per questo si deve smettere di prevedere eventuali sviluppi di quelle stesse circostanze. Si tratta di un variare costante di possibilità e impossibilità, dovuto a una struttura (quella degli interessi economici e della situazione socio-politica) mutevole, la cui conoscenza è dunque relativa, soggetta a errori di interpretazione e cambiamenti. Di tutto ciò bisogna tenere conto, perché ogni intellettuale mira a diffondere il proprio messaggio in un qui e ora, oltre che in una dimensione 'altra' (cronologica: in un altro tempo, nel futuro; spaziale: in altri luoghi, all'estero), rispetto al momento contingente della propria esistenza e della propria attività.

Questa necessità di pensare 'oltre', superando le apparenti (Sastre) o concrete (Buero) barriere opposte dal 'controllo' è esiziale, proprio perché vi sono concetti, temi, proteste, che o non si sfiorano o si sfiorano in un certo modo, ma non con lo svincolamento assoluto e la violenza espressiva, propri della totale libertà creativa: la letteratura subisce sempre il condizionamento del suo contesto e del suo tempo, che la connotano in modo di volta in volta peculiare, per quanto attiva e fortemente propositiva sia la reazione intellettuale rispetto all'ambiente in cui nasce e si sviluppa. Per questo, l'appello di Sastre a scrivere in assoluta libertà è irrealizzabile. Per quanto imprevedibili e mutevoli possano essere le influenze della società sull'artista, questi deve sempre essere consapevole di questa insidia, per contrastarla nel modo più opportuno secondo le circostanze. Di fatto, glossa Buero adducendo una felice similitudine, nessun generale muove il suo esercito sempre e solo in linea retta, ma adegua gli spostamenti alle mosse dell'avversario. Analogamente, l'intellettuale che scrive in assoluta libertà incarna un concetto meccanico, non dialettico; lo scrittore calato nel reale, invece, vive *en situación*, si contrappone all'ambiente, valuta, prevede i rischi, ma non si muove in modo temerario, perché vuole agire sul contesto in cui vive e non esserne sopraffatto, anche e specie quando lo condanna. Si tratta di un meccanismo di cui lo stesso Sastre è ben consapevole – pur negandolo talvolta –, come quando parla di 'apparato di controllo' alludendo alla censura di Regime, in maniera non scoperta quindi ma mediata.

Così, quando Buero critica l'Impossibilismo e raccomanda la *posibilitación*, non suggerisce accomodamenti, ma l'opportunità di dedicarsi a un teatro difficile, portatore di un messaggio che possa arrivare sulla scena. Un teatro

en situación, ispirato e in contrasto dialettico con le circostanze del tempo, il più arrischiato possibile ma non temerario, perché è questa la strada per rendere possibile un teatro impossibile. Da questa prospettiva, l'Impossibilismo concretizzerebbe un approccio meccanico e anti-dialettico, *fuera de situación*, ad altissimo rischio di straniamento dalle sue circostanze. Un atteggiamento che finisce per rendere ancora più impossibile un teatro impossibile, per le scelte dei temi e del linguaggio, per le dichiarazioni provocatorie, per i richiami inquietanti, che può spingersi persino oltre e precipitare nello scollamento totale tra dialettica e realtà, rendendo cioè impossibile un teatro possibile.

Se si ammette che è un errore rifiutare di tenere conto dei fattori limitanti, riconoscerne l'esistenza non significa adattarvi, ma reagire dialetticamente contro di essi, per contrasto.

D'altra parte, si può rischiare di scivolare in effettive *acomodaciones* anche quando si crede di sviluppare sottili divergenze dialettiche. E lo stesso Sastre sembra consapevole di questa dicotomia all'interno della sua produzione, la quale si rivela non solo e non sempre impossibilista, come sottolineano le sue parole: dopo la prima barcellonese de *La sangre de Dios*, aveva precisato di essere sempre la stessa persona che aveva sottoscritto il *Manifiesto del Teatro de Agitación Social*, in risposta a chi era rimasto deluso dallo scarso spessore sociale del suo teatro successivo, aspettandosi più forza, più vigore, più impeto rivoluzionario, più anticonformismo. Ai perplessi il drammaturgo chiedeva di pazientare, perché solo una minima parte del suo teatro arrivava sulla scena⁹. In queste affermazioni Buero ravvisa la *posibilitación* nelle opere allestite da Sastre – contrariamente a quanto egli affermava sui propri assunti teorici –, di contro all'Impossibilismo più rigoroso dei testi non rappresentati. Se così non fosse, infatti, egli avrebbe sottolineato la forza e l'anticonformismo del suo teatro rappresentato e non si sarebbe difeso adducendo la maggiore carica contundente delle opere non approdate alla scena (e per questo ancora chiuse in un cassetto). Così, *La mordaza*, al di là del messaggio più immediatamente percepibile, si riferisce a situazioni sociali ben precise e Sastre stesso aveva affermato che non era questa specie di *cripto-drama* a interessarlo, ammettendo quindi di essersi discostato dalla denuncia violenta, dura e aperta, come il testo dimostra... Non si tratta di formulare un giudizio di valore sulla produzione sastriana, ma di rilevarne – sottolinea Buero – la contraddittorietà rispetto agli stessi presupposti teorici dell'Impossibilismo, perché in ultima analisi almeno parte dell'opera di Sastre finisce per *posibilitar* il teatro *impossible*.

Anche sul concetto di tragedia i due drammaturghi si trovano – come è noto – su posizioni opposte: Sastre la concepisce come una situazione esistenziale chiusa e pessimista e a tale proposito aveva criticato Buero e altri

⁹ Cfr. SASTRE, ALFONSO, in *España*, Tánger, 21 de Agosto de 1955.

che la consideravano al contrario una prospettiva aperta e persino ottimista (la *esperanza trágica* di Buero¹⁰), liquidata come difensiva ed erronea, arrivando a coinvolgere nella critica dell'ottimismo tragico O'Neill e Miller – due dei Maestri citati in precedenza –, che avevano rispettivamente applicato i termini 'felicità' e 'ottimismo' alla tragedia¹¹.

In sostanza, Buero nega la coincidenza totale in Sastre tra gli assunti teorici ispiratori – in base ai quali muove la sua critica ai drammaturghi contemporanei – e la sua produzione teatrale, richiamando l'attenzione su questa divaricazione per riportare la questione alla sua corretta dimensione. Sastre, dunque, *posibilita* il suo teatro *imposible*, che diviene rappresentabile, in modo non così difforme rispetto ad altri.

La nota finale la dà Sastre¹² nel numero successivo, per ribadire il senso dialettico della posizione impossibilista, da non considerare scollata dalla concretezza contingente, proprio perché accetta la *puesta en situación*, il fatto di calarsi nella circostanza e la consapevolezza di essere ben radicato in una determinata realtà, dando per assunte le condizioni socio-politiche in cui si vive e si opera, precisando ancora una volta di non dover tenere conto dell' 'apparato di controllo' (definito '*ese factor*'), perché privo di struttura e dal profilo *gaseoso*, cioè indefinito e cangiante. Ma la questione del rapporto col 'controllo' si riafferma in tutta la sua problematicità: da un lato, l'appello a non tenerne conto rimanda alla sua stessa indefinitezza e alla mutevolezza della sua azione; dall'altro lato, è doveroso estraniarsene, cioè rifiutarlo, per questioni ideologiche, perché altrimenti si rischierebbe di legittimarlo. Si tratta di uno straniamento ironico, dialettico, per poter creare qualcosa di simile alle condizioni auspicabili per il lavoro del letterato ed esercitare la pressione necessaria a favorire una progressiva liberazione. Il 'sorprendersi' di fronte al controllo rappresenta appunto la sfumatura ironica della posizione dialettica, di opposizione a '*ese factor*', un modo di contrapporsi a qualcosa della cui esistenza purtroppo non si poteva dubitare (dittatura, censura, ecc.). Non si tratta dunque di scrivere nell'assoluta libertà interiore – come gli aveva imputato Buero – ma di una sorta di libertà ironizzante, come l'ignoranza socratica, che non era di fatto ignoranza ma un metodo dialettico di ricerca del sapere. Nel concepire questa libertà come se esistesse, ci si può rendere conto, nel raffronto con una realtà tanto diversa, di quanto essa sia lontana e dunque

¹⁰ Sulla speranza tragica e sul 'sentido trágico positivo' cfr. BUERO VALLEJO, ANTONIO, «Cuidado con la amargura», *Correo Literario*, 15, Junio de 1950, p. 8.

¹¹ Cfr. BOREL, JEAN-PAUL, *Théâtre de l'Impossible*, Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1963, pp. 156-159; SASTRE, ALFONSO, *Drama y sociedad*, Hondarribia, Hiru, 1994.

¹² SASTRE, ALFONSO, «A modo de respuesta», *Primer Acto*, 16, Septiembre-October de 1960, pp. 1-2.

reagire lottando per conquistarla. E questo atteggiamento, cioè la scelta di agire in un contesto libero, è imperniato sull'*estar en situación*, e non sull'astrazione teorizzante. Questa consapevolezza delle circostanze in cui si è calati è radicata persino negli spiriti più libertari, che non cadranno nella trappola lasciandosi andare ad attacchi grossolani contro i loro obiettivi. Se Buero criticando l'Impossibilismo pensava a coloro che vengono definiti 'anarco-libertario-blasfematorios', Sastre sottoscrive la critica. La sua posizione non prospetta né una fantasiosa autonomia dell'autore rispetto alla società, né la sopravvalutazione dei condizionamenti delle circostanze. Riaffermando in chiusura – ancora una volta – che il pericolo per la prospettiva 'possibilista' è divenire il brodo di coltura di atteggiamenti conformisti, fatto salvo Buero.

Dietro alle parole dei due drammaturghi, allora, sembra di scorgere il progressivo ridursi delle macro-differenze sostanziali tra le rispettive posizioni e amplificarsi invece, in modo inversamente proporzionale, l'enfasi soggettiva che finisce per produrre una sorta di distorsione dei termini della questione. Gli aspetti fondanti delle due prospettive si confermano complementari più che irriducibilmente opposti: obiettivi comuni e auspicato rinnovamento del teatro ma anche e specie della società spagnola oppressa dalla dittatura. Ognuno, poi, sceglierà la propria linea, ma la piattaforma di base è condivisa; e lo sono persino alcune particolarità nel concretizzare il testo teatrale, che fanno pensare a un processo di *posibilitación* attuato variamente, più che a modalità inconciliabili, in un'ottica rigidamente dualista, un po' falsata e sclerotizzata.

Dunque Possibilismo o Impossibilismo. *Posibilitar* un teatro altrimenti *imposible* o finire per *imposibilitar* persino il teatro *posible*, soffocandolo sotto mille sottigliezze sui presupposti etico-estetici ispiratori e condannandolo, così, a restare *irrepresentable*. Rimanere, in linea di principio, sempre e comunque aderenti ai presupposti teorici o accettare che l'opera – *malgré tout* – è soggetta a fattori condizionanti (l'opera possibilista come quella impossibilista: si ricordi il caso de *La mordaza*), come lo stesso autore (che si consideri possibilista o impossibilista: Sastre parla di 'controllo' per alludere alla censura). Alla fine, se il fronte comune è intaccato dai personalismi (la posizione di uno o dell'altro, la visione di questi o di quello), la disgregazione finisce per indebolire persino un'unità fondata su basi ideologiche salde e condivise, a detrimento della lotta intrapresa e a tutto vantaggio del nemico comune. E forse questo è un rischio che la militanza – intellettuale e/o civile – non dovrebbe correre.

ENRICO DI PASTENA

DEL CUENTO A LA ESCENA DESNUDA:
LAS FRONTERAS Y SU DESDIBUJARSE
EN *HAMELIN* DE JUAN MAYORGA

Hamelin, obra de Juan Mayorga estrenada en 2005 y galardonada en más de una ocasión, parece centrarse en la pedofilia.¹ El juez Montero ha de investigar sobre los presuntos abusos a Josemari, un menor de los arrabales de una imprecisada ciudad, por parte de un miembro de la alta burguesía. En realidad, la obra se desarrolla como una crítica a la deformación que el lenguaje de los adultos realiza del mundo, traicionando la infancia con la pretensión de objetivar en el plano verbal los acontecimientos, después de haberla traicionado a través de las acciones. *Hamelin* acaba teniendo, por lo tanto, un alcance decididamente más ambicioso que el de la mera denuncia o del teatro documental. Su planteamiento formal –con una progresión discontinua, si bien cronológicamente lineal, y la presencia de un inconfundible personaje denominado Acotador– ayuda a poner sobre aviso al destinatario ante la tentación de fáciles silogismos. Aquí me propongo, en primer lugar, mostrar los contactos entre los principales hipotextos de los que se valió Mayorga y la realización llevada a cabo por él, intentando marcar fronteras y echar puentes

¹ La obra ha conseguido los siguientes galardones: Premio Max al Mejor Autor 2006, Premio Ercilla 2006, Premio Telón Chivas 2006, Premio Quijote de la Asociación Colegial de Escritores al mejor autor en el año 2005. Las principales puestas en escena de *Hamelin* en lengua española han tenido lugar el 12 de mayo de 2005, en el Teatro de la Abadía de Madrid, con la dirección de Andrés Lima (Premio Nacional de Teatro 2005; Premio Max al Mejor Espectáculo 2006); el 20 de septiembre de 2006, en el Teatro Broadway de Buenos Aires, con la dirección de Andrés Lima; el 30 de mayo de 2007, en el Teatro San Ginés de Santiago de Chile, bajo la dirección de Jesús Codina; el 29 de septiembre de 2007, en el Teatro Variedades de San José, Costa Rica, con la dirección de Fernando Rodríguez Araya; el 10 de febrero de 2008, en el Círculo Teatral Alberto Estrella, México, con la dirección de Emmanuel Morales; el 16 de octubre de 2009, en el Teatro Cuyás de Las Palmas de Gran Canaria, con la dirección de Nacho Cabrera; el 15 de agosto de 2010, en el George Ignatieff Theatre de Toronto, Canadá, con la dirección de Francisco Orta. El texto ha sido traducido al rumano (2005), al francés (2007), al portugués (2007), al italiano (2008), al polaco (2008), al griego (2009), al inglés (2009). Agradezco a Juan Mayorga su generosidad a la hora de transmitirme estos y otros datos.

entré unos y otra, y manifestando las persistencias y las innovaciones entre las varias teselas y el resultado final. Más en concreto, me centraré en la presencia, en la obra teatral, de ecos de unas versiones, las menos edulcoradas, del cuento *El flautista de Hamelin*, fábula-leyenda cuyo conocimiento por parte del receptor permite potenciar las implicaciones del *Hamelin* mayorguiano. Posteriormente, aislaré algunos títulos cinematográficos que Mayorga tuvo en cuenta para ciertos rasgos de su creación. Finalmente, observaré cómo en la obra se difuminan fronteras en más de un aspecto.

En realidad, el remoto punto de arranque del texto de Mayorga fue un hecho de crónica que conmocionó la opinión pública española: el llamado “caso Raval”. De esa manera se etiquetó el descubrimiento de una red de pederastia en el popular barrio barcelonés en el verano de 1997. El titular de un periódico (“Una pareja alquila a su hijo de diez años los fines de semana por 30.000 pesetas”) provocaría en el dramaturgo el impacto que sirvió de acicate inicial para la escritura. Un acicate que encuentra un reflejo concreto en algún elemento exterior de la intriga: los apuros económicos por los que pasan las familias de las víctimas, el papel de munífico benefactor y la función de respaldo social de quien lleva a cabo los abusos, el uso del domicilio particular de uno de los acusados como teatro de los delitos. A partir de aquel estímulo extraído de la prensa diaria, y desde la conciencia de que el teatro no ha de limitarse a reproducir el ruido del mundo ni puede solucionar sus problemas, aunque sí es capaz, en palabras del autor, “de enfrentar a las personas con sus contradicciones”,² Mayorga se mide con una realización centrada principalmente en la capacidad evocadora de la palabra, y traza la historia de una ciudad y de una comunidad que no saben cuidar de sus hijos. Es más, que los traicionan repetidamente y en varias maneras.

Algo parecido ocurre en *El flautista de Hamelin*, donde los niños de una aldea cargan con el castigo de una culpa cometida por sus progenitores. En la elaboración de su pieza, Mayorga no se valió de una específica versión del conocido cuento ni acudió, por lo visto, a una determinada fuente escrita. Según me ha referido, el autor no tuvo necesidad de releer ninguna versión de la fábula, puesto que en su pasado de niño y en su presente de padre había leído numerosas y con diferentes finales. Ello no quita que la obra evoque oblicuamente los acontecimientos de lo que es en origen una conocida leyenda alemana, fijada en forma narrativa, entre otros, por Jakob y Wilhelm Grimm, pero cuyo origen se pierde en la Edad Media, con un título original que sonaría como *El cazador de ratas de Hamelin*. Según la versión más difundida, en 1284 la ciudad de Hameln, en Baja Sajonia (a unos 50 kilómetros

² En MARÍA GÜELL, «*Hamelin* es la historia de una ciudad que no sabe cuidar a sus niños», *ABC*, 16/03/2006.

al suroeste de la actual Hanóver), se vio infestada por las ratas. Un día apareció un desconocido que se ofreció para librar a la población de la plaga a cambio de una recompensa. El hombre empezó a tocar su flauta y todas las ratas salieron de sus guaridas y agujeros y, al son de la música, siguieron al flautista. Este se dirigió hacia el río Weser, donde las ratas se ahogaron. Cumplida su misión, el hombre volvió a Hamelin para reclamar su recompensa, pero los aldeanos, una vez libres del peligro, se negaron a pagarle. El cazador de ratas, enfadado, abandonó el pueblo para volver no mucho después, el 26 de junio, día de los santos Juan y Pablo, en busca de venganza. Mientras los habitantes del pueblo estaban en la iglesia, el hombre tocó de nuevo con la flauta su extraña melodía. Esta vez ciento treinta entre niños y niñas le siguieron al compás de la música hasta una cueva donde fueron encerrados. Nunca más se supo de ellos. Para su versión, publicada en *Deutsche Sagen (Leyendas alemanas)*, primera edición de 1816, Berlin, In der Nicolaischen Buchhandlung, n.º 244, pp. 330-333), los hermanos Grimm utilizaron alrededor de una decena de fuentes diferentes. En ella, dos niños, uno ciego y otro mudo, se quedan atrás —además de una niñera, que se vuelve al pueblo— y no entran en la cueva; los demás se convierten en los fundadores de las Siebenbürgen (las Siete Ciudades, en Transilvania). Aquellos dos niños refieren a los aldeanos, respectivamente, cómo los otros han seguido al flautista y dónde han desaparecido. Otras versiones también traen la presencia de un niño cojo. Y versiones más modernas, apartándose de las tradicionales, cuentan que el flautista devolvió a los niños a cambio de la recompensa prometida, multiplicada varias veces. Por lo tanto, en las versiones más mitigadas del cuento, un niño permite rescatar a los demás, y el castigo por la culpa de los adultos queda diluido en un susto, una pena pecuniaria y una lección moral, la importancia de cumplir la palabra. Por sus sombras y la inquietud que transmite, por la ausencia de un desenlace aclarador y reconfortante, el *Hamelin* de Mayorga está emparentado con las versiones más antiguas y menos esperanzadoras del cuento.

Disponemos de pocos hechos seguros que expliquen el origen del relato. Es indudable que la presencia de las ratas (quizás eco de una plaga real) es tardía, remontándose a una versión de la narración a manos del conde Froben Christoph von Zimmern, contenida en la *Zimmerische Chronik*, de hacia 1559-1565. Esta versión representa una fusión de materiales diferentes que desdibuja las fronteras con eventos presumiblemente reales, materiales que los Grimm, en el siglo XIX, encuentran ampliamente perfilados. La leyenda primitiva, antes del Quinientos, no menciona la habilidad del flautista con las ratas. Sin embargo, y aunque hoy en día no se pueda documentar, la fábula pudo tener un origen histórico. Entre las varias interpretaciones que ha tenido, quizás presente mayores visos de probabilidad la que la relaciona con la

colonización de Europa Oriental a partir de la Baja Alemania (interpretación de la que se hace eco Robert Browning, que reelaboró los materiales tradicionales y que, en la parte final de su versión poetizada del cuento, menciona expresamente a Transilvania). Los “Chicos de Hamelin” serían en aquella época jóvenes que, reclutados por los terratenientes, quisieron emigrar para establecerse en Moravia, Prusia del este y Pomerania. Serían víctimas de algún tipo de accidente por el cual se ahogaron en el río Weser o fueron enterrados por algún deslizamiento de tierra. La palabra alemana “Kinder” hacía referencia no solo a los niños, sino de manera más genérica a “los hijos del pueblo”. Fue en época tardía, cabe repetirlo, cuando se conectó la “Leyenda del éxodo de los chicos” con la “Leyenda de la expulsión de las ratas”.

También se ha acudido a otras explicaciones para dar cuenta de los acontecimientos: se cree que algunos niños pudieron ser víctimas de una enfermedad que los habitantes de Hamelin consideraron contagiosa, quizás la peste, por lo que los niños fueron conducidos fuera del pueblo para proteger a los demás habitantes. O que los niños o jóvenes dejaron el pueblo para participar en alguna peregrinación o en una campaña militar, pero nunca regresaron. Esta última teoría convertiría al flautista en un caudillo o un reclutador. Algunos investigadores relacionan el cuento con “las epidemias de baile” (bailes de grupo, a veces con fines terapéuticos) difundidas en Alemania hacia finales del siglo XIII.³ Otros autores, sin aducir pruebas fehacientes, han hecho del flautista una especie de pederasta psicopático.⁴ No deja de ser interesante la existencia de un vínculo entre la leyenda de Hamelin y la pederastia, confirmada en la moderna cultura popular en más de una articulación, así como la capacidad de aquel cauce narrativo de reverberar significados, por su fondo turbio y la evocación de un miedo ancestral a los animales que se mueven en la oscuridad.

El propio título de la pieza de Mayorga, y perdónenme la tautología, delata una voluntad de continuidad respecto al cuento. El dramaturgo siente además la necesidad de explicitar en el transcurso de la intriga el fuerte vínculo que mantiene su escrito con el *Hamelin* tradicional. La evocación directa del cuento cierra el primero y el último cuadro, por mediación de las palabras de Montero.⁵ El broche lo pone la verbalización de la parte inicial del cuento, lo cual sugiere que su asunto, la perversa invasión de las polisémicas ratas y la música embrujadora del flautista, persisten y se reiteran. Las ratas siguen ahí, en la ciudad. Y con ellas quienes pueden sacarle provecho. Pero el cuento

³ Cfr. PAOLO GALLONI, «Quell'irresistibile melodia...», *Medioevo*, 6, junio 2010, pp. 62-67.

⁴ ASÍ, WILLIAM MANCHESTER, *A World Lit Only by Fire. The medieval Mind and the Renaissance. Portrait of an Age*, Boston, Little Brown, 1992, p. 66.

⁵ Cfr. pp. 15 y 80. Todas las citas de la obra proceden de JUAN MAYORGA, *Hamelin*, Ciudad Real, Ñaque, 20072 (la 1ª ed. es de 2005).

también entronca con la memoria infantil del héroe fracasado de la historia, Montero, siendo el *Hamelin* tradicional un cauce privilegiado por el que transcurriría su relación con el padre. Es la herramienta para evocar la corrupción pero también la vía que lleva a la trabajosa recuperación de la infancia perdida, recuperación posible en la medida en que Montero logre acercarse realmente a un niño concreto, sea Josemari, sea su hijo Jaime.

El desdibujarse de la frontera ideal que existe entre esa materia arcaica por un lado y la actual traición que se le hace a la infancia en las modernas ciudades por el otro, es uno de los elementos decisivos para la producción de sentido del texto teatral. Sin el cuento, el *Hamelin* de Mayorga perdería su sustancia más turbadora. El cuento otorga una resonancia simbólica a la invasión del mal, un mal que se mueve raudo en la noche, que reptaba y se desliza. La obra es la tentativa de destaparlo, de reconocerlo. Pero también manifiesta la dificultad, cuando no la imposibilidad, de conseguirlo. Es la voluntad de recuperar un lenguaje de los afectos que neutralice el de la distorsión y del encubrimiento. El rigor de la pieza se mide con la voluntad de Mayorga de distanciar al espectador de lo representado, recordando implícitamente el poder demiúrgico del artífice pero también que este poder subsiste solo virtualmente y se concreta en la medida en que el destinatario lo convierte en lograda realización. La catarsis puede ser el comienzo de todo rescate; sin embargo, lo que se persigue en la obra es azuzar el espíritu crítico a través de cierto alejamiento emotivo, como se verá.

Mayorga solo es uno de los numerosos autores que en varias épocas han advertido la extraña fascinación de la fábula o leyenda de *Hamelin*. Dije que los hermanos Grimm contribuyeron a fijarla. Johann Wolfgang Goethe le había consagrado un poema a principios del siglo XIX (“*Der Rattenfänger*”, escrito en 1803) y aludió a ella en el *Faust*. Robert Browning se inspiró en la fábula para su poema *The Pied Piper of Hamelin* (1842), a cuyo texto Kate Greenaway añadió 35 ilustraciones en 1888. Otros han mirado al protagonista del cuento para tratar de su propio presente: Ambrose Pierce, por ejemplo, publicó en 1910 un breve poema (“*The Pied Piper of Brooklyn*”) en el que convertía al predicador Henry Ward Beecher en el flautista; y en 1941 Bertolt Brecht remató un poema satírico de tema afín y dirigido contra Adolf Hitler (“*Die wahre Geschichte vom Rattenfänger von Hameln*”). Finalmente, en ámbito español podemos recordar una parcela lateral y algo olvidada de la producción de Jacinto Benavente.⁶

⁶ Cfr. MARÍA DEL PILAR ESPÍN TEMPLADO, «Notas a tres cuentos clásicos llevados al teatro por Jacinto Benavente (*El nietecito*, *La Cenicienta* y *El flautista de Hamelin*)», en *Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, coord. por A. LORENTE MEDINA, J. NICOLÁS ROMERA CASTILLO, A. M. FREIRE LÓPEZ, 1993, Madrid, UNED, vol. 2, pp. 581-598.

En diferentes momentos del siglo XX, ha habido versiones cinematográficas del asunto, de las que solo cabe consignar aquí las más destacadas: en 1942, Irvin Pichel realizó *The Pied Piper*, filme de inspiración antinazi en que unos jóvenes franceses son exiliados a Inglaterra; en 1957 se estrenó *The Pied Piper of Hamelin*, película musical de Bretagne Windust de producción estadounidense; en 1972, el realizador francés Jacques Demy realizó otro filme, con el mismo título y de producción estadounidense-británica, con el cantante Donovan esgrimiendo el papel principal. Traigo a colación la vertiente de las reelaboraciones cinematográficas no por afán de exhaustividad ni por amor de digresión, sino porque este ámbito reviste especial interés para la génesis de la pieza de Mayorga. La combinación del cuento de *Hamelin* con una narración trágica y ensombrecida por la pedofilia también se ha ensayado en *El dulce porvenir*, filme canadiense de 1997 firmado por Atom Egoyan (*The Sweet Hereafter*, en el original) y basado en una novela de Russell Banks (en español, *Como en otro mundo*, Barcelona, Anagrama, 1994), que sin embargo no evocaba al flautista. Más que la polifónica novela del escritor estadounidense, en efecto, nos interesa el filme, pues fue en este último donde Mayorga encontró los elementos decisivos que le inspiraron.

En la película, casi todos los niños de Sam Dent, olvidado pueblo de la Columbia Británica, la provincia más occidental de Canadá, fallecen en el trágico accidente en que se ve involucrado el autobús escolar, que se hunde en las aguas heladas de un lago. Solo se salva Nichole, una adolescente de 15 años. La superviviente trae en el cuerpo paralizado y confinado en silla de ruedas las secuelas del accidente y en el espíritu la memoria de lo innumerable, es decir, los abusos sexuales de su padre. A él se añade otro "flautista": Mitchell Stephens, abogado especializado en daños y perjuicios. El hombre, que mantiene una pésima relación con una hija adicta a las drogas, llega desde la ciudad un tiempo después de la tragedia para entrevistarse con los vecinos de Sam Dent y llevar a juicio al Ayuntamiento o a la empresa productora del vehículo en el que han perecido los niños. Stephens logra convencer a más de una familia para que participe en la demanda judicial y así conseguir una indemnización cuantiosa. Pero a la hora de hacerse con un testimonio decisivo, la declaración judicial que se le toma a la única superviviente, el plan del letrado se malogra: Nichole afirma que el día del accidente la conductora del autobús conducía muy de prisa, prestando una declaración falsa encaminada a frustrar por completo la codicia de su padre, del abogado y de gran parte del pueblo. Son patentes los elementos de continuidad con el cuento tradicional, enfatizados por la *mise en abîme* que en cierto momento de la intriga convierte a Nichole en narradora del mismo *Hamelin*, a partir del poema de Browning y con el auxilio de las ilustraciones de Greenaway: la muerte colectiva de los niños, que se ahogan como las ratas de la fábula; la condición física final de la

propia adolescente, inmovilizada de la cintura para abajo, lo que trae a la memoria al niño cojo, uno de los pocos en salvarse, de una de las versiones tradicionales de *El flautista* (precisamente la retomada por Browning); la responsabilidad de los adultos, cifrada primero en su trágica inadecuación para cuidar de la prole y posteriormente trasladada a la manera en que se enfrentan al drama de una vida rota, incluido Stephens; finalmente, la presencia de un núcleo oculto e inquietante, con una implicación sexual del asunto, ahora explicitada, implicación que como es sabido suele acechar en los cuentos tradicionales, sin que *El flautista de Hamelin* resulte una excepción.⁷ En el filme de Egoyan, la mentira de la niña impide que prospere el pleito y, aun siendo en primer lugar una venganza contra el padre, también resulta un paso en el camino hacia el cierre de aquellas heridas —la pérdida, el desconsuelo— que la celebración del juicio habría mantenido forzosamente abiertas.

En relación a nuestras argumentaciones, un dato prevalece sobre todos los demás en la película de Egoyan: la conexión entre pedofilia, con el agravante del incesto, y el cuento del flautista. Asimismo, es visible la relevancia del tema de la incomunicación entre el mundo infantil y el adulto, cifrado en el silencio de los impenetrables paisajes nevados del lugar. Pero Egoyan no circunscribe el tema de la incomunicación a la comunidad de Sam Dent y, con Banks, lo eleva al rango de problema generacional.⁸ El mismo abogado que llega de la ciudad para interpretar cínicamente su rol profesional, ha dejado desde hace tiempo de entenderse con su hija. Una parecida ramificación del tema (liberado de las específicas raíces históricas y sociológicas que permitían relacionarlo, de manera especial, con una determinada generación norteamericana) vuelve en Mayorga, pues ni el juez que busca la verdad y quisiera imponer *su* justicia, ni la profesional de la ayuda, la psicopedagoga Raquel, consiguen hacer mella en el silencio del niño presuntamente víctima de abusos. Además, al juez le resulta imposible encontrar las palabras para relacionarse con su propio hijo Jaime. Por otro lado, y a diferencia de lo que ocurre en la película de Egoyan, el desenlace de la pieza teatral no presenta una salida compensatoria ni claramente definida, y está connotado por cierta ambigüedad.

⁷ Recuérdese al menos las posiciones de BRUNO BETTELHEIM, quien en su libro *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales* (1976), en español *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica, 1996 mantiene que los cuentos de los Grimm son representaciones de mitos freudianos. Según otros estudiosos, aquellos cuentos contendrían el legado de mitos más antiguos y símbolos derivados de la tradición alquémico-hermética. Esta interpretación ya se encuentra en alquimistas de los siglos XVIII y XIX; cfr. *Alchimia della fiaba* de GIUSEPPE SERMONI (Torino, Lindau, 2009).

⁸ Los padres pertenecen a una generación que, después de “matar” a sus padres, quiso “matar” a sus hijos porque les recordaban que había llegado el momento de crecer, como sugiere JOSÉ ENRIQUE MORA DIEZ, «Fantasmas de la paternidad. Mecanismos de adaptación posmoderna en *El dulce porvenir*, de Atom Egoyan», *Artígrama*, 19, 2004, especialmente pp. 563-564.

Es posible aducir, por reconocimiento del propio Mayorga, otra sugestión cinematográfica en el bosquejo y final conformación del juez Montero: el sufrido policía que protagoniza *Aflicción* (*Affliction* en el original), película de 1997 como *El dulce porvenir* –aunque de producción estadounidense–, dirigida por Paul Schrader, quien además firma la adaptación del guión. Interpretado por un expresivo Nick Nolte, posiblemente en su mejor prueba actuarial (aunque el Óscar se lo llevaría un secundario, el James Coburn que da carne al padre del protagonista), un derrotado hombre de ley llamado Wade Whitehouse sospecha que tras un mortal accidente de caza puede esconderse un complot. Hijo vejado por un padre alcohólico y violento, a su vez incapaz de establecer una relación auténtica con su hija Jill, de la que ha perdido la tutela, Whitehouse finalmente no conocerá redención, fracasando en sus conjeturas y en el intento de reconquistar su mundo afectivo. El personaje recuerda a la atormentada figura de Montero en algún rasgo puntual, muy especialmente en la problemática relación que mantiene con la prole y, en medida menor, con su profesión. No deja de ser llamativo que también en este caso, al igual que en el filme de Egoyan, la película esté basada en una novela de Russell Banks (la homónima *Aflicción* en castellano –*Tormenta* en italiano–, publicada por Anagrama, Barcelona, en 1992), donde las situaciones resultan potenciadas por el *ennui* de la vida provinciana. Cierta desesperada necesidad de recuperar la confianza perdida del hijo une, por lo tanto, la figura de Montero a la de Whitehouse, si bien la vivencia de este resulta ostensiblemente más dramática y su naufragio sea total y luctuoso. En el filme se brinda, además, como clave interpretativa de todo el drama el malestar existencial de adultos maltratados en su infancia por los padres; la incapacidad de amar y de albergar confianza de Whitehouse, incluida su terca convicción de que se está tramando algo sucio en Lawford, arraiga en los malos tratos sufridos en la niñez. Mayorga, en cambio, deja en la indeterminación el origen de la inquietud del personaje que ha creado, así como las raíces de su incapacidad para comunicarse con su hijo, lo cual viene a confirmar que la influencia de *Affliction* en la pieza es marginal.

La incomunicación entre padre e hijo, que, se recordará, Banks y Egoyan habían observado bajo los lentes del dolor y hasta del abuso en *El dulce porvenir*, en el *Hamelin* mayorguiano es parte de la incómoda verdad que el espectador va descubriendo sobre Montero, un héroe fallido y sin rumbo (como su nocturno vagabundear sugiere) que no consigue imponerse a la maraña de la realidad ni hacerse con resultados tangibles. Si bien se mira, en la obra subsiste alguna duda sobre la efectiva, aunque muy probable, culpabilidad de Rivas. En *Aflicción* las sospechas se revelan infundadas, en *Hamelin* bien puede decirse que la verdad la dice el silencio. Es evidente que la forma de la investigación que adquiere la intriga es lo que menos interés despierta en el

dramaturgo. O, mejor dicho, su forma es lo inacabado, lo indefinido (según le corresponde a una historia que empieza con una oración negativa). Como si el cuadro fragmentario que se consigue reunir –fotos, indicios, conjeturas...– representara el único logro posible, y el callado sufrimiento de las víctimas la evidencia que prima sobre cualquier otra.

De hecho, la investigación judicial no se cierra y el cerco policial no arroja pruebas de sustancia. Aun así, por ambición personal y profesional, a Montero quizás le resulte cómodo dar por sentada la culpabilidad del investigado. Lo mismo podría hacer un receptor de la obra menos atento. En este sentido, es patente el esfuerzo del dramaturgo en desubicar a su espectador ideal, erosionando las certezas de las que pueda presumir. No sólo por lo que atañe a Montero, el enésimo personaje del teatro mayorguiano movido por buenas intenciones que fracasan (al igual, por ejemplo, que el Delegado de la Cruz Roja de *Himmelweg*), y también el enésimo inquisidor de la verdad que, como el Benet de *El jardín quemado*, arranca de una visión preconcebida de lo que esta es, sin llegar finalmente a determinarla a través de los hechos. Atribuir fronteras definidas al mal es objetivarlo, exorcizarlo, expulsarlo de uno mismo. El mal se convierte en algo que se puede aislar y extirpar. Quizás la incomodidad que el espectador de Mayorga advierte ante el delegado de la Cruz Roja que en *Himmelweg* visita oficialmente un gueto y campo de prisioneros judíos bajo la tutela de las autoridades nazis y acaba firmando un informe favorable sobre el trato deparado a los internos, reside en su declarada benignidad, en su filantrópica intencionalidad de ser útil. Lo que en *Himmelweg* tenía que ver con el Mal Radical –“das radikal Böse”, que diría, con Kant, Jorge Semprún–, ahora se mide con un tema más circunscrito pero igual de inquietante. Quien encarna la ley no tiene una actitud intachable, no es equitativo ni justo: asoma aquí la distancia que corre entre justicia y derecho, patente si el lector se fija en los instrumentos de los que se vale la legalidad para socorrer a Josemari.⁹ La dialéctica entre estos dos polos remite a las bases filosóficas en que se cimienta el pensamiento de Mayorga, especialmente al discurso político de Walter Benjamin en *Para una crítica de la violencia*.¹⁰

La investigación del juez conoce dos fases. A partir de un determinado momento, ante la dificultad de definir las imputaciones a cargo de Rivas, casi se diría que Montero busca resarcirse con otro culpable, ensañándose con Paco, el padre del niño abusado, responsable más o menos consciente, quizás

⁹ Reveladoras las palabras de Montero en el cuadro nueve, pp. 37-38: “Me preocupa el mundo que estamos construyendo para nuestros chicos. Por mi trabajo, me ilusiono pensando que puedo hacer algo, pero cada noche me acuesto con la sensación de que sólo doy palos de ciego”.

¹⁰ Cfr. WALTER BENJAMIN, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, trad. de R. Blatt, Madrid, Taurus, 1991, pp. 23-46.

cómplice pasivo, de que el hijo sufriera abusos. Para ello en cierto sentido Montero se sirve de la alianza con la psicopedagoga, en una colaboración a la que no es ajeno el atractivo físico, aunque este motivo quede apenas insinuado y sin desarrollar. Si acaso, Raquel es otra de las figuras de autoridad de la obra despojada de eficacia, con la característica de resultar el personaje que suscita menos empatía de todos, la figura que el dramaturgo deja más desamparada, quizás por la presunción intelectual que la distingue. En Paco, sin embargo, también puede verse un doble rebajado del propio Montero: al fin y al cabo, uno y otro son padres fracasados.

En resumen, bien puede decirse que en el texto de Mayorga se difumina otra frontera significativa: la que se da entre culpables e inocentes. Resulta ejemplar a este respecto el cuadro diez en el que Rivas, el acusado, manifiesta su propio sentir, proclama su inocencia y perturba al espectador con la intensidad de su pasión por Josemari (p. 46). Es un momento en el que Mayorga se revela titiritero muy consciente de su papel. Sabe que ha de defender a cada una de sus criaturas, incluso a ogros o *villains* indecentes, y así lo hace a lo largo de su obra con la excepción de la mencionada Raquel. Pero no creo que a causa de esa actitud demiúrgica el dramaturgo se escorde hacia el relativismo, pues *in primis* el diferente grado de culpabilidad de los actantes queda señalado por la diferente gravedad de las heridas que infligen al mundo infantil; en segundo lugar, el desgarró de Montero lo acerca emotivamente al receptor y, finalmente, a lo largo de la obra permanece intacta una innegable tensión ética.

Cierto es que la difusa culpabilidad y la atmósfera algo sombría de la *pièce* atañen sobre todo al cosmos de los adultos, el mundo de quien ejerce el poder y controla la palabra, a menudo revelándose, según Guillermo Heras, incapaz “para comprender el mundo de los niños y dar respuesta adecuada a su curiosidad insaciable, a sus recelos y a su absoluta e impostergable necesidad de ternura”.¹¹ No extraña que la verbalización de algunas de sus experiencias por parte de Josemari se asimile al cruce de una frontera, come si se tratara de adentrarse en un dominio extranjero.¹²

Donde se añade otra frontera invisible a la que separa niños y adultos es en la ciudad en que transcurre la acción: una linde intraurbana se levanta como una muralla, la que separa los barrios pobres del sur de las zonas modeladas por la ambición de progreso, y cuyos hitos son el museo de arte moderno, el nuevo estadio, el auditorio... No me detengo en ello, por haber dedicado ya Antonio González Tognoni y Bernardo Antonio González unas obser-

¹¹ GUILLERMO HERAS, *Hamelin. Mientras la ciudad duerme*, material cedido por Juan Mayorga.

¹² Cfr. cuadro trece, p. 56: “RAQUEL. [...] Cuando te comunicó su experiencia, Josemari sabía que estaba cruzando una frontera. Ya no puede volver atrás, pero no se atreve a seguir hacia delante”.

vaciones específicas al dialéctico entorno urbano en que se ubica la acción.¹³ Más allá de esta partición territorial, late en *Hamelin* la conciencia de que los fenómenos de la vida social están entrelazados de manera inextricable y que su comprensión se ha vuelto dificultosa. Pobreza, ignorancia, indefensión se alimentan mutuamente. Si no hay solución de continuidad entre pederastia, marginación, indigencia económica y cultural, asimismo resulta problemático marcar fronteras en la pieza entre *agorá* y *oikos*, entre destino social y doméstico, entre la familia de Josemari y la de Montero.

La tara más visible del mundo de los adultos, ese mundo que a menudo habla sin decir, tal como se veía en Egoyan y en Schrader, es la ineficacia de la comunicación. El lenguaje de la modernidad, enfermo de tecnicismo y corrompido por el periodismo sensacionalista, no consigue dar cuenta de las desgracias que se ciernen sobre determinadas zonas de la urbe y por lo tanto no contribuye a socorrer a quien principalmente las sufre en su carne, sin poseer los recursos para analizarlas. Se trata de un periodismo cuya alianza se busca al principio, confiando en el sentido de responsabilidad de quienes lo ejercen, pero que en sus decepcionantes manifestaciones confunde crónica y literatura.¹⁴ Es esta solo una faceta del auténtico asunto central de *Hamelin*: la corrupción del lenguaje.

Es reveladora a este respecto la afirmación del Acotador en el cuadro trece, donde el personaje retoma, criticándolas, unas palabras de la psicóloga, y donde, a mi entender, casi se anula la distancia entre Autor y Acotador: “Esta es una obra sobre el lenguaje. Sobre cómo se forma y cómo enferma el lenguaje”,¹⁵ reza el texto. Igual de significativo es el informe redactado por la

¹³ Cfr. ANTONIO GONZÁLEZ TOGNONI, «Una historia de dos ciudades en clave teatral: Juan Mayorga en Madrid (*Hamelin*)»-John Patrick Shanley en Nueva York (*Doubt*), en *50 años de teatro contemporáneo: temática y autores*, coord. por A. GARCÍA TIRADO, J. E. CHECA PUERTA, [Madrid], Ministerio de Educación y Ciencia, Secretaría General de Educación, 2007, pp. 9-25; y BERNARDO ANTONIO GONZÁLEZ, «El drama de la pederastia hoy: espacio, lenguaje y autoridad en *Hamelin* de Juan Mayorga», *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*, 49, 2010, especialmente pp. 74-82.

¹⁴ Cfr. p. 26: “ACOTADOR. *Hamelin*, cuadro cinco. ‘El detenido es solo la punta del iceberg’. ‘¿Caso aislado o nudo de una enorme red?’. Montero está leyendo el dossier de prensa. Es lo primero que hace cada mañana: leer el dossier de prensa. Le decepciona el modo en que los periodistas están tratando el caso. ‘Red’; ‘iceberg’. ‘¿Nadie les enseñó la diferencia entre periodismo y literatura? La víspera, después de que Rivas saliese del despacho, Montero ordenó que lo llevaran a una celda incommunicada. Montero no ha querido hablar con ningún periodista, pero ha dado instrucciones acerca de lo que se puede decir a la prensa y lo que no se puede decir”.

¹⁵ Cfr. pp. 57-58: “RAQUEL. El tiempo que el paciente necesite para reconstruir su proyecto de vida.

ACOTADOR. ‘Proyecto’. Está hablando de un niño de diez años. ‘Proyecto’. La palabra debería retumbar en el teatro. Palabras: ‘Escuela Hogar’, ‘Dirección General de Protección de la Infancia’, ‘Derechos Humanos’. Esta es una obra sobre el lenguaje. Sobre cómo se forma y cómo enferma el lenguaje. Al otro lado de la mesa, Raquel sigue hablando. No dice ‘familia’, dice ‘unidad familiar’. No dice ‘Josemari’, dice ‘paciente’. Raquel sigue hablando y Montero mira por la ventana. En

propia Raquel en el cuadro quince:¹⁶ el lenguaje técnico, lejos de permitir una mejor aprehensión de los conceptos, parece aquí deshumanizador e inadecuado para dar cuenta de la tragedia íntima de las víctimas. Incapaz de desvelar los fenómenos, ese lenguaje los oculta. Se capta en este planteamiento, que quizás en la pieza tenga el inconveniente de ser demasiado explícito, la influencia de algunas ideas de Walter Benjamin y de Karl Kraus, de las que Mayorga deja constancia en su tesis doctoral.¹⁷

La necesidad de suspender el lenguaje actual para volver al lenguaje original (entendiendo el adjetivo, en el caso de Benjamin, en un sentido teológico), un lenguaje no dominado por la intención del sujeto ni por la función comunicativo-instrumental, un lenguaje que sea traducción inmediata de las cosas, de su experiencia (y, en nuestro caso, de sentimientos, de lo salvaje de la depredación y del desgarrar), todo ello manifiesta contactos con el Benjamin del ensayo *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos* (de 1916),¹⁸ y con su tesis doctoral *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* (1917),¹⁹ en un insatisfecho esfuerzo hacia la superación de la frontera entre *verba* y *res*. En la visión de Benjamin, es como si el lenguaje, al igual que la infancia traicionada del *Hamelin* de Mayorga, hubiera perdido la inocencia. En este sentido, en la obra los abusos sobre los niños y la enfermedad del lenguaje se refuerzan mutuamente. Por otro lado, y es *leit-motiv* de la modernidad, el teatro puede denunciar que las palabras están heridas pero no alcanza a articular las que puedan sanarlas, pues sus mismas palabras se encuentran vulneradas.

Por lo que atañe al tratamiento que en *Hamelin* se depara al periodismo, vuelven a la memoria algunas de las lacras que Kraus detectó en la prensa de su tiempo, el deleznable dominio de la frase vacua sobre la realidad, un periodismo cuya “fraseología [es] —en palabras del escritor austríaco— signo mercantil que hace posible el comercio con el pensamiento”. Escribe Mayorga en su propia tesis que Kraus “plantea su lucha como purificación; la autenticidad es el origen que Kraus busca”.²⁰ Muy significativo, a mi modo de ver, es que Kraus se preocupara por la defensa de los niños ante la arbitrariedad lingüística. Ahí tenemos un nexo manifiesto con la reflexión deslizada en *Hamelin*.

la acera, unos niños juegan al fútbol. Montero se fija en uno que no participa en el juego. Montero desearía romper la ventana para ver mejor o para respirar”.

¹⁶ Cfr. pp. 63-64. Por cierto, un informe resultaba igual de engañoso en *Himmelweg*.

¹⁷ Cfr. JUAN MAYORGA, *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*, Barcelona, Anthropos, 2003.

¹⁸ Cfr. el volumen *Para una crítica de la violencia y otros ensayos...*, op. cit., pp. 59-74.

¹⁹ Cfr. *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, trad. de J. F. YVARS Y V. JARQUE, Barcelona, Península, 1988.

²⁰ *Revolución conservadora...*, op. cit., p. 47.

Ha quedado dicho que es el Acotador quien resalta la centralidad del tema lingüístico. En las *dramatis personae* sobresale esta figura que mediante sus palabras llega literalmente a definir los espacios, los tonos y los ritmos del drama, situando de manera puntual, al comienzo de cada cuadro, al espectador, al que apela a veces de forma directa. Asimismo, el Acotador interviene, a manera de director de escena interno, con comentarios y exponiendo narrativamente las pausas, los movimientos, los estados de ánimo de los personajes. He observado que parece demasiado explícita la crítica al lenguaje, por ser también verbalizada además de escenificada. Quizás sea un precio inevitable que Mayorga tiene que pagar a la gran funcionalidad del Acotador.

Lo más destacado de esta figura es sin duda el ahorro de decorados y la agilización en la presentación de ambientes y situaciones que permite. Pero no se trata solo de un recurso económicamente rentable. Podría inducir a evocar la contaminación del cine, por lo demás, como vimos, tan presente en algunos de los modelos concretos que Mayorga tuvo en cuenta a la hora de componer *Hamelin*. En la nota que precede la pieza, el dramaturgo exterioriza las dudas que albergó sobre su estructura —“Eso es cine’, me dije. ‘Eso no puede ser teatro.’” (p. 7)—, para contar a continuación cómo las dejó atrás: “*Hamelin* es una obra de teatro tan pobre que necesita que el espectador ponga, con su imaginación, la escenografía, el vestuario y muchas cosas más” (p. 8).

Estas palabras encuentran eco puntual en el interior de la obra, especialmente en el cuadro cinco,²¹ y representan tanto un guiño al concepto de *teatro pobre* acuñado por Jerzy Grotowski,²² como, en otro plano, una concreción inmejorable de la teoría de la recepción, que ocupa un lugar relevante en la visión mayorguiana del hecho teatral.²³ Para *Hamelin* y para muchas obras suyas, vale lo que Mayorga escribe del teatro de Heiner Müller: “Müller entrega el texto a sus intérpretes”.²⁴ Y poco importa si varios montajes de *Hamelin* —tan reducidos a lo esencial de una escena casi desnuda o muy orientados a lo simbólico, como la jaula llena de ratas utilizada por la compañía “Animalario”— han mostrado afinidades visuales con *Dogville* de Lars von Trier, especialmente en los dominantes tonos negros u oscuros. Cabe reconocer que en esta obra fue el propio von Trier quien se dejó seducir por las virtualidades de la contaminación genérica, y fue el cine el que se vio desplazado hacia formas (y necesidades) de abstracción más propias del teatro.

²¹ Cfr. p. 28, donde el Acotador se dirige directamente al espectador: “Quizá usted, espectador, se haya sentido de ese modo alguna vez [es decir, intimidado]. De usted depende crear esa sensación. *Hamelin* es una obra sin iluminación, sin escenografía, sin vestuario. Una obra en que la iluminación, la escenografía, el vestuario, los pone el espectador”.

²² Véase, en la versión española, JERZY GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, Madrid, Siglo XXI de España, 1999 y 2009.

²³ Cfr. especialmente «El espectador como autor», material cedido por Mayorga.

²⁴ En «Teatro para después de la historia», *El Cultural*, 12 de Abril de 2000, p. 43.

En realidad, el Acotador tiene mucho del cuentacuentos de un tiempo, su poder de sugestión crece en proporción directa con una mayor complicidad del destinatario y la disposición de este a dejarse llevar a la visualización mediante el encanto de las palabras. “Sófocles, Shakespeare o Calderón —añade Mayorga en su prólogo a *Hamelin*— podían convertir el pequeño escenario en una ciudad invadida por la peste, un mar tempestuoso o un castillo polaco. Usaban las palabras como aquellos cuentacuentos capaces de crear en el aire un zapato de cristal o un bosque. Como las usan los niños, que, solo nombrándolo, pueden traer aquí y ahora cualquier lugar y cualquier tiempo”.²⁵

En suma, la contigüidad de *Hamelin* con el cine puede resultar engañadora. Los contactos entre uno y otro son más de contenido, quizás de atmósfera, y formalmente se limitan a una secuenciación en cuadros —ahora determinada por la “escenografía verbal” antes que por mediación de componentes visuales— que presenta evidentes discontinuidades temporales y espaciales. En realidad, la ruptura de la ilusión teatral conseguida a través del Acotador relaciona la pieza con un referente poderosamente teatral: la producción de Bertolt Brecht. El autor alemán buscó en repetidas ocasiones el *Verfremdungseffekt*, un distanciamiento que recordara al público que lo que ocurría en el escenario no dejaba de ser una ficción, por mucho que de ello se pudiera extraer una enseñanza. Brecht, arraigándose en parte en la tradición clásica, adoptó varios procedimientos para que su destinatario se sintiera distanciado: el alejamiento temporal e histórico; un específico empleo de los signos no-literarios de la representación, tales como decorado, vestidos, luces, música; la escasa familiaridad que al público debía resultarle con los asuntos, las situaciones y los personajes escogidos. Valiosos botones de muestra son obras como *Madre coraje y sus hijos* (1939) y *El círculo de tiza caucásico* (1944). En *Hamelin*, el dechado brechtiano aflora sobre todo en la constante interrupción de la ilusión teatral. Y no excluiría, como elemento añadido de conexión entre Mayorga y Brecht, la valoración positiva que a este último reconoce Benjamin; convencido de que la verdad había que vincularla menos al discurso que a su interrupción, el filósofo alemán hallaba en esta un fundamento del teatro de Brecht que permitía la transformación del espectador en crítico.²⁶

En Mayorga está pues activo el modelo de Brecht, que es recuperado, y por supuesto adaptado, por él y otros dramaturgos activos ya en los Noventa.²⁷ De esta manera el creador de *Hamelin* entronca con el trabajo de autores como Sastre, Buero Vallejo y, muy especialmente, Sanchis Sinisterra. De forma

²⁵ Cfr. ed. cit., p. 9.

²⁶ Cfr. J. MAYORGA, *Revolución conservadora...*, op. cit., p. 55.

²⁷ Véase JOSÉP LLUÍS SIRERA, «Brecht en el teatro español actual. De la crisis del modelo épico a su necesaria recuperación», en *El teatro, una política*, ed. K. Andresen, J. V. Bañuls y F. De Martiño, Bari, Levante, 1999, pp. 371-392.

menos patente que para el Acotador, diferentes piezas de Buero se acogen al uso de uno o más personajes que median entre escena y destinatario: piénsese en el Ciego de los romances de *Un soñador para un pueblo* (1958), en el mendigo Martín de *Las Meninas* (1960), en el epílogo narrado por Valentín Haüy en *El concierto de San Ovidio* (1962).²⁸ Recuérdese la presencia de elementos aptos a suscitar la extrañeza en la etapa de la “tragedia compleja” de Sastre. Por lo que atañe a Sanchis, se advierte la impronta de Brecht, aun en diferente medida, en textos como *¡Ay, Carmela!* (1987), *Los figurantes* (1989), *Trilogía americana* (1992) y *El cerco de Leningrado* (1994).²⁹ Tampoco dejaría de lado la función del “Acotador” en las *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán, si bien allí se trate de una figura absorbida en las acotaciones,³⁰ a la que, por otro lado, se ha decidido dar carne en algún montaje (como pasa por ejemplo con el personaje de Arlequín en la obra corta *La enamorada del rey* en la versión dirigida por José Luis Alonso Mañes).³¹

Se ha escrito en alguna ocasión que el Acotador es el portavoz privilegiado de Mayorga en la obra.³² En ciertos casos, sin duda, existe una distancia mínima entre uno y otro. Y las numerosas reflexiones metateatrales del Acotador (sobre el empleo de actores niños, el tratamiento del tiempo y así por el estilo) vienen a corroborar la consciencia de lo teatral que posee su creador. Sin embargo, no olvidaría que el Acotador es un personaje más, por mucho que funcione casi como un narrador omnisciente. Lo que él transmite es *una* interpretación de situaciones y estados de ánimo. El espectador avisado no debería aceptar pasiva y totalmente su aun autorizada mediación, tal como

²⁸ Cfr. ANTONIO BUERO VALLEJO, *Teatro*, ed. crítica de L. IGLESIAS FEJOO Y M. DE PACO, en *Obra completa*, Madrid, Espasa Calpe, 1994, vol. I.

²⁹ Sobre la relevancia de Brecht en ámbito español, véanse las penetrantes consideraciones de JOSÉ SANCHIS, «Después de Brecht» [1968], en *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, ed. M. AZNAR SOLER, Ciudad Real, Naque, 2002, pp. 95-102 (en las pp. 99-100, el autor analiza los procedimientos de distanciamiento). Una panorámica de la recepción de Brecht y del teatro alemán en España a partir de la postguerra se encuentra en LUIS A. ACOSTA GÓMEZ, «El teatro alemán: de Brecht a Weiss», en *Historia del teatro español: II, Del siglo XVIII a la época actual*, dir. J. HUERTA CALVO, Madrid, Gredos, 2003, pp. 2997-3019.

³⁰ Véase ELIZABETH DRUMM, «Valle-Inclán's “Acotador”: Bridging the Gap Between the Moment of Creation and the Moment of Production», *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 22, nº 3, 1997, pp. 449-467. Y CATALINA MIGUEZ, *Las acotaciones en la obra dramática en prosa de Valle-Inclán (1899-1927)*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2002, después del trabajo de ENRIQUE SEGURA COVARSI, *Las acotaciones dramáticas de Valle-Inclán. Ensayo estilístico*, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 1972.

³¹ La figura de Arlequín, añadida por José Luis Alonso, realizaba tareas de narrador, conducía la acción y decía los contenidos de las acotaciones, según señala Eduardo Pérez-Rasilla, quien comenta, por otro lado, que todo ello se daba “no estrictamente en el sentido brechtiano” (cfr. EDUARDO PÉREZ-RASILLA, «José Luis Alonso Mañes y sus primeras escenificaciones de la obra de Valle-Inclán», *Ínsula*, 712, 2006, p. 14).

³² Cfr. DAVIDE CARNEVALI, «Orizzonti e prospettive di un teatro critico», en J. Mayorga, *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2008, p. 11.

con acierto sugiere Gwynneth Dowling.³³ Es incontestable, el Acotador subraya hasta qué punto los procesos lingüísticos, incluso los mejores intencionados, están adulterados por sus finalidades manipuladoras. Hemos de creerle cuando lo afirma, pues lo que dice refuerza lo que vemos en escena. Pero ¿se puede excluir del todo que el Acotador sea, en cierto sentido, otro posible “flautista”? En definitiva, esta articulada figura por un lado echa un puente entre Mayorga y su obra, y por el otro traza fronteras entre la ilusión teatral y el auditorio. Posiblemente, a la adopción de este distanciamiento no resulte extraña la naturaleza espinosa de la materia de la que en un comienzo trataba la obra. Por lo demás, ¿la eventual confesión de unos abusos no forcejea con las fronteras mismas de lo representable?

En una entrevista en la que habla ampliamente de *Hamelin*, Mayorga evoca otra película, además de las que hemos mencionado hace poco. Se trata de *Ladrón de bicicletas* (*Ladrones de bicicletas* en Hispanoamérica), en la que el dramaturgo vio antes que nada a un padre que lucha por no perder su respetabilidad ante el hijo. En la obra maestra de De Sica y en la reelaboración de la novela de Luigi Bortolini llevada a cabo por Zavattini, guionista de la película, se percibía la atención por el drama cotidiano de la miseria y un gran sentimiento de humana piedad por las criaturas que lo habitan. Quizás algo de esa comprensión, para Josemari y sobre todo para Montero, se trasluzca en el desenlace de *Hamelin*. El gesto final del juez, quien abraza al niño abusado y recién encontrado después de la huida de la casa-hogar donde se le había alojado, ha sido interpretado de manera dispar: algunos han insinuado que ese abrazo podría incluso manifestar la tentación de lo carnal, un contagio de la corrupción (y es lectura que parece francamente desenfocada, aunque la reacción gestual ante el abrazo por parte de los actores que interpretan a Josemari ha variado, en las varias representaciones, pasando de la complacencia, al enfado, al desasosiego);³⁴ para otros aquel gesto es una muestra del lenguaje de los afectos que sustituye al tecnocrático y oficial,³⁵ y podría reducir distancias ante el elocuente silencio de los niños que pueblan

³³ GWYNNETH DOWLING, «Controlling Meaning in the Theatre: The Narrator Figure in Juan Mayorga's *Hamelin*», ponencia leída en *Perspectives on Power*, Postgraduate Conference, Queen's University, marzo de 2007.

³⁴ B. GONZÁLEZ, «El drama de la pederastia hoy...», op. cit., p. 84.

³⁵ Lo ve así en cierto modo MAGDA RUGGERI MARCHETTI («Lacras del mundo actual: *Copito de nieve*, *Himmelweg* y *Hamelin* de Juan Mayorga», *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, 10, 2005, p. 48), quien considera que «Montero encuentra en Josemari a un hijo y el pequeño a un padre. Avala nuestra hipótesis el cuento que Josemari escucha apoyando su cabeza sobre el pecho del juez, el mismo que este de pequeño escuchó a su vez de su padre: *El flautista de Hamelin*». Véase también la reseña a la versión italiana del espectáculo firmada por ATTILIO SCARPELLINI: «Solo il giudice trova *in extremis* la forza di convertire un linguaggio che spiega troppo in uno che, non sapendo più come spiegarsi, racconta» («Il linguaggio che ammala la realtà», *Carta*, 26, 2007, p. 24).

la obra. La ambigüedad no puede sino ser buscada: el signo se llenará de un significado u otro según la lectura que se haga del desenlace. Lo mismo vale para el asunto central: Rivas será culpable o no según se mire. Apenas es una duda, pero el propio Josemari podría haber mentido, como sospecha por un momento un abatido Montero.³⁶ Probablemente no sea así, pero, de serlo, tendríamos otro punto de contacto, cuando menos exterior, con *El dulce porvenir* de Egoyan, donde la mentira es el único lenguaje que finalmente se le permite esgrimir a la infancia para pagar la doblez de los adultos (con lo cual se disolvería otro paralelismo más significativo, la efectiva existencia de abusos en *Hamelin*).

Voy a concluir. Ante tantos interrogantes, cabe preguntarse si Mayorga no estará en definitiva convirtiendo al auditorio en una suerte de jurado. Apelando al juicio del público, tal como ha señalado González Tognoni, *Hamelin* y una obra hermana suya, *Doubt* de Patrick Shanley, “se insertan [...] dentro de una tradición que se remonta hasta los diálogos de Medea y Jasón, de Antígona y Creonte, inscritos en la retórica forense ateniense”.³⁷ Yo considero que el abrazo conclusivo también podría ser la tentativa de una recuperación, por parte de Montero, de la relación con su hijo y con su propia infancia. La frontera de la distancia, momentáneamente franqueada, podría aducir a un posible acercamiento a Jaime. Y ser la revancha del gesto, con su polisémica indefinición, en el marco del supremo arte de la palabra que es el teatro para Juan Mayorga.

³⁶ Cfr. cuadro nueve, p. 39: “MONTERO. [...] Pero a veces me pregunto: ¿y si todo fuese un cuento? ¿Y si el niño se lo hubiese inventado todo?”.

³⁷ A. GONZÁLEZ TOGNONI, «Una historia de dos ciudades...», op. cit.».

ANDREU BOSCH I RODOREDA

ELS NOMS DELS COLORS DEL PELATGE DEL BESTIAR EN LA DOCUMENTACIÓ DE L'ALGUER DELS SEGLES XVII AL XIX

*All'Associazione Italiana di Studi Catalani,
Premio Internazionale Ramon Llull 2011*

A la meua tesi de doctorat *La interferència dels parlars sards en el català de l'Alguer entre els segles XVII i XVIII. Estudi del lèxic a través dels Registres de danys de la «Barracelleria» (1683-1829)*¹ vaig aportar avenços significatius en el coneixement diacrònic de l'alguerès, probablement la varietat geogràfica més paradigmàtica de la llengua catalana atenent a la seva particular història social i a la seva evolució interna, que no podem explicar sense entendre, des d'una perspectiva ecosociolingüística, l'abast del llast sard a què m'he referit en diverses ocasions.² De la mà de les conclusions reportades (i també amb els resultats obtinguts a la meua tesi de llicenciatura *Edició dels registres d'estimes de fruita de la «Barracelleria» a l'Alguer durant el primer terç del XIX. Estudi dels noms de la fruita*),³ era de l'opinió que calia «eixamplar el marc teòric adoptat i la metodologia aplicada als altres documents i registres de la *Barracelleria* algueresa,⁴ a fi i efecte d'elaborar un diccionari català de la

¹ Tesi de doctorat llegida el 14 d'abril de 2008, Universitat de Barcelona. N'hi ha una edició en curs de publicació: BOSCH I RODOREDA, ANDREU, *El lèxic alguerès de l'agricultura i la ramaderia entre els segles XVII i XVIII*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2011.

² BOSCH I RODOREDA, ANDREU, *El català de l'Alguer*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002, pp. 15-18; BOSCH I RODOREDA, ANDREU, «El català de l'Alguer, entre la desaparició i la dissolució», dins COLÓN DOMÈNECH, G.-GIMENO BETÍ, LL. (eds.), *Ecologia lingüística i desaparició de llengües*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 2007, 36-40; BOSCH I RODOREDA, ANDREU, «Algunes consideracions sobre la interferència fonètica dels parlars sards en l'alguerès», dins *Estudis de llengua i literatura catalanes/LIX. Miscel·lània Joaquim Molas*, 4, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2009, pp. 5-7.

³ BOSCH I RODOREDA, ANDREU, *Els noms de la fruita a l'Alguer. Edició dels registres d'estimes de fruita de la «Barracelleria» (1783-1829)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.

⁴ Cos civil i paramilitar, constituït a Sardenya vers el segle XVI, de custòdia i vigilància dels conreus, que neix sobretot per combatre els lladres i els danys provocats pel pasturatge abusiu.

Barracelleria, amb la informació semàntica i gramatical pertinent, però també amb la informació etimològica i la cronologia de les documentacions del lèxic relatiu a l'àmbit socioeconòmic de l'agricultura i la ramaderia dels segles XVII al XIX».

Per altra banda, des d'una perspectiva ecosociolingüística, aquests estudis avalen novament la teoria segons la qual bona part de les interferències fonològiques i lèxiques en el català de l'Alguer dels parlars sards deriven de l'estrat socioeconòmic d'agricultors i ramaders,⁵ cosa que explica que a començament del segle XX Antoni Ciuffo, en la seva comunicació «Influencias de l'italià y diferents dialectes sards en l'alguerés» presentada en el I Congrés Internacional de la Llengua Catalana (1906), volgués diferenciar les «paraules d'influencia sarda usades ab més frecuencia del “txapador” y pastor de la “Nurra Algueresa”» d'aquelles que són més generals des d'una perspectiva sociocultural.⁶

Un dels camps lexicosemàntics més rics, amb un grau evident d'interferència del sard, és el dels noms dels colors del pelatge del bestiar gros i d'altres característiques físiques, un corpus que ha experimentat poques variacions en el català de l'Alguer fins als nostres dies. Trobem aquest codi lingüístic en tres tipus de registres de l'Archivio Storico Comunale di Alghero (ASCA):

1. *Registres de bestiar viu (Registri di bestiame vivo)*. Són documents administratius — inèdits — de l'Alguer a cavall dels segles XVII i XIX redactats inicialment en català, entre el darrer terç del XVII i mitjan XVIII (concretament del període 1665-1726, amb anotacions esparses del període 1765-1771 i una darrera de 1820), i després en castellà (*Registros de bestiar vivo*), ja a partir del tercer decenni del XVIII, des de 1722 fins al 1808; i, finalment, amb un únic document redactat en italià, de 1813. Al marge de documentació esparsa, he localitzat 10 registres, el primer dels quals, del període 1720-1727, és redactat parcialment en català; els altres, entre 1763 i 1808, són escrits en castellà. Recullen les descripcions de les marques de foc i dels senyals d'orelles del bestiar, un altre codi de procedència sarda ben viu a l'Alguer i a la resta de Sardenya.

Malgrat que el cos dels *barranxels* ('barracelli') a l'Alguer sembla remuntar al 1609 (ORUNESI, SALVATORE, *Dalla scolca giudiciale ai barracelli. Contributo a una storia agraria della Sardegna*, Cagliari, Condaghes, 2003, pp. 674-675), en tenim constància documental amb continuïtat administrativa i funcional des de 1683 fins al 1848 (BOSCH, A., *La interferència dels parlars sards...*, op. cit., pp. 11-13).

⁵ BOSCH, A., *La interferència dels parlars sards...*, op. cit., pp. 962-964.

⁶ CIUFFO, ANTONI, «Influencias de l'italià y diferents dialectes sards en l'alguerés», dins *Primer Congrés Internacional de la Llengua Catalana, any 1906*, Barcelona, 1908, p. 176.

A tall d'exemple, fixem-nos en aquesta relació en català de 1697:

*«Phelip Rusettu registra una bístia de mola mascla a pèl negra morru vargiu, a segnal de orella a una trunca y juale desegus y a la altra boga[da] desegus, y una pertunta a la pinna⁷ del nas».*⁸

O, en castellà —però amb el mateix codi lexicosemàntic sard—, una relació de 1790, que descriu una euga, i una altra de 1806, respectivament:

*«Antonio Ramón Caría, de la presente ciudad de Alguer, tiene registrado en esta Regia Curia una biegua de pelo negra pídiga⁹ estrellada narialva, con un anniglo¹⁰ de pelo múrtinu estrellado, balzano a pies detrás, que por marca de fuego, en espalda y cuja¹¹ llevan ésta: "ARC", cuya marca dise aplicará a las bieguas que a lo por venir tendrá o vero com-prará con su legitimidad».*¹²

*«Registra el massayo Antonio Murru, d-esta ciudad, una biegua de manta russia negra ferulata¹³ con su cría de manta baya espana derecha, estrellada, balzana a pies de delante, y paresse que sea dicha annigla bentríalva, de señal de orejas trunca a una y innida a la otra, y marca dicha biegua con la marca de corte d-esta Curia y la annigla con ésta: «AM»; y assí mismo tiene redusido la dicha biegua, como y también lo bará a las crías d-ésta».*¹⁴

2. *Registres de cavalls i bísties de mola* (it. *Registri di cavalli*). Aquests registres, redactats en català, anotaven el lloguer i la propietat del bestiar equí (*cavalls i eugues*) i somerí (*bísties de mola* o, simplement, *bísties*),¹⁵ d'acord amb un

⁷ *pinna* (del nas): 'narice', del log. *pinna de nare* < PINNA (DES: s. v. *pinna*).

⁸ ASCA 848/38, f. 6v.

⁹ *pídiga*: del log. sept. [ˈpiðiɣul], amb metàtesi < log. *pígidu* [ˈpiɣiðu] (nuor. *píkidu* [ˈpikiðu] «piceo, del color della pece» < *PICIDUS (DES: s. v. *píkidu*).

¹⁰ *anniglo*: del log. *annígru*, «bestiame sopranno (si dice di cavalli, di buoi, di agnelli e di maiali)» < ll. ANNIC(Ū)LUS (DES: s. v. *annígru*). Cfr. les variants, en català, «aniglo (de porch)» (1685) i «aniyo (de porch)» (1688 i 1690), solució que respon al log. sept. [anˈniɟul] (< nuor. [anˈniɟul]), amb resultat divers de l'evolució del grup llatí C'L.

¹¹ *cuja*: 'coscia', cat. *cuixa*. Cfr., en cast., «marcadas con esta marca de fuego [...] en dos lugares: dos en la cuja, o sea vesino a la nalga, y dos bajo de la espalda a lados de muntar» (ASCA 859/195, f. 13r), de 1801, amb evidents catalanismes.

¹² ASCA 855/112, f. 4r.

¹³ *ferulata*: del log. *ferulatta* 'rossiccio, giallastro; grigio vinoso' (DSILP: s. v. *ferulattu*); i *russia*, potser del log. *russina* (← cat.), d'acord amb DES (s. v. *rōšu*). Cfr. ASCA 855/4, f. 2v: «una biegua mansa [...] y consta ser de manta russia negra ferulata» (1804).

¹⁴ ASCA 855/4, f. 2v. Cfr. ASCA 859/195, f. 7v: «registra un común de vacas [...], cuyas vacas son de diversos pelos» (1800).

¹⁵ Notem *bístia de mola* (o *bístia*) per a 'asino; asino da macina', que en els *Registres de danys* contrasta amb *bístia de bulu* 'bestia bovina' (Boschi, A., *La interferència dels parlars sards...*, op. cit., pp. 682-684-685).

codi lèxic identificador del color del pelatge de l'animal.¹⁶ Molt esporàdicament recullen descripcions de marques de foc i de senyals d'orelles, com, per exemple, les contingudes al «Registre de cavalls, bístias de mola que se registren [en la] Barrancellaria del noble don Miquel Martí d'ende [los] 11 de juliol 1696 fins los 11 de juliol 1697» (ASCA 848/38). Són registres pertanyents a la *Barracelleria* algueresa (1683-1848).

3. *Registres de danys* (it. *Registri di danni*). Aquests registres, que vaig editar i estudiar a Bosch (2008), abracen el període 1683-1829, sempre redactats en català. Són registres de la *Barracelleria* algueresa (1683-1848), «un cos civil i paramilitar, constituït a Sardenya vers el segle XVI, de custòdia i vigilància dels conreus, que neix sobretot per combatre els lladres i els danys provocats pel pasturatge, elegits mitjançant un sistema de renovació anual».¹⁷ Per això, «per al seguiment de les denúncies dels danys objecte d'indemnització calia portar un *Registre de danys* —generalment redactat per un notari, que feia les funcions de secretari—, on s'anotaven totes les relacions dels danys denunciats i totes les incidències del procediment civil i administratiu».¹⁸ En aquest sentit, els *Capítols* o estatuts (it. *Capitoli Barracellari*) que en regulaven el procediment expliciten que «los vignòvols tîngan obligassió de registrar los dayñs que tindran en las suas vignas dins dos días del día que tindran notícia del tal dayñ en poder del secretari de la Ciutat; y no trobant-los registrats, no sían obligats pagar lo tal dayñ per veill o nou que sia; intimant als barrançel·lus lo matex día que trobaran lo dayñ hu dels masers devant de testimonis» (1688).¹⁹ Perquè, a més del control del territori, «també era responsabilitat dels *barranxels* ('barracelli') indemnitzar els propietaris de terrenys sembrats o vinyes que havien sofert danys o els propietaris de bestiar víctimes de furts amb els diners procedents de les quotes que els agricultors i els propietaris de bestiar custodiat havien de satisfer per gaudir del servei de vigilància».²⁰

En un *Registre de danys* de 1820 encara trobem una descripció en català de dos bous desapareguts de la *Custòdia* (lloc comunitari de custòdia del bestiar destinat a les tasques agrícoles que vetllava la pròpia *Barracelleria*):

¹⁶ Els primers registres són «Registre de cavalls del any 1684» (ASCA 365) i «Registre de cavalls y bístias de mola registrats de diverses persones á compte de la esquadra de Don Diego de Sena» (ASCA 366), de 1686; i en trobem fins al 1810, amb el «Registre de cavalls entregats a la Barranchelleria del Capitá Señor Juanicu Piretti del primer setembre 1809 fins a 31 Agost 1819» (ASCA 393).

¹⁷ BOSCH, A., *La interferència dels parlars sards...*, op. cit., p. 11.

¹⁸ *Ibi*, p. 15.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibi*, p. 15.

«Garibaldi Carlus Dumingu, ab Sanna, entima un bou aspanu ventri-y-coyalvu, de truncas asciutas y marca “FP / C”; y un altru marcat “SM” vermell estrellat coy-y-bentrialvu, balzanu a peus de darrera y renialvu a peus de davant, de truncas pertuntas y giuali de darrera a una, que fàltan de la Custòdia».²¹

El corpus dels noms dels colors del pelatge del bestiar gros (*i nomi dei colori del manto del bue e del cavallo*)

Pel que fa a la descripció del pelatge de l'animal i altres característiques físiques, és habitual trobar un corpus onomasiològic molt especialitzat, també d'origen sard, que no vaig analitzar detalladament a la meua tesi de doctorat, per bé que en vaig fer una primera descripció de la riquesa lèxica a partir de l'edició dels *Registres de danys* del període 1683-1784.²² Aquest codi identificador del bestiar també és emprat als *Registres de bestiar viu* i als *Registres de cavalls i bísties de mola*.²³

I. A part dels noms dels colors bàsics, com ara *blanc* 'bianco', *negre* 'nero' i *vermell* 'rosso' (1-3) la resta d'adjectius que caracteritzen el pelatge dels bous i dels cavalls mostra una gran riquesa des d'un punt de vista onomasiològic i respon a una abassegadora interferència del sard logudorès (4-18):

Colors bàsics

1. *blanc* 'bianco': «bou blanch».²⁴
2. *negre* 'nero': «bístia negra», «bou de pèl negra», «bou negra», «bou negre», «bous negras», «cavall negra», «cavaill negra», «cioba negra», «giu de [bous] negras», «nueddu negra».
3. *vermell* 'rosso': «bou de pèl vermeill», «bou vermeill», «bou vermell», «bous vermells», «giu de [bous] vermells», «giu vermeill».

²¹ ASCA 277, lletra G, f. 1r.

²² BOSCHI, A., *La interferència dels parlars sards...*, op. cit., pp. 679-680, n. 2.

²³ Per a més detalls, veg. també DUSI (s. v. *boi* i *cuaddu*); WAGNER, MAX LEOPOLD, *La vita rustica della Sardegna riflessa nella lingua* (a cura di PAULIS, GIULIO), NUORO, Ilisso Edizioni, 1996, pp. 225-226); MANCA DELL'ARCA, ANDREA, *Agricoltura di Sardegna*, Napoli, Orsino, 1780 (se cita de l'edició a cura d'ORTU G. G., NUORO, Ilisso Edizioni, pp. 300-301); i PALOMBA, GIOVANNI, *Lessico. Raccolta dei nomi più usati*, recull lexicogràfic inèdit, [s. d.], p. 99.

²⁴ Indico, en cursiva, la solució documentada, d'acord amb l'ortografia catalana, seguida del significat en italià, entre cometes simples; i, a continuació, després dels dos punts, les variants textuals documentades, entre cometes baixes.

Altres colors

4. *alipintu* 'che ha il fianco bianco': «nueddu alipintu». Cfr. DSIPL (s. v. *alibintu*).
5. *baiu* 'baio': «aquetta baya».
6. *canu* 'grigio, cenerino': «bou cano», «bou canu», «giu de [bous] canus». Cfr. log. *bòe canu* (DES: s. v. *kánu*; DSIPL: s. v. *canu*) i camp. *boi canudu* 'boe di pelo bigio nero' (DUSI: s. v. *boi*).
7. *castanju* 'castano': «cavaill castangiu». Cfr. DSIPL (s. v. *castanzu*).
8. *espanu* 'rossiccio': «bou espano», «bou spanu». Del log. *ispanu* 'rossiccio' (DSIPL: s. v. *ispanu*); cfr. log. *bòe ispanu* (DES: s. v. *ispánu*), camp. *boi spanu* (DUSI: s. v. *boi*).
9. *estrellat* 'del cavallo che mostra una macchia bianca sulla fronte': «bou estrellat». Calc del log. *isteddadu* (DSIPL: s. v. *isteddadu*) ← *istedda* 'stella'. I també la solució *estedat*: «bou vermeill ascurigós asteddat»; del log. *isteddadu*, camp. *steddau* (DES: s. v. *istéddu*; DSIPL: s. v. *isteddadu*; DUSI: s. v. *boi*). Cfr. camp. *boi steddau* «o chi tenit sa manta dominant pintada a steddas biancas, o di ateru colori de figura sferica».
10. *florit* 'fiorito': «bou florit». Calc del log. *fioridu*, *froríu*.
11. *murru* 'grigio chiaro, canuto': «aquetta murra», «cavaill de pèl murro», «cavaill murru». I també *murru negra* 'grigio nero (quando il manto di un animale mostra qualche striatura di nero)': «cavaill murru negra»; a partir del log. *murru niéddu* (DSIPL: s. v. *murru*).
12. *mèlinu* 'color miele (colore del manto del cavallo)': «nueddu mèlinu». Cfr. DSIPL (s. v. *mélinu*).
13. *merulinu* 'color merlo del mantello degli animali; nome dato a vacche e buoi': «bou merulinu». Del log. *merulinu* (DSIPL: s. v. *merulinu*) *merula* 'merlo' (DES: s. v. *mérula*).
14. *múrinu* 'bruno, fosco, cenerino': «bou múrinu». Del log. *murinu mura* 'mora di macchia, moro; frutta del rovo'.
15. *múrtinu* 'sauro (manto del cavallo); del colore del mirto': «aqueta múrtina», «cavaill múrtinu». Del log. i camp. *murtinu* [ˈmurtinu], derivat de *murta* 'mirto' < MURTA (DES: s. v. *múrta*); cfr. cat. *murt(r)a*.
16. *úrpinu* 'volpino, biondiccio, di color bianco con macchie rosse': «bou urpinu». Del log. *gúrpinu* o *gurpinu* (DSIPL: s. v. *gúrpinu*) ← *gurpe* 'volpe'.
17. *varju* 'variopinto, multicolore, screziato': «bou de pèl vargiu», «bou vargiu». En alg. [ˈvaldʒu], del log. *barzu* [ˈbardʒu] (DES: s. v. *variú*; DSIPL: s. v. *várju*, *bárju*, *barzu*, *arzu*).
18. *vertigatu* 'bue listato a strisce nere' (i 'pelame screziato del cane)': «bou vertigato», «bou vertigatu». Del log. *bertigadu*, camp. *pertiazzu*

(DUSI: s. v. *bòi* i *pertiazzu*; DES: s. v. *pértiga*; DSIPL: s. v. *beltigadu*) ← *beltiga* ‘pertica’. Cfr. camp. *boi camudu pertiazzu* «chi portat algunas ispertiadas arrubias de longu *bue bigio nero listato a rosso*» i *boi scrosu pertiazzu* «chi portat algunas ispertiadas nieddas *bue di pelo rosso listato a strisce nere*» (DUSI: s. v. *bòi*).

A més, documento el substantiu *pia* ‘cavallo pezzato’ dins el camp lexicosemàntic dels noms del bestiar, «cuaddu, chi naraus *pia*, e tenit in sa manta duus coloris dominantis, unu de is calis est sempiri su biancu, s’ateru o baju, o ghiani» (DUSI: s. v. *cuaddu*). Notem, en cat., en un *Registre de danys* de la *Barracelleria* la lliçó «té la sua *pia* enfangada en lo Fangal» (1743); en canvi, als *Registres de cavalls* el mot és més freqüent, tenint en compte que s’hi registren els animals equins d’acord amb el color del pelatge, la primera documentació del qual és de 1701: «una *pia* baya blanca». ²⁵ Es tracta d’un mot manllevat del sard *pia*, que hom atribueix a l’homònim castellà (DES: s. v. *pía*; Wagner, 1996: 226); a partir del cast. *pío* ‘colore di cavallo’, pres del fr. *pie* ‘gazza, pica’ i, metafòricament, ‘cavallo pezzato’, que també explica el cast. *picazo*, «(equino) de color blanco y negro, mezclados en manchas grandes», i *picaza* ‘gazza, pica’, derivats del ll. PĪCA (DCEC: s. v. *picaza*). Cfr. cat. *pia* per a ‘capra pezzata’ (DECLC: s. v. *pia*).

Des d’un punt de vista cronològic, si ens fixem en els noms dels colors del pelatge del bestiar dels *Registres de danys* de la *Barracelleria*, especialment de bous i cavalls, podem observar que el grau d’interferència del sard augmenta progressivament —en quantitat i en varietat— al llarg de la segona meitat del segle XVIII, sobretot a partir de 1763. És més, a la fi del XVII només trobo la lliçó *bístia negra* (1699). Tanmateix, caldria contrastar aquest supòsit a partir del buidat lèxic dels *Registres de cavalls i bísties de mola* i dels *Registres de bestiar viu*.

Vegem-ne l’evolució cronològica al llarg del XVIII a partir exclusivament dels *Registres de danys* redactats en català:

- Entre 1701 i 1707 no en registro cap cas.
- Entre 1714 i 1749 trobo 9 lliçons amb adjectivació cromàtica d’herència catalana enfront de quatre solucions de procedència exògena:
 - En el *Registre de danys* de 1714-1715 documento dues lliçons de *bou negre*, *cavall negre* i *bou vermell*, en el de 1733-1734, *bou negre* i *bou vermell*; en el registre de 1743-1744 trobo la lliçó *bou*

²⁵ ASCA 864/17, f. 14v. Veg. BOSCH, A., *La interferència dels parlars sards...*, op. cit., pp. 679-680, n. 2; i 701.

de pèl vermell, a més de *bou vermell*, i finalment *cavall negre* (1749).

- La primera solució interferida pel sard és *cavall murru negra* (1724, que torno a trobar el 1743), amb *murru*; seguida cronològicament de *bou vermell alipintu* (1738), amb *alipintu*, i *bou canu* (1743).
- En canvi, cfr. el sardisme *pia* (de la mà de l'homònim cast.) en una única ocasió, de 1743, si bé en trobem altres lliçons en un *Registre de cavalls* de 1700-1701.
- Entre 1753 i 1759 només registro dues lliçons: *cavall de pèl murru* (1754) i *bou negre* (1759).
- Entre 1763 i 1784 trobem una gran quantitat de solucions d'interferència sarda, d'una notable riquesa onomasiològica, amb adjectius com:²⁶
 - *alipintu*: *nuedu alipintu* (1783);
 - *baiu*: *aqueta baia* (1777);
 - *canu*: *bou canu* (1763, ja documentat el 1743);
 - *castanju*: *cavall castanju* (1777);
 - *espanu*: *bou espanu* (1768);
 - *murru*: *aqueta murra* (1777), *cavall murru* (1778);
 - *mèlinu*: *nuedu mèlinu* (1783);
 - *merulinu*: *bou merulinu* (1763);
 - *múrinu*: *bou múrinu* (1783)
 - *múrtinu*: *aqueta múrtina* (1784), *cavall múrtinu* (1778);
 - *úrpinu*: *bou úrpinu* (1768);
 - *varju*: *bou de pèl varju* (1763), *bou varju* (1777);
 - *vertigatu*: *bou vertigatu* (1768).

Fins i tot a partir de calcs semàntics:

- *estrellat* (← log. *isteddadu*): *bou estrellat* (1784), *bou negre estrellat* (1764); *cavall múrtinu estrellat* (1763); cfr. *bou vermell escurígós estedat* (1778), sense adaptació.
- *florit* (← log. *fioridu*): *bou florit* (1783).²⁷
- *murru negra* (← log. *murru niéddu*): *cavall murru negra* (1724).

²⁶ Indico entre parèntesis la primera documentació de la lliçó en els *Registres de danys*.

²⁷ Cfr. el calc semàntic alg. *poma préssec* (1697-1810) vs. *mela préssec* (1807) ← log. *mela péssighe* 'pesco noce' (Boschi, A., *Els noms de la fruita a l'Alguer...*, op. cit., pp. 141-142).

En alg., a començament del segle XX, Giovanni Palomba recull alguns adjectius només aplicats al pelatge del cavall: *bayu* 'baio', *castan* (< *castany*) 'castagno' (que cal llegir alg. [kas'tan], per despalatalització de /ɲ/), *murru* 'bigio, grigio', *blanch* 'bianco', *negra* 'nero' i *múrtnu* 'sauro'.²⁸

II. També vaig registrar noms més específics, amb doble adjectivació, a voltes amb compostos ben heterogenis —de clara procedència sarda— que fan referència, a més del pelatge, a algunes característiques físiques d'identificació (*orelles* 'orecchie', *cua* 'coda', *morro* 'muso', *banyes* (alg. *corros*) 'cornu', etc.): tant aplicats a *bous* com a cavalls, corpus lèxic que també trobem molt desenvolupat en els *Registres de cavalls* de la *Barracelleria*.²⁹

A tall d'exemple, en els *Registres de danys*, redactats en català, trobem el següent corpus:

II.1. *Amb doble adjectivació aplicada a bous*

- «bou blanch coimutzu» (1768);³⁰
- «bou cano bentri-e-coialvu» (1767);
- «bou cano faciat» (1768);
- «bou canu corrilanzinu» (1764)
- «bou canu negra» (1763)
- «bou de pèl negra coimuchu» (1764)
- «bou de pèl vermell ascurigós» (1783)
- «bou de pèl vermell espanu» (1783)
- «bou espanu fachat» (1777)³¹
- «bou merulinu astedad» (1777)
- «bou negra alipintu» (1784)
- «bou negra astedad» (1778)
- «bou negra canósigu» (1783)

²⁸ PALOMBA G., *Lessico...*, op. cit., p. 99. Per a més detalls sobre el vocabulari del pelatge de bous i cavalls en sard, veg. DUSI (s. v. *boi* i *cuaddu*); WAGNER, M. L., *La vita rustica...*, op. cit., pp. 225-226; i MANCA DELL'ARCA, *Agricoltura di Sardegna*, op. cit., pp. 300-301.

²⁹ BOSCH, A., *La interferència dels parlars sards...*, op. cit., p. 679-680, n. 2.

³⁰ Indico únicament la lliçó documentada, entre cometes baixes; i, entre parèntesis, la primera datació.

³¹ *fachat*: llegiu cat. *fatxat*, it. *faciat* 'stellato, che mostra una macchia bianca sul muso' ← log. (DSIPL: s. v. *fucciádu*).

- «bou negra canu» (1783)
- «bou negra escacat» (1763)
- «bou negra estrellat» (1764)
- «bou negra faciat» (1783)
- «bou negra faciganu» (1783)³²
- «bou negra merulinu» (1777)
- «bou negre benti-e-coialvu» (1767)
- «bou negre corribaxu» (1768)
- «bou negre merulinu» (1768)
- «bou úrpinu faciganu» (1784)
- «bou úrpinu vargiu» (1777)
- «bou vargio vermeill» (1768)
- «bou vermeill alipintu» (1738)
- «bou vermeill ascurigós» (1778)
- «bou vermeill aspanu» (1778)
- «bou vermeill astadat» (1778)
- «bou vermeill coyarvu» (1778)
- «bou vermeill corrimuchat» (1763)
- «bou vermeill escurigosu» (1768)
- «bou vermeill espanu» (1768)
- «bou vermeill ruialzu» (1778)
- «bou vermeill vertigatu» (1763)
- «bou vermell alipintu» (1783)
- «bou vermell ascurigós» (1783)³³
- «bou vermell aspanu» (1783)
- «bou vermell estrellat» (1784)
- «bou vermell merulinu» (1783)
- «bou vermell origimuzzu» (1783)

³² *faciganu*: probablement un derivat del log. *facciadu* (veg. la nota anterior). Cfr. log. *fac-ciárbu* (DSIPL).

³³ Cfr. supra «bou vermeill escurigosu», sense adaptació morfofonològica ← log. *iscurigosu* 'oscuro, fosc'. *escurigosu*: 'fosc'. Cfr. alg. mod. *escurigós* [askuriyos] < log. *iscurigosu* 'fosc' ← *iscuru* (DES: s. v. *iskúru*; DSIPL: s. v. *iscurigosu*). DGA registra *obscurigar* i *obscurigor*.

«nueddu negra alipintu» (1784)³⁴

«nueddu negra úrpinu» (1783)

«nueddu vargiu úrpinu» (1783)

II.2. *Amb doble adjectivació aplicada a cavalls*

«aqueta negra asterulina» (1784),³⁵

«cavaill murru negra» (1724);

«cavaill múrtinu estrellat» (1763).

II.3. *Amb triple adjectivació*

«bou negra merulinu corrimutzu» (1778)

«bou vermeill ascurigós asteddat» (1778)

Cfr. les lliçons també en català que registrem en una relació de *Registre de danys* de 1820 amb descripció del bestiar boví:

«bou aspanu ventri-y-coyalvu»

«[bou] vermell estrellat coy-y-bentrialvu, balzanu³⁶ a peus de darrera y renialvu a peus de davant».

Finalment, analitzem algunes d'aquestes lliçons documentades en català amb adjectius compostos que descriuen la caracterització física i cromàtica del bestiar clarament d'origen sard:

³⁴ *nueddu*: 'giovenco, vitello', pres del log. *noèddu* o *nuèddu* < *noveddu* «vitello che non ha raggiunto l'anno» (DES: s. v. *novèddu*) o «di circa un anno» (Wagner, 1996: 211-212), que en alg. documento des de 1753: «ha entregat lo giu dels noeddus sens chobar» (BOSCHI, A., *La interferència dels parlars sards...*, op. cit., p. 699-700).

³⁵ *aqueta*: del log. i camp. *akkèttu*, *akkèttu* «qualunque cavallo da soma piccolo e robusto» (DES: s. v. *àka*), que Wagner atribueix al cat. o al cast. *baca* 'cavall petit i vigorós' (del fr. antic *baque*, abreviació de l'anglès mitjà *bacanea* [DCEC: s. v. *jaca*; DECLC: s. v. *baca*]); Palomba (Js. d.): 99) considera *aqueta* derivat del cast. *jaquita*, «ce qui ne semble pas nécessaire, car on peut simplement partir du cast. *baca* avec le morphème diminutif *-eta*» (Joan VENEY, «Codification dialectale et polymorphisme dans la *Nuova Grammatica* (1945) de Palomba», in R. CAPRINI (ed.), *Parole romanze. Scritti per Michel Contini*, Alessandria, 2003, p. 493 [BOSCHI, A., *La interferència dels parlars sards...*, op. cit., p. 681-682]).

³⁶ *balzanu*: de l'it. *balzano* «di cavallo che ha una striscia bianca ad una o più zampe», que també ha donat log. [bar'ʃsanu] (DES: s. v. *bartsánu*; DSIPL: s. v. *baltzanu*). A l'Alguer, documento el mot en cast. el 1790.

- *bentri-e-coialvu*: ‘che ha la pancia e la coda bianca’, a partir del log. *bentre* ‘ventre, pancia’ i *coa* [ˈkɔa] ‘coda’ més *alvu* ‘bianco’. Cfr. log. *coialvu*, camp. *coarbu* (DSIPL: s. v. *coiálvu*; DUSI: s. v. *boi*). Cfr., infra, *coyarvu* ‘che ha la coda blanca’ (amb rotacisme de *l* travada).
- *coimutzu*: ‘che ha la coda mozza, senza coda’. Del log. *coa* [ˈkɔa] ‘coda’ i *mutzu* [ˈmutʃu] ‘mozzato, troncato’, amb [u] tònica, que deriva de *mutzare* [mutʃare] ‘mozzare’ (DES: s. v. *mútsu*, 1; DSIPL: s. v. *coimútsu*). Cfr., en els *Registres de danyis*, els adjectius compostos «corrimutzu» ‘che ha le corna mozze’, «coimutzu» i «origimuzzu» ‘che ha le orecchie mozze’ aplicats al bestiar.³⁷
- *coyarvu*: veg., supra, *bentri-e-coialvu*, a partir del log. *coa* ‘coda’ i *arbu* (o *alvu*) ‘bianco’. Cfr. camp. *boi coarbu* ‘bue balzano alla coda; taccato di bianco alla coda’ (DUSI: s. v. *boi*).
- *corribaxu*: ‘che ha le corna basse’, a partir de log. *corru* ‘corno’ i *baxu* ‘basso’. Cfr. «bou corrimuchat» i «bou corrilanzinu».
- *corrilanzinu*: ‘che ha le corna magre’, a partir del log. *corru* ‘corno’ i *lanzu* ‘magro’. Cfr. «corrimuchat» i «corribaxu». Cfr. log. *corrimutzu* ‘che ha le corna mozzate’ i *corrilongu* ‘che ha le corna lunghe’ (DSILP: a. v.).
- *corrimuchat*: ‘che ha le corna mozze’, a partir del log. *corru* ‘corno’ (→ alg. *corru* ‘id.’) i *muzzu* [ˈmutʃu] ‘mozzo’ (DSIPL: s. v. *coimútsu*). Cfr. «coimutzu» i «origimuzzu».
- *origimuzzu*: ‘che ha le orecchie mozze’, del log. *origimutzu* (DSIPL: *orijimútsu*), a partir d’*origa* (o [uˈriʝa]) ‘orecchia’ i *muzzu* [ˈmutʃu] ‘mozzo’, com «coimutzu» ‘che ha la coda mozza, senza coda’ (DSIPL: s. v. *coimutzu*).
- *ruialzu*: a partir del log. *ruju* ‘rosso’ i *alzu* (o *arzu*), variant del log. *barzu* [ˈbardʒu] ‘variopinto, multicolore, screziato’ (DES: s. v. *variu*). No crec que es tracti d’una variant del log. *ruáldzu* o *ruárdzu* ‘roveto’ (DES: s. v. *rívu*; DSIPL: s. v. *ruálzu*), per la presència de la consonant aproximant [j].

³⁷ BOSCHI, A., *La interferència dels parlars sards...*, op. cit., p. 817, n. 150.

Conclusions

A partir de l'estudi etimològic i cronològic dels noms dels colors del pelatge del bestiar apareguts en la documentació de l'Alguer dels segles XVII al XIX redactada en català, sobretot en els *Registres de danys* de la *Barracelleria* algueresa (1683-1829) —però també en els *Registres de cavalls i bísties de mola* i en els *Registres de bestiar viu* (en cast., *Registros di bestiar vivo*)—, hem vist reforçada la teoria segons la qual bona part de les interferències lèxiques (i fonològiques) en el català de l'Alguer dels parlars sards deriven de l'estrat socioeconòmic d'agricultors i ramaders. Hem demostrat que aquest corpus lèxic, molt especialitzat des d'un punt de vista onomasiològic, és d'origen sard, especialment de la mà del parlar logudorès.

Des d'un punt de vista cronològic, i prenent com a base els noms dels colors del pelatge del bestiar dels *Registres de danys* de la *Barracelleria*, especialment boví i equí, s'ha observat que el grau d'interferència del sard augmenta progressivament —en quantitat i en varietat— al llarg de la segona meitat del segle XVIII. És més, a la fi del XVII només hem trobat la lliçó *bístia negra* (1699), si bé caldria contrastar aquest supòsit a partir del buidat lèxic dels *Registres de cavalls i bísties de mola* i dels *Registres de bestiar viu*.

Concretament, s'ha vist que:

- Entre 1701 i 1707 no registrem cap cas de sardisme.
- Entre 1714 i 1759 trobem 10 lliçons amb adjectivació cromàtica d'herència catalana (a partir dels colors *blanc* 'bianco', *negre* 'nero' i *vermell* 'rosso') enfront de cinc solucions de procedència sarda: *murru negra* (1724), *vermell alipintu* (1738), *murru* (1743), *canu* (1743) i (*cavall*) *de pèl murru* (1754) —a part del sardisme *pia* (1743) 'cavallo pezzato', ja documentat el 1701 en un *Registre de cavalls*.
- Entre 1763 i 1784 trobem una gran quantitat de solucions manllevades del sard logudorès, d'una notable riquesa onomasiològica, fins i tot a partir de calcs semàntics (*estrellat* ← log. *isteddadu*, *florit* ← log. *fioridu*, *murru negre* ← log. *murru niéddu*).

També hem donat compte de noms més específics, amb doble adjectivació, a voltes amb compostos ben heterogenis —de clara procedència sarda— que fan referència, a més del pelatge, a algunes característiques físiques d'identificació (*orelles* 'orecchie', *cua* 'coda', *morro* 'muso', *banyes* —alg. *corros*— 'corna', etc.), tant aplicats a bous com a cavalls, corpus lèxic que també trobem molt desenvolupat en els *Registres de cavalls* de la *Barracelleria* i als *Registres de bestiar viu* (en cast., *Registros di bestiar vivo*): *bou blanc coimutzu*, *bou canu negre*, *bou de pèl vermell espanu*, *bou negre alipintu*, *bou negre estrellat*, *bou vermell espanu*, *bou vermell estrellat*, *bou vermell merulinu*, *nu-*

eddu negre úrpinu, cavall murru negre, cavall múrtinu estrellat, etc. Fins i tot amb lliçons amb triple adjectivació, com *bou negre merulinu corrimutzu* i *bou vermell escurigós estedat*.

Finalment, he tractat detalladament adjectius compostos d'origen sard com *bentri-e-coialvu* 'che ha la pancia e la coda bianca', *coimutzu* 'che ha la coda mozza, senza coda', *coyarvu* 'che ha la coda bianca', *corribaxu* 'che ha le corna basse', *corrilanzinu* 'che ha le corna magre', *corrimuchat* 'che ha le corna mozze', *origimuzzu* 'che ha le orecchie mozze' i *ruialzu* 'rosso screziato', exemples inequívocs del grau d'interferència del sard en l'alguerès en el camp lexicosemàntic dels noms dels colors del pelatge del bestiar boví i equí entre els segles XVIII i XIX.

Identificació de sigles d'obres lexicogràfiques

DCA: Josep SANNA, *Diccionari català de l'Alguer*. L'Alguer/Barcelona: Fundació del II Congrés de la Llengua Catalana, 1988.

DCEC: Joan COROMINES, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, 4 vols. Madrid: Gredos, 1955-1957.

DECLC: Joan Coromines, *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, 10 vols. Barcelona: 1980-2001

DCVB: Antoni M. ALCOVER i Francesc de Borja MOLL, *Diccionari Català-Valencià-Balear*, 10 vols. Palma: 1930-1962.

DES: Max Leopold WAGNER, *Dizionario etimologico sardo*, 3 vols (el vol. 3, amb els índexs, a cura de R. G. Urciolo). Heidelberg, 1960. (Se cita de la 2a reimpressió de Cagliari, Gianni Trois Editore, 1989.)

DSIPL: ENZO ESPA, *Dizionario Sardo-Italiano dei parlanti la lingua logudorese*. Sassari: Carlo Delfino Editore, 1999.

DUSI: Vissentu PORRU, *Dizzionariu Universali Sardu-Italianu*. Casteddu: 1832. (Se cita de l'ed. anastàtica de Cagliari, Gianni Trois Editore, 1981.)

VIS: Giovanni SPANO, *Vocabolario italiano-sardo*, 2 vols. A cura de Giulio PAULIS. Sassari: Ilisso, 1998.

VSI: Giovanni SPANO, *Vocabolariu sardu-italianu. Con i 5000 lemmi dell'inedita appendice manoscritta di G. Spano*, 2 vols. A cura de Giulio PAULIS. Sassari: Ilisso, 1998.

Identificació d'abreviatures de llengües romàniques

- alg. (català) alguerès / *(catalano) algherese*
camp. (sard) campidanès / *(sardo) campidanese*
cast. castellà / *castigliano (o spagnolo)*
cat. català / *catalano*
fr. francès / *francese*
it. italià / *italiano*
log. (sard) logudorès / *(sardo) logudorese*
nuor. (sard) nuorès / *(sardo) nuorese*
log. sept. (sard) logudorès septentrional / *(sardo) logudorese settentrionale*



CURIOSITÀ DI UNA BIBLIOTECA

Il generoso lascito della biblioteca di Franco Meregalli al patrimonio librario di Ca' Foscari ha arricchito culturalmente il settore iberistico per la varietà dei testi e l'eccezionalità di alcuni, eccezionalità intesa anche e soprattutto come 'presenza rara' in una biblioteca italiana. L'attenzione delle curatrici in questa breve rassegna ha privilegiato quest'aspetto, tralasciando giudizi critici sugli scritti che avrebbero appesantito la notizia della presenza del singolo volume, sottolineando invece la rarità bibliografica, l'elemento curioso, anche estetico, il significato storico e culturale di certe presenze.

Almanaque de los amigos de Menéndez y Pelayo para el año escolar 1932-1933, Madrid, 1932

Un quarto di secolo dopo la morte del Maestro un gruppo di amici e discepoli decisero di fondare il gruppo *Amigos de Menéndez y Pelayo*, di cui viene pubblicato lo statuto nello stesso volume, con lo scopo di "investigar, difundir y tener vivo" il suo pensiero attraverso la pubblicazione delle opere. Questo primo volume raccoglie gli studi che alcuni amici, tra i quali Eugenio d'Ors e Miguel Artigas, dedicarono al pensiero di Menéndez y Pelayo. Segue un *Santoral* accompagnato da brani tratti dalle sue opere.

ALTAMIRA, RAFAEL, *Storia della civiltà spagnola*, Milano, Casa Editrice A. Corticelli, 1935

La "nuova edizione italiana interamente rifatta e riveduta dall'Autore", tradotta da A. R. Ferrarin, è nelle intenzioni dell'Autore, appartenente al circolo Krausista, un "compendio elementare" con interessi pedagogici. È la sua opera più importante ed ebbe un grande successo. Lo studio è ampio nello spazio temporale (inizia con il capitolo dedicato ai più antichi colonizzatori della Penisola Iberica e si conclude con la Seconda Repubblica particolarmente apprezzata dall'Autore per l'impegno dimostrato nella diffusione della cultura) e interessante da un punto di vista scientifico: Altamira affronta la storiografia partendo dalla sua relazione con la cultura e la storia delle idee.

ANDRENIO (pseud. de EDUARDO GÓMEZ DE BAQUERO), *Novelas y novelistas*, Madrid, Casa Editrice Calleja, 1918

Il volume ha la dedica autografa dell'Autore a "D. Carlos Boselli. Madrid, 1924" che sigla trasversalmente la copertina con il suo nome. Sarebbe interessante sapere come è arrivato nelle mani di Franco Meregalli, probabilmente attraverso gli strani canali che riforniscono i venditori di libri vecchi, o le altrettanto misteriose vie che percorrono i libri-dono nell'ambiente accademico. Andrenio, nome di un personaggio del *Criticón* di Baltasar Gracián, fu un prolifico e conosciuto giornalista e critico letterario del suo tempo (1866-1929) che dimostrò una particolare attenzione ai romanzi. Nel volume qui citato vengono presi in esame Galdós, Baroja, Valle Inclán, Ricardo León, Unamuno, Pérez de Ayala, Pardo Bazán dei quali studia particolari epoche o fasi di produzione o specifiche opere singole.

BACARISSE, MAURICIO, *El paraíso desdeñado*, Cuadernos literarios, Madrid, Imprenta de la Ciudad Lineal, 1928 (1a edizione)

Interessante poeta dimenticato (1895-1931), madrilenno, professore di filosofia, discepolo di Juan Ramón Jiménez e frequentatore del "Café de Pombo", ottenne nel 1931 il Premio Nacional de Literatura per il romanzo *Los terribiles amores de Agliberto y Caledonia*. Traduttore di Verlaine, Baudelaire, Rimbaud, e poeta di un certo rilievo compose tre raccolte poetiche sotto il segno di un certo concettismo intimista: *El esfuerzo* (1917), *El paraíso desdeñado* (1928) e *Mitos* (1928); nel 1932 (postuma) viene pubblicata un'*Antología*. Dagli inizi intimisti d'influenza francese, lo vedremo passare attraverso l'esperienza juanramoniana sino ad avvicinarsi ad Antonio Machado: "Limón ¿madeja de lana? / Limón ¿ovillo de seda? [...] a oro suena su alegría...".

BÉCQUER, GUSTAVO ADOLFO, *Rime*, a cura di Oreste Macrì, Milano, M. A. Denti ed., s.a. [1947]

Notevole il saggio introduttivo di Macrì, bell'esempio della "critica ermetica" nata sui tavoli delle "Giubbe Rosse": "il nuovo rapporto tra contenuto e forma si determina tra il regno sotterraneo – mostruoso e informe – della fantasia e l'intelletto che ordisce i tessuti visibili dell'arte e cesella i preziosi cofanetti della luce" (p. xxii). La "discretissima trascrizione ritmica" di Macrì ben si confà alla poesia Bécqueriana.

BENAVENTE, JACINTO, *Los intereses creados*. Con rasgos biográficos del autor, notas y comentarios para el tercero y cuarto año de estudio por Antonio Gasparretti. Roma, Angelo Signorelli editore, 1936 «Colección de autores españoles dirigida por Leónida Biancolini»

Nella seconda metà degli anni '30, considerata la vicinanza dell'ideologia politica dei due paesi, si manifesta in Italia l'interesse per la lingua e la letteratura spagnola che diventano materia di studio nelle scuole. Ne è testimonianza l'edizione scolastica dell'opera di Benavente a cura di Leonida Biancolini, ispanista, docente alla facoltà di Economia e Commercio della "Sapienza", autore di vari manuali di lingua e letteratura ancora in vendita in Internet, che nel *Prefacio* avverte che nella collana vengono pubblicate "obras escogidas entre las mejores de la hispana literatura cuidadosamente expurgadas para que puedan leerse en nuestras escuelas sin menoscabo de la moralidad de alumnos y alumnas" (p. 9). Il testo è corredato da note testuali (un po' ingenuo!) e linguistiche indubbiamente puntuali.

BENAVENTE, JACINTO, *La Malquerida*. Versione e presentazione di Ruggero Jacobbi. Torino, Edizioni Il Dramma SET, 1943

È interessante considerare soprattutto la data di pubblicazione, 1943, un momento particolarmente tragico dell'Italia distrutta dalla guerra, nella collana «Teatro» diretta da Lucio Ridenti, che comprende opere teatrali di varie epoche e paesi (*La vita è un sogno* di Calderón presa in esame in questo articolo, *La Commedia dell'Arte*, *L'opera dei mendicanti* di John Gay, ecc.). La collana ha vita indipendente rispetto alla famosa rivista *Il Dramma*, pur appartenendo alle stesso gruppo redazionale e ha lo scopo di proporre opere significative appositamente tradotte o ritradotte, revisionate e aggiornate e accompagnate da una prefazione.

La Malquerida, rappresentata per la prima volta a Madrid al Teatro de La Princesa la sera del 12 dicembre 1913 dalla compagnia di María Guerrero alla quale l'opera è dedicata, è forse l'opera più popolare e più rappresentata di Benavente: nel 1942 il regista López Rubio ne trasse un film. Viene qui proposta nella versione e con la presentazione di Ruggero Jacobbi, professore di letteratura brasiliana alla Sapienza di Roma, intellettuale poliedrico e poliglotta, scrittore, saggista, critico letterario e teatrale, che la metterà in scena a Fano nel 1972. Riguardo alla traduzione Jacobbi, uomo di teatro, afferma che: "le sue molte ma piccole libertà derivano dalla stessa natura del suo assunto: dal suo richiedere anzitutto la rappresentazione. Si è voluto offrire ai teatranti italiani un testo da recitare – non altro" (p. 8).

BIANCOLINI, LEONIDA, *Antología de poetas y prosistas españoles*, Roma, A. Signorelli, 1936.

"Vuol essere la presente un *Antologia* particolarmente dedicata alle nostre Scuole Medie" con criteri "didattico pedagogici"; "i brani sono stati depurati con ogni cura da ciò che potrebbe offendere l'orecchio ingenuo dei nostri alunni".

Forse per questo, nell'antologia 'a ritroso', che inizia con Jacinto Benavente per terminare col *Poema del Cid*, non sono rappresentati poeti come Juan Ramón Jiménez e Antonio Machado, mentre Unamuno compare con un raccontino da *Recuerdos de niñez y mocedad*. Non possiamo comunque non notare come negli anni trenta potesse venir adottata nelle scuole italiane un'antologia spagnola senza testo a fronte e commentata, note comprese, integralmente in spagnolo.

BOSELLI, CARLO, *Sorprese dello Spagnolo (Guida allo studio della lingua spagnola)*, Milano. Ed. "Le lingue estere", 19372.

Più di una generazione di ispanisti italiani, quando ancora la lingua si imparava grammatica alla mano, ha avuto certo sotto gli occhi questo piccolo (e piacevole) manualetto che sfoglio con il gusto di riassaporare i miei primissimi approcci allo spagnolo.

BROCH Y LLOP, FRANCISCO, *Antología española*. Tercera edición corregida y aumentada. Padova, CEDAM, 1941

L'Autore fu per molti anni docente di Lingua Spagnola alla Facoltà di Economia e Commercio di Ca' Foscari. Agli studenti della Facoltà è destinata l'*Antología* che è testimonianza di una, ahimè perduta, esigenza culturale che allarga gli orizzonti dello scopo primo: l'apprendimento dell'uso pratico della lingua, o, in termini moderni della micro lingua commerciale. Rispetto alle precedenti edizioni (la prima è del 1925) Broch y Llop dichiara di aver ampliato il numero degli autori nel periodo definito da due "fechas cumbres": 1492-1936", o, meglio, 1936-1492 visto che l'antologia segue un percorso cronologicamente inverso. Inizia con un brano tratto da *La España del Cid* di Menéndez Pidal considerato l'esemplare rappresentante dei valori critici del momento, a cui seguono Jacinto Benavente, Pio Baroja, Eugenio d'Ors, Azorín, ecc. per chiudere con la *Egloga primera* di Garcilaso. Ogni autore è accompagnato da una presentazione succintamente, ma onestamente informativa e i testi sono commentati a piè di pagina con note di carattere strettamente didattico.

CALABRITTO, GIOVANNI, a cura di, *I Romanzi Picareschi di Mateo Alemán e Vicente Espinel*, Malta, Tipografia del "Malta", 1929.

Si tratta di una tesi di laurea discussa nel 1921 alla facoltà di Lettere dell'Università di Napoli, forse una delle prime tesi di argomento spagnolo discusse in Italia. Una curiosità...

CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO, *L'Alcalde di Zalamea*. Traduzione di Giacomo Prampolini, Milano, Casa Editrice Alpes, 1926

È la prima traduzione italiana dell'opera calderoniana che Giacomo Pramploni, poliglotta traduttore per i principali editori italiani, in una brevissima presentazione limitata a cenni al teatro spagnolo del '600, alla vita di Calderón e all'opera tradotta, definisce "fedele [...] senza parafrasi, unicamente derivando il verso in una prosa ritmica e a tratti rimata" (p. 11).

CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO, *La vita è un sogno*. Versione di V. Cesare Lodovici, Giulio Pacuvio e Corrado Pavolini, Torino, Edizioni Il Dramma, SET, 1943

È la versione teatrale del 1940 curata dal regista Corrado Pavolini, autore di una breve e discutibile presentazione di Calderón e delle sue opere, per la rappresentazione della compagnia Ricci – Adani. Presenta molti tagli rispetto all'originale per adattare al gusto moderno, in cui si predilige la prosa, un testo sottoposto "alla potatura di rami morti e foglie secche. L'albero resta sano e bello." (p. 13). A corredo vengono riprodotte alcune foto di scena di Renzo Ricci nei panni di Sigismondo e Laura Adani nei panni di Laura.

CAÑETE, MANUEL, *Teatro español del siglo XVI. Estudios histórico-literarios*, Madrid, Imprenta y Fundación de M. Tello, 1885

Il volumetto si apre con un piacevole frontespizio la cui raffinatezza gioca sul rosso e il nero anche nell'insegna del famoso editore Tello "impresor de cámara". Il gusto per la decorazione si ritrova nei deliziosi disegni che impreziosiscono il libro. Raccoglie eruditi studi su Lucas Fernández, Micael de Carvajal, Jaime Ferruz, Alonso de Torres e Francisco de Las Cuevas, il tutto preceduto da una tradizionalmente retorica dedica alla Infanta María Isabel Francisca de Asís de Borbón y Borbón. Manuel Cañete, giornalista, critico letterario e drammaturgo, offre uno studio indubbiamente valido e interessante che riesce a superare e correggere errori critici del passato.

CAPECCHI, FERNANDO, a cura di, *Romanzi picareschi*, Firenze, Sansoni, 1953.

La traduzione del *Lazarillo*, del *Guzmán*, di *Rinconete y Cortadillo* e del *Buscón* continua la serie delle grandi versioni dei classici stranieri inaugurata da Vittorini, Pavese etc... Mi ha colpito la traduzione di "Buscón" come "Paltoniere": (*Storia della vita del Paltoniere chiamato don Paolo modello di vagabondi e specchio dei furfanti*): nel Tommaseo - Bellini e nella Crusca si legge: "Paltone – Paltoniere: colui che va limosinando"; "Paltoniere – Pitocco; fr. Pautronier mechant"; "appaltonato – infurfantito"; "gyrovagus": *vid.* Boccaccio *Nov.8*: "questi paltoni franceschi si diedero a andar limosina addomandando"... "essi son per madre discesi da paltoniere".

CASARES, JULIO, *Crítica Efímera*, Madrid, Editorial Saturnino Calleja, s.a. [1918].

Vol. I *Divertimientos filológicos*, prologo di Ramón Menéndez Pidal: si tratta di una serie di articoli di argomento linguistico, grammaticale e filologico (tra cui delle interessanti *Apostillas* al *D.R.A.E.* e altri saggi su scritti di Rodríguez Marín, Cejador y Frauca e altri) che riservano allo studioso annotazioni ancora di attuale interesse in una scrittura veloce e piacevole con tocchi di ironia e di umorismo.

Vol. II *Índices de lecturas*: Galdós, Palacio Valdés – una cui lettera funge da prologo –, Unamuno, Blasco Ibáñez e altri, compaiono in una serie di articoli di argomento letterario o di ‘recensioni’ tuttora decisamente godibili.

CASSOU, JEAN, *Littérature espagnole*, Panoramas des littératures contemporaines, Paris, Kro, 6 rue Blanche, 1929.

Il notevole studioso francese (in contatto con la Generazione del '27, e in particolare con Rafael Alberti) traccia qui un breve profilo della letteratura spagnola dalla fine del Romanticismo alla Generazione del '98, dalla “renaissance poétique” di Rubén Darío, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, alla “renaissance universitaire” di Menéndez y Pelayo, Giner de los Ríos, Menéndez Pidal, Americo Castro ... Un capitolo è dedicato a Pérez de Ayala, Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors, Gabriel Miró, Gómez de la Serna (in Francia tradotto dallo stesso Cassou), Gregorio Marañón. Infine una rapida rassegna della così detta Generazione del '27, il tutto in una prospettiva nettamente comparatista.

CASTAÑEDA, VICENTE / HUARTE, AMALIO (Eds.), *Nueva colección de pliegos sueltos recogidos y anotados por Vicente Castañeda y Amalio Huarte*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1933

Fu preceduta dalla pubblicazione della *Colección de pliegos sueltos* del 1929 il cui successo portò alla *Nueva*. È un'edizione fac-simile di *pliegos sueltos* di cui i curatori vogliono sottolineare la rarità bibliografica e l'importanza storica: molte delle incisioni che ornano i frontespizi furono utilizzate unicamente in questi singoli *pliegos*. L'analisi della stampa e della decorazione si rivelò un ottimo mezzo per determinare la data della composizione e la stamperia di provenienza.

CASTELAR, EMILIO, *Recuerdos de Italia. Roma – Pisa – Venecia – Nápoles*, Madrid, Editorial América, 1919

Edizione postuma (morì nel 1899). Un viaggio di pensiero, di riflessione più che di osservazione. Ne è testimonianza la sproporzione tra le pagine dedicate a Roma e quelle dedicate alle altre città.

Roma suggeriva all'Autore infiniti spunti di disquisizioni, riferimenti colti, emozioni, ricordi storici.

COROMINAS, PEDRO, *El sentimiento de la riqueza en Castilla*, Conferencias dadas en la Residencia de Estudiantes los días 24, 25 y 28 de marzo de 1917 por Pedro Corominas, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1917.

L'interessantissima raccolta di conferenze nasce e prende spunto dalla tesi dottorale di Pedro Corominas sulle "ideas jurídicas" nel *Poema del Cid*, ma anche da lunghe escursioni a piedi attraverso la Vecchia Castiglia. L'idea centrale che sorge all'inizio è quella contenuta in un breve saggio sul "comunismo castellano" (ora nel prologo di questo volume), a partire da "le idee giuridiche nei Cantari del Cid": "[...] la idea del comunismo tomaba desarrollo de índole psicológica y se paraba principalmente en el estudio de las costumbres y en las diversas formas del impulso de comunicación social. Y por otra parte la concepción del heroísmo por el pueblo de Castilla se presentaba en mi espíritu, como revelándole en diferentes momentos de la producción literaria y de la historia, vigoroso de realismo en los Cantares de Mío Cid; maduro y gigantesco en las empresas de Felipe II, cuyos ensueños se harían piedra en el Escorial; cavalleresco y loco en las furiosas e idealistas andanzas de Don Quijote; mojado y sórdidamente podrido en los exorcismos de Carlos II el Hechizado": (pp. 12-13) È impossibile riassumere il vastissimo e argomentato discorso di Pedro Corominas, che si rivela, dopo quasi un secolo, uno strumento di grande interesse per gli studiosi del medioevo spagnolo.

COSTANZO, LUIGI, *Don Luigi Tenorio nel teatro spagnolo e rumeno*, Napoli, Alfredo Guida Editore, 1939

L'Autore, di chiara osservanza cattolica, ritiene *El Burlador* frutto di "un'idea prettamente religiosa e assolutamente teorica" che ha avuto la sua origine in un'opera teatrale messa in scena nel 1615 (stesso anno della prima rappresentazione di Tirso) dai gesuiti tedeschi, una variante della storia con burlatori di teschi e scheletri, singolarmente analoga alla favola del Convitato di pietra (il Convitato è rappresentato da un teschio). La seconda parte è dedicata allo studio del Don Giovanni rumeno (1622) del poeta Victor Eftimiu, opera che non gode dell'apprezzamento dell'autore. È un libro indubbiamente curioso che propone una serie di giudizi discutibilissimi spesso espressi in forma enfatica e confusa.

DAIREAU, MAX, *Panorama de la littérature Hispano-Américaine*, Paris, Ed. KRA, 1930.

Non si può che sottolineare l'entusiasmo con cui Daireau – e la Francia – incontrano, nel 1930, la letteratura ispano-americana: "Spontanée, frémissante, inattendue, la littérature en Amérique Latine éclate avec la soudaineté d'un

orage, dans le chaos des nuages qui, au lendemain des guerres d'Indépendance (1810-1830), obscurcissent son ciel, des éclaires fulgurantes l'annoncent. Sous les pas des Grands Libérateurs, de la terre fécondé par leur sang, des poètes jaillissent pour chanter la Liberté à l'assaut de laquelle ils montent, et, si leurs cris tumultueux n'ont point dans la forme cette perfection qui les fait immortels, leur éloquence et leur sincérité proclament du moins qu'à la conquête du sol succédera la conquête de l'esprit". Cent'anni di letteratura Hispano-Americana, percorsi in una rassegna completissima che attraversa tutti i paesi, i generi (letterari), i movimenti e le avanguardie, e, uno per uno, poeti, narratori, scrittori di teatro, filosofi, storici, politici, giornalisti, con una particolare attenzione al modernismo, considerato "la grande époque littéraire", sino ad avanzato il XX secolo. Con un materiale così vasto, contenuto in 300 pagine, non potevano che esserci degli alti e bassi, dei giudizi che il tempo non ha confermato, di cui diamo solo, brevemente due esempi: il romanzo *María*, di Jorge Isaacs "est comparable aux *Promessi Sposi* de Manzoni [...] c'est un chef-d'oeuvre authentique", mentre Neruda viene liquidato in poche righe "Pablo Neruda est, lui aussi, un poète né, auquel les nouvelles tendances nuisent".

DÍEZ-CANEDO, ENRIQUE, *Algunos versos*, Madrid, Cuadernos Literarios, 1924 (1a edizione).

Enrique Díez-Canedo (Badajoz – México, 1879 – 1943) visse quasi tutta la vita a Madrid. Giornalista, conferenziere, diplomatico e critico teatrale, fu professore alla Escuela de Idiomas e Accademico. Viene definito da Sainz de Robles (*Historia y Antología de la Poesía Española*, Madrid, Aguilar 1955iii) "poeta de minorías"; in un primo tempo modernista – rubeniano (*Versos de las horas*, 1906 e *La vista del sol*, 1907), fu attratto poi dall'intimismo juanramoniano (*La sombra del ensueño*, 1910), poi influenzato dal Valle Inclán degli *esperpentos* in *Algunos versos* (1921); la sua voce più personale, un tentativo di 'poesia pura', si fa sentire nell'ultima raccolta di versi del 1928, *Epigramas americanos*.

DÍEZ-CANEDO, ENRIQUE, *Prosistas modernos*, Biblioteca literaria del Estudiante dirigida por Ramón Menéndez Pidal, Tomo II, selección hecha por Enrique Díez-Canedo, Madrid, Instituto-Escuela, Junta para ampliación de estudio, 1925.

Antologia scelta con grande gusto e intelligenza letteraria dei maggiori esponenti della letteratura dell'8-900 spagnolo e latino – americano, da Fernán Caballero a Larra, a Valera, a Bécquer, da Galdós sino a Ganivet, Rubén Darío, Amado Nervo. Belle le illustrazioni, molto 'd'epoca' di F. Marco.

D'ORS, EUGENIO, *Glosas. Páginas del glosario de Xenius (1908-1917)*, Versión castellana de Alfonso Maseras, Madrid, Editorial Calleja, 1920

Nella «Biblioteca Calleja» viene proposta la traduzione castigliana del *Glosari*, raccolta delle *glosas* che Eugenio D'Ors (Xenius) cominciò a pubblicare quotidianamente nel 1906 nel giornale *La Veu de Catalunya*. La *glosa* può essere una dissertazione, una critica su un argomento di attualità, o anche una poesia di tema civile espressione del pensiero del Catalano e del suo tempo. Il curatore Alfonso Maseras lo considera “un sistema de filosofía, un manual de política, una perspectiva de moral y de ciudadanía” (p. 9).

ESPRONCEDA, JOSÉ DE, *Poesie scelte*. Con introduzione e note di Pilade Mazzei, Milano, Carlo Signorelli Editore, 1927

Volumetto concepito a fini didattici raccoglie le poesie più importanti, in lingua originale, di Espronceda (*El Estudiante de Salamanca*, *La Canción del Pirata*, una selezione di *El Diablo Mundo*, ecc.), accompagnate da note interpretative e filologiche attente e puntuali secondo il principio che Mazzei, italianista cultore di letteratura spagnola, espone nella Prefazione: “Il commento deve servire ad acquisire cultura, a far sentire la bellezza e ad insegnare la lingua; deve cioè essere storico, estetico e filologico” (p. 5). I testi sono preceduti da notizie sulla vita e le opere e il pensiero di José Espronceda, di carattere erudito ed espresse con una certa enfasi, decisamente datate (come la lingua!), ma non banali. Il volumetto presenta molte annotazioni di Franco Meregalli riguardanti soprattutto possibili riferimenti alle letterature classiche e all'italiana.

Exposición de Bibliografía Hispánica Italiana. Sección italiana de la Exposición Internacional de Bibliografía Hispánica celebrada en Madrid con motivo del Centenario de Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, Istituto Italiano di Cultura, 1957

È un interessante catalogo delle opere esposte. Il criterio scelto su base cronologica permette di spaziare lungo i secoli di relazioni culturali tra Italia e Spagna iniziando dall'invenzione della stampa fino al momento dell'*Exposición*. Vengono prese in considerazione opere letterarie, storiche, filosofiche di argomento ispanico, e quelle destinate all'apprendimento della lingue spagnola e portoghese.

Exposición de la Biblioteca de los Mendoza del Infantado en el siglo XV, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, Biblioteca Nacional, Istituto Italiano di Cultura, Patronado Menéndez y Pelayo, V centenario de la muerte de Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, 1958

La biblioteca del marchese di Santillana fu studiata da Mario Sciff (Paris 1905) in un fondamentale studio cui rinviano gli autori di questo piccolo catalogo; alcuni volumi in mostra, che non compaiono nel libro di Shiff, si devono ritenere acquisizioni successive al 1905. Tra i manoscritti esposti, soltanto alcuni, segnati da un asterisco nel catalogo, dovettero esser realmente parte della biblioteca di Íñigo López: tra questi ci interessa segnalare in particolare la *Fiammetta* e il *Filostrato* con il *De Montibus* di Boccaccio; sono presenti Leonardo Bruni e Pier Candido Decembrio, tradotto in castigliano; è esposta qui la *Divina Commedia* (ms. M), con nei margini la traduzione spagnola di Enrique de Villena. Segnaliamo ancora Francesc Eximenis, *Natura angelica*, in castigliano; *Illiade* tradotta in latino da Decembrio e qui in castigliano (da Pedro Gonzales?), il *De Viris* e il *De Remediis* di Petrarca; e ancora il *Fedone* nella traduzione castigliana di Pedro Díaz de Toledo, le *Epistole* di Seneca in italiano, l'*Historia Troiana* di Guido delle Colonne in aragonese; l'*Eneide* nella traduzione di Villena; molte *Crónicas* di Alfonso el Sabio e di Pero López de Ayala. Bastano questi pochi tra i volumi appartenuti con qualche sicurezza alla Biblioteca del Marchese di Santillana per darci un'idea di come l'umanesimo italiano fosse già penetrato nella società spagnola colta.

FARINELLI, ARTURO. *La vita è sogno* (parte seconda). *Concezione della vita e del mondo nel teatro di Calderón*, "Il Dramma", Il volume della collana di Letterature moderne, studi diretti da Arturo Farinelli, Torino-Milano-Roma, Fratelli Bocca Ed., 1916

Di vivo interesse lo studio del grande ispanista – e ottimo scrittore – che ben possiamo dire apra la strada all'ispanismo italiano. Peccato sia andato perduto il primo volume di questo lungo e pregevolissimo studio.

FARINELLI, ARTURO, *Conferencias Brasileiras* (proferidas em São Paulo em 1926, trad. portoghese di Miguel Milano), São Paulo, Casa Editora Antonio Tisi, 1930

Dieci conferenze sul Romanticismo europeo che guardano a musica, filosofia e letteratura (da Beethoven a Chateaubriand a Nietzsche) e il loro rapporto con (o influsso su) la letteratura del Brasile e in generale dell'America Latina.

FRANK, BRUNO, *Cervantes. Una vita più interessante di un romanzo*, versione dal tedesco di Lavinia Mazzucchetti, Milano, Casa editrice Biotti, 1936

Forse la prima biografia romanzata (e stupendamente tradotta) di "un certo tale, uomo energico" (p.5), come Cervantes viene definito da Thomas Carlyle. Notevole, per i tempi, l'*estribillo* – messo il bocca a Cervantes ubriaco: "*Limpieza, limpieza, / gran burrada y torpeza*" di cui non possiamo non applaudire la traduzione della Mazzucchetti: "Puro sangue e razza pura / chiede il ciuco per natura".

GARCÍA Y GARCÍA DE CASTRO, RAFAEL, *Menéndez y Pelayo. El sabio y el creyente*, tomo I, Madrid, Ed. Fax, 1936

“A través de sus páginas examinaremos las manifestaciones de cattolicismo dadas invariabilmente por Menéndez y Pelayo desde los albores de su juventud hasta los últimos momentos de su existencia” (Prólogo, p.7).

GIARDINI, CESARE, *Antologia di poeti catalani contemporanei (1845-1925)*, Torino, Le edizioni del Baretto, 1926

Si tratta di una specie di pietra miliare del catalanismo italiano. La prima antologia della poesia catalana pubblicata in Italia che rende conto non solo dell'allora recente rinascita letteraria (*Renaixença*), ma anche delle più moderne tendenze poetiche presenti nell'antico Principato. Sono stati infatti inclusi anche autori giovani o giovanissimi all'epoca della compilazione della silloge, scrittori come Tomàs Garcés, Salvat-Papasseit, Josep Maria de Sagarra, Marià Manent, Carles Riba ed altri non ancora trentenni o che avevano da poco superata questa soglia. Di Cesare Giardini, che di certo aveva molti corrispondenti tra gli intellettuali catalani coevi, si sa purtroppo molto poco: è assente dal *Dizionario biografico degli italiani* e di lui si hanno solo rapsodiche citazioni. Figura che andrebbe certamente rivalutata o almeno meglio conosciuta: nel 1950 pubblicò quella che va considerata a tutti gli effetti come una seconda edizione aggiornata del libro (*Antologia della poesia catalana <1845-1935>*, Milano Graziati, 1950, 233 pp.) nella quale si aggiungono autori non presenti nella prima (Josep Janés i Olivé, David Sanahuja, ma non, purtroppo Salvador Espriu) e si amplia, in pochi casi a dire il vero, la selezione dei testi. Lavoro pionieristico e anche per questo meritevole di grande attenzione, benché non privo delle personali idiosincrasie legate da sempre alla fenomenologia dell'antologizzazione. (Patrizio Rigobon)

GILI GAYA, SAMUEL (Selección de), *Historiadores de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Instituto- Escuela-Junta para ampliación de estudios, 1925 «Biblioteca Literaria del Estudiante dirigida por Ramón Menéndez Pidal – tomo XVI»

È un'antologia di brani tratti da storie e cronache riguardanti avvenimenti specifici (es. da cronache della conquista del Nuovo Mondo, da *La Guerra de Granada* di Diego Hurtado de Mendoza, *La guerra de los Estados Bajos* di Carlos Coloma), senza un'introduzione iniziale che chiarisca i criteri di selezione (manca, per es., José De Acosta). Ogni autore è accompagnato da una brevissima nota a piè di pagina riguardante vita e opere.

GIUSSO, LORENZO, *Autoritratto spagnolo*. A cura di Alberto Spaini, Torino, ERI – Edizioni RAI, 1959

Il volume raccoglie una serie di conversazioni radiofoniche trasmesse dal Terzo Programma della RAI tenute da Lorenzo Giusso fra il 1950 e il 1956. L'Autore, presentato dal curatore Alberto Spaini come l'ultimo bohemién, sintesi di genio e sregolatezza, poliedrico affabulatore, riflette nei suoi scritti la sua irrequietezza mentale. Egli vuole 'svelare' o, per lo meno, entrare 'filosoficamente' nel mistero Spagna attraverso l'esame dell'immagine che ne hanno dato, nel corso di quattro secoli, i suoi scrittori di teatro, poesia, romanzi, saggi filosofici, in un susseguirsi di vitali contraddizioni.

GONZÁLEZ-RUANO, CÉSAR, *Vida, pensamiento y aventura de Miguel de Unamuno*, Madrid, M. Aguilar Editor, 1930

Partendo dall'idea, condivisa con Unamuno, che "un libro biográfico no es una simple y angustiosa recopilación de fechas" (p. 31), l'Autore si propone di ritrarre lo stesso Unamuno "en su movimiento, en su ambiente, en su personalidad" (p. 31). Da qui il titolo del libro, una suggestiva testimonianza dell'incondizionata ammirazione dell'Autore per don Miguel icona della cultura del tempo.

GRISWALD MORLEY, S. (a cura di), *Spanish Ballads (Romances escogidos)*, New York, Henry Holt and Company, s.a. (Copyright 1938)

Il delizioso piccolo tascabile rilegato in tela rossa presenta, con criteri scientifici, un'antologia dei più bei *Romances* (estratti da una validissima bibliografia) incisivamente ma esaustivamente introdotti da Griswald Morley, introduzione accompagnata da una più che sufficiente bibliografia selecta e da note grammaticali e metriche che precedono un'ampia annotazione storica, toponomastica ed informativa, che segnala inoltre i luoghi filologicamente discussi, le formule tipiche (e topiche) dell'epica spagnola, le forme grammaticali e lessicali desuete come i modismi, le fonti, le eventuali traduzioni in inglese, e, per finire, un piccolo ma esaustivo vocabolario. Ripeto un prezioso volumetto che permette allo studente o al lettore anglofono, anche con minima conoscenza dello spagnolo, di leggere e apprezzare un piccolo tesoro della poesia 'popolare' di Spagna.

JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN, *Poesie*, versione e introduzione di Francesco Tentori, Modena, Guanda, Fenice 8, 1946

Erano gli anni in cui, con la mediazione di Guanda, che già aveva pubblicato in questa collana, diretta allora da Attilio Bertolucci, i versi di García Lorca e di Góngora, scoprivamo la grande poesia spagnola. La piccola sele-

zione juanramoniana è introdotta brevemente e 'poeticamente' da Tentori che ben lascia scorgere l'entusiasmo e l'amore dello studioso – traduttore per il "suo" poeta.

Bella e appena minimamente datata la traduzione a fronte.

LÁZARO, ÁNGEL, *Jacinto Benavente de su vida y de su obra*, París, Agencia Mundial de Librería, 1925

È una biografia ricca di dati e notizie particolarmente benevola e affettuosa (tale la considera lo stesso Benavente nel prologo) fatta da Ángel Lázaro che considera l'Amico "un escritor de la izquierda" e vede "en su independencia y en su indisciplina al artista de raza, una esperanza para el Arte y para la Humanidad" (p. 166). È occasione per spaziare anche nel mondo contemporaneo del teatro: viene criticato il disinteresse degli impresari per l'Arte e la loro sensibilità e attenzione ai risultati del botteghino. Vengono biasimati i cattivi giudizi su Benavente, vincitore del Premio Nobel nel 1922, espressi da invidiosi scrittori di teatro contemporanei.

LEÓN, LUIS DE, *La sposa perfetta*, a cura di Clemenza Vicesvinci, Firenze, Soc. Ed. Rinascimento del Libro, 1932

Quale miglior esempio per la buona sposa e madre (e massaia) fascista della *Perfecta casada*, seppure di un autore e poeta tanto controverso da incappare nelle carceri dell'Inquisizione?

MARTÍNEZ RUIZ, JOSÉ (ANTONIO AZORÍN), *L'uomo politico*, Firenze, Soc. Ed, Rinascimento del Libro, 1931

Da segnalare questa traduzione italiana di Azorín, accompagnata da una brevissima nota dell'Autore che cita una dichiarazione di Unamuno: [questa è l'opera di Martínez Ruiz 'più adatta al pubblico colto italiano']

PALACIO VALDÉS, ARMANDO, *I guappi di Cadice*. Unica traduzione autorizzata dall'Autore di Angelo Norsa, Bologna, L. Cappelli Editore, 1928.

In un'enfatica prefazione alla sua traduzione dell'originale *Los majos de Cádiz* (1896) non certo esente da numerosi errori, Angelo Norsa mette in risalto con ammirato compiacimento la fortuna e la notorietà di Palacio Valdés nel mondo: "La sua notorietà può dirsi mondiale, poiché dai paesi di lingua spagnola, metropoli, colonie e tutta l'America Latina, ha sconfinato da gran tempo dovunque in traduzioni che superano ogni paragone di scrittore vivente" (p. 4). Si può credere a un successo dell'impresa editoriale visto il carattere di *feuilleton* del romanzo, genere molto apprezzato in quegli anni.

Parnaso [...] Collana di circa 20 volumi – di cui 8 in nostro possesso – di “Antologie poetiche nazionali” dell’America latina, curate da diversi studiosi, per la Casa Editorial Maucci di Barcellona, tutti i volumi senza data.

La raccolta, che fa parte di una ancor più ampia collana, di grande interesse attuale, si propone (forse per la prima volta in Spagna) di riunire una serie di antologie, indicate come *Parnaso* (*P. Argentino*, *P. Boliviano*, *P. Antillano* etc.), che rappresentino tutta la produzione poetica dell’America Latina di lingua spagnola, curate ciascuna da ormai dimenticati ‘specialisti’, pare incaricati direttamente dallo stesso editore Maucci (italiano?). Esaudirebbe la nostra curiosità conoscere le date di pubblicazione dei singoli volumi: ho potuto, dalle introduzioni-presentazioni, estrarre qualche indicazione. Nel *Parnaso Antillano* (che sembrerebbe essere il II volume della serie) Osvaldo Basil, il curatore, appone alla prefazione la data 17 nov. 1916. Nel 1926 viene chiesto, a Valentín de Pedro, di ‘modernizar’ il *Parnaso Argentino* (*Nuevo Parnaso Argentino*) pubblicato ‘hace ya bastantes años’; Il *Parnaso Paraguayo* fu preparato tra il 1919 e oltre il 1922; la presentazione del *Parnaso Guatemalteco* è datata 1931. Con il *Parnaso Boliviano* “termina la Casa Maucci la serie de volúmenes con que se ha propuesto de recoger cuanto de noble y precioso ha producido la musa americana”: dalle parole del curatore, Luis F. Blanco Meaño, che dichiara di esser stato costretto a pubblicare sempre con pseudonimi, si può dedurre che siamo già in pieno regime franchista (si allude anche all’invasione del Belgio da parte della Germania nazista). Potremmo quindi collocare l’intera serie dagli inizi della prima guerra mondiale a quelli della seconda.

Il *Parnaso*, l’antologia di poeti presentati in ciascun volume, varia anch’esso in un periodo di anni non ben definito, che potremmo vagamente collocare negli ultimi trenta o quarant’anni prima dell’inizio della raccolta. Una particolarità della collana è il carattere chiaramente ‘popolare’ della presentazione della serie di antologie: volumi molto maneggevoli, in carta non certo raffinata, con delle straordinarie datatissime copertine assai colorate in puro stile ‘romanzo popolare’. Dell’intera collana la biblioteca di Franco Meregalli conserva i volumi dedicati a Antille, Bolivia, Ecuador, Guatemala, Paraguay, Panama, Uruguay e il *Nuevo Parnaso Argentino*.

PÉREZ GALDÓS, BENITO, *Il Nonno. Commedia drammatica in cinque atti*. Traduzione di Gilberto Beccari, Firenze, Casa Editrice Nemi, 1933 «Collezione del Teatro Comico e Drammatico diretta da Cipriano Giachetti»

In una nota della prefazione viene citato un passo tratto dal *Teatro español contemporáneo* di Manuel Bueno in cui si considera *El Abuelo* (*Il Nonno*) «l’opera scenica più grande che ha prodotto il teatro nazionale contemporaneo» collocabile tra «*Re Lear* e *Brand*», cioè tra il più intenso di Shakespeare e il più profondo di Ibsen. Il pensatore e l’artista hanno raggiunto ne *Il Nonno* le più

alte cime che possa raggiungere il genio» (p. 5). In una nota si legge che l'opera "in Italia, con titolo *I due rami*, ebbe un grande interprete in Alfredo De Sanctis". Quest'opera teatrale, pur nella sua criticabile traduzione, si colloca nella fortuna del teatro e della cultura spagnola nell'Italia di quel periodo.

ROJAS, FERNANDO DE, *La Celestina*. A cura di Corrado Alvaro, Milano, Valentino Bompiani Editore, 1943, 2 voll. «Corona Collezione Universale»

Precede la traduzione una *Notizia bibliografica* sugli stadi testuali dell'opera, ma non sulle traduzioni ("questa traduzione [...] si può considerare la prima integrale in Europa, anche rispetto alle traduzioni del Rinascimento" (p. 5). La *Prefazione* è ampollosamente ricca di riferimenti culturali e letterari abilmente e scaltramente disposti e strutturati dalla perizia di Corrado Alvaro, scrittore, poeta e critico teatrale. La collezione in cui è inserita la traduzione de *La Celestina* ha uno scopo essenzialmente divulgativo: "sarà una raccolta di quello che rimane di vivo del passato insieme a quello che di vivo rimarrà del presente" (p. 6). Nell'ambito del già segnalato interesse dell'epoca per il mondo culturale spagnolo si colloca la traduzione dell' 'immorale' *Celestina*, di cui, si avverte, non vengono censurate parole o concetti scabrosi che vengono resi 'mitigati' o 'alleggeriti' nei loro significati in una lingua italiana decisamente aulica.

SORRENTO, LUIGI, *J. Manrique*, Palermo,, G. B. Palumbo, 1941

Luigi Sorrento, professore di Filologia Romanza all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, si dedicò agli studi ispanistici nell'ambito della cultura del regime fascista, "come amico della Nazione del Generalissimo Franco". Dedica il suo studio, una lunga prefazione alle poesie, a Jorge Manrique interprete degli ideali di religione, patria, poesia, cultura "intesa come espressione e fonte di alta spiritualità" (p. 7). La celebrazione di Jorge Manrique acquista un particolare significato come ricordo di "colui che nei secoli passati versò il suo sangue per una causa di fini e prospettive nazionali, così come consacrò il fiore del suo ingegno alle patrie lettere, contribuendo al felice avvento di una Spagna grande e unita nella vita e nello spirito" (p. 15). Usa la traduzione ottocentesca (1881) fatta dall'abate Giacomo Zanella il quale, a detta di Sorrentino, si sarebbe avvicinato alle *Coplas* attraverso la traduzione inglese di Longfellow. Il giudizio del curatore sul testo italiano è a volte giustamente critico ("Il poeta italiano [...] ha fatto sentire nei suoi versi un tono cavalleresco che appare cadenzato e, vorremmo dire, saltellante e fa perdere molta della varietà di movimento poetico e di ampiezza di respiro che son proprie delle *Coplas*" (p. 236-237), anche se riconosce lo sforzo del traduttore nel penetrare "il senso religioso delle *Coplas*" (p. 236).

UNAMUNO, MIGUEL DE, *La sfinge senza Edipo*. Prima traduzione italiana di Piero Pillepich. Prefazione di Adriano Tilgher, Milano, Edizioni Corbaccio, 1925 «Cultura contemporanea. Biblioteca di letteratura, storia e filosofia, IV»

Il volume è costituito da una raccolta di scritti di Unamuno, la maggior parte dei quali di carattere filosofico, inediti fino allora nella traduzione italiana, scelti dal traduttore Piero Pillepich, bibliotecario di Fiume, come punti di contatto con la visione del mondo già espressa da Unamuno in *Sentimiento trágico de la vida*. Il titolo del volume, *La Sfinge senza Edipo*, è parto della fantasia dello stesso traduttore: «Quel titolo è stato posto da me avendo presente nel pensiero ciò che informa di sé ogni attività del Maestro per me prediletto: l'irrevocabile tragedia del vivere umano». (*Nota del Traduttore*).

La prefazione di Adriano Tilgher, saggista e filosofo antifascista, rappresenta un tentativo di esporre e valutare il pensiero di Unamuno tenendo come punto di riferimento *El sentimiento trágico de la vida*. Giunge alla conclusione che: «L'intuizione attivistica della vita perde in Unamuno il carattere entusiastico, ottimistico, purpureo, trionfale che assume in altri scrittori, si colora dei cupi colori del misticismo e dell'ascetismo medievale [...]. È in questa accentuazione mistica e ascetica dell'intuizione dialettica della vita che Unamuno tradisce la nativa indole spagnola. È per essa che egli ricongiunge l'irrazionalismo attivistico della filosofia contemporanea alla grande tradizione di Santa Teresa e San Giovanni della Croce, e aggiunge un nuovo anello dell'aurea catena dei grandi mistici e asceti del suo paese». (p. 19-20)

VALERA, JUAN, *Racconti e storielle*. A cura di Oreste Frattoni, Milano, Bompiani, 1945 «Cento novelle. Novelliere antico e moderno»

Il volume testimonia ancora una volta l'interesse per la letteratura spagnola in quegli anni.

L'Introduzione, discutibile per alcuni giudizi e fortemente datata, di Oreste Frattoni apre la raccolta che propone *Racconti e storielle di Andalusia*, *Due racconti giapponesi (Lo specchio di Matsuyama, Il piccolo pescatore Urashima)* e *Racconti (La buona fama, Parsonde, L'Incantatore, Il Cavaliere del Falco, Il doppio sacrificio, Il Prigioniero di Donna Menzía)*. Frattoni tradusse anche *El pájaro verde (L'uccello verde)* pubblicato in *Narratori spagnoli* a cura di Carlo Bo (1942).

VILLA-URRUTIA, MARQUÉS DE, *La Reina Gobernadora doña María Cristina de Borbón*. Prólogo del Exc.mo Sr. Conde de Romanones, Madrid, Francisco Beltrán, 1925

María Cristina de Borbón, quarta sposa di Fernando VII, è la protagonista del corposo studio (531 pp. + 21 pp. di indici) che le dedica il Marqués de Villa-Urrutia, prolifico storico, autore di ben venti volumi precedenti a questo,

di indubbio successo. Lo stile ampoloso e retorico non nasconde una conoscenza profonda della vita della regina e del contesto storico.

ZUANI, ETTORE (a cura di), *Novelle spagnole*, II vol. (I vol. perduto), Milano, Primato editoriale, 1921

Nella collana «Novellieri di tutte le Letterature» in cui compaiono narratori italiani, spagnoli, francesi, belgi, inglesi, tedeschi, americani, norvegesi, russi e arabi; nel nostro volume brevi prefazioni introducono all'autore e ogni singola novella che compare in una traduzione abbastanza letterale dovuta al curatore. Sono presenti: Lope, *Le avventure di Diana*; María de Zayas, *Il giudice della propria causa*; A. de Truebas, *Grammatica Volgare* (dai *Cuentos populares*); Valera, *L'uccello verde*; Blasco Ibañez, *La condannata*; Unamuno, *I Bonifacio...* e qualche altro racconto.

NOTE

MARCO PRESOTTO

STORIOGRAFIA LETTERARIA AI MARGINI DELL'ERA GUTENBERG: IL NUOVO PROGETTO DI JOSÉ-CARLOS MAINER

È ormai un dato acquisito in ambito formativo lo scarso entusiasmo che produce la parola 'letteratura' quando questa viene collegata alla parola 'storia', divenendo quindi nell'immaginario una materia di studio, la 'Storia della letteratura', poco attraente perché associata a un approccio didattico considerato anacronistico e che può trasformarsi nella prova di un disorientamento culturale. Chi produce conoscenza in modo eccessivamente isolato, a volte vistosamente e orgogliosamente isolato, ha poi in genere difficoltà a definire l'oggetto stesso della propria disciplina quando si trova a trasmettere tale conoscenza, e quindi a confrontarsi con un interlocutore il cui interesse, la cui necessità, non è più ormai da anni un dato scontato ma un atteggiamento tutto da creare. La stessa visione diacronica della letteratura, intesa come un sistema di segni che deve essere contestualizzato con precise coordinate storico-culturali, non è in molti casi frutto di una scelta consapevole ma semplicemente la passiva accettazione di un modello formativo che mostra da molto tempo le sue debolezze. La recente realizzazione del progetto imponente di un manuale di *Historia de la literatura española* diretto da José Carlos Mainer e coordinato da Gonzalo Pontón Guijón per l'editore Crítica di Barcellona (2010-), rappresenta un'occasione per riflettere sulla tradizione manualistica spagnola come possibile esempio di scrittura, e quindi di creazione, delle storiografie delle letterature nazionali. Se tradizionalmente il modello di riferimento dominante è stato quello della storia della letteratura intesa come storia della coscienza nazionale, storia della nascita di una 'specificità', di una 'autonomia' e quindi di una 'unità' culturale, con la definizione di quei tratti 'unici' che la caratterizzano, l'inizio della *transición* costituisce un riferimento fondamentale per la Spagna e gli spagnoli. L'ineludibile passaggio dalla dittatura alla democrazia produce la necessità di creare l'immagine di un proprio sistema letterario che inevitabilmente deve essere rifondato, deve costruirsi in rapporto conflittuale con il modello esistente. I manuali pubblicati in quegli anni sembrano però dar conto di un notevole disagio, dell'impossibilità degli spagnoli, durante la prima fase della *transición*, di elaborare un'immagine di sé, della propria essenza artistica e culturale, che li porta a ricorrere allo sguardo dell'altro, in coerenza con la programmatica valorizzazione dell'ispanismo internazionale per opera di giovani docenti universitari di apertura europea che tornano a popolare le cattedre spagnole, come è il caso di Joan Oleza a Valencia. In questo contesto si spiega l'interesse a tradurre le storie letterarie scritte fuori di Spagna. È il caso ad esempio della *Literary history of Spain* (1971) diretta da R. O. Jones, tradotta e pubblicata grazie all'impulso di Francisco Rico dall'editore barcellonese Ariel nel 1973. Questo manuale andrà letto come ritratto dell'immagine

che la cultura inglese degli anni settanta aveva prodotto sulla cultura letteraria spagnola e sul concetto stesso di Spagna, con gli strumenti ermeneutici di quel momento e di quel contesto. È già evidente l'attenzione al testo come documento, ma questa prospettiva si fonde con quella della sua lettura come monumento accanto ad una rigida selezione del canone su base estetica. La diversa prospettiva appare in tutta la sua evidenza nelle parole introduttive di Alan Deyermond al primo dei volumi, quello sulla letteratura medievale: "Finalmente, debo advertir a los lectores españoles que encontrarán en varios lugares de mi libro opiniones y teorías que se oponen a las de la tradición crítica española. Espero que aceptarán tal disensión como muestra del vivo interés que la literatura medieval española suscita en el extranjero, y sobre todo en los países de habla inglesa" (*Historia de la literatura española. La edad media*, Barcelona, Ariel, 1973, p. 20). Questa necessità di ricorrere allo sguardo dell'altro permane per molti decenni: il manuale inglese si ripubblica nel 1991; nel 1993 appare anche la traduzione della *Historie de la Littérature espagnole* diretta da Jean Canavaggio e pubblicata originariamente dall'editore Fayard nel 1993. Nel prologo all'edizione spagnola, curata da Rosa Navarro Durán nel 1995, Canavaggio non può essere più esplicito a questo riguardo: "Los franceses están descubriendo España; o, por lo menos, una España insospechada" (Jean Canavaggio, ed., *Historia de la literatura española, tomo III, El siglo XVII*, ed. spagnola a cura di Rosa Navarro Durán, Barcelona, Ariel, 1995, p. VII). Gli strumenti critici sono accresciuti, l'indigestione strutturalista e semiotica è ormai passata e il bisogno di storicità diviene la risposta a una crisi. È tuttavia ancora tradizionale l'idea di ripercorrere l'evoluzione di forme dotate di un particolare 'coefficiente estetico' e che permetta, attraverso un'assillante attenzione a un mai ben definito 'contesto', di dar conto di una specificità che renda giustificata l'esistenza della disciplina. Una sorta di circolo vizioso, insomma, che prescinde da problematiche emergenti come quella delle produzioni artistiche e letterarie in Spagna realizzate in lingue diverse da quella castigliana, elemento indispensabile per la ridefinizione di un sistema culturale in cui tali lingue ebbero momenti di dominio nel campo letterario. Canavaggio, con l'estrema lucidità che caratterizza il suo magistero, è cosciente di questi limiti, e giustifica l'esclusione come un atto di rispetto per l'alterità, soluzione salomonica ma non costruttiva: "La literatura catalana, la literatura gallega, al igual que las lenguas de las que surgieron, tienen identidad propia. ¿Cómo reagruparlas? En una historia de la literatura española significaría negar esa identidad. Hemos preferido, por el contrario, respetarla" (p. VIII). Questa scelta è divenuta la regola nella tradizione manualistica, tutta concentrata nel compito della definizione stessa della propria ragione d'essere. Tra i pochi tentativi di uscire da questo isolamento e porre attenzione alla storia della composizione della Spagna plurale, è significativo quello di Franco Merigalli, coordinatore nel 1990 di una *Storia della civiltà letteraria spagnola* (Torino, Utet, 2 voll., di sola divulgazione nazionale) che dedica una certa attenzione alla letteratura catalana. L'impostazione di Merigalli è innovativa nei presupposti, perché prevede la definizione di un campo culturale in cui gli apporti storiografici e di storia delle idee sono essenziali, anche se poi la frammentarietà dei contributi dei molti collaboratori e la rigida organizzazione dei prodotti letterari suddivisi in generi divengono spesso poco operative. Un evento nuovo, che può essere letto ancora una volta come l'ennesima dichiarazione di un fallimento, dell'incapacità di 'raccontare' la propria individualità storico-culturale e quindi letteraria, si ha nel 1980, con Francisco Rico e la sua *Historia y crítica de la literatura española*, iniziata presso l'editore Crítica di Barcellona. Come appare nella quarta di copertina, secondo le intenzioni del coordinatore: "Esta obra quiere mostrar una imagen nueva de la literatura española: un panorama no compuesto ya de resúmenes y catálogos de datos, sino for-

mado por las mejores páginas que la crítica moderna [...] ha dedicado a los aspectos fundamentales de la historia literaria de España [...]. El núcleo de HCLE es una selección de los trabajos de mayor importancia sobre cada tema [...] para proporcionar una visión cabal de los grandes autores, obras y épocas, según las conclusiones de la crítica más atenta a los factores propiamente literarios y más diestra en relacionarlos con la trama entera de la historia". Anche se gli studi introduttivi alle principali periodizzazioni hanno lo scopo di offrire una guida di lettura alla critica, Rico offre di fatto un'antologia, e quindi un canone, della critica letteraria come soluzione, come modo di uscire, consciamente o no, da uno stallo, da una difficoltà. E' l'alternativa all'accumulazione positivista del progetto altrettanto monumentale di Felipe B. Pedraza Jiménez e Milagros Rodríguez Cáceres, *Manual de Literatura Española* (Cénlit Editores), che proprio in quegli anni (1980) iniziano una sistematizzazione tendenzialmente esaustiva della letteratura spagnola (conclusasi nel 2005, sedici volumi) che ripercorre i modelli manualistici tradizionali in cui solo in parte opera delle radicali riletture dei fenomeni. Quello di Pedraza e Rodríguez Cáceres è un manuale composto con grande perizia ed erudizione, attento alla ricostruzione di una storia degli stili, all'eccellenza estetica dei prodotti culturali, dove però inevitabilmente si giunge ad una divisione netta tra i grandi maestri e i 'talenti minori', valutata sulla base di una sensibilità contemporanea. Pur con gli enormi meriti di Pedraza e Rodríguez Cáceres nell'aver offerto uno strumento di consultazione irripetibile, la grande novità resta in quegli anni il manuale diretto da Francisco Rico, che diviene in Spagna un evento culturale, al punto che ogni ispanista dedicherà uno spazio importante della propria biblioteca ai molti volumi di questa opera monumentale, anche se poi ben presto saranno pochi quelli che la consulteranno con frequenza, perchè lo specialista ricorrerà direttamente alla critica completa e il lettore interessato, per necessità o per svago, perderà l'interesse non trovandosi di fronte ad un 'racconto'. Rico ha comunque il merito di aver aperto la strada verso uno studio autonomo della storia letteraria intesa come la dialettica tra storie testuali e storie contestuali, verso la definizione del conflitto critico e intellettuale attorno all'interpretazione dei fenomeni culturali. Tali fenomeni, però, non sono ancora intesi nel senso più ampio, interdisciplinare e transdisciplinare, dove il testo può essere 'raccontato' come fulcro, nucleo profondo del conflitto che si trova a rappresentare. Nonostante questi limiti, il contributo della *Historia y Crítica* segna un punto di non ritorno in Spagna nell'obiettivo di ricostruire e raccontare l'immagine del proprio tessuto culturale mettendo in luce tutti i contrasti e i conflitti di culture, confrontando i sistemi di valori, lo scontro tra le idee e gli entusiasmi ideologici. Rico ha posto le basi di questa ricerca critica profonda, anche se poi ha teso a un ripiegamento verso la filologia, intesa proprio come rifugio al disorientamento critico. La filologia è un luogo apparentemente sicuro, al riparo dalle tempeste ermeneutiche, perchè il lavoro sui documenti sembra dare certezza: lo studio delle varianti, la definizione di uno stemma basato su un criterio scientifico certo e inamovibile, sono attività che rimandano al compito dell'archeologo di portare alla luce la civiltà passata, indipendentemente da una valutazione di canone o di criteri estetici. L'umile ma indiscutibile compito di trasmettere il *corpus*, che poi altri sezioneranno e valuteranno come usare, offre una certa tranquillità iniziale allo studioso, che è però destinato a violenti risvegli quando avverte che la filologia apre a problematiche complesse di sociologia della lettura, di storia del libro, di costruzione insomma del campo letterario. Un degno erede dell'insegnamento di Rico sembra essere proprio la *Historia de la literatura española* diretta da José-Carlos Mainer che, a partire dal 2010, sta pubblicando un piano editoriale costituito da nove volumi, sette dei quali suddivisi per periodi storico-culturali (nel 2010 sono usciti i volumi 3. *El siglo del arte nuevo* a cura di

Pedro Ruiz Pérez; 5. *Siglo XIX* a cura di Cecilia Alonso; 6. *Modernidad y nacionalismo 1900-1939* a cura di José-Carlos Mainer; nel 2011 è uscito finora il volume 7. *Siglo XX 1939-2010* a cura di Jordi Gracia e Domingo Ródenas) e i due restanti dedicati alla *Historia de las ideas literarias en España* (vol. 8) e a *El lugar de la literatura española* (vol. 9). Al di là della valutazione sull'opportunità di affrontare oggi un progetto di queste dimensioni, in un'epoca in cui la letteratura, e ancora di più la critica letteraria, sta prendendo le infinite forme dei supporti con cui viene trasmessa, sono molto interessanti le premesse del progetto. È proprio una dichiarata insoddisfazione metodologica che porta Mainer a usare coscientemente e polemicamente le parole "Historia", "Literatura" e "Española". Si tratta dell'idea di scrittura di una storia non intesa come segno di dominio sul passato ma come sforzo mai concluso di comprensione, un'opera aperta. Si pone lo scopo di smontare il canone, lasciarlo da parte se necessario, per costruire un 'racconto' dei campi letterari della cultura spagnola. Questo progetto è in debito costante ed esplicito con la sociologia di Bourdieu, di cui assume pienamente la definizione di "campo letterario", di "capitale culturale" da cui emana un potere che a sua volta è influenzato da un sistema di forze. L'impostazione dei volumi è volutamente in linea con questo modello interpretativo. Il progetto globale di Mainer, che viene descritto in modo dettagliato nel "Prólogo general" (utilizzo il testo presente nel volume 3 a cura di Pedro Ruiz Pérez, 2010), prevede che ogni volume contenga due parti iniziali che abbiano come oggetto la topografia di *El lugar de la literatura* (1) e la configurazione di *El escritor* (2) come attore indispensabile della vita letteraria. Il debito con Bourdieu è quindi strutturante. La prima parte, *El lugar de la literatura*: "abordará qué se conceptuaba en el pasado como *campo literario* y cuáles eran sus arrabales paraliterarios, qué rasgos caracterizaron la relación de la literatura con las variaciones y significados de las ideas y los poderes políticos, espirituales e ideológicos, en el camino de precisar las circunstancias y modos de su difusión, las formas de su conservación y canonización" (p. XI). Questa prospettiva implica una relazione dialettica con il concetto di genere letterario e dei diversi codici artistici. In modo coerente, la seconda parte, *El escritor*, ha come scopo quello di indagare e dar conto del mondo degli scrittori, il grado di professionalizzazione e di riconoscimento pubblico dell'immagine che hanno di sé. A queste due parti iniziali segue, secondo il progetto, la storia letteraria propriamente detta, dove i testi acquistano la loro valenza di monumento artistico: "una secuencia narrativa cronológica en la que se ha procurado que las obras y su análisis sea el eje del relato. Por supuesto, ya se habrán mencionado esas mismas piezas como ilustración o argumento en las partes introductorias, pero en ésta es cuando se desplegará su consideración y su valoración estética e histórica" (p. XII). Una grande novità del progetto di Mainer è anche quello dei cosiddetti: "textos de apoyo", una imponente mole di documenti, letterari e non, considerati significativi da un punto di vista sociologico, ideologico o estetico: "[...] que ayuden a la comprensión de las constantes de la época de referencia, aunque también al entendimiento de autores de primera magnitud" (p. XII). L'attenzione viene esplicitamente rivolta ai testi intesi come documenti: "Los fragmentos que se seleccionen de obras específicamente literarias provendrán preferentemente de piezas poco conocidas, porque, a menudo, lo más vulgar y lo más cercano a la receta patentizan lo significativo con ventaja sobre la obra excepcional" (p. XIII). Appaiono quindi, coerentemente con questo obiettivo, anche documenti normalmente assenti in un manuale di storia letteraria, come le disposizioni amministrative sulla vita letteraria in generale, prologhi e ritratti, dichiarazioni di scrittori, ecc. Si tratta insomma di un progetto interessantissimo, e del tutto originale nel contesto spagnolo, in cui si percepisce la coscienza della crisi e la ricerca di una via d'uscita. Con il ritmo

del saggio, questo progetto prevede un lettore che già conosce le storie letterarie canoniche e che cerca disorientato un senso alla torrenziale accumulazione di dati. È un manuale che vuole offrire uno sguardo pausato e disteso sul fenomeno: l'assenza di note, l'attenzione a non intensificare il flusso di informazione con liste o serie di oggetti, sono parte integrante di questa strategia narrativa. Mainer immagina di trovare il destinatario di questo manuale nelle aule universitarie ma non solo. Mira a soddisfare l'interesse di un pubblico che vuole approfondire l'informazione superficiale e che cerca panorami stimolanti, critici e non chiusi, in una più che apprezzabile funzione euristica che tutti i manuali dovrebbero contenere in sé. Il risultato è indubbiamente utilissimo per lo studioso che ha compiti di trasmissione del sapere, perché costruisce forse come mai si è fatto prima un sistema di storiografia culturale della Spagna, o dei prodotti culturali peninsulari in lingua spagnola. Tuttavia, non fa i conti con l'impostazione universitaria dell'insegnamento della Storia letteraria che è caratterizzata, in Italia come in Spagna e nel resto d'Europa, dal passaggio dal corso monografico alle nuove forme di didattica modulare. La crisi della critica strutturalistica e semiotica ha portato ormai da anni alla crescente difficoltà di comprendere il rapporto tra la produzione del sapere e la sua trasmissione in un sistema culturale in continuo movimento, dove l'università ha il compito di trovare un nuovo linguaggio in cui esprimere il proprio progetto. In questo senso, è degna di particolare attenzione l'opera di quegli autori che si sono resi conto di come il racconto della letteratura per l'insegnamento debba essere diverso dal racconto (e dall'interpretazione) del fatto letterario per gli studiosi. Questo manuale è pensato per gli studiosi, e avrà quindi forse un difficile inserimento nell'ambito formativo, ma ha raggiunto un punto di arrivo iniziato con la transizione democratica, come afferma implicitamente lo stesso José Carlos Mainer quando ricorda che: "[...] viene a aprovechar la previa cosecha filológica de los últimos treinta años, cuando menos, y a integrar sus hallazgos (y también sus preguntas) en forma de un texto coherente" (p. XV). Si crea in questo senso un filo diretto con l'idea della narrazione avvincente (e quindi della costruzione) del campo letterario così come fu pionieristicamente immaginata da Menéndez y Pelayo e affrontata negli Stati Uniti da Ángel del Río nella sua *Historia de la literatura española* (New York, 1948) ampiamente divulgata in Spagna a partire dagli anni ottanta, ripubblicata quest'anno dopo la morte dello studioso (Madrid, Gredos, con prologo di José María Pozuelo Yvancos). Mainer, presente già come curatore delle traduzioni dei manuali stranieri degli anni settanta, così come nell'avventura della *Historia y Crítica* di Francisco Rico, con questo manuale inaugura l'ingresso definitivo della storiografia letteraria spagnola in un contesto globale, dimostrando l'esistenza di un tessuto culturale proprio che è in grado di riconoscersi e raccontarsi. Restano da risolvere questioni che un approccio sociologico e storicista non dovrebbe sottovalutare, come quello del rapporto tra lingue, culture e territorio, che porta a declinare in modo diverso il concetto stesso di 'letteratura spagnola' in base alle distinte prospettive. Ma dopo questo sforzo immane, forse l'ultimo del suo genere in ambito iberico, la storiografia letteraria dovrà soprattutto confrontarsi con le nuove tecnologie, per la ricerca di strumenti che permettano allo studioso e al lettore dell'era digitale il movimento funzionale e disinvolto tra i variegati terreni del campo letterario occidentale.

NOTE

GIUSEPPE BELLINI

SALGARI, L'AMERICA E L'ISPANOAMERICANISMO ITALIANO

Il 2011 è, a quanto pare, l'anno del riscatto di Emilio Salgari, il narratore di avventure che a molti della mia generazione, ma anche di generazioni precedenti, insieme a Victor Hugo, Dumas, Jules Verne, Wells, ha aperto vie proficue alla fantasia e, diciamo pure, alla conoscenza del mondo; un mondo che nel tempo ha accentuato non contorni netti, ma sfumature favolose, come tutto ciò che riguarda quanto di positivo appartiene all'infanzia, evocato dalla distanza temporale. Un mondo che la cultura spesso ha relegato nel dimenticatoio, raggiunta la dignità di una figura ufficiale di rispetto, come per una sorta di vergogna per essere stati, negli anni della giovinezza, entusiasti lettori di libri ritenuti privi di dignità letteraria.

E tuttavia, ricorre in questo periodo una sorta di gara –mi riferisco al mondo ispano-americano– nell'affermare di essere stati entusiasti lettori di Salgari. Lo stesso Vargas Llosa ha sottolineato recentemente, raggiunto il Nobel, l'efficacia delle prime letture avventurose, tra esse i romanzi salgariani, che convertivano “el sueño en vida y la vida en sueño”¹, ma ben prima di lui lo aveva fatto Neruda. Non dimenticabile è, nel primo libro del *Memorial de Isla Negra*, il passaggio che, nel poema *El colegio de invierno*, il poeta dedica all'importanza che ebbero per lui le letture di Salgari, dalle quali sorsero personaggi indimenticabili, ancora vivi nella memoria, Sandokan e la sua donna, primi contatti con mondi esotici, esseri eroici e sentimenti nuovi:

Luego el río y los bosques, las ciruelas
verdes, y Sandokan y Sandokana,
la aventura con ojos de leopardo,
el verano color de trigo,
la luna llena sobre los jazmines

e, sul freddo del collegio, l'improvviso calore della scoperta dell'avventura e dell'amore:

y
todo cambia:
algo rodó del cielo,

¹ MARIO VARGAS LLOSA, *Elogio de la lectura y la ficción*. Discurso ante la Academia Sueca, Madrid, Alfaguara, 2010, p. 11.

se desprendió una estrella
o palpó la tierra
en tu camisa,
algo increíble se mezcló a tu arcilla
y comenzó el amor a devorarte.

Certo, verranno in seguito, come per tutti, letture diverse, quelle che Neruda confessa nel poema *Los libros*, del medesimo poemario: Nietzsche “con olor a membrillo”, Gorki “subrepticio y subterráneo”, Victor Hugo e Isaacs, ai quali ancora va, dalla distanza temporale, l’emozione e l’entusiasmo del poeta:

Oh aquel momento mortal
en las rocas de Víctor Hugo
cuando el pastor casa a su novia
después de derrotar al pulpo,
y el jorobado de París
sobre circulando en las venas
de la gótica anatomía.
Oh María de Jorge Isaacs,
beso blanco en el día rojo
de las haciendas celestes
que allí se inmovilizaron
con el azúcar mentiroso
que nos hizo llorar de puros.

Tutti libri che aprirono il giovane alla conoscenza:

Los libros tejieron, cavaron,
deslizaron su serpentina
y poco a poco, detrás
de las cosas, de los trabajos,
surgió como un olor amargo
con la claridad de la sal
el árbol del conocimiento.

Testi di grande dignità letteraria *Les travailleurs de la mer*, *Nôtre Dame de Paris*, *María*, ma senza mai dimenticare Salgari, e la prova è che, con insistenza, Neruda vi allude in varie occasioni. L’esperienza asiatica doveva avere ulteriormente rese presenti le letture salgariane dell’infanzia, un mondo fantastico molto diverso da quello che ora poteva osservare concretamente. Nel 1927 il poeta scriveva con rimpianto, in *Diurno de Singapòre*, articolo apparso l’anno seguente in “La Nación” di Santiago, delle illusioni perdute:

El malayo originario escasea, ha sido desplazado del oficio noble, y es humilde coolí, infeliz rickshaman. Eso han devenido los viejos héroes piratas: ahí están los nietos de los tigres de la Malasia. Los herederos de Sandokan han muerto o se han fatalizado, no tienen aire heroico, su presencia es miserable. Su único barco pirata lo he visto ayer en el Museo Raffles: era el

navío de los espíritus de la mitología malaya. De sus mástiles colgaban tientos ahorcados de madera, sus terribles mascarones miraban al infierno.²

Il testo rivela, oltre alla delusione di non ritrovare la vitalità avventurosa dei libri di Salgari, la direzione dell'interesse del poeta nell'ambito dell'opera dello scrittore italiano: *Le tigri di Mompracem, I pirati della Malesia, Sandokan alla riscossa, Le ultime avventure di Sandokan*... Non il ciclo dedicato ai pirati dei Caraibi che, evidentemente, per il giovane lettore non aveva il sapore dell'esotico, della scoperta di un mondo diverso, regno dell'avventura, eccezione, sembra, *La capitana dello Yucatán*, alla quale allude in un articolo, *El olor del regreso*, del 1952, apparso sul giornale messicano *Novedades*, dove, parlando della sua casa alla quale fa ritorno, dichiara che nel giardino e negli alberi ritrova le stesse fragranze, "como si nada hubiera pasado bajo las hojas", mentre denuncia l'odore "profundo de invierno y postrimerías" della biblioteca, quella che "más se impregnó de ausencia"³ e di disordine:

Los libros se han dispersado locamente en mi ausencia. No es que falten sino que han cambiado de sitio. Junto a un tomo del austero Bacon, vieja edición del siglo XVII, encuentro *La capitana de Yucatán* de Salgari y no se han llevado mal, a pesar de todo. En cambio un Byron suelto, al levantarlo, deja caer su tapa como un ala oscura de albatros. Vuelvo a coser con trabajo lomo y tapa, no sin antes recibir en los ojos una bocanada de frío romanticismo.⁴

Il che non succede, è evidente, con *La capitana de Yucatán*, segno che nell'intimità del poeta il libro mantiene la freschezza dell'originaria lettura, come del resto *I miserabili* di Victor Hugo che, dichiara, "en su antigua edición llegan a poblar con múltiples y desgarradoras existencias los muros de mi casa"⁵.

Ma se pensiamo che il *Memorial de Isla Negra* è pubblicato nel 1964, Salgari appare completamente riscattato, dai passi citati, nella sua positività.

Il fascino dei libri salgariani non tramonta negli scrittori ispanoamericani degli anni recenti. Lo attesta, ad esempio, l'uruguayano Juan Carlos Onetti. Nel volume *Confesiones de un lector*, dove sono raccolti articoli di varie epoche, assai illuminanti sullo scrittore, le sue letture, i giudizi su eventi e personaggi; egli mostra di ricordare, tra i molti autori internazionali delle sue letture, Salgari, "con su editor cada día más gordo merced a Sandokan y a los tres corsarios, y Salgari suicidándose porque se moría de hambre"⁶. E in un altro articolo, *Reflexiones de un náutico*, del medesimo libro, alludendo alle sue scarse conoscenze marinare, confessa che sono esclusivamente quelle che deve ai romanzi dello scrittore italiano "de las artes marineras sólo recuerdo, vagamente y con seguridad de equivocarme, lo que me enseñó, sin propósito, Emilio Sal-

² PABLO NERUDA, *Obras completas*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1973 (4 ed.), vol. III, p. 628.

³ *Ibi*, "El olor del regreso", p. 671.

⁴ *Ibi*, p. 672.

⁵ *Ibidem*.

⁶ JUAN CARLOS ONETTI, «Reflexiones de un discípulo», in *Confesiones de un lector*, Madrid, Alfaguara, 1995, p. 97.

gari en mi infancia. Pero ni Sandokan ni el Corsario Negro tienen permiso para entrar en esta historia⁷.

Tra i molti autori che, nella sua autobiografia, *Vivir para contarla*, il colombiano Gabriel García Márquez afferma di aver letto nel periodo di formazione, oltre a *La isla del tesoro*, *El conde de Montecristo* che, dichiara, “fueron mi droga feliz en aquellos años pedregosos⁸, sembrerebbe dimenticare le letture di Salgari, ma Plinio Apuleyo Mendoza, forse il primo biografo dell’amico Gabriel, scrive che nel gelo del liceo religioso dove era entrato come “becario”, un ambiente di “atmósfera funeraria” che “le oprimía el corazón”⁹,

Su único consuelo fue la lectura. Pobre, sin familia, costeño en un mundo de “cachacos”, Gabriel encontraría en los libros la única manera de fugarse de una realidad tan sombría. En el vasto dormitorio del liceo, se leían libros en voz alta: *La montaña mágica*, *Los tres mosqueteros*, *El jorobado de Nuestra Señora de París*, *El conde de Montecristo*. Los domingos, sin ánimo de afrontar el frío y la tristeza de aquel pueblo andino, Gabriel se quedaba en la biblioteca del liceo leyendo novelas de Julio Verne y de Salgari y los poemas españoles o colombianos cuyos versos aparecían en los textos escolares¹⁰.

Dasso Saldívar, menzionando la lettura di *Las mil y una noches*, scrive di García Márquez: “Por la puerta grande que le mostró Scherezada siguió devorando relatos de Perrault, los hermanos Grimm, Dumas, Salgari y Verne, en una pasión continuada hasta los primeros años del bachillerato en Zipaquirá¹¹. Ma anche dopo, se la “graciosa belleza” della *Biografía del Caribe*, del compatriota Germán Arciniegas, “le había enseñado nucho de su tierra y le había acabado de acentuar su vieja pasión por los piratas de Emilio Salgari¹²”.

Gerald Martin, più recente e autorevole fonte di notizie, tratte dalle numerose conversazioni avute con lo scrittore colombiano, nuovamente conferma che egli fu appassionato lettore, tra vari autori, di Salgari: “La lectura era la principal actividad de este evasivo joven en Zipaquirá. En Barranquilla había leído cuanta novela barata de Julio Verne y Emilio Salgari había encontrado, así como bastante poesía del Siglo de Oro español¹³”.

Un altro colombiano, Álvaro Mutis, nell’antologico volume *De lecturas y algo del mundo*, sottolinea la personale nostalgia per le letture salgariane dell’infanzia. Nel saggio “Nostalgias de lector” afferma che, al momento di porre un poco di ordine tra i suoi libri, oltre a *Kim* di Kipling, ritrova testi di Salgari:

⁷ *Ibi*, “Reflexiones de un náutico”, p. 145.

⁸ GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *Vivir para contarla*, Barcelona, Mondadori, 2002, p. 167.

⁹ GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *El olor de la guayaba. Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*, Barcelona, Bruguera, 1982, p. 55.

¹⁰ *Ibi*, p. 56.

¹¹ DASSO SALDÍVAR, *García Márquez. El viaje a la semilla. La biografía*, Madrid, Alfaguara, 1997, pp. 121-122. Di nuovo, a p. 137, il biografo scrive: “A la hora del recreo, los compañeros lo veían aislarse en el jardín, al amparo de un árbol, donde devoraba libros gruesos de Julio Verne y Emilio Salgari”.

¹² *Ibi*, pp. 327-328.

¹³ GERALD MARTIN, *Gabriel García Márquez. Una vida*, Barcelona, Mondadori, 2009, p. 110.

Cuatro tomos maltratados, pero aún con los emblemas de Saturnino Calleja, Editor, Barcelona, bien visibles en el lomo, me regresan a mis nueve años. Son *Los hijos del aire* de Emilio Salgari. La nave movida por aire líquido que recorre la China, el Tibet y parte de Siberia, con sus heroicos tripulantes en busca de aventuras, es una de las más vivas presencias de mis sueños de niño. Superior a toda la serie de Sandokan y sólo comparable en riqueza de imaginación y en misterioso exotismo escalofriante a *La cimitarra de Buda*. *Los hijos del aire* sigue siendo mi libro favorito del gran italiano que terminara sus días degollándose con su navaja de afeitar¹⁴,

Presenze di letture di Emilio Salgari si ritrovano nel romanzo *El hombre que amaba el sol*, del messicano Homero Aridjis. Quando Tomás Tonatiuh apre la cassa di libri appartenuti alla moglie Margarita, di cui la suocera si è voluta sbarazzare, trova tutta una serie di testi con protagonista femminile denunciata fin dal titolo -da *Medea* e *Antígona* ad *Anna Karenina*, *Lolita*, *María*, *Santa*, eccetera-, e ricorda il giorno in cui la donna gli regalò *Los tigres de Mompracem*, di Emilio Salgari¹⁵. Libro che ritrova ora nella cassa, che ha aperto titubante, con la dedica della fanciulla e, sfogliando a caso il volume, mentre nella casa di fronte si svolge, efficace contrasto, una festa assordante, incontra un paragrafo che allora aveva sottolineato e che bene si attaglia alla sua situazione presente di uomo solo, improvvisamente invecchiato. Aridjis riproduce il testo salgariano, improbabile nella sua fedeltà all'originale:

Ya no era el mismo hombre de antes: su frente estaba borrascosamente fruncida, sus ojos despedían sombríos destellos, sus labios, separados, mostraban los dientes convulsamente apretados, y sus miembros se estremecían. ¿Dónde están los caballeros de antaño, los Aquiles, los Quijotes, los Magallanes? Los hombres actuales se bajaron del caballo y del barco para correr en automóvil por las autopistas. El hoyo negro de la vida material se tragó a los soñadores. ¿Están dentro de nosotros con sus molinos de viento muriéndose de tedio delante de un escritorio?¹⁶

Evocare un brano de *Los tigres de Mompracem* per una situazione personale, intima, come quella attraversata dal protagonista del romanzo, da parte di Aridjis, è, significativamente, affermare la permanenza profonda anche in lui delle letture salgariane, cui lo scrittore messicano attribuisce un valore non secondario. E ancora lo conferma la successiva citazione:

En aquel momento era el jefe de los feroces piratas de Mompracem, el hombre que desde hacía diez años ensangrentaba las costas de Malasia, el hombre que en todas partes había sostenido terribles batallas, el hombre a quien su extraordinaria audacia e indomable coraje le habían valido el apodo de Tigre de la Malasia. El famoso pirata podía ver de frente al sol.

¹⁴ ÁLVARO MUTIS, «Nostalgias de lector», in *De lecturas y algo del mundo*, Barcelona, Seix Barral, 2000, pp. 48-49.

¹⁵ HOMERO ARIDJIS, *El hombre que amaba el sol*, México, Alfaguara, 2005, p. 215.

¹⁶ *Ibidem*.

Pero esto no le bastaba, siempre estaba de alguna manera insatisfecho, siempre sentía que le faltaba algo: Ella.¹⁷

È a questo punto che Tomás si accorge di star facendo due letture, di aggiungere al testo di Salgari cose sue, scaturite dalla situazione intima in cui, con la morte di Margarita, è venuto a trovarsi. Infatti, il testo salgariano di riferimento è breve e si trova nel primo capitolo de *Le tigri di Mompracem*. La figura è quella di Sandokan:

Non era più lo stesso uomo di prima: la sua fronte era burrascosamente agrottata, i suoi occhi mandavano cupi lampi, le sue labbra, ritiratesi, mostravano i denti convulsamente stretti, le sue membra fremevano. In quel momento egli era il formidabile capo dei feroci pirati di Mompracem, era l'uomo che da dieci anni insanguinava le coste della Malesia, l'uomo che per ogni dove aveva dato terribili battaglie, l'uomo la cui straordinaria audacia, l'indomito coraggio, gli avevano valso il nomignolo di Tigre della Malesia.¹⁸

Un libro, *Los tigres de Mompracem*, che, al momento di riceverlo, lui aveva detto “Me gusta ese Sandokan, pero es una novela para adolescentes”, ottenendo dalla donna un sorriso e un commento: “Por algo se empieza”¹⁹. Affermazione tutt'altro che insignificante.

Questo, alla fine, il senso permanente del testo salgariano per i due innamorati: il ritorno all'adolescenza nel clima dell'amore, una freschezza che anche Aridjis sembra personalmente rivendicare attraverso il tempo, tante sono le dediche dei suoi libri alla moglie Betty – oltre che alle figlie Cloe ed Eva Sofia –, e che d'altra parte ancora ha confermato in occasione recente²⁰.

Del resto, confessioni dell'impatto con le letture salgariane durante l'infanzia sono apertamente presenti anche nell'autobiografico romanzo *La montaña de las mariposas*, del 1999, là dove lo scrittore parla del “territorio de la fantasía” e di come fosse difficoltoso da Contepec, dove viveva, paesino privo di librerie e di biblioteche, pervenire, attraverso ordini spesso inevasi, con conseguente danno finanziario, alla Editorial Divulgación di Città del Messico, ottenere libri:

Hallar en la tranquila pero ignara provincia *Los tigres de la Malasia, El león de Damasco y Los horrores de las Filipinas*, de Emilio Salgari, *Los hijos del Capitán Grant, Miguel Strogof y Viaje al centro de la tierra*, de Julio Verne, era un triunfo de la perseverancia. No se diga de *Hamlet, David Copperfield, Las aventuras de Sherlock Holmes* o *Crimen y castigo*, y *El diario de un loco* de Nicolás Gogol. Más remoto y aislado del mundo parecía estar Contepec que los lugares apartados de la Tierra donde pasaba la acción de esos libros inconseguibles²¹.

¹⁷ *Ibi*, p. 216.

¹⁸ EMILIO SALGARI, *Le tigri di Mompracem*, ora in Edizione del Centenario, Torino, La Stampa, 2011, p. 548.

¹⁹ H. ARIDJIS, *op. cit.*, p. 216.

²⁰ Alludo alla presenza a Milano dello scrittore e alla conversazione avuta con lui a cena il 3 giugno 2011 allo *Stravagario*, il *bistrot* milanese dell'amico Michele.

²¹ H. ARIDJIS, *La montaña de las mariposas*, México, Alfaguara, 1999, p. 103.

Libri “inconseguibles”, che tuttavia con la sua ostinazione il giovane lettore alla fine riusciva a ottenere e ai quali erano destinati ad aggiungersi testi di Kafka, Joyce, Proust, Flaubert e molti altri²².

Neppure nelle pagine autobiografiche della sua recente raccolta di poemi, *Diario de sueños*, Aridjis dimentica di menzionare le letture giovanili, tra esse quelle di Salgari. Sul punto di uscire da una grave situazione – “A la una de la tarde del sábado 11 de enero de 1951 se me disparó una escopeta y mi vida se partió en dos mitades”²³– il padre gli fa il regalo più grande della sua vita: libri comperati in una piccola “librería-papelería” di Toluca, tra i quali *El Corsario Negro* e *Los tigres de la Malasia*, di Salgari, non solo, ma *El puente de los suspiros* di Michel Zevaco²⁴. Da quel momento il destino del giovane è segnato: “A los diecinueve días regresé a Contepec y comencé a escribir poesía”²⁵.

È in questo clima che Salgari perdura nella sensibilità dei suoi lettori, e non è poco. Il legame tra i suoi libri e il mondo dell'adolescenza è evidente, ed è un legame che si prolunga nel tempo, né è detto che non possa avere più concrete influenze nel corso degli anni. E qui viene la relazione con l'ispanismo, non genericamente inteso, ma quale esperienza personale di chi scrive. Perché fu proprio, in fondo in fondo, l'aver appreso alcune parole di spagnolo dal ciclo caraibico della narrativa salgariana – *Il Corsaro Nero*, *Gli ultimi filibustieri*, *La regina dei Caraibi*, *Yolanda la figlia del Corsaro Nero*–, che, al momento di scegliere una specializzazione di laurea, optai per la lingua e la letteratura spagnola, via per la quale sarei in seguito approdato anche all'ispanoamericanismo.

Ricordo sempre, in una caratteristica osteria veneziana, vicino al “Ponte della donna onesta”, nei pressi di Ca' Foscari, il gruppetto di amici milanesi intento a decidere, per il giorno dopo – la scelta doveva essere previa –, la disciplina di specializzazione. Personalmente non avevo alcun interesse, allora, per l'inglese, né per il tedesco – anche se in seguito queste due letterature mi entusiasmarono, la prima soprattutto per il teatro elisabettiano, la seconda per Goethe e soprattutto per la poesia di Rilke –, e il francese lo conoscevo abbastanza per la lingua, la letteratura e la storia, appresa quest'ultima anche attraverso le voraci letture giovanili di Zevaco e di Dumas, così che quelle poche parole spagnole di Salgari, che avevo irrobustito in qualche modo con l'ausilio della grammatica del Frisoni²⁶, non furono secondarie nella mia scelta, tanto più che non pensavo minimamente a un'utilizzazione concreta, poiché allora le cattedre di spagnolo nelle scuole italiane erano quasi inesistenti.

Salgari fu, nella sostanza, una presenza in qualche modo decisiva per il mio approccio alla letteratura spagnola e americana; i suoi libri mi avevano rivelato, con le meraviglie di un mondo fantastico, soprattutto la difficoltà del vivere, la durezza della lotta non solo per la sopravvivenza, ma per alti ideali, e insieme la fragilità dell'individuo. Naturalmente, nel tempo, altre esperienze letterarie vi si erano aggiunte – l'epica,

²² Cf. *ibi*, p. 104.

²³ H. ARIDJIS, *Diario de sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 137.

²⁴ *Ibi*, p. 138.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Ancora circola tale grammatica di GAETANO FRISONI, *Novissimo metodo di grammatica spagnola in trentadue lezioni*, Milano, Hoepli, 1986, ma quella da me utilizzata era molto più antica, di decenni.

le romanze, il *Cibisciotte*, certi echi dei *fabliaux* nel racconto popolare della mia provincia, che poi dovevo ritrovare nel *Libro de buen amor* dell'Arcipreste-, e anche varie concretamente vitali, confermando una particolare visione del mondo e delle cose.

Affrontai, quindi, lo studio della letteratura spagnola con entusiasmo, mosso da tale visione, che vidi presto confermata nelle vicende del Cid, in Berceo e anche nell'Arcipreste de Hita, e su su fino al Cancelliere Ayala, a Garcilaso, a Fray Luis de León, alla picaresca e a Quevedo in particolare, nel teatro di Lope, di Tirso e di Calderón, in Larra, in Galdós, in Unamuno e in Baroja, in poeti come Machado, Lorca, Alberti, Salinas... Intanto il mio maestro, Franco Meregalli, decideva del mio futuro: discussa la tesi su *Pío Baroja y la Generación del '98* egli uscì dall'aula e mi propose di essere suo assistente. Più tardi, in tale funzione, mi incoraggiò a occuparmi di letteratura ispanoamericana, dopo che lui, compiuta una lunga missione in America latina, aveva tenuto un corso in Bocconi dedicato a *Gli iniziatori del Modernismo*. Ecco perché ritengo che anche Salgari sia stato decisivo per il sorgere del mio ispanoamericanismo, che fu fondante in Italia²⁷.

Anche per la letteratura dell'America ispano-parlante la mia ricerca seguì le caratteristiche sopra indicate. In quella ispanoamericana le mie attenzioni sono andate sempre a testi e autori che rappresentavano, non solo una visione suggestiva dell'America, ma problematiche pregnanti: la cronaca delle Indie, Garcilaso el Inca, Ercilla, la stessa Sor Juana, il romanzo di denuncia, autori come Asturias, Carpentier, Onetti, García Márquez, Usigli, Aridjis, poeti quali Carrera Andrade, Vallejo, Borges, Neruda, Villaurrutia, Octavio Paz, Cuadra, Cardenal..., scrittori nelle cui opere palpita il problema dell'esistere, per sé e per gli altri, e un senso cosciente del limite umano.

Anni fa, in Costarica, lasciai deluso un intervistatore, che mi chiedeva delle origini del mio interesse per la letteratura ispanoamericana, alludendo a Salgari. Ma anch'io ebbi una grande delusione quando, a Maracaibo per tenere un corso di dottorato, volli conoscere la favolosa laguna che lo scrittore italiano aveva esaltato nel romanzo *Il Corsaro Nero*: mi trovai di fronte a un'estensione desolata di acque morte, per sempre inquinate dal petrolio. Nulla resiste all'usura del tempo e alla trascuratezza degli uomini. Ma le mie letture giovanili hanno sempre mantenuto viva l'idea di un'America meravigliosa e tuttavia amara²⁸, quella che poi ritrovai concretamente in vari luoghi e della quale si facevano interpreti grandi scrittori, non solo i vecchi cronisti delle Indie, ma autori contemporanei, come Neruda, Asturias, Carpentier, o García Márquez, insuperabile descrittore del panorama antillano, quale si osserva dal palazzo dove il matusalemmitico despota tiene reclusi i dittatori spodestati, per impedir loro, perduto il pote-

²⁷ È dato ormai storico che il primo insegnamento ufficiale di Letteratura ispano-americana nel nostro paese fu inserito tra le discipline della Facoltà di Lingue letterature straniere della milanese Università Bocconi nel 1959, e mi fu affidato. Ma a partire dall'anno 1949 avevo svolto sempre, a lato della cattedra di letteratura spagnola, un corso d'ampliamento dedicato alla letteratura dell'Ispanoamerica. Il 1959 fu, comunque, l'ufficializzazione della disciplina nel nostro ordinamento universitario, inizio di una diffusione, dapprima lenta, ma che in anni successivi si estese a molte facoltà umanistiche. Non mancarono, tuttavia, in anni precedenti, manifestazioni sporadiche di interesse per alcuni testi della letteratura ispanoamericana, in ambito universitario ed editoriale.

²⁸ Si veda, ad esempio, il titolo di un mio libro: *Amara America Meravigliosa*, Roma, CNR/Bulzoni Editore, 1995.

re, di contaminare il mondo “con la peste de su indignidad”²⁹: “un reguero de islas lunáticas como caimanes dormidos en el estanque del mar”³⁰.

Il che riconduce alle suggestioni fantastiche di Salgari, ma con un fondo drammatico, come attesta la fuga del leggendario Corsaro Nero da Maracaibo, su una veloce imbarcazione a remi, riscattato avventurosamente il corpo del fratello, il Corsaro Rosso, impiccato dal feroce viceré Wan Guld. Si comprende come il personaggio fosse “ricaduto nella sua tetra malinconia”, dimentico dei compagni e della meraviglia di un mare sul quale galleggiava come “un cetaceo” su di una superficie “di oro fuso”, la *Folgore*, la sua nave pirata:

Intanto il canotto scivolava rapidamente sulle onde, allontanandosi sempre più dalla spiaggia. L'acqua fiammeggiava intorno ad esso ed i remi levavano spruzzi di spuma iridescente, che talora parevano getti di vere scintille.

Sotto i flutti, strani molluschi ondeggiavano in gran numero, giocherellando fra quell'orgia di luce. Apparivano le grandi meduse; le palegie simili a globi luminosi danzanti ai soffi della brezza notturna; le grandiose melitee irradianti bagliori di lava ardente e colle loro strane appendici foggiate come croci di Malta; le acalefe, scintillanti come se fossero incrostate di veri diamanti; le velelle graziose, sprigionanti, da una specie di crosta, dei lampi di luce azzurra d'una infinita dolcezza, e truppe di beroc dal corpo rotondo ed irto di pungiglioni irradianti riflessi verdognoli.

Pesci d'ogni specie apparivano e scomparivano, lasciandosi dietro delle scie luminose, e polipi d'ogni forma s'incrociavano in tutte le direzioni, mescolando le loro luci variopinte, mentre a fior d'acqua nuotavano dei grossi lamanini, in quei tempi ancora assai numerosi, sollevando colle loro lunghe code e colle loro pinne foggiate a braccia ondate sfolgoranti.³¹

Sembra di leggere una pagina di Carpentier, là dove presenta, in *El reino de este mundo*³², l'abbacinante incontro di Paolina Bonaparte con il mare caraibico, o un passo di Asturias nell'incompiuto racconto *El Arbol de la Cruz*³³. Che lo scrittore cubano e quello guatemalteco abbiano avuto in gioventù letture entusiaste de *Il Corsaro Nero*, o in senso più generale dei libri di Salgari, non si può escludere, ma è certo che il narratore italiano, pur non avendo mai visto i Caraibi, ne fu efficacissimo interprete.

La narrativa di Salgari fu una linfa vitale che penetrò in profondità nella sensibilità di molti suoi lettori e vi permase, non solo per l'alone fantastico che sempre circonda il mondo dell'infanzia, ma per l'impegno di giustizia che l'ha caratterizzata e, non secondariamente, per l'attrattiva del suo stile.

Queste brevi note per ricordare uno straordinario autore nel Centenario dalla sua tragica scomparsa: era il 25 aprile del 1911 quando poneva fine alla sua vita.

²⁹ GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *El otoño del Patriarca*, Barcelona, Plaza y Janés, 1975, p. 263.

³⁰ *Ibi*, p. 44.

³¹ E. SALGARI, *Il Corsaro Nero*, in *Edizione del Centenario*, cit, p. 57.

³² ALEJO CARPENTIER, *El Reino de este Mundo*, México, EDIAPSA, 1949, pp. 104-105.

³³ MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS, *El Arbol de la Cruz*, Madrid, Archivos/Hispanística ii, 1993.



EL CASO “BARTLEBY” SEGÚN ENRIQUE VILA-MATAS

Bartleby y compañía (2000) de Enrique Vila-Matas¹ sigue el mismo planteamiento temático y compositivo inaugurado por el escritor en 1985 con *Historia abreviada de la literatura portátil*. Una vez más, se trata de la composición de una historia de la literatura, en parte real y en parte ficticia, pero esta vez formada por escritores que por razones diferentes se niegan a la escritura. El lector tiene entre sus manos una obra que “tesela por tesela”² se va convirtiendo en un conjunto de 86 “notas a pie de página que comentarán un texto invisible”³. Este trabajo analiza brevemente la recepción por parte del lector del texto de Vila-Matas, obra que se coloca a medio camino entre la novela y el ensayo.

En *Bartleby y compañía* la novedad más sorprendente es la arquitectura misma del texto. El *incipit* es una declaración tajante por parte de la voz que narra: la de un empleado insatisfecho y con joroba que expresa su entusiasmo por empezar un “tratado” sobre los bartlebys. Para Marcelo, el narrador, los bartlebys son “esos seres en los que habita una profunda negación del mundo”⁴. El protagonista en seguida alerta al lector sobre el carácter híbrido de su diario:

Nunca tuve suerte con las mujeres, soporto con resignación una penosa joroba, todos mis familiares más cercanos han muerto, soy un pobre solitario que trabaja en una oficina pavorosa. Por lo demás, soy feliz. Hoy más que nunca porque empiezo -8 de julio de 1999- este diario que va a ser al mismo tiempo un cuaderno de notas a pie de página que comentarán un texto invisible y que espero que demuestren mi solvencia como rastreador de bartlebys. [...] Hace tiempo ya que rastreo el amplio espectro del síndrome de Bartleby en la literatura, hace tiempo que estudio la enfermedad, el mal endémico de las letras contemporáneas, la pulsión negativa o la atracción por la nada que hace que ciertos creadores, aun teniendo una conciencia literaria muy exigente (o quizás precisamente por eso), no lleguen a escribir nunca; o bien escriban uno o dos libros y luego renuncien a la escritura; o

¹ ENRIQUE VILA-MATAS, *Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama, 2009.

² JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS, *Figuraciones del yo en la narrativa de Javier Marías y Enrique Vila-Matas*, Universidad de Valladolid, 2010, p. 150.

³ E. VILA-MATAS, *Bartleby y compañía*, ob. cit., p. 13.

⁴ *Ibi*, p. 11.

bien, tras poner en marcha sin problemas una obra en progreso, queden, un día, literalmente paralizados para siempre⁵.

En este recorrido antológico por la literatura del No, la realidad se mezcla indistintamente con la ficción: al lado de aquellos bartleby universalmente reconocidos como Rulfo, Kafka y Rimbaud, el narrador cita a escritores que sí existen pero sólo en el ámbito ficcional⁶. En el límite borroso entre géneros literarios se instala el juego entre lo imaginario y lo real, lo acontecido y lo inventado. El resultado de esas investigaciones es un desordenado inventario de silencios, ausencias, ocultamientos y cansancios literarios. Una especie de crónica de la desesperación creadora, una enciclopedia de la negación, una colección de epitafios que, sobre la tumba de la literatura, acreditan y celebran su existencia. La crisis del verbo en la literatura contemporánea, protagonista en *Bartleby y compañía*, responde al ocaso del arte de narrar que había previsto Benjamin: la crisis del narrador de historias, alguien que ya no sabe contar, porque las experiencias acumuladas no se pueden transmitir⁷. Vila-Matas no solamente presenta casos de agrafía, sino que tematiza la soledad del novelista que ya no tiene confianza en las palabras como instrumento de comunicación. El silencio de la escritura y el escepticismo frente al lenguaje empapan la obra del autor barcelonés. *Bartleby y compañía* se cierra con una frase emblemática, atribuida a Samuel Beckett: “hasta las palabras nos abandonan y [...] con eso queda dicho todo”⁸.

Los bartleby que Marcelo se propone “cazar” remiten al arquetipo literario creado por el cuento de Herman Melville de 1853, *Bartleby el escribiente*. El copista de Wall Street deja de escribir y frente a cualquier tipo de petición contesta con la fórmula devastadora⁹: *I would prefer not to* (preferiría no hacerlo). Esta frase entró en la historia de la literatura y, como demuestra el libro de Vila-Matas, ha dejado una huella en muchos escritores. Giorgio Agamben ve en el escribiente que abandona la escritura la encarnación perfecta del pensamiento aristotélico, según el cual cada potencia es de por sí una impotencia¹⁰. El copista que deja su profesión es, por lo tanto, la figura extrema de la nada de la cual procede la creación y que reivindica, al mismo tiempo, la nada como pura potencia. Bartleby ni consiente ni rechaza, se queda suspendido en el límite que separa el afirmar y el negar, reside en la impotente posibilidad. Vila-Matas lleva al extremo la figura del escribano que deja de escribir para estudiar lo que Marcelo define “el síndrome de Bartleby”. Se trata, pues, de un síndrome morboso, una “pulsión negativa”, caracterizada por la renuncia al acto de la escritura por parte de algunos escritores recogidos bajo la definición de “literatura del No”. Incluso Marcelo fue un bartleby: veinticinco años antes había publicado

⁵ *Ibi*, pp. 11-12.

⁶ Catalina Quesada Gómez, «Apostillas a *Bartleby y compañía*. La comunicación literaria vinculada a la novela digresiva», en *La novela digresiva en España*, XII Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea, 24-26 de noviembre 2004, Puerto de Santa María, Fundación Luis Goytisolo, 2005, p. 85.

⁷ WALTER BENJAMIN, «Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov», en *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1995, p. 247.

⁸ E. VILA-MATAS, *Bartleby y compañía*, ob. cit., p. 218.

⁹ GILLES DELEUZE Y GIORGIO AGAMBEN, *Bartleby. La formula della creazione*, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 13.

¹⁰ *Ibi*, p. 72.

una novela sobre la imposibilidad del amor, obra que lo llevó a dejar de escribir. Es significativo cómo su segundo libro o “diario” tematiza otra imposibilidad: Marcelo vuelve a la creación literaria sólo como meta-escritura y gracias a quien la abandonó. El mismo narrador, en la primera nota, al referirse al primer *Bartleby* de su colección, Robert Walser, afirma: “escribir que no se puede escribir, también es escribir”¹¹. En seguida emerge una primera paradoja: el lector empieza a leer una obra literaria que constantemente pone en tela de juicio la literatura misma. Un libro que ve en la negación de la literatura el único camino posible:

Me dispongo, pues, a pasear por el laberinto del No, por los senderos de la más perturbadora y atractiva tendencia de las literaturas contemporáneas: una tendencia en la que se encuentra el único camino que queda abierto a la auténtica creación literaria; una tendencia que se pregunta qué es la escritura y dónde está y que merodea alrededor de la imposibilidad de la misma y que dice la verdad sobre el estado de pronóstico grave -pero sumamente estimulante- de la literatura de este fin de milenio. Sólo de la pulsión negativa, sólo del laberinto del No puede surgir la escritura por venir¹².

La composición de un cuaderno de notas a pie de página significa para el narrador situarse en los márgenes de la página, como ya había hecho el escritor y crítico literario triestino Roberto Bazlen, quien tenía las ideas muy claras con respecto a la novela y a la escritura: “Yo creo que ya no se pueden escribir libros, por lo tanto, no escribo más libros. Casi todos los libros no son más que notas de pie de página, infladas hasta convertirse en volúmenes. Por eso escribo sólo notas a pie de página”¹³. Para el escritor triestino cualquier posibilidad de “saber” de la tradición occidental se ha venido abajo. También el Marcelo de Vila-Matas, escribiendo notas a pie de página de un texto invisible, se coloca en los márgenes del texto, en lo que Genette define el “peritexto”, del cual las notas son uno de los ejemplos¹⁴. La lectura del peritexto es facultativa e interesa sólo a los lectores atentos a las informaciones adicionales y digresivas: la misma ubicación al fondo de la hoja atestigua el matiz accesorio de las notas¹⁵. En *Bartleby y compañía*, sin embargo, las notas abandonan el ámbito extraterritorial, típico del discurso de escolta, tal y como lo concibe Genette, y se desplazan al centro. El peritexto se define aquí por su intrínseca “intraterritorialidad”¹⁶. El acto de leer determina de manera “trascendente” el texto, el cual parece inabordable, un dispositivo narrativo que tiene que negociar individualmente con cada lector su propio ámbito de referencias¹⁷. En la entrada número 76 el narrador afirma:

¹¹ E. VILA-MATAS, *Bartleby y compañía*, ob. cit., p. 14.

¹² *Ibid.*, p. 13.

¹³ E. VILA-MATAS, *Bartleby y compañía*, ob. cit., p. 36.

¹⁴ IGNACIO RODRÍGUEZ DE ARCE, «Bartleby y compañía de Enrique Vila-Matas: centralidad y ficcionalidad del discurso de escolta», *Espéculo*. Revista de estudios literarios, 41, Universidad Complutense de Madrid, 2009, http://www.uclm.es/info/especulo/numero41/bart_vm.html.

¹⁵ GÉRARD GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989, p. 318.

¹⁶ I. RODRÍGUEZ DE ARCE, ob. cit.

¹⁷ *Ibidem*.

No puede existir una esencia de estas notas, como tampoco existe una esencia de la literatura, porque precisamente la esencia de cualquier texto consiste en escapar a toda determinación esencial, a toda afirmación que lo establezca o realice. Como dice Blanchot, la esencia de la literatura nunca está ya aquí, siempre hay que encontrarla o inventarla de nuevo. Así vengo yo trabajando en estas notas, buscando e inventando, prescindiendo de que existen unas reglas de juego en literatura. [...] Quien afirme a la literatura en sí misma, no afirma nada. Quien la busca, sólo busca lo que se escapa, quien la encuentra, sólo encuentra lo que está aquí o, cosa peor, más allá de la literatura. Por eso, finalmente, cada libro persigue la *no-literatura* como la esencia de lo que quiere y quisiera apasionadamente descubrir¹⁸.

En la dinámica dialógica de la lectura, la obra nace en un espacio virtual en el que la percepción del texto escrito se mezcla con la elaboración de un texto no escrito: el texto involucra al lector en los procesos de simulación¹⁹. Quien lee, sobrepasa la comprensión inmediata para construir una especie de nivel secundario, una zona de existencia ficticia en la que deposita los resultados de sus actividades perceptivas y comprensivas. Sin embargo, al leer el texto de Vila-Matas encontramos un doble régimen de virtualidad: no solamente cada lector crea su propio texto invisible sino que el narrador mismo afirma el origen invisible del texto que se va haciendo. Además, el libro carece de un “principio constructivo”²⁰ que organice el orden de las teselas: de hecho la novela se resuelve más en la retórica que en el tema mismo. La escritura no es un objeto referencial de la novela, sino que es el propio sujeto. Vila-Matas hace suyo, cambiándolo, el famoso verso de Machado “se hace estructura al andar”²¹ y lo relaciona con su manera de concebir la arquitectura de los libros. Quien lee *Bartleby y compañía* se enfrenta con un texto hecho como un “mecanismo haciéndose” en entradas diferentes que tratan de distintos autores²². El dispositivo estructural abierto le permite al narrador “ir realizando la narración de cómo se ha construido el ensayo que el lector está leyendo en ese momento, de forma que hay un nudo de convergencia especular entre la forma de lo dicho, su estructura y el acto de decirlo [...]”²³.

Vila-Matas, en el artículo “Un tapiz que se dispara en muchas direcciones”, expone el proceso creativo de *Bartleby y compañía*, subrayando cómo la lógica de la estructura cerrada del relato, que prevé un comienzo y un final, es una gran “mentira”²⁴. Según el escritor no hay escritura sin paréntesis²⁵. Escribir -y por lo tanto leer- una estructura abierta equivale a encontrar el equilibrio dentro del constante movimiento parentético. Así se explica la metáfora del tapiz constantemente tejido por nuevas

¹⁸ E. VILA-MATAS, *Bartleby y compañía*, ob. cit., pp. 193-4.

¹⁹ FEDERICO BERTONI, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della letteratura*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 243.

²⁰ JURIJ NIKOLAEVIČ TYNJANOV, «Il fatto letterario», *Avanguardia e tradizione*, Bari, Dedalo Libri, 1968, p. 25.

²¹ E. VILA-MATAS, «Un tapiz que se dispara en muchas direcciones», en *Desde la ciudad nerviosa*, Madrid, Alfaguara, 2004, p. 206.

²² J. M. POZUELO YVANCOS, ob. cit., p. 151.

²³ *Ibi*, p. 161.

²⁴ E. VILA-MATAS, «Un tapiz...», ob. cit., p. 205.

²⁵ *Ibi*, p. 196.

líneas plurilingüísticas. El lector tiene la posibilidad de abrir sus propias paréntesis, saltar de una nota a otra, añadir su saber y su personal recuerdo de escritores del No. Lo que Italo Calvino proponía para la novela del próximo milenio encuentra una realización posible en la obra de Vila-Matas. Calvino veía la novela futura como la vida, un híbrido entre una biblioteca, un inventario de objetos y una mezcla de estilos en el que las combinaciones posibles son indefinidas²⁶. Es más, *Bartleby y compañía* presenta una estructura rizomática y por lo tanto no tiene un comienzo y un final, sino un centro desde el cual el "rizoma" crece y desborda. El rizoma tiene, por su naturaleza, múltiples entradas. Escribir un libro con estructura rizomática significa componerlo de diferentes "pisos": cada piso se puede leer en cualquier orden y se pone en relación con cualquier otro piso²⁷. En cuanto escritura rizomática, en la obra vilamatiana rige la lógica de la conjunción. Se podría imaginar que entre una nota a pie de página y la otra esté la conjunción "y" que las une. Entrando en esta arquitectura rizomática, el lector se adentra en la estructura múltiple e infinita del tejido del autor y se le abre la posibilidad de escribir, en su propio diario, la nota número 87.

Paradójicamente lo ausente tantas veces aludido, es decir el texto no escrito al que las notas se refieren, acaba cobrando una importancia exponencial. Lo incumplido encierra todos los textos por escribir: es la concretización vertiginosa de la potencia aristotélica. El lector de Vila-Matas tiene un papel hiper-activo y creativo a la vez. Estamos frente a la supremacía de lo posible (el texto imaginado) sobre lo contingente (el texto escrito). Quien lee no debe completar -cerrar- el sentido del texto que le ha entregado el escritor, como se suele considerar normalmente el acto de recepción, sino que tiene que hacerlo proliferar. Si es un buen lector de Vila-Matas, es incluso un buen escritor. Y, por supuesto, paradójico.

²⁶ ITALO CALVINO, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2007, p. 135.

²⁷ GILLES DELEUZE Y FÉLIX GUATTARI, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi, 2006, p. 49.

RECENSIONI

MARGARITA FREIXAS ALÁS, *Planta y método del «Diccionario de Autoridades». Orígenes de la técnica lexicográfica de la Real Academia Española (1713-1739)*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2010, pp. 504.

Entre los años 1726 y 1739 la Real Academia Española de la Lengua (RAE) publica los tomos del *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, más conocido como *Diccionario de Autoridades*. No cabe duda de que la labor lexicográfica de la RAE ha recibido particular atención por parte de los filólogos y lexicógrafos del español y, por eso, parecería que un nuevo trabajo dedicado a ella poco puede aportar a lo ya estudiado. Sin embargo, el libro de la Dra. Freixas, publicado en los anexos de la *Revista de Lexicografía* (¿se puede imaginar un lugar más adecuado?) y que ahora reseñamos, explora cuestiones desatendidas, analiza documentos inéditos (v. el análisis que la autora realiza de los papeles de trabajo inéditos del académico Juan Ferreras, pp. 213-232) y, sobre todo, desciende hasta los entresijos del *Diccionario de Autoridades*, como efecto de una tarea de investigación en los archivos y bibliotecas de la RAE.

El libro de la Dra. Freixas comienza con unas «Palabras previas» (pp. 9-16) de la autora, termina con el apartado de Conclusiones (pp. 401-408) y está dividido en siete capítulos, organizados en tres grandes partes.

En los caps. 1 y 2 de la primera parte («I. Orígenes de la Real Academia Española y de su primer *Diccionario*», pp. 17-91), la autora sitúa la actividad de la RAE en el cuadro cultural de la Europa de los siglos XVI y XVII y, muy en especial, de la influencia en relación con la *Accademia della Crusca* italiana y la *Académie Française*. El conocimiento que los académicos españoles tuvieron del *Vocabolario degli accademici della Crusca*, del *Dictionnaire de l'Académie Française* y —lo que resulta más revelador, como señala la autora— de otros diccionarios franceses no académicos, como el *Dictionnaire universel* de Furetière (1690), que tuvo una influencia decisiva en el de *Autoridades* (véase pp. 82-88), les permitió elaborar un método lexicográfico moderno. De la lectura de estos capítulos se puede destacar el no normativismo de la RAE, pues acoge, en mayor medida que sus antecesoras europeas, dialectalismos, arcaísmos, tecnicismos, e incluso vulgarismos. Concluye la Dra. Freixas: «En el método lexicográfico de la Academia Española la originalidad estriba, sin embargo, en el tratamiento que se dio a la variación diacrónica, diatópica, diafásica y diatécnica, pues la Corporación no condena las alternancias como desviaciones respecto a una norma canónica, sino que las acepta de pleno en su *Diccionario*» (p. 67).

En los tres capítulos que forman la segunda parte del libro («II. Génesis y evolución de la técnica lexicográfica moderna en España», pp. 92-264), la Dra. Freixas expone los principios metodológicos del *Diccionario*, subrayando su mayor logro metodológico: el empleo de autoridades para testimoniar y acreditar las voces recogidas (p. 95). El cap. 3 se ocupa de explicar la función de las autoridades en el *Diccionario* y, sobre todo, el proceso de selección llevado a cabo por los académicos. Destacamos la presencia de obras medievales tomadas como autoridades, presencia que se debe a la concepción de la evolución de la lengua española como una línea «hacia el estado de perfección que, según los académicos, había alcanzado la lengua en el siglo XVII» (p. 128). En el cap. 4 la autora expone minuciosamente el proceder y la técnica de los académicos en la preparación y elaboración de las voces que habrían de formar parte del *Diccionario*. Destacamos aquí la especial atención de los académicos en atender a las diversas variantes de la lengua española, aceptando con un espíritu abierto dialectalismos (sin descuidar «las voces de origen americano», p. 155), recurriendo, cuando resultó necesario, a fuentes orales para certificar las voces del registro familiar, e incluyendo, entre las autoridades, tratados científicos y técnicos para atestiguar las voces de especialidad. Al especialista en lexicografía le serán de sumo interés los apartados dedicados a describir la microestructura de los artículos (pp. 164-195). Al método de trabajo de los académicos está dedicado el cap. 5, en el que la Dra. Freixas detalla el sistema de trabajo en equipo que llevaron a cabo, sistema que distingue a la RAE de la *Crusca* y la *Académie*, la coordinación de una «técnica semasiológica» y una «técnica onomasiológica», el reparto de las combinaciones de letras, el método para «evacuar» los textos de las autoridades, el método de revisión, etc.

La tercera y última parte («III. Autoridades y fuentes del primer *Diccionario* académico», pp. 265-399) está dedicada al análisis de la función de las autoridades en el *Diccionario*. En esta parte, la autora distingue, con el fin de presentar el método lexicográfico de manera ordenada, entre «autoridades» y «fuentes», según la finalidad y la frecuencia con que las emplearon los académicos. El cap. 6 estudia la presencia y la función de las «autoridades» en el *Diccionario*; para ello la autora selecciona una muestra fiable estadísticamente del *Diccionario* y en ella analiza la función que cumplen los autores y obras considerados «autoridades». El capítulo contiene numerosas tablas con datos (véanse, p.ej., la tabla 13 (p. 271) o la de las pp. 283-285) y está ilustrado con una gran cantidad de ejemplos interesantes explicados con provecho. En el cap. 7 la autora estudia lo que denomina «fuentes», es decir, las obras que sirvieron de apoyo a los académicos, pero que no se tuvieron por «modelos lingüísticos». Distingue entre «fuentes primarias» y «secundarias». Aquí creemos interesante subrayar la actitud crítica que tienen los académicos respecto al *Tesoro* de Covarrubias (1611), a pesar de ser la fuente más usada, como muestran las estadísticas de la Dra. Freixas (pp. 345-346). Sin duda alguna, el espíritu totalizador del *Tesoro* estaba muy alejado de la práctica lexicográfica moderna que perseguían los miembros de la RAE. En definitiva, como sostiene la Dra. Freixas, el empleo de «autoridades», fuentes, diccionarios bilingües, tratados científicos y de especialidad caracteriza la actividad de los primeros académicos y fundamenta la modernización de su método lexicográfico.

Al final del volumen, la autora añade tres Apéndices de gran utilidad: en el primero de ellos (pp. 409-447), ofrece la lista de los autores y obras que sirvieron a los primeros académicos para elaborar las entradas lexicográficas y de los que seleccionan las *autoridades*; en el segundo (pp. 448-456), se recoge un documento revelador y de altísimo interés para el especialista, las *plantas*, es decir, las directrices

que debían seguir los académicos para la elaboración de las entradas; en el tercer y último apéndice (pp. 457-475), la autora presenta un cuadro en el que se muestra el reparto del trabajo entre los académicos, a los que se les asigna una o varias combinaciones de letras (p.ej., al Marqués de Villena, Juan Manuel Fernández Pacheco, primer director de la institución, le correspondieron la combinación *Ab* y la revisión de *Af*); este cuadro pone de manifiesto el verdadero trabajo corporativo que llevaron a cabo los primeros académicos. Por último, se recogen las referencias bibliográficas (pp. 477-504).

Después de leer el libro de la Dra. Freixas, lo primero que imaginamos es la pasión, la voluntad y el esfuerzo de estos primeros académicos, convencidos de que la lengua española merecía un monumento lexicográfico que fijara su uso y permitiera la lectura de las grandes obras literarias. Sin duda alguna, los mismos sentimientos han motivado a la autora en la redacción de este libro, fundamental para el especialista en lexicografía (no solo histórica), sugerente para el «curioso lector».

Florencio del Barrio de la Rosa

JORDI CANALS, ELENA LIVERANI (eds.), *Viaggiare con la parola*, Milano, Franco Angeli, 2010, pp. 206.

El volumen *Viaggiare con la parola*, que acaba de ser publicado por la Editorial Franco Angeli de Milán a cargo de Elena Liverani y Jordi Canals, reúne trabajos de trece investigadores y profesores realizados alrededor del macro tema del viaje y divididos en tres secciones. Elena Liverani es Profesora de Lengua y Traducción Española en la Universidad de Trento. Entre sus ámbitos actuales de investigación se encuentran la traducción, la lexicografía y la fraseología.

Jordi Canals es investigador de Lengua y Traducción Española en la Universidad de Trento. Se ocupa de textos publicados en revistas especializadas en turismo y viajes desde la perspectiva del análisis del discurso.

El primer apartado, “Bussole del viaggiatore”, recoge seis artículos que toman en consideración dos tipos de relatos de viaje, los reportajes publicados en revistas especializadas y las guías turísticas tradicionales, intentando distinguir las diferentes características de ambos subgéneros. Los estudios de Irene Acler y Alida Ares analizan los rasgos lingüísticos que caracterizan los textos pertenecientes al género del reportaje de viajero, centrándose la primera en el estudio de los textos que componen el corpus *Linguaturismo*, producto del grupo de investigación PRIN de la Università degli Studi di Milano “Il linguaggio della comunicazione turistica spagnolo-italiano. Aspetti lessicali, pragmatici e interculturali”; mientras que la ensayista Ares considera más bien el papel de la deixis espacial, la temporal y la personal en la organización discursiva del texto. En el ámbito de los problemas relativos a la representación del espacio, el artículo de Jordi Canals pone de relieve la importancia de la metáfora como estrategia retórica imprescindible, en tanto que medio cognitivo para paliar la indigencia del lenguaje en la narración de realidades complejas e inefables. Pilar Capanaga y Gloria Bazzocchi, en cambio, analizan dos guías turísticas destinadas a peregrinos italianos y españoles rumbo a Santiago, destacando las problemáticas producidas por la copresencia de elementos descriptivos e instancias prescriptivas. Al examen de guías turísticas se dedican también Giovanna Mapelli y Javier Santos

López, cuyo trabajo subraya el proceso de hibridación de géneros y de tipologías textuales que se encuentra en la base de la configuración de la guía turística como macro género. Finalmente, el artículo de Francesca Santulli considera la evolución que la literatura de viaje sufre en la segunda mitad del siglo XX, al transformarse el diario de viaje en las guías turísticas. Se introduciendo, de este modo, el segundo apartado del volumen. Las contribuciones de dicho apartado, “Narrare il viaggio”, trazan un recorrido diacrónico a través de obras relacionadas con el viaje en todas sus facetas, desde las crónicas de los viajeros de los siglos XV y XVI, hasta los ejemplos más actuales de literatura de viaje. En esta perspectiva, el trabajo de Elena Carpi, que abre la sección, estudia la *Embajada de Tamerlán*, texto medieval producido en la corte de Enrico III de Castilla, poniendo de relieve el hibridismo textual como rasgo característico no sólo de los textos más reciente sino también de las obras medievales. Manuela Fox, en cambio, propone la *Guía espiritual de Castilla* de José Jiménez Lozano como un instrumento alternativo a las guías turísticas tradicionales, destinada a los “turistas cultos” que quieran adentrarse en el corazón más íntimo de España. El trabajo de Elena Liverani se dedica al estudio del *Cuaerno del Duero*, cuyo autor es uno de los más importantes exponentes de la literatura de viaje española contemporánea, Julio Llamazares, analizando las problemáticas lingüísticas que surgen en el proceso de traducción de los términos que expresan las peculiaridades lingüístico-culturales de una área geográfica determinada. En la misma línea, Rosa Rodríguez analiza algunas soluciones de traducción de *Los pájaros de Bangkok* de Manuel Vázquez Montalbán, en el que las peculiaridades lingüísticas de los personajes constituyen un campo de experimentación para el análisis contrastivo.

Finalmente, el tercer apartado del libro, “Professione: reporter” está dedicado a dar voz a las experiencias de tres profesionistas en el sector editorial especializado en viajes y turismo, con el fin de trazar un balance crítico alrededor del papel actual del periodista de viaje. Renzo Bassi, director de la revista *Meridiani*, explica los criterios de redacción de los números monográficos del periódico y las estrategias para aguantar la crisis que ha invadido ese sector editorial.

Mariano Belenguer, en cambio, propone una integración entre etnografía y periodismo, conciliando la actitud científica del etnógrafo y las estrategias comunicativas del periodista para responder al interés creciente que goza la etno-diversidad. Cierra el apartado y el volumen el testimonio de Claudio Vientin que profundiza el tema propuesto por Bassi, haciendo mención de las principales causas que ponen a riesgo la existencia de revistas especializadas, como el surgimiento del turismo *low cost*, las abundancia de informaciones presentes en internet y accesibles a todos, y el surgimiento del *citizen journalism* que permite a los viajeros mismos convertirse en editores de sus experiencias de viajes. La esperanza de sobrevivencia de dichas revistas, sin embargo, se vislumbra en la hibridación entre reportaje y narración.

El volumen constituye un notable aporte a los estudios culturales, literarios y lingüísticos relacionados con el tema del viaje, en tanto que considera las problemáticas más actuales que el desarrollo de las modalidades de viajar, y en consecuencia las de su narración, producen, a la vez que profundiza en las cuestiones relativas a las estrategias de traducción de dichos relatos.

Margherita Cannavacciolo

ESTRELLA MONTOLÍO DURÁN, *Estrategias de comunicación para mujeres directivas*, Barcelona, Departament de Treball de la Generalitat de Catalunya y Fondo social Europeo, 2010, pp. 138.

“Hazme un *power point* de este tema para la reunión de mañana” o bien “Mañana tendría que tener preparado un *power point* para la reunión. Por favor, ¿podrías encargarte tú?”

Novedoso, atrevido y muy lúcido a fuerza de sensatez y de sentido práctico es el último estudio de Estrella Montolío Durán, que no duda en tomar posición ante un tema espinoso como es el de la existencia o no de estilos comunicativos distintos en el conversar y en el negociar de hombres y mujeres. El libro, que se abre con la presentación de Sara Berbel Sánchez, Directora general del Departamento de Igualdad de Oportunidades en el Trabajo de la Generalitat de Catalunya, nace de la rica experiencia de la autora como asesora y formadora de comunicación en las empresas, así como de su empeño en la gestión de seminarios sobre comunicación dirigidos a la formación y sensibilización lingüística de mujeres con responsabilidades políticas y directivas. No es el primer libro de Montolío sobre el tema, al que ya había dedicado en 2007 su monografía *Discurso, comunicación y acción política. Experiencias comunicativas de dirigentes políticas del ámbito hispanohablante*, por el que ha sido galardonada con el premio de investigación *Liderar en clave de género*, otorgado por la Diputación de Barcelona. Igualmente interesante y pionero el material de su taller “Comunicación entre fronteras desde una perspectiva de género”, disponible en línea gratuitamente en el sitio de la Escuela abierta de feminismo (<http://www.escueladefeminismo.org/spip/?rubrique43>).

De *Estrategias de comunicación para mujeres directivas* destacamos, por un lado, su clara vocación divulgativa, que se apoya en un estilo claro, expresivo y ameno; por otro, su doble dimensión informativa y aplicada; heredera, esta última, de las dinámicas de colaboración de los talleres formativos y que se advierte en la inclusión, al final de cada capítulo, de un apartado de actividades basadas en el análisis y estudio de casos reales concretos. Un género expositivo nuevo de inspiración interactiva para un doble fin informativo y formativo.

El libro consta de una introducción y de ocho capítulos que avanzan desde lo general: la relevancia de la comunicación en el quehacer profesional, a lo particular: la interpretación en clave genérica (y por tanto, contrastiva) de algunos mecanismos o estrategias comunicativas concretas y de su impacto en la construcción de la imagen personal de la mujer directiva. Las premisas de las que parte Montolío son claras. Existen maneras diferentes de conversar que remiten, en última instancia, a modelos o esquemas culturales de interacción, los cuales, a su vez, legitiman un juicio cultural previo sobre lo que es normal y esperable y sobre lo que es anormal o, al menos, extraño; sobre lo que se considera silencio adecuado o, por el contrario, silencio violento; sobre lo que se considera cortés o, por el contrario, descortés; sobre lo que se espera de la intervención de un hombre y sobre lo que se espera, en cambio, que haga con sus palabras una mujer.

Hombres y mujeres pertenecemos a culturas comunicativas diferentes porque, incluso en las sociedades en las que se persigue la igualdad entre los dos sexos, los niños y las niñas se socializan de manera diferente o, lo que es lo mismo, reciben “instrucciones de uso comunicativo distintas”; instrucciones fuertemente asentadas en el imaginario colectivo bajo forma de refranes y de estereotipos que no son sino prejuicios, y que son difícilmente cancelables aun cuando –como en el caso de la

mujer directiva— puedan llegar a ser incompatibles con su rol de mando y pongan en riesgo su credibilidad profesional y su autoridad.

Es significativo, en este sentido, que las mujeres, fruto de un proceso de socialización y aculturación que durante siglos las ha excluido de los espacios públicos, han sido incluidas en el denominado “grupo callado” (Ardner), caracterizado por una mayor predisposición al silencio que los varones; instrucción grabada en la memoria femenina y que se advierte todavía hoy en la interacción formal profesional. Las mujeres, en mayor porcentaje que los hombres, muestran desinterés, temor o incluso rechazo a hacer oír su voz en los espacios públicos; toman menos veces la palabra, sus turnos suelen ser más breves, en sus intervenciones predominan las estrictamente corroboradoras y son interrumpidas con más frecuencia. La interrupción y la dificultad para recuperar el turno de palabra es, de hecho, según señala Montolío, una de las quejas comunicativas más recurrentes expresadas por las mujeres directivas.

Los especialistas reconocen en hombres y mujeres dos estilos comunicativos diferentes empíricamente observables en el uso diverso que ambos hacen de fenómenos lingüísticos concretos como a) la mayor o menor consideración del interlocutor en el discurso propio; b) la diferente idea sobre la gestión individualizada o, por el contrario, consensuada, del tema de la conversación; c) el uso diferente de los mecanismos atenuadores y minimizadores; d) la utilización de la indirección o circunloquio. El estilo masculino, denominado “informativo” o *report talk* en palabras de Tannen, patrón, además, predominante y, por tanto, “normal” en el mundo laboral, está dirigido a la preservación de la independencia y la negociación del propio estatus dentro de una jerarquía. El lenguaje dominante masculino impone el significado prescindiendo del interlocutor. Las mujeres se caracterizan, en cambio, por un estilo comunicativo “relacional” (*rappport talk*), orientado hacia el establecimiento de conexiones y lazos sociales, la negociación de la relación, la apariencia de igualdad y de solidaridad con el otro en la búsqueda de un equilibrio con el que se aspira a limar tanto las aristas comunicativas como las diferencias jerárquicas. El discurso femenino es un lenguaje empático que persigue activamente la negociación conjunta, no impuesta, del significado. Un estilo sin duda menos asertivo que el masculino y que, de no ser compartido, puede llevar a malentendidos y, sobre todo, incidir negativamente en la construcción de la propia imagen (que puede parecer o ser interpretada como débil o insegura) y en la eficacia del propio trabajo.

Montolío reconoce que la situación de la mujer directiva actual no es fácil porque se encuentra entre dos polos opuestos: por una parte, las reglas del comportamiento debido; por otra parte, la exigencia de potenciación del yo que impone el contexto profesional y en concreto el directivo. La paradoja es que, para participar en el espacio laboral de manera asertiva, la mujer debe cancelar la mayor parte de los axiomas que le han inculcado desde niña, pero no puede recurrir sin más a la imitación del modelo masculino. A las jefas se las critica si no ejercen su autoridad y se las critica igualmente si la ejercen, como si no pudiera existir un estilo directivo femenino bien aceptado de manera más o menos general por todos.

La conclusión a la que llega la autora es la importancia, incluso la necesidad de tomar conciencia de estas diferencias de estilo: desarrollar una “propiocepción” comunicativa, lo cual significa ser conscientes de a) cuáles son los patrones comunicativos dominantes y legitimados en el ámbito profesional (y que en este caso responden al modelo asertivo masculino); b) cuáles son los mecanismos lingüísticos que utilizamos como seres educados en el seno de un determinado grupo (cultural, social, de sexo) y c) cuáles de nuestros comportamientos comunicativos pueden ser interpretados de

manera errónea en una determinada situación profesional. El objetivo último es llegar, a través de la toma de conciencia, a un estilo profesional propio, libre de corsés de género. Según Montolío, el reto de las profesionales actuales reside precisamente en conservar las características propias del estilo femenino, pero controlando, graduando, disminuyendo aquellas que puedan resultar peligrosas para su imagen profesional y sintiéndose libres de utilizar, conscientemente, estratégicamente, según convenga, los mecanismos comunicativos tradicionalmente atribuidos a los hombres.

Para señalar el camino hacia la construcción de este nuevo estilo de comunicar, la autora analiza contrastivamente en los dos últimos capítulos el distinto uso que hombres y mujeres hacen de la toma de turno, la atenuación, el ritual de modestia, la cortesía y la indirección en el decir. Y lo hace de un modo claro orientado en última instancia hacia soluciones concretas.

La gestión de los turnos en la comunicación profesional es de radical importancia, y más aún en la conversación española, en la que abundan los solapamientos. ¿Qué hacer cuando no se puede recuperar el turno de palabra? ¿Cómo reaccionar? Tanto hombres como mujeres suavizamos nuestros enunciados, pero ¿cuándo y por qué lo hacen los hombres? ¿Cuándo y por qué las mujeres? ¿Quiénes persiguen la autoprotección de la propia imagen? ¿Quiénes miran, más bien, a la protección de la imagen del otro?

La autodisminución ritual del yo es un subtipo específico de mecanismo atenuador. Las mujeres han sido educadas para menguar sus éxitos. Es una costumbre femenina infravalorarse de manera protocolaria, especialmente al inicio de una intervención pública. Los hombres tienden a disimular sus dudas mientras que las mujeres tienden a disimular su seguridad. Se trata de dos actitudes diferentes ante la expresión explícita de la firmeza y que han sido interpretadas como síntomas de síndromes diferentes: miedo masculino de no ser (ante el que muchos hombres reaccionan con arrogancia) frente al miedo femenino de ser (que muchas mujeres manifiestan con sumisión). Ahora bien, mientras que las actitudes de prepotencia son interpretadas como rasgos positivos de autoridad y de capacidad de liderazgo, la actitud de sumisión lleva a la humillación y a la pérdida de poder. ¿Cómo afrontar el miedo? ¿Cuándo y en qué medida conviene recurrir a las tácticas de modestia? ¿Cuándo es mejor evitarlas?

La indirección en el decir o circunloquio es una forma de cortesía, pero puede interpretarse como señal de falta de poder. ¿Cuándo o con quién vale la pena el coste añadido? ¿Cuándo no? Y, por último, ¿estilo informativo o estilo relacional? ¿estilo masculino y estilo femenino respectivamente o, más bien, dos soluciones para situaciones comunicativas concretas? ¿Cuándo conviene escoger uno? ¿Cuándo el otro?

En fin, los problemas analizados son muchos. El contraste resulta claro, los resultados son muy interesantes. La reflexión que pretende provocar la autora surge natural y espontánea. Un libro que es un ensayo y, al mismo tiempo un taller, un diálogo abierto, un nuevo inicio, un trampolín para un nuevo modo de comunicar: bisexual y enriquecido o quizás asexual y depurado. En cualquier caso, inteligente, posmoderno y simplemente, necesario. Sin olvidar, además, un último detalle importante: como señala Montolío, el estilo empático femenino, amante del significado no impuesto sino negociado con el interlocutor, comienza a ser el estilo valorado y requerido en las nuevas organizaciones empresariales, de estructura no jerárquica, de la nueva economía de la información y del conocimiento.

Eugenia Sainz

ESTER BRENES PEÑA, *Descortesía verbal y tertulia televisiva. Análisis pragmalin-
güístico*. Berna, Peter Lang, 2011, pp. 324.

Resultaría desconcertante si un médico forense se negara a efectuar la autopsia de un cadáver en descomposición; tan desconcertante sería que un lingüista rechazara el análisis discursivo del género televisivo de los “programas del corazón”, programas que, en el mejor de los casos, están caracterizados por el sensacionalismo y la falta de respeto por la intimidad, pero en los que, normalmente, abundan el morbo y la putrefacción social. La Dra. Brenes Peña emprende el análisis lingüístico de estos programas televisivos armada con un aparato teórico y metodológico adecuado. En efecto, por desagradables que resulten estas “pseudotertulias” –como las denomina la autora del libro (p.72)–, el lingüista, y más aún si está interesado en el análisis del discurso, no puede dejar pasar por alto el valioso caudal de materiales verbales que ofrecen estos programas. Y a este análisis se dedica la Dra. Brenes, siguiendo el sendero abierto por otros, en especial, J. Culpeper (cuya obra la Dra. Brenes conoce y aplica en su libro), el nuevo teórico de la descortesía, que ha estudiado los programas televisivos británicos desde esta perspectiva.

El libro de la Dra. Brenes Peña (E.B.P) surge de su tesis doctoral en la Universidad de Sevilla, bajo la dirección de la Dra. Catalina Fuentes Rodríguez, que escribe el “Prólogo”, y se publica como el cuarto volumen de la colección “Fondo Hispánico de Lingüística y Filología” de la editorial Peter Lang. El libro está compuesto de una introducción, seis capítulos y una sección de conclusiones. A estos se añaden dos anexos y una cuantiosa bibliografía. En el primero de los anexos (pp. 285-286) se recogen las convenciones de transcripción. Más importante resulta el segundo anexo, en el que la autora ofrece los “Resultados del test de hábitos sociales” (pp. 287-294); este tipo de test, del que la autora nos ofrece una muestra, es un método indirecto de recolección de datos para el estudio de la (des)cortesía.

En los dos primeros capítulos (1. “La (des)cortesía verbal. Estado de la cuestión”, pp. 19-37, y 2. “Una nueva aproximación a la (des)cortesía verbal”, pp. 39-67), la autora se ocupa de las bases teóricas y metodológicas para el estudio de la cortesía, o mejor dicho, la descortesía. En efecto, parece que el estudio de la (des)cortesía se hubiera convertido, en estos momentos de la investigación, en un campo propio e independiente respecto a la Pragmática. En el primer capítulo se repasan las teorías principales de la cortesía y, partiendo de Brown y Levinson, se continúa con las críticas que esta teoría ha recibido. Criticar este modelo parece haberse convertido en el punto de partida de los trabajos que se ocupan de la descortesía (ahora ya sin paréntesis). Ahora bien, E.B.P. va más allá de la crítica habitual al etnocentrismo de esta teoría y añade nuevos puntos de vista que –en nuestra opinión–, más que sustituirla, la enriquecen. En concreto, la autora se hace eco de las teorías que aportan una visión activa al estudio de la cortesía, “como parte de un evento comunicativo que tiene su propia dinámica y donde los significados van renegociándose a lo largo de la interacción” (21-22). En el capítulo siguiente, E.B.P. presenta su propia teoría, basándose en la Lingüística Pragmática de la Dra. Fuentes. En efecto, E.B.P. considera la pragmática, no como una disciplina lingüística, sino como “una perspectiva de estudio” (40), afirmación con la que podríamos incluso estar de acuerdo, aunque no nos detendremos a analizarla; sin embargo, haremos dos observaciones. La primera es que, precisamente porque la autora tiene una visión transversal de la pragmática, nos sorprende una ausencia significativa en la bibliografía: *Para entender la pragmática*

de Jeff Verschueren, por citar uno solo de los trabajos de este autor. La segunda –quizá algo exagerada– es que esta concepción de la pragmática como perspectiva global se enlaza a menudo con uno de los excesos que suelen cometer los estudios de la cortesía que quieren huir del etnocentrismo y que consiste, precisamente, en caer en el defecto opuesto: el relativismo sociocultural; relativismo sociocultural al que podemos referirnos, con E.B.P, como sociocentrismo. Este sociocentrismo resulta de concebir un marco teórico con categorías demasiado vagas y huecas. Por eso, estamos de acuerdo con E.B.P. cuando dice que “[...], resulta esencial diferenciar entre elementos lingüísticos y efectos sociales” (p. 44) y que “[...], la superación del etnocentrismo debe conjugarse con el rechazo del sociocentrismo” (p. 60), si bien resulta difícil no incurrir en juicios demasiado vagos y relativistas (véanse, p.ej., las afirmaciones en p. 107, p. 116,...).

En el capítulo 3 (“La pseudotertulia televisiva”, p. 69- 103), E.B.P. se dedica a presentar, analizar y, sobre todo, justificar el corpus elegido. La justificación del corpus revela la conciencia que tiene E.B.P. de las dificultades que pueden presentarse al analizar el uso de la lengua en un género audiovisual; la autora demuestra con propiedad la utilidad que puede tener este género discursivo que ella misma denomina “pseudotertulia” (§3.2), término que merece ser adoptado para hacer referencia a este género. Hay que destacar la descripción minuciosa que lleva a cabo de los componentes de la pseudotertulia (objetivo, contenido, roles, etc.), aplicando las teorías polifónicas para elaborar una clasificación de las “instancias receptoras” (gráfico 11, p. 77), clasificación realizada con inteligencia y provecho. Termina el capítulo dedicando un apartado (§3.3) a la “descortesía mediático-lúdica”, ámbito que no puede faltar en este tipo de análisis y que la pragmática debe desarrollar (como lo hace E.B.P.) si quiere dar cuenta de los fenómenos discursivos en los nuevos medios de comunicación.

El capítulo 4 (“Delimitación de las estrategias descorteses presentes en las pseudotertulias televisivas”, pp. 105-121) anticipa las estrategias de descortesía (“1. Imposición de la propia opinión, 2. Rechazo o negación de la validez de lo expuesto por el resto de los interlocutores, 3. Descalificación de la tesis y opinión ajena”, p. 107), a las que dedicará los dos últimos capítulos de su libro. En este capítulo resulta muy interesante el análisis de los efectos sociales que tienen estas estrategias en los dos niveles de recepción que deslinda: el tertuliano, por una parte, y el público y la audiencia, por otra (para lo que se sirve del test de hábitos sociales que configura E.B.P.).

En los capítulos 5 (“La imposición de la opinión. Descripción de los recursos verbales utilizados en su formulación”, pp. 123-219, el más largo del libro) y 6 (“La descalificación. Descripción de los recursos verbales utilizados en su formulación”, pp. 221-273) la autora analiza los mecanismos lingüísticos que se emplean para cumplir las estrategias comunicativas identificadas en el capítulo 4. En el primero de estos dos capítulos, sobresale el análisis de la aserción que realiza E.B.P. en relación a cuatro niveles de la enunciación: el yo, el decir, el *dictum* y el tú (véase el cuadro (gráfico 17), p. 129, en el que sintetiza estos cuatro niveles). No se puede pasar por alto, tampoco, la tipología de las amenazas (gráfico 22, p. 212), acto de habla en el que la autora es especialista. En el segundo de estos capítulos, E.B.P. lleva a cabo un análisis de la descalificación en tres niveles: emisor, enunciación y proposición. Resulta muy interesante la distinción entre los actos disidentes y los descalificativos (véase el gráfico 23, p. 221, en el que la autora resume las diferencias entre ambos tipos de actos).

En definitiva, el libro de la Dra. Brenes Peña se enfrenta –con éxito– al estudio de un tipo de género discursivo, el de las “pseudotertulias”, ampliamente estudiado en

la bibliografía anglosajona, pero desatendido en gran medida en el ámbito hispánico, desde la perspectiva de la descortesía verbal. Este campo de estudio es uno de los más fructíferos y prolíficos en el panorama actual de la pragmática; sin embargo, a pesar de los avances teóricos, metodológicos y aplicativos que se han realizado desde 1978, no está dicha la última palabra.

Florencio del Barrío de la Rosa

JUAN CARLOS MORENO CABRERA, *Spanish is different. Introducción al español como lengua extranjera*, Madrid, Castalia, 2010.

A finales del año pasado la editorial Castalia ha iniciado una nueva colección bajo el título “Estudios gramaticales para la enseñanza del español como lengua extranjera”. Esta colección, dirigida por Juana Gil, cuenta ya con tres títulos: *El orden de las palabras en español*, de Xavier Villalba, *Las preposiciones en español*, de Emile Slager y esta obra de la cual nos ocupamos aquí: *Spanish is different. Introducción al español como lengua extranjera*. Su autor, Juan Carlos Moreno Cabrera, catedrático de Lingüística general en la Universidad Autónoma de Madrid, no necesita presentación ya que ha firmado prestigiosas monografías y conocidos manuales universitarios sobre sintaxis, semántica y, sobre todo, trabajos relativos a la clasificación y situación de las lenguas del mundo y otros temas relacionados con las políticas lingüísticas.

En esta obra, basándose en el principio de que toda lengua extranjera se aprende a partir de la propia lengua materna, y por consiguiente “para enseñar español a extranjeros no sólo es necesario conocer a fondo la lengua que se enseña, sino también tener conocimiento sobre las lenguas nativas de los estudiantes” (p.5), el autor propone un panorama contrastivo entre los diversos tipos de lenguas y el español, considerando, acertadamente, que prever de forma más o menos precisa algunas diferencias estructurales entre la lengua nativa del alumno y la lengua que se aprende, puede ser de gran ayuda al profesor.

A partir de estos criterios se proponen algunos contrastes entre el español y otras lenguas desde dos perspectivas diferentes. En primer lugar, se realiza un análisis del sistema de la lengua, teniendo en cuenta tanto el plano ortográfico y fonético como el morfosintáctico y, en fin, el léxico, a los cuales se les dedica sendos capítulos. A continuación, cambiando la perspectiva, el análisis se centra en algunas diferencias entre el español y otras lenguas como el inglés, el ruso, el árabe estándar, el turco, el chino y el japonés, señalando diez diferencias para cada una de ellas con respecto al castellano. Para llevar a cabo esta descripción contrastiva, el autor distingue entre diferencias innovadoras, “diferencias gramaticales que presenta el español frente a las lenguas de quienes lo aprenden” (p. 94) que pueden ser de tipo aditivo o sustractivo, y diferencias conservadoras, que son “aquellos elementos gramaticales que el español comparte con la lengua del estudiante, pero que presenta alguna diferencia característica” (p. 94). Se pasa revista así a contrastes relativos tanto a lo fonético como a lo morfosintáctico y al léxico, clasificándolos según los parámetros antes descritos, que son los que generalmente se han usado en los trabajos realizados en el ámbito de los estudios contrastivos, del análisis de errores o de la interlengua.

El último capítulo está dedicado a la lengua coloquial y en el mismo se pone de relieve la diferencia entre la variedad que generalmente se clasifica como estándar,

identificándola con la variedad de prestigio de la lengua escrita, y la lengua que realmente usan los nativos cuando hablan. En este capítulo, Moreno Cabrera critica ciertos prejuicios lingüísticos como los de incorrección, pureza de la lengua, etc., muy difundidos en el ámbito de la enseñanza y demuestra con argumentos claros y convincentes la aplicación de códigos diversos entre lo escrito y lo oral. La importancia de enseñar la variedad oral-coloquial de una lengua ha sido ampliamente demostrada ya desde la aparición de los llamados métodos naturales, globales o estructurales y con ellos se ha reconocido la importancia de la oralidad en la adquisición de una lengua extranjera. Con todo, dentro de una comunidad lingüística como la del español, que apenas está saliendo de la influencia de una fuerte política académica de tipo monocéntrica, los prejuicios son todavía muchos y difíciles de superar en poco tiempo. De ahí el interés de la labor de divulgación que un lingüista como Cabrera Moreno se propone en esta obra, la cual, como él mismo lo dice, por cuestiones de espacio sólo puede limitarse a una introducción al tema.

De acuerdo con la política de esta nueva colección de Castalia, los diferentes asuntos están expuestos de forma sencilla y didáctica, sostenidos con una serie de recursos gráficos, tablas, uso de colores, grafías diferentes, etc. que contribuyen a hacer más clara la comprensión y agradable la lectura. Cada uno de los temas se cierra con un ejercicio, la mayoría de los cuales consiste en una tarea para realizar con alumnos extranjeros a fin de que éstos reflexionen sobre aspectos contrastivos entre su propia lengua y el español.

De los dos capítulos dedicados a los aspectos morfosintácticos, el dedicado al sintagma verbal toca algunos temas problemáticos para los extranjeros porque son estructuras muy típicas del sistema del español: la marca de objeto directo 'a', los verbos copulativos *ser* y *estar* y la impersonalidad y el *se* en español. Sobre el discutido caso de los dos verbos copulativos, Moreno Cabrera traza una apretada síntesis proponiendo que el uso de *ser* se asocia con la 'identificación' y el de *estar* con la 'localización'; a partir de allí y mediante un proceso de abstracción extiende el sentido de localización al más amplio y complejo de 'situación' ya que "las propiedades situables pueden ser atribuidas tanto mediante *ser* como mediante *estar* y las nos situables pueden ser atribuidas mediante *ser*. El razonamiento resulta inobjetable, incluso coincidente *grosso modo* con ciertas teorías bastante recientes que explican el contraste de los dos verbos copulativos del español sobre la base del contraste entre predicados de individuo y predicados de estadio. Para quien sea hablante nativo de español es evidente que *alto* es un adjetivo que puede usarse para identificar a alguien o a algo, pero también alude a una situación con respecto a una etapa precedente y, por consiguiente, es posible decir *Juan es alto* y *Juan está alto*. Lo que, en cambio, puede resultar incomprensible a un extranjero es por qué el sustantivo *escolar* no pueda interpretarse como 'situación', ya que está refiriendo a una etapa de la vida de una persona, a una 'situación', precisamente. Pues bien, es allí donde las explicaciones de este tipo fallan, porque una es la lógica del pensamiento y otra, bien se sabe, es la 'lógica' (entre comillas) del sistema léxico de una lengua. De todas maneras, la síntesis que logra el autor sobre el contraste entre *ser* y *estar* ilustra de manera concisa y bastante clara uno de los temas más espinosos de nuestro idioma.

Considerando que los que estudian para enseñar idiomas no están exentos de las opiniones y creencias que la gente posee sobre las lenguas y el lenguaje, y que tales opiniones consisten, la mayoría de las veces, en una visión preceptiva que el mismo ámbito escolar subraya; y teniendo en cuenta, además, que quien enseña su propia lengua a extranjeros carece de esa otra visión que es la perspectiva lingüística que

el alumno inevitablemente emplea para interpretar y adquirir el uso de una lengua extranjera, este manual resulta de gran utilidad, sobre todo a quienes deben llevar a cabo su tarea con grupos provenientes de distintos países, pese a que, como el mismo autor repite en varias ocasiones, se trate sólo de una primera aproximación al complejo estudio de los tipos de lenguas.

René J. Lenarduzzi

* * *

ELVIRA VILCHES, *New World Gold: Cultural Anxiety and Monetary Disorder in Early Modern Spain*, Chicago, The University of Chicago Press, 2010. xi + 361 pp.

En los últimos años han aparecido en el ámbito universitario norteamericano una serie de trabajos centrados en aspectos concernientes al fenómeno de la dominación del territorio y los habitantes de la colonia ultramarina durante sus primeros doscientos años. Ideas—e ideales—en torno a la noción de ocupar y poseer han sido analizados desde puntos de vista literales o simbólicos para vislumbrar así nuevos deslindes de una producción cultural que sigue suscitando encendidos debates en torno a la naturaleza de estos textos tanto como al estado actual de la disciplina. Desde ángulos muy diferentes, libros como *The Polemics of Possession in Spanish American Narrative* (2007) de Rolena Adorno, *Indios en escena: la representación del amerindio en el teatro del Siglo de Oro* (2009) de Moisés R. Castillo, o *Sinful Business: New World Commerce as Religious Transgression in Literature on and of the Spanish Colonies* (2010) de Sara L. Lehman, por dar tan sólo tres ejemplos, han coincidido en señalar los aspectos éticos de la explotación y circulación de bienes en el marco transatlántico. Se une ahora a ellos este brillante y exhaustivo análisis de Elvira Vilches, profesora de literatura española en North Carolina State University, cuyo estudio explora el impacto del oro americano en la cultura española de los siglos XVI y XVII a la luz de la teoría económica que florece con el auge del mercantilismo en España.

El libro de Vilches es un ejemplo de que los llamados *cultural studies*, si se llevan a cabo con rigor, pueden traducirse en libros audaces e innovadores; lejos de analizar la ‘representación del oro’ en textos del momento en lo que podría acabar siendo un ejercicio mecánico y predecible de crítica literaria, la autora opta en cambio por situar al preciado metal en el centro mismo de un amplio caleidoscopio donde convergen reflexiones de teoría económica, geografía humanística, lingüística, antropología cultural, análisis literario e historia social. Palpita en muchas de sus mejores páginas, como no podría ser de otra forma, el trabajo de Braudel, de Simmel, de Mauss, de Benveniste, así como el más reciente de Greenblatt, Goux, Bourdieu o Padgen. Estimulante, bien escrito y apoyado en una ecléctica bibliografía que incorpora tanto la crítica europea como lo más reciente de lo publicado en Norteamérica, *New World Gold* es de una interdisciplinaria ejemplar, tanto en su labor de síntesis como en las puertas que deja abiertas para intervenciones futuras. Entre una sugerente *Introducción* y una

breve *Conclusión* a la que sigue una completa *Bibliografía* y un *Índice onomástico*, la autora sitúa seis interesantísimos capítulos: “New World Gold”, “Selling the Indies: Columbus and the Economy of the Marvelous”, “Gold: A Problematic Standard”, “The New World of Money”, “Writing About Debt” y “The Indies, Value and Wealth”. Los dos primeros—y en especial el segundo—son una suerte de puesta al día de los estudios colombinos, y en ellos late el magisterio de conceptualizaciones generales como los *World-systems* de Immanuel Wallerstein o de aportaciones más específicas como la de Marjorie Grice-Hutchinson y su ya clásico estudio *Early Economic Thought in Spain*. A partir del tercer capítulo, sin embargo, nos hallamos ya ante una serie de preguntas de enorme interés para todo aquel interesado en adentrarse en el asunto: ¿cuál es, en estas primeras décadas de expansión imperial, el valor del dinero? ¿Cómo se entiende el crédito, la deuda, el interés? ¿Cómo puede representarse la noción de valor, y en especial desde su relación con el tiempo? ¿Cómo ajustarse a los cambios conceptuales y culturales que determinaron esta transformación en el oro de materia a función?

La tesis inicial de Vilches concierne al propio método de aproximación a lo que sin duda es un fenómeno de gran envergadura: si bien el *corpus* principal de argumentaciones y “representaciones” del oro proviene del siglo XVII—subraya en las páginas iniciales del libro—es ya en las primeras décadas del siglo previo en las que se provocará el primer momento de confusión e incertidumbre. El libro recorre así lo que su autora denomina “the continuum of writing that responded to the problematic of representation” (p. 10), construido por textos de diversa índole: documentos de la conquista y asentamiento en Tierra Firme, Yucatán y Perú, escritos económicos sobre las flotas y registros de cargo, correspondencia entre comerciantes de Méjico, Perú y Castilla, así como textos de ficción que reflexionan sobre el papel del oro ya sea como mercancía o como metonimia de una economía crediticia. Vilches traza el desarrollo de esta “credit economy” en Castilla que genera toda una tradición de escritos (“scholastic theories of valuation” [p. 10]), y que le sirve para analizar el diálogo que se entabla entre el pensamiento económico y otras formas de escritura en torno a la dificultad, o incluso imposibilidad, de explicar el concepto de valor en un panorama económico de constantes flujos y novedades, por no hablar de cambios en el sistema monetario, nuevos instrumentos financieros y continuas bancarrotas: “[B]y focusing on historical economic development and its cultural epistemic dimensions”—escribe Vilches—“I argue for a dialogue between the economic, the cultural, and the literary that attends to the vagueness of value that American gold caused and to the continuum of writing that sought to explain the difficulty in capturing truth in value” (p. 16). En sus casi cuatrocientas páginas de interesantes reflexiones, son numerosos los arbitristas o memorialistas que reciben atención, desde Hernán Pérez de Oliva y su *Razonamiento sobre la navegación del Guadalquivir* (1524) hasta los Moncada, Navarrete o González de Cellorigo, pasando por voces ‘menores’ (o acaso menos conocidas) como la de Miguel Álvarez Osorio y Redín. Algunos de los autores de ficción que se tocan con más o menos detenimiento son, por ejemplo, Antonio de Guevara, Cristóbal de Villalón, Francisco de Quevedo, Diego de Saavedra Fajardo, Leonardo Bartolomé de Argensola, Tirso de Molina y Lope de Vega; el oro americano invade así el teatro, la novela, el ensayo, la poesía.

Uno de los aspectos más interesantes del libro, y en especial para los interesados en la ficción áurea, es lo que la autora llama una “narrative of national victimization”, rúbrica ésta sin duda de gran utilidad que le sirve para explorar toda una gama de respuestas a la crisis post-1590 y la triste huida de capital hacia diversos puntos de Europa. Fenómenos candentes como la usura, el papel de las plazas de cambio y

la funesta reputación de los *cambistas* provocaron que “[1]he ethics of the market distinguished between the greedy merchant, who sought the accumulation of wealth, and the honest trader, who provided for the community” (p. 162). El dinero genera dinero, y esta sospecha o miedo se constituye en materia libresca en figuras del momento como Cristóbal de Villalón, a quien el libro dedica algunas de sus páginas más interesantes. La intervención de la Iglesia en estas nuevas y complejas transacciones no se hará tardar, como tampoco el impacto de la beligerante pluma de algunos de los más conocidos ingenios del momento en los que se volcará también toda una retórica anti-semita. Los famosos *cambios secos*, nos recuerda la autora (p. 182), contribuyeron poderosamente al caos económico, a la escalada de precios y a la corrupción de costumbres; metáforas como la del humo, la del parásito o la del veneno que fluye libremente por las venas del tesoro nacional proliferan en estos años; y el odio a la figura del banquero, especialmente al genovés tras la bancarrota de 1557, se convierte en topos literario, como sabemos ya por el clásico “Poderoso caballero es Don dinero” quevedesco. Pero lo cierto es que “Writing about Debt”, como reza el propio capítulo quinto, demuestra que, para la segunda mitad del siglo XVI, “value does not make sense” (p. 210): la inflación “showed that the purchasing power of money did not reflect the value stamped on silver and gold pieces. *Cambios* demonstrated that fiduciary money and the cumulative effect of interest were independent from the value coins embodied. Annuities, on the other hand, indicated that investments in debt were sinking the national economy. Finally, copper money exposed the slippage between the commodity value of the metal and the legal value of the coin” (p. 211-212). En última instancia, escribe Vilches, las Indias acabaron siendo vistas más como fuente de desgracias que como oportunidad de mejora; y el indiano se convirtió, como es ya sabido, en una de las dianas predilectas de la comedia nueva.

Rico en ejemplos, coherente y cuidadoso en la exposición y carente de erratas que distraigan la lectura (tan sólo noté un “*Documented*” en vez de “*Documentary*” en p. 216, n.10), *New World Gold* es una fascinante intervención en torno al diálogo establecido entre diferentes formas de escritura sobre el problema del oro en la España de los Austrias. Demuestra cómo la incorporación de toda una tradición de teoría económica nos ayuda a apreciar la complejidad de este fenómeno en su adaptación a los cánones de la ficción, aportando “a wider context for the discursive currency of gold” (p. 324). Tanto en su aproximación metodológica como en lo estimulante de sus lecturas, se trata de un estudio modelo que resultará de gran utilidad para estudiantes y docentes interesados en ahondar en uno de los fenómenos más urgentes y difíciles de comprender de nuestro pasado: un pasado que, como se nos recuerda en la última página del libro, retorna inmisericorde debido a los excesos financieros de nuestro presente.

Enrique García Santo-Tomás

PEDRO RUIZ PÉREZ, *Historia de la literatura española. 3. El siglo del Arte Nuevo 1598-1691*, Barcelona, Crítica, 2010, pp. xvi + 604.

Il panorama della storiografia letteraria spagnola presenta dal 2010 l'importante novità costituita dal progetto diretto da José-Carlos Mainer e coordinato da Gonzalo Pontón per l'editore Crítica, di cui ho trattato in un'apposita nota in questo stesso nu-

mero di *Rassegna Iberistica* (pp. 77-81). La cura del volume dedicato al Seicento è stata affidata a Pedro Ruiz Pérez, studioso dall'ampia traiettoria di ricerca che, in modo autonomo e con il gruppo P.A.S.O. (Poesía andaluza del Siglo de Oro) diretto da Be-gña López Bueno, svolge ormai da anni una approfondita riflessione sul canone e sulle periodizzazioni letterarie. L'estrema affinità del curatore con il progetto di Mainer, di stampo fortemente sociologico sul modello delle teorizzazioni di Pierre Bourdieu, è confermata dall'impostazione di quell'interessante *Manual de estudios literarios de los siglos de oro* (Madrid, Castalia, 2003) in cui Pedro Ruiz si cimentava nel tentativo di offrire uno strumento di lettura del fenomeno culturale nel suo complesso, basandosi su un concetto di 'campo letterario' in aperta dissidenza rispetto alla tradizionale impostazione di un manuale di storia letteraria suddiviso in generi, autori e opere indipendentemente dall'analisi del fatto letterario inteso come fatto storico all'interno di un sistema di poteri. Il progetto di Mainer ha offerto a Pedro Ruiz l'opportunità di inserirsi, alle proprie condizioni, in una 'Storia' della letteratura spagnola coerente con la sua prospettiva metodologica generale. Lo scarto innovativo appare fin dal titolo: il riferimento al trattato poetico di Lope de Vega, *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) pone l'attenzione sull'autore che più di ogni altro ha incarnato negli anni quel sistema di relazioni tra la produzione culturale e il suo uso, per i complessi rapporti di forza che si generarono attorno al suo progetto di autopromozione. Il lettore cercherà inutilmente, nei godibilissimi e ben scritti primi due capitoli del libro, una restituzione del canone, che è smontato e ricostruito sulla base delle esigenze del racconto storiografico e non dell'aspirazione a un'esaustività che avrebbe, nel caso di Pedro Ruiz, il sapore della sconfitta. La narrazione parte da un evento extra-letterario ma fondamentale: il trasferimento temporaneo della corte da Madrid a Valladolid (1598). In questo modo, l'autore mette al centro la città con i suoi meccanismi d'integrazione ed emarginazione, di consumo di massa e d'isolamento dell'individuo, fronte di tensione tra centro e periferia. Su questa base storica e sociologica, l'autore prende lo spunto per dar conto, nel primo capitolo, del significato profondo della scrittura nell'epoca (*L. Teatro de novedades: la escritura del mundo hispánico*): "La conciencia de la naturaleza aparental de la realidad percibida se perfila como una de las líneas de articulación de la diversidad de planos y facetas de la monarquía hispánica, su vida social y sus realizaciones culturales, con un discurso que oscila entre la justificación y la decepción, entre la construcción de una metafísica y la resignada actitud de contemplación, entre las que se abre paso la voluntad de realización en escritura, donde las palabras en el papel trascienden su condición de signos de realidad para afirmarse como realidad significativa" (p. 5). In questo senso, il gioco di piani, di ombre e di riflessi in *Las meninas* di Velázquez è per l'autore un documento esemplare, forse conclusivo, di questo modo di rappresentare la dialettica tra l'inclusione e l'alterità nell'arte. Con questa prospettiva, attenta, secondo la sociologia di Bourdieu, ai campi di forza determinati dai diversi poteri che interagiscono e confliggono tra loro, Pedro Ruiz analizza ambiti di produzione culturale come quello delle accademie, della festa barocca e in particolare del teatro commerciale che si trasforma in vera e propria icona della società e dell'arte barocche (p.38). Lo studioso si occupa anche delle questioni legate alla storia del libro e della stampa, questioni materiali che Ruiz colloca accanto a quelle ideologiche semplicemente perché sono lo strumento che rendono possibile, che permettono l'esistenza delle ragioni artistiche e delle produzioni letterarie (pp.42-48). È solo da queste premesse che Ruiz giunge a definire quali sono le forme e i modi della ricerca di una nuova parola poetica, di un *Arte nuevo* che è l'oggetto di riflessione di tanti artisti e intellettuali dell'epoca, *in primis* Quevedo e Gracián. Gli autori di-

vengono, nel racconto di Ruiz, delle funzioni, dei portatori di significato, la cui densità ne giustifica la citazione, non per un'ansia di classificazione ma, al contrario, per la ricerca di una sintesi. È questo lo spirito che anima l'organizzazione del secondo capitolo (*II. La república literaria*), e che impone a Pedro Ruiz una revisione della suddivisione tradizionale e semplicistica tra gli scrittori aristocratici, gli artigiani e i professionisti. Ruiz è attento alle prese di posizione, ai modi di presentarsi e quindi ai discorsi che producono gli scrittori, che a loro volta definiscono un campo letterario dove la riflessione sul fare poetico è necessariamente interdisciplinare. È quindi coerente la focalizzazione sui temi del controllo del potere, la censura e gli agenti di mediazione, le polemiche letterarie e gli scontri personali, in cui sarà spesso il paratesto a offrire delle linee interpretative, con evidenti ricadute sulla funzionalità del canone. Ruiz dedica appunto al canone il terzo capitolo del libro (*III. Los viajes del Parnaso*): qui riprende una classificazione in generi letterari funzionali alla definizione degli ambiti della scrittura e delle principali evoluzioni in tre periodi: «Entre el orden y la novedad: el cambio de siglo» (pp.183-302); «El orden de la novedad: el medio siglo» (pp.303-356); «El ingenio como arte: la deriva final» (pp. 357-402), con una coda sugli sviluppi settecenteschi («Continuidad y lectura dieciochescas», pp. 403-414). Ruiz cerca di descrivere le linee di sviluppo, gli scarti e le innovazioni rispetto ai modelli nelle diverse forme di realizzazione della nuova parola poetica. Ecco allora che prendono un'altra luce opere generalmente scartate dal canone, come *La Filomena* (1621) o *La Circe* (1624) di Lope de Vega, libri utilissimi per comprendere un'estetica e una strategia autopromozionale all'interno del campo letterario, ma poco agevoli e attraenti per il lettore attuale. Sono restituite alla loro importanza figure tradizionalmente escluse come gli stampatori, che invece ebbero un ruolo significativo nella produzione e diffusione dei modelli artistici, primo fra tutti Alonso Pérez editore di Lope e padre di Juan Pérez de Montalbán (p. 257). Resta il rischio, implicito nell'impostazione dell'intero libro, di raccontare le condizioni in cui nascono i testi più che descrivere la loro specificità letteraria. L'analisi testuale viene infatti in qualche modo penalizzata dalla visione sociologica, e in alcuni casi l'accumulazione di informazioni fa perdere di vista le forme dell'originalità dell'oggetto artistico. Comunque, seguendo l'impostazione generale del progetto, il racconto di Pedro Ruiz procede in modo fluido, senza riferimenti bibliografici o note a piè di pagina, in una dichiarata volontà narrativa. Spesso, all'interno del testo, appaiono dei rimandi a testi di appoggio che il lettore trova in appendice e che costituiscono una mole davvero impressionante di materiali (99 testi di appoggio organizzati in undici appartati, pp. 415-518). Si tratta di frammenti che non obbediscono a criteri estetici, come si affretta a dichiarare il curatore (p. 415), ma che rappresentano un compendio dell'eterogeneità della documentazione che è servita a Pedro Ruiz per costruire la propria narrazione. Vi troviamo decreti, leggi, normative, *arbitrios*, dichiarazioni di scrittori presenti nei preliminari dei propri libri o all'interno di composizioni letterarie: un'antologia *sui generis*, insomma, del tutto originale ed estremamente utile per la comprensione del fenomeno nella sua globalità e per le indubbie potenzialità didattiche. Questa antologia viene collegata strettamente a un discorso, quello del testo principale, che rende funzionale ciascuno dei frammenti inclusi trasformandoli in parte integrante di un sistema interpretativo molto originale. Ma anche la lettura indipendente di tali materiali, per lo studioso, è davvero suggestiva e proficua, come è il caso, per citare un esempio forse più eclatante, dell'appartato IX «Poética y metapoética» (pp.476-498). Accanto a questa importante documentazione va segnalata, come elemento aggiuntivo e in parte decorativo del volume, la selezione di immagini, spesso di difficile reperimento ma di notevole utilità per la visualizzazione di determinati

aspetti del campo letterario. I ritratti di Lope che appaiono nelle sue opere a stampa, i frontespizi, i manoscritti nelle loro diverse tipologie, gli ornamenti delle feste barocche, i giochi d'ingegno che caratterizzano alcune pubblicazioni (il sonetto acrostico, i calligrammi) fino all'Indice dei libri proibiti (1559), sono materiali che completano in modo del tutto coerente il progetto generale, anche se a volte le dimensioni ridotte rendono poco leggibili le immagini. La Bibliografia finale è, come prevedibile, molto ampia, ma anch'essa è 'raccontata' dall'autore soprattutto grazie ad una «Nota preliminar» (pp. 519-538) in cui viene riaffermato lo scarto rispetto ad analoghi prodotti di storiografia letteraria intesa come «una historia nacional de la literatura» (p. 519). Ruiz offre quindi un itinerario di lettura dei manuali e giunge a un panorama degli studi in cui, al margine degli eccessi dei *cultural studies*, colloca il proprio ruolo, già definito nel libro del 2003, nel senso del recupero dei testi letterari nella loro condizione di discorsi e sistemi di significazione. Il concetto di campo letterario di Bourdieu, secondo Ruiz, è ora un motore attivo per la riflessione critica: “[...] para reunir en torno a la consideración de las posiciones autoriales como factor significativo de la producción literaria, los elementos más valiosos del antiguo positivismo, de la sociología posterior y de la atención a los aspectos materiales de las prácticas literarias”(p.528). Se Ruiz si mostra ottimista attorno ai nuovi strumenti interpretativi, lamenta allo stesso tempo l'isolamento della critica nello studio della dimensione europea della cultura barocca spagnola (p. 531). Sarà forse allora ancora una volta lo sguardo dell'altro, la visione di un ispanismo globale e non nazionale, a ricollocare il fenomeno culturale del *Siglo del arte nuevo* nel contesto della modernità europea, in sistematica interazione con le prospettive e gli strumenti di elevato rigore metodologico e di cristallina onestà intellettuale come quello che Pedro Ruiz ha donato alla comunità scientifica.

Marco Presotto

JORDI GRACIA - DOMINGO RÓDENAS, *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*, dirección y prólogo de José-Carlos Mainer, Barcelona, Crítica, 2011, XVI + 1184 pp.

La premessa, allo stesso tempo etica ed estetica, su cui si fonda l'intero volume è esplicitamente indicata nel titolo: il riscatto di una nazione, unico caso nell'Europa del Novecento, da una condizione di premodernità e di autarchia autodistruttiva in cui era sprofondata con la guerra civile, ad uno stato di modernità avanzata e prolifica che, grazie al recupero della razionalità della tradizione umanistica e illuminata, si trova ad essere in linea con lo sviluppo socioculturale dei Paesi europei più evoluti.

La sconfitta del '39, sulla quale si ragiona ampiamente nelle prime sezioni del volume, non è riferita ad un conflitto tra due ideologie inconciliabili e non riguarda esclusivamente una parte della Spagna. Ma volge lo sguardo, opportunamente, alla sconfitta della libertà di pensiero, della libera circolazione del sapere, degli avanzamenti culturali e scientifici. Si tratta, in sostanza, della sconfitta della democrazia in quanto modernità. Ciò restituisce alla guerra civile, e alla successiva dittatura, la sua autentica dimensione, a volte dimenticata nei maldestri tentativi di trovare impossibili equilibri o equi distanziamenti, delineando semplicemente l'opposizione tra barbarie e civiltà del diritto, tra censura e cultura, tra oppressione e libertà di scelta. La sconfitta,

dunque, non coinvolge solo quella parte degli spagnoli che hanno perso la guerra, ma è riferita alla cultura spagnola nella sua totalità (a prescindere dalle differenti opinioni e dai diversi movimenti ed orientamenti politici), dalle cui radici si dispiega la vitalità di una nazione.

Anche questo settimo volume, secondo l'impostazione che José-Carlos Mainer ha voluto dare all'intera opera, è diviso in due parti. Nella prima parte, come annuncia lo stesso titolo (*Historia y sistema literario*), viene dedicato un vasto spazio in particolare alle riviste e alle case editrici, alle traduzioni e alla diffusione dei testi stranieri (con speciale attenzione a quelli ispanoamericani), alla saggistica e alle antologie, alle edizioni letterarie e alle varie tipologie di pubblico con le sue esigenze e i suoi cambiamenti per arrivare a delineare il ruolo e la professione dello scrittore. Non si trascurano le intersezioni con pubblicazioni di diverse discipline, come per esempio la filosofia, la psicologia e la sociologia. E se l'aspetto commerciale, specialmente a partire dagli anni '70, assume via via un ruolo determinante, diventano altrettanto rilevanti le confluenze con altri fenomeni culturali quali il cinema e la musica e, più tardi, la televisione. La letteratura diviene dunque "sistema", insieme di connessioni e relazioni costituito da materiali molto diversi e tuttavia partecipi del difficile processo culturale della Spagna postbellica e di quello apparentemente più agevole (ma in realtà assai complesso e delicato) della Spagna democratica.

Le opere e gli autori, quindi, sono funzionali all'evolversi della vicenda culturale intesa come crocevia di relazioni tra potere e sapere, tra esigenze sociali e trasformazioni del pubblico dei lettori. Specialmente fino al 1975, ogni nome ed ogni titolo concorrono ad un processo che porta il segno ineludibile dell'etica. Il volume non solo fa riferimento all'idea di campo letterario, secondo la visione sociologica di Bourdieu (esplicitamente menzionato da Mainer nel prologo generale all'intera opera), ma offre anche una spiccata impronta politica che assume come riferimento l'ambito dei *Cultural Studies* considerati nelle sue evoluzioni e applicazioni più recenti: il fenomeno letterario pensato come insieme di pratiche e di documenti, con valore non esclusivamente artistico, che diventano ambito di negoziazione di esperienze comunicative diverse.

Ognuna delle due parti è divisa a sua volta in tre ampi capitoli che segnalano, cronologicamente, il tratto distintivo dell'epoca di riferimento i cui spartiacque sono la fase di passaggio tra gli anni cinquanta e sessanta e la transizione dalla dittatura alla democrazia.

Il quadro tracciato che emerge nel primo capitolo (*1. Bajo el plomo de la posguerra*) è implacabile, poiché mette in evidenza i nefasti effetti del "fascismo nacionalcatólico" (p. 15), e alla descrizione del depauperamento e dell'asservimento delle risorse artistiche e culturali si aggiunge la menzione delle stragi dei maestri di scuola, dell'esclusione delle menti più brillanti dalle Università, del controllo totale sull'educazione e sulla libera espressione e della continua ed asfissiante propaganda politica.

È durante gli anni cinquanta, dopo il periodo della paura, che Gracia e Ródenas individuano la nascita irresistibile di quel fermento culturale che, nell'inerzia generale, si propaga proprio negli ambienti letterari e dà inizio ad un faticoso, ma inesorabile, recupero della modernità (*2. La restitución de la modernidad*). Non è scontata l'importanza che viene data al ruolo di Juan Benet i cui testi e le cui opinioni imprimono una svolta decisiva all'intera letteratura spagnola degli anni '60, non solo alla narrativa, fino a condizionare decisamente anche gli scrittori più recenti. Mentre con la democrazia e la nuova tendenza culturale postmoderna (*3. En la posmodernidad*), la diluizione di ogni frontiera formale e tematica conduce inizialmente all'euforia da parte di molti

per la prospettiva di poter “dejar el país que se había sido y crear el que se deseaba llegar a ser” (p. 235), prima di lasciare posto ad un immediato *desencanto* e al duro confronto con i meccanismi industriali del capitalismo applicati alla cultura.

La seconda parte (*Autores y obras*), che segue un andamento parallelo in sintonia tematica con la prima parte, pur dedicata specialmente alla traiettoria letteraria degli autori e delle loro opere (con inserimenti di alcuni autori che scrivono in catalano, gallego e basco), considerate anche nel loro valore estetico, preferisce, in linea con le premesse epistemologiche, uno sviluppo diacronico che mantenga in primo piano i cambiamenti sociali, politici e culturali di un Paese in dinamica trasformazione. La periodizzazione letteraria, infatti, problema centrale per una storia della letteratura, secondo i due autori “debe identificar fases o etapas más ajustadas al curso sutil de la historia de las ideas estéticas y de la emergencia de la producción literaria” (p. 5). Per questo non vengono dedicate monografie all’insieme dei testi di un singolo scrittore (la cui creazione può risultare diluita nell’arco di diverse sezioni), né vengono presentati saggi particolarmente estesi e approfonditi sui testi considerati tradizionalmente di maggiore spessore. Evitando percorsi omogenei, si eludono anche raggruppamenti unici di opere secondo uno stesso genere letterario o uno stesso gruppo generazionale e, al fine di ovviare a possibili disorientamenti, Gracia e Ródenas suggeriscono nel prologo di affidarsi al nutrito indice dei nomi.

Narrativa, poesia, teatro, saggistica, autori e tendenze, dunque, si intrecciano in un racconto che alterna considerazioni su temi e stili, storia e società e continua ad essere efficace poiché consente al lettore di non perdere mai di vista la visione d’insieme nelle sue molteplici e complesse dinamiche che, anche in questo caso, si presentano divise in tre grandi aree cronologiche: 1. *Entre las ruinas*; 2. *La restitución en marcha*; 3. *La literatura de la democracia*. Volutamente Gracia e Ródenas evitano la numerazione di opere che non avrebbero spazio neanche per un breve commento. La facilità di recuperare informazioni di questo tipo attraverso le nuove tecnologie spinge i due autori a selezionare solo i testi più rilevanti. Ma nelle ultime pagine il racconto si fa ovviamente più accelerato e frammentato dovendo rendere conto di un buon numero di scrittori giovanissimi che alla data di oggi sono quarantenni o poco più che trentenni.

Un aspetto originale consiste nella presenza di testi di appoggio posti dopo le due parti principali. Si tratta di ottantacinque documenti di genere diversissimo e di valore non necessariamente estetico che, sostituendo i riferimenti a piè di pagina, aiutano (tramite rimandi numerici inseriti nel corso della narrazione) alla comprensione degli autori e delle costanti dell’epoca di riferimento. Questa utilissima antologia è formata principalmente da lettere, dichiarazioni, frammenti di opere letterarie poco note, brani di articoli di giornali, di riviste e di discorsi, in alcuni casi tratti direttamente dal web. Nella parte centrale del libro vi è anche una sezione di fotografie dal valore documentale e decorativo che cattura l’interesse del lettore, desideroso solitamente di veder raffigurato in immagine il volto di uno scrittore o la copertina di un libro divenuto ormai familiare. La bibliografia, molta ampia nel suo insieme, offre anche l’indicazione di diversi portali internet, ognuno corredato da una breve e pratica descrizione ed è, per quanto riguarda la parte di critica, volutamente limitata alle pubblicazioni più recenti e più importanti. La produzione degli ultimi decenni, sterminata e diseguale, e gli strumenti informatici che permettono facilmente l’accesso a corposi database, impongono senza rimpianti tale scelta.

Un volume ampio, complesso e ricchissimo, dunque, quello di Jordi Gracia e di Domingo Ródenas, particolarmente apprezzabile per la chiarezza di intenti, per

il rigore metodologico, per l'apporto di una straordinaria quantità di elementi paratletterari, ma anche per la consapevolezza manifesta dei limiti strutturali di un'opera del genere, a partire dall'incompletezza e dalla parzialità sempre più decisive e caratterizzanti, specialmente nel campo della letteratura contemporanea, per arrivare all'inadeguatezza dei supporti cartacei, non del tutto idonei ormai alla preparazione e alla diffusione di una storia letteraria. Per questo, nonostante la perplessità sull'efficacia di un regolare impiego didattico, il lavoro dei due studiosi risulta pienamente convincente e costituisce un notevole e imprescindibile arricchimento per coloro che studiano e si appassionano alla letteratura spagnola.

Luigi Contadini

VÍCTOR INFANTES, *La trama impresa de «Celestina». Ediciones, libros y autógrafos de Fernando de Rojas*, Madrid, Visor libros, 2010, 181 pp.

La *Celestina* è una delle opere castigliane che più ha affascinato il lettore e interessato lo studioso soprattutto per i misteri che l'avvolgono. Gli enigmi che ne caratterizzano la vita critica sono stati sviscerati, ma non risolti nonostante le numerose proposte, anche sorprendenti e suggestive, ma mai determinanti e solo parzialmente chiarificatrici.

L'illustre medievista Víctor Infantes nei tre saggi riuniti in questo volume risponde con molto rigore ad alcuni problemi bibliografici, ma non solo, addentrandosi nella labirintica avventura editoriale dell'opera, avvertendo però che: "los libros, y quizá en ellos las probables lecturas de su autor, junto a las numerosas impresiones en el atractivo mercado editorial que generó de su obra, aunque por más que recorrimos ambos caminos no logramos divisar la cima en su plenitud", e continua: "la afición lectora y libresca de Rojas es indubitable, la única pega es que su biblioteca [...] nos acerca a su mundo cultural, pero nos ayuda bien poco a entender esa obra llamada *Celestina*" (p. 9). È chiara la posizione molto scettica dell'autore sulla possibilità di ottenere attraverso le attuali conoscenze una soluzione accettabile dei numerosi problemi che attanagliano l'opera.

Nella prefazione che simpaticamente si propone con il 'celestinesco' titolo *El autor a un su amigo* Infantes spiega la genesi del volume che raccoglie tre saggi precedentemente pubblicati. Nel primo saggio intitolato *El laberinto cronológico y editorial de las primitivas impresiones de «Celestina» (1497-1514). Con una «Marginalia bibliográfica» al cabo*, l'Autore si propone di entrare nel labirinto delle prime edizioni partendo da una prospettiva editoriale "pensando primero en los editores y dejando en segundo lugar a los autores" (p. 14).

Le citazioni bibliografiche, i dati, le ipotesi, le possibili soluzioni comportano un lavoro di ricerca tecnico ed erudito puntuale, preciso, intelligente nel porsi nelle condizioni di scelte di uno stampatore (*escriuano de molde*) e di un lettore (*lector editorial*) dei primi anni del XVI secolo, e abile nell'articolare la struttura di *Marginalia Bibliográfica* in cui l'esame delle varie edizioni esistenti, ipotetiche, immaginate è esemplare, escluso il riferimento alla Biblioteca Marziana (sic!) Partendo dalla ricerca bibliografica Víctor Infantes non disdegna di richiamare con molto equilibrio e onestà intellettuale questioni ecdotiche e testuali che vuole considerare estranee alla presente ricerca.

Nel secondo saggio intitolato *Los libros "traydos y viejos y algunos rotos" que tuvo el bachiller Fernando de Rojas nombrado autor de la obra llamada «Celestina»* l'autore affronta il difficile problema della formazione dello 'scrittore letterario', alla base della quale stanno le letture; l'esistenza di una lista di libri che si suppone siano stati letti suggerisce l'influenza che hanno potuto avere nella sua formazione e nella sua creazione letteraria. Indubbiamente lo studio degli inventari dei letterati si basa su supposizioni e sulla relatività dei fatti. Già numericamente scarsi, vengono redatti generalmente nei testamenti e rivelano lo *status* della biblioteca del momento senza spiegazioni di presenze, possibili fonti, e, ai nostri occhi, più significative assenze, come, nel nostro caso, la mancanza delle opere dello stesso Fernando de Rojas. L'interesse è rivolto al suo inventario, il *documento*, che Víctor Infantes sviscera con sistematicità e intelligenza nella sua "perspectiva interna [...] siguiendo [...] una tipología de siete puntos que establecí al tratar de los inventarios y que denominé 'memoria de la biblioteca'." (p.108). Difficoltà oggettive e conseguenti incertezze ripropongono i problemi che riguardano l'autore della *Celestina*, ma dall'analisi dell'*Inventario*, realizzato nel 1541 al momento della morte di Rojas, si deducono interessanti constatazioni sulla biblioteca stessa "de persona interesada por los temas generales de las letras" a cui si aggiungono "sus libros prácticos de derecho, y con todos ellos encuadrarle en los parámetros de una 'biblioteca profesional'". (p. 164-165). Ma Infantes insiste soprattutto su significative e clamorose assenze, testi di formazione culturale di cui si trovano tracce nella sua creazione, e il disinteresse per la sua produzione artistica.

Nel terzo breve saggio intitolato *Fernando de Rojas: el lector desvelado (en su caligrafía). De nuevo sobre el «Inventario» de sus libros la obra llamada «Celestina»*, Víctor infantes fornisce precisazioni riguardo a incertezze presenti nei precedenti saggi, grazie all'opportunità della consultazione diretta, finora inibita, del *Testamento* e dell'*Inventario de los bienes* precedentemente esaminato nella trascrizione realizzata da don Fernando del Valle Lersundi erede della famiglia Rojas. Nel percorso di minuziosa indagine alla ricerca delle edizioni concretamente e specificamente appartenute e usate da Rojas, Infantes ha identificato una lettura d'uso abituale per un giurista, *Cuadernos de alcabalas, de leyes, de ordenanzas* con annotazioni marginali in grafia contemporanea: è facile supporre che siano del proprietario del testo, cioè di Fernando de Rojas. Lo stesso accade con il libro, sempre di materia giuridica, *Las Cortes de Toledo. Del año de mil y quinientos y veynte y cinco años* (Burgos, 1526); le note marginali "no tenemos más remedio que suponer que (sólo) son de su dueño: Fernando de Rojas" (p. 179).

Queste *marginalia* molto probabilmente rappresentano l'unica testimonianza calligrafica di Rojas, possibile riferimento di comparazione nel fortunato caso di una futura scoperta di un documento credibile.

La raccolta dei tre saggi nel volume di Víctor Infantes rappresenta, a mio giudizio, un itinerario di ricerca, un *work in progress* stimolante e promettente, condotto con molto rigore scientifico nella paziente e sistematica consultazione di un suggerente materiale bibliografico.

Donatella Ferro

ANÓNIMO / FERNANDO DE ROJAS, *Comedia de Calisto y Melibea. Hacia «La Celestina» anterior a Fernando de Rojas*, Edición de José Antonio Bernaldo de Quirós Mateo, Madrid, Editorial Manuscritos, 2010, 269 pp.

Il volume si presenta con la dedica “A don José Guillermo García-Valdecasas, como tributo de admiración” a cui seguono le frementi parole di indignazione che lo stesso García-Valdecasas proferì in *La adulteración de «La Celestina»* (Madrid, Castalia, 2000): “Es una ignominia que la obra se mantenga y recдите con estos postizos; que a quien vaya a comprar *La Celestina* le despachen la *Tragicomedia*, cuando la *Comedia* lleva un siglo perdiendo palabra, que una obra de arte no inferior a ninguna otra permanezca sepultada bajo un cúmulo de escombros...”.

Partendo proprio da questa radicale teoria secondo la quale la primitiva *Celestina*, anonima, era un'opera molto breve rispetto a quella che noi usualmente conosciamo, ma con una sua completezza, Bernaldo de Quirós cura “con vocación polémica” l'edizione della versione più breve e più antica (in 16 atti), la *Comedia de Calisto y Melibea*, tenendo come modello l'edizione di García-Valdecasas, che considera tuttavia molto severa nell'espurgazione del testo, e con la convinzione che “el autor anónimo que escribió la obra original [...] era un escritor muy superior a Fernando de Rojas” (p. 10). Muovendo da questi presupposti lo studioso cercherà di arrivare, nei limiti delle possibilità oggettive, alla composizione del primo autore, alla versione della *Comedia*.

Prima spia delle interpolazioni di Rojas è l'indiscutibile duplicità di stili nella *Celestina*, la copresenza, cioè, della spontaneità espressiva del primo autore rispetto alla lingua retorica di Rojas ricca di latinismi e cultismi.

Aspramente dibattuto dalla critica fu ed è ancora oggi il problema degli autori o dell'autore dell'opera. Il curatore dell'edizione raccoglie in modo schematico le diverse ipotesi confutandole a volte in modo perentorio e privilegiando, come del resto è prevedibile, la tesi di García-Valdecasas il quale, come già detto, tende a minimizzare e colpevolizzare il ruolo di Rojas. La tesi è sostenuta attraverso l'esame delle *adiciones adjuntas* nella *Tragicomedia*, le contraddizioni tra le due stesure, l'estraneità e l'inopportunità del *Tratado de Centurio*, l'esame dello stile di Rojas “retórico y poco natural” rispetto a “la naturalidad, el realismo, la justeza del antiguo autor” (pp. 30-31) e la diversa mentalità degli autori, argomento esaurito in otto righe e mezza con la fretta perentoria che caratterizza anche i punti precedenti. La vittoria della *Tragicomedia* sulla *Comedia* non fu decretata dal pubblico, ma da interessi editoriali che non offrirono la versione migliore “sino la más abultada” (p. 32).

Bernaldo de Quirós Mateo non si discosta da García-Valdecasas neppure riguardo al genere puramente teatrale della *Celestina* che “se concibió para representarse” (p. 33) contestando l'opinione ormai generale della critica attuale che la considera una commedia umanistica destinata solo alla lettura, ingannata dal testo della *Tragicomedia* appesantita dalle aggiunte romanzesche di Rojas e di indiscussa, difficile rappresentazione. Per avvalorare la propria idea il curatore crea, con un pizzico di fantasia, ma seguendo i precetti teatrali del tempo, la scena teatrale che immaginò il primo autore. La divisione in atti (“divisiones artificiales”) del testo di Rojas, voluta dagli editori, non facilitò la rappresentazione teatrale e favorì la lettura. Non avendo notizia delle possibili segmentazioni del testo antico il curatore opta per una divisione in “cinco acciones” secondo i precetti oraziani, in cui il tempo scorre senza pause rispetto alle interruzioni artificiose del testo della *Tragicomedia*. Segue lo studio sul movimento scenico indagato anche dal punto di vista delle tecniche teatrali usate dai

due autori con argomenti, a mio giudizio, non sempre convincenti anche per quel che riguarda il ‘nefasto’ intervento di Rojas.

Alcune credibili, altre curiose sono le *Intuiciones sobre el primer autor* probabilmente un aragonese che ambienta la sua opera a Zaragoza.

Le differenze tra i due autori sono palesi per il curatore anche per gli aspetti interpretativi di alcuni problemi come, per esempio, la magia, per il primitivo autore “burla y mentira” appropriandosi delle parole di Pármeno in riferimento a Celestina, molto più presente e pesante nel testo di Rioja che accentua l’aspetto moraleggiante interpretato dai critici come conseguenza di un presunto giudaismo perentoriamente rifiutato dal curatore.

Sintetico, schematico e sommario è il capitoletto *Principales aportaciones bibliográficas* che l’autore divide per argomenti, sottoponendo la straripante bibliografia celestinesca a una dura essenzialità fortunatamente attutita dalla *Biografía citada*.

Il testo base scelto dall’autore è l’edizione di Burgos (1499?) con varianti e aggiunte tratte da Toledo 1500 e Siviglia 1501. Vengono segnalate in nota letture alternative che appaiono nel *Manuscrito de Palacio* che “probablemente muestra un nivel intermedio en la modificación del texto original realizada por Rojas” (p. 65).

I diversi strati testuali vengono differenziati graficamente (in tondo il presunto testo primitivo, in corsivo le presunte aggiunte di Rojas), con altri espedienti la possibile rappresentazione scenica (es. uno spazio bianco indica lo spostamento fisico di un personaggio sulla scena, una pagina bianca un ampio spazio temporale). Le note a piè di pagina tendono a spiegare passi sentenziosi e retorici, perciò attribuiti a Rojas, con le fonti suggerite da altre edizioni (es. Lobera), traduzioni e spiegazioni di termini ed espressioni non corrispondenti al significato attuale. Vengono anche segnalate in numero romano poche varianti testuali. Il testo è quasi totalmente modernizzato graficamente tenendo fede all’intenzione originaria del curatore che non ha certo il proposito di fornire un’edizione critica, ma solo una lettura guidata a differenziare il testo del primitivo autore dalle aggiunte di Rojas. L’intento è stato raggiunto con uno studio appassionato, ma non sempre supportato da strumenti critici adeguati e convincenti.

Donatella Ferro

SAN JUAN DE LA CRUZ, *Llama de amor viva*, a cura di Paola Elia e Paolo Tanganelli, Modena, Mucchi Editore, 2008, pp. lxxiv + 260.

San Juan de la Cruz, dopo aver scritto le sue tre grandi, splendide canzoni d’amore, dell’amore tra l’anima e Dio, dell’unione, la fusione dell’anima con dio, l’indinarsi, il farsi uno, espresso con le parole dell’amore umano, amore carnale come nel *Cantico dei Cantici* biblico che quasi parafrasa nel suo cosiddetto *Cantico espiritual*, e poi ancora la ricerca nella notte e l’unione all’alba, l’amata ‘diviene’ l’amato, *amada en el amado transformada*; e infine l’oscura misteriosa *Llama de amor viva*, la fiamma d’amore che brucia e consola, che uccide e dà vita; dopo tutto questo, dopo aver tentato, mediante il simbolo erotico, di esprimere l’ineffabile, di dire l’indicibile dell’esperienza mistica, forse sente il bisogno – o è costretto – a commentare, stavolta mediante l’allegoria, le sue sublimi liriche, quasi ad attenuarne l’eterodossia.

Nascono così le “Declaraciones”, al *Cántico*, alla *Llama*, alla *Noche* (a quest’ultima addirittura due, la *Noche oscura del alma* e la *Subida al monte Carmelo*), la cui bellissima prosa non raggiunge però mai le vette liriche che fanno della poesia di San Juan qualcosa di unico, irripetibile, eterno e quindi sempre di cogente attualità e ‘modernità’.

Ma anche queste *declaraciones*, dovettero sembrare agli occhi della Chiesa – dunque dell’Inquisizione, che proibì la pubblicazione del *Cántico* in Spagna sino al 1630 – non ancora abbastanza ‘ortodosse’: vengono alla luce allora le cosiddette ‘seconde redazioni’ che incidono fortemente sul *Cántico* (in cui nella stessa poesia viene cambiato a scopo moralizzatore - prima il fidanzamento e poi il matrimonio! - l’ordine delle strofe e aggiunta una quarantesima strofa), in maniera meno netta sulla *Llama*, dove viene toccata soltanto la *declaración*; studi approfonditi non sono ancora stati compiuti su *Noche* e *Subida*.

Ora, la critica e l’ecdotica sanjuanista, almeno sino a verso gli ultimi decenni del secolo scorso, erano state prerogativa di studiosi appartenenti all’ordine dei Carmelitani: di qui la tendenza a considerare e a pubblicare sempre la cosiddetta ultima redazione, considerata definitiva e rispecchiante la volontà del Santo. La critica ‘laica’ invece, a partire da Juan Baruzi, già nel 1924, e poi da Roger Duvivier, aveva iniziato ad esprimere dei dubbi sull’autorevolezza quindi sull’autenticità della seconda redazione del *Cántico*, e di conseguenza degli altri ‘trattati’ in prosa di Juan de la Cruz: se cioè non di seconda redazione si trattasse bensì di rimaneggiamenti, avvenuti con ogni probabilità nell’ambito dei conventi carmelitani, allo scopo di rendere più accettabili, ovvero più ortodosse, ma anche di facilitare l’interpretazione sia delle folgoranti immagini sanjuaniste ma anche della loro trattazione ‘declaratoria’ ancora troppo oscura e intrisa di eterodossia.

Il punto centrale, direi, era questo: dalle liriche, ma anche dai trattati di San Juan, nell’esperienza mistica l’ineffabile ‘matrimonio’ la fusione totale dell’anima con la divinità, l’anima che diviene Dio, l’abbandono totale, l’*endiosamento* può avvenire in vita, e lo stesso Santo l’ha sperimentato (“subí tan alto, tan alto / que le di a la caza alcance”) e, seppure nella sua indicibilità (“un no se qué / que quedan balbuciendo”) lo ha raccontato; per i rifacitori ortodossi, che avrebbero messo mano alla sua opera, tentando di alterarne questo concetto, la perfetta unione assoluta dell’anima con la divinità può avvenire soltanto dopo la morte.

I dubbi della critica laica si basavano, credo, soprattutto su questa differenza tra le due ‘redazioni’, ma anche su criteri estetici: in effetti la prosa sia del *Cántico* che, sia pure in minor misura, della *Llama*, appare, nella presupposta redazione definitiva, oltre che travisata nei concetti, anche oggettivamente appesantita nella forma.

Paola Elia, in una foltoissima serie di studi, e con il lavoro assiduo di molti anni, si è proposta, percorrendo una via squisitamente filologica ed ecdotica, cioè soltanto ‘scientifica’, di dimostrare che i dubbi avanzati da Baruzi e da Duvivier, sono a tutti gli effetti una realtà oggettivamente sostenibile attraverso lo studio di varianti ed errori comuni ai diversi gruppi di manoscritti che conservano le due ‘redazioni’ (o tre, in quanto, sia per il *Cántico* come per la *Llama*, alcuni manoscritti tramandano una sorta di ‘fase intermedia’ in cui già alcune modifiche sono state apportate al testo primigenio): cioè che la cosiddetta ‘redazione definitiva’ dei *commenti* sanjuanisti, dalla maggioranza degli editori e per molti anni considerata tale e quindi privilegiata, non è in realtà che un falso, un rifacimento dovuto a una o più mani, teso a rendere ortodossi, e quindi accettabili gli scritti del Santo.

Una prima, importantissima fase del lavoro di Paola Elia si era conclusa con l’edizione critica del *Cántico* (Juan de la Cruz, *Cántico espiritual y poesía completa*,

por P. Elia y M.J. Mancho, Barcelona, Crítica, 2002) edizione basata sul manoscritto di Sanlúcar de Barrameda, autorevolissimo testimone che tramanda la versione originale o 'primigenia' del *Cántico* e del commento, con note e correzioni autografe di San Juan.

Il lavoro di Paola Elia (cui si deve tutta la parte filologica ed ecdotica del volume) consiste, in breve e semplificando molto, nel dimostrare, attraverso errori congiuntivi che si trasmettono attraversando tutta la tradizione manoscritta del *Cántico*, da alcuni rami o testimoni della tradizione cosiddetta A e A¹ alla presunta seconda redazione o *Cántico*B: se veramente Juan de la Cruz avesse ritoccato, o meglio rifatto i suoi commenti, non avrebbe certo conservato gli errori introdotti e tramandati dai successivi copisti, che invece ritroviamo puntualmente e copiosamente nella cosiddetta redazione definitiva.

Per la *Llama*, che qui presenta nell'edizione critica della redazione originale, Paola Elia ha proceduto con gli stessi criteri, sebbene il compito risulti più arduo in mancanza di un manoscritto 'sicuro' come si trova nella tradizione del *Cántico* e delle poesie, infatti, all'epoca in cui fu copiato il '*borrador*' di Sanlúcar, il commento alla *Llama*, eseguito su richiesta di Ana de Peñalosa, non era ancora stato redatto. Ad una minuziosa descrizione di tutti i testimoni, anche frammentari, manoscritti e a stampa che dobbiamo a Paolo Tanganelli segue uno studio, assolutamente esaustivo, di errori e varianti, congiuntive e separative, dei rami in cui si articola la trasmissione e dei singoli testimoni, il cui risultato è tradotto nello *stemma codicum*, a cui è data origine da un comune archetipo. Ora sull'esistenza dell'archetipo sorge il mio unico dubbio filologico di fronte a questa bella edizione e ai suoi apparati: due sarebbero gli errori archetipici tramandati a tutta la tradizione, e cioè una lacuna dovuta, secondo l'ipotesi dell'editrice, alla caduta di *la gracia* ("infundiendo en el <la gracia>.Y asi la luz de la gracia") errore che, se la congettura, come assai probabile, è esatta, non sarebbe che una lacuna per omeoteleuto, non congiuntiva; l'altro errore *motivo* per *movimiento*, ha tutta l'aria di un errore poligenetico. Questo non inficia però affatto il ragionamento ecdotico di Paola Elia (semplicemente i due subarchetipi sarebbero entrambi copia diretta dell'originale – o di un *borrador*) che si basa essenzialmente nel dimostrare come gli errori del ramo y, di cui possediamo i mss. E e I, passano al rifacimento, o *Lama*B, il cui ascendente fa parte di questo ramo della tradizione. Altre modifiche (*Lama*A¹) compaiono, e vengono accolte nell'ultima fase, anche nel ms. L².

L'edizione critica della *Llama* (testo poetico e relativo commento) si basa essenzialmente su un manoscritto considerato il più affidabile rappresentante della versione originale, il ms. G, del xvi secolo, proveniente dall'Archivio del Sacro Monte di Granada ed attribuito, per quanto riguarda la copia della *Llama*, a Juan Evangelista, segretario e discepolo prediletto del Santo. Emendamenti vengono introdotti essenzialmente *ope codicum*. L'edizione ci restituisce, direi in modo ineccepibile, quello che dovette essere lo scritto originale di Juan de la Cruz che per molti anni era noto solo attraverso il suo rifacimento. Il testo è corredato da note filologiche che sottolineano le differenze tra i mss. che testimoniano i tre diversi stadi, da note linguistiche e precisazioni circa le citazioni (essenzialmente bibliche) e danno conto di postille marginali. A seguire un assolutamente esaustivo apparato delle varianti dei diversi testimoni.

Seguono due appendici in cui, nella prima si riproducono i rifacimenti e le interpolazioni della prima fase di manipolazione avvenuta nel ms L² (Archivio dei Carmelitani Scalzi di Cádiz, xvii secolo), nella seconda un'ampia selezione di passi della *Llama*B a sottolinearne le differenze con l'originale che a volte viene completamente stravolto: ad esempio l'ultima abrupta frase di San Juan, che sopraffatto dall'emozione non riesce a proseguire "Y por eso, aquí lo dejo", viene sostituita da "[... de Dios] al cual sea honra

y gloria *in secula seculorum*". Chiude il volume un intelligente nota di T'anganelli sugli interventi del rifacitore della *LlambaB* che sembrano "riflettere un disegno di riscrittura preciso e ben articolato" su tre livelli quasi "tre sfere concentriche": attenuazione del tono affettivo per avvicinarlo a modelli più tradizionali; "consistenti interventi di matrice marcatamente didattica" con "la pretesa di rendere più chiara e più completa la versione A dal punto di vista dottrinale"; infine il massiccio intervento operato con "la ferma decisione di rendere più aderente all'ortodossia l'esegesi primigenia" a ribadire in maniera martellante che "l'anima su questa terra non conosce ancora la gloria celeste". Così tra censure, espurgazioni, modifiche e interpolazioni didascaliche "l'ortodossia trionfa, ma si è smarrito l'essenziale: lo slancio debordante dell'amore mistico". Ed è grazie agli studi e alle edizioni di Paola Elia se abbiamo ritrovato il miracolo della poesia e della prosa – che è essa stessa poesia – di San Juan de la Cruz. E questo vuol essere uno stimolo a continuare: la *Noche* e la *Subida* aspettano!

Marcella Ciceri

MARIANO DE PACO, *El teatro de los hermanos Álvarez Quintero*, Murcia, Universidad, 2010, 246 pp.

Il libro di Mariano de Paco che mi appresto a recensire risponde a un'esigenza ambiziosa, come tutte le opere in cui si vuole scardinare uno stereotipo tentando di ristabilire un corretto equilibrio tra il severo giudizio di valore e il distaccato dovere di cronaca. In tale prospettiva, non deve stupire che uno dei più attenti e attivi studiosi di teatro spagnolo contemporaneo decida di affrontare due figure scomode come quelle di Joaquín e Serafín Álvarez Quintero, considerati da tutti l'emblema del teatro di intrattenimento a cavallo tra XIX e XX secolo, da molti il sintomo di una malattia ormai cronica della scena peninsulare dei primi decenni del '900. Nell'epoca del fervore culturale che precedette la proclamazione della seconda repubblica e che poi con la breve durata di questa coincise, pur senza giungere all'estremismo provocatore di Valle-Inclán, che li voleva davanti a un plotone di esecuzione, diversi avrebbero sottoscritto, se non la condanna, almeno il giudizio. Erano anni, quelli, in cui al teatro non veniva perdonato, dagli intellettuali e da molti drammaturghi, di ridursi a semplice passatempo, melodrammatico o comico che fosse, prelundando, con ciò, a una spaccatura che sempre più si sarebbe andata accentuando tra il teatro critico e quello d'evasione. Scomode, quindi, queste due figure, specialmente perché incastonate in un tessuto dalle maglie troppo strette, cristallizzate in una storia del teatro spagnolo del Novecento spesso tesa a ricercare ciò che poteva o doveva essere piuttosto che a indagare fino in fondo certe manifestazioni culturali e le loro radici. Non apprezzerà questa monografia chi ritiene che una storia critica del teatro debba occuparsi quasi esclusivamente di quei tratti e quegli autori che abbiano contribuito in maniera significativa ed evidente all'evoluzione del genere, tralasciando i fenomeni considerati come conservatori o paradigmatici di un tradizionalismo culturale e di una immobilità sociale. A questi parrà di vedere, nelle pagine che Mariano de Paco dedica ai due commediografi, un indebito nonché immeritato tentativo di riscattarne, esaltandole, doti personali e di scrittura altrimenti impercettibili; non certo tale è il proposito dell'autore, il quale rifiutando in partenza qualsiasi posizione pregiudiziale, evita al contempo la condanna e la celebrazione, «en un intento de contribuir a de-

terminar su adecuado lugar, sin encomios indebidos ni descalificaciones apresuradas, en la historia de la literatura y del teatro español» (p. 22).

Il duplice ritratto degli inseparabili fratelli viene eseguito in questo libro sulla base di una considerazione: che si trattò, come nel caso di molti altri personaggi di quei decenni, non di scrittori puri ma di uomini di teatro che componevano a partire dalla loro personale esperienza delle varie realtà sceniche del tempo. Non si può studiare un solo testo degli Álvarez Quintero senza metterlo a reagire nel contesto della vivacissima vita teatrale di fine e inizio secolo, vale a dire senza ravvisarvi sempre un intimo desiderio di sperimentare, non già a livello letterario, bensì comunicativo e scenico, le varie forme della scrittura, perlopiù comica, e le potenzialità che presenta il dialogo quando si fa ricorso alle infinite risorse insite nel linguaggio. In tale predisposizione generale vanno ricercate, secondo Mariano de Paco, le principali qualità della prolifica e metodica attività dei due fratelli, i quali, al contrario di altri autori che furono protagonisti del panorama commerciale prima e dopo la guerra, rifiutarono sempre di rifugiarsi in schemi fissi e in un remunerativo atteggiamento di immobilità creativa. Certamente ciò non rende i loro testi dei capolavori della letteratura drammatica, né assicura, all'interno della vasta produzione dei due commediografi, una continuità di risultati; nondimeno, il quadro rigorosamente tratteggiato dall'autore di questo volume mette in luce una freschezza e una genuinità della scrittura, come pure una spiccata abilità nell'osservare e riprodurre le situazioni della vita ordinaria, qualità che giustificano appieno gli attestati di stima, tra gli altri, di un severo critico quale fu Clarín e di un appassionato di teatro come Galdós, il quale proprio a loro affidò l'adattamento del suo romanzo *Marianela*, portato in scena nel 1916. Notizie e considerazioni su questi ed altri fatti sono raccolte da Mariano de Paco nelle varie pagine e note dedicate alla ricezione del teatro degli Álvarez Quintero, di cui in generale è corredato l'intero libro ma che in particolare si concentrano in due sezioni specifiche intitolate «El teatro de los Quintero y la crítica de su tiempo» e «Los Quintero: de la posguerra hasta hoy» (pp. 67-95). Pari rilevanza è data giustamente all'andalusismo, tratto preponderante, sebbene non onnipresente, della produzione dei due scrittori, anch'esso controverso nella misura in cui propone un'immagine allegra e vitale che stride con l'Andalusia tragica poetizzata altrove (per il teatro, Mariano de Paco rimanda almeno a García Lorca e, nel dopoguerra, a Martín Recuerda), alla quale essi riconoscono certamente un'autenticità, rivendicandone tuttavia altrettanta per la loro rappresentazione della terra natia. Anche questo aspetto, come mette in risalto l'autore, va considerato nel solco di una durevole tradizione che si snoda lungo tutta l'età moderna della letteratura spagnola, fino al costumbrismo e alle sue evoluzioni a cavallo tra Otto e Novecento e oltre, e che gli Álvarez Quintero seppero declinare nelle più svariate forme e secondo i caratteri dei diversi generi e sottogeneri.

Di tale varietà il lettore ha modo di rendersi conto più nel dettaglio grazie alle altre sezioni che completano il volume, dedicate allo studio specifico di alcuni testi rappresentativi, rispettivamente, del «género chico» (*El ojo derecho*, *La buena sombra*), della commedia (*El patio*, *Los galeotes*, *Las flores*, *Las de Caín*, *Amores y amoríos*, *Puebla de las mujeres*, *Novelera*, *Mariquilla Terremoto*, *Lo que hablan las mujeres*), del dramma (*Malvaloca*, *La calumniada*), del poema drammatico (*Madreselva*), nonché all'esame della riduzione teatrale di *Marianela*, cui si è già fatto accenno. In ciascuna di queste analisi, Mariano de Paco non manca di fornire informazioni, note e considerazioni sui relativi *estrenos* e sulla ricezione da parte del pubblico e della critica. Ad arricchire ulteriormente la parte informativa, infine, le appendici in cui si raccolgono tutte le date delle prime teatrali in ordine cronologico, l'elenco delle opere non rappresentate e di

quelle tradotte in altre lingue, tra le quali, per la curiosità del lettore italiano, segnalo qui la presenza di testi tradotti in dialetto (specialmente fiorentino, genovese e veneziano).

Convinto che il teatro dei fratelli Álvarez Quintero abbia rappresentato, per vari aspetti, una reazione, seppure tradizionalista, «ante la retórica, el efectismo y los argumentos enmarañados» (p. 209), con questo libro Mariano de Paco porta avanti, con il rigore del critico e la passione dello studioso di teatro, un impegno che già si era assunto nel 2007, curando per i «Clásicos Castalia» una edizione di *El ojito derecho*, *Amores y amoríos* e *Malvaloca*.

Simone Trecca

FÉLIX DE AZÚA, *Autobiografía sin vida*, Barcelona, Random House Mondadori, 2010, pp. 168.

No sé si a Félix de Azúa, mientras iba escribiendo su *Historia de un idiota*, le rondaba por la cabeza una línea de *El mito de Sísifo* cuando, casi al final, Albert Camus escribe que no se descubre el sentido de lo absurdo sin sentirse tentado a escribir algún manual de la felicidad. Porque no de otra cosa habla la breve y densa novela del escritor barcelonés, que en su feroz planteamiento antiplatónico y antihegeliano deja claro lo absurdo que resulta buscar la felicidad cuando esa búsqueda acontece bajo el signo de lo Ideal: el Amor, la Utopía, el Arte y así sucesivamente. Al buscar lo Ideal, el riesgo de perder la dimensión temporal de la existencia es siempre fuerte, sin hablar del riesgo de pasar por encima de existencias concretas si estorban el camino. Los Valores, en la reiterada lección azuana, en el mejor de los casos son históricos; en el peor, falsos. De todas formas, siempre son expresión de una voluntad de poder que los produce y que quiere que valgan mientras vayan en aumento de su poder. Llega un momento, leemos siempre en Camus, en que el velo de las costumbres cotidianas se rasga y surge de repente la pregunta del por qué, con la que se inaugura el movimiento de la conciencia según el existencialismo, y con la que todo *comienza*, en un cansancio teñido de asombro, nos dice el texto. *Comienza*, esto es lo importante. A partir de esa desocultación de los automatismos de la vida y del desasosiego que conlleva, si el hombre no se mata, puede empezar una existencia auténtica. Lo que no me mata, me fortalece, escribía Nietzsche en *El crepúsculo de los ídolos*. Durante mucho tiempo no me he dado cuenta del valor de *comienzo* que tiene el cierre de *Historia de un idiota*, porque no veía sino la *pars destruens* y las ruinas acumuladas a lo largo del camino que el protagonista acomete en su búsqueda de la felicidad, como si ese camino fuera también el de la modernidad y de la fuerza que la empuja, el progreso, como los ha descrito Walter Benjamin. El mismo cansancio teñido de asombro es el que descubre el narrador al final de la novela mirándose al espejo. Lleva en la cara los signos de una batalla quiijotesca y la misma sonrisa de siempre, aunque quizás esta última sea ahora la de quien ha experimentado un desencanto del que no hay vuelta atrás y contra el cual será justamente esa sonrisa la única defensa posible. La novela es, de hecho, en su duro nihilismo, una invitación nietzscheana a abrazar el devenir precisamente a partir de la desocultación más difícil de asumir, la de la falta de cualquier fundamento metafísico e idealista de la existencia, y a partir de la conciencia de que todo está sujeto al tiempo, felicidad incluida, por supuesto.

De la misma forma en que Nietzsche aboga por un sí gozoso a la vida a pesar de todos los pesares, escribe Camus que hay que imaginar también a un Sísifo feliz. Una operación por otra parte tan fácil como salir vivo de un encuentro con la Gorgona. No por otra razón Nietzsche abogaba por un superhombre. Así como Perseo utilizó un espejo para no quedar petrificado ante la visión directa del monstruo, el hombre ha intentado domesticar la bestia del devenir a través del sinnúmero de representaciones – imágenes y palabras – que han ido constituyendo el gran edificio de la cultura. Tanto el filósofo alemán, como el Freud de *El malestar de la cultura*, han apuntado con fines diferentes el precio pagado por el simulacro de seguridad.

Una postura igualmente nietzscheana subyace a la concepción de las artes en los ensayos de Félix de Azúa y se deja percibir también en su último trabajo *Autobiografía sin vida*. Las artes, leemos al comienzo, “constituyen un conjunto de prácticas notablemente diversas que nacen en el origen mismo de lo humano (es decir, de lo mortal)” (p. 12). Las artes – como la técnica, con la que comparten la matriz etimológica en la *téchne* – contribuyen a volver el mundo un sitio habitable imponiendo sentido al espacio y al tiempo. Escribe Azúa que las artes “como las religiones y las ciencias, parecen más bien un desesperado intento por imponer un sentido a nuestra vida, tan efímera como insensata. O más bien, un intento esperanzado de *producir* sentido [...]” (p. 13). Y de producir *verdad*, cabe añadir, porque desde el ocaso de la metafísica y desde que el mundo se ha convertido en fábula, la verdad es una cuestión de metáforas, o, si queremos, de retórica y eficacia.

Que *Autobiografía sin vida* sea una autobiografía más bien excéntrica lo señala ya el oxímoron del título. Si tuviéramos que atenemos a los principios del pacto autobiográfico, sería evidente que éste quedaría enseguida desatendido, cosa que, por otra parte, no debería sorprender demasiado al lector familiarizado con la obra de este escritor tan dado a infringir las reglas de los géneros. El yo no aparece nunca y a lo sumo es un nosotros que ensancha el alcance de lo narrado hasta identificar a la generación en que el autor se difumina. Si alguna vez se asoma alguna vivencia particular – un perro al que un niño abraza tierno, amigos que desaparecen, una tomografía axial computerizada de cuyo parte un paciente espera una absolución o una condena, una antología poética famosa –, la materia se trata desde la distancia de una tercera persona. Cabe entonces una pregunta: ¿debemos tomar al pie de la letra la indicación del título de que esta autobiografía estaría “sin vida”? Pues, en absoluto. Félix de Azúa habla de su vida en esta obra del mismo modo en que los Novísimos hablaban de sus vidas en los poemas que escribían: a través de unas máscaras culturales. Al escribir su autobiografía a través del arte y de la literatura como si se tratara de otro de sus ensayos sobre dichas prácticas, Azúa está hablando con figuras de su propia vida y de lo que lleva una vida entera apasionándole, llenándole esa vida de sentido, y de lo que por la pasión se ha transformado en memoria y conocimiento de sí, y del mundo y de los hombres. Aunque el camino haya sido un “aprendizaje de la decepción” y, como se nos dice, el relato conste “de una serie de despedidas” (p. 24). Al igual que en *Historia de un idiota*. Y así como manda una postura nihilista conscientemente asumida hasta el fondo.

El relato consta en realidad de dos autobiografías complementarias. En la primera, el autor explica “eso que viene en llamarse “una vida” como una irresistible corriente de imágenes, un torrente de signos visibles que va labrando el surco de nuestra imaginación sin que podamos hacer nada por detenerlo ni por canalizarlo” (p. 25). En la segunda, vuelve a contar la misma historia, “pero ahora desde un punto de vista externo y con una impostación biológica [...]. Ese paisaje, el de la literatura, también

sufre una interesante transformación, complementaria de la de los signos visibles y que me ayuda a entender los dos accesos, el de la vista y el del verbo. La primera parte es el mapa visual de una imaginación. La segunda es su encarnación práctica en palabras” (p. 26).

La parte sobre las imágenes recorre a grandes brincos treinta y dos mil años de historia del arte, desde las primeras pinturas rupestres encontradas en la cueva de Chauvet, hasta la Documenta 5 de Kassel dirigida por Harald Szeemann en 1972, *in limine* de la postmodernidad, y dominada por el segundo oxímoron de esta reseña, el *arte conceptual*. Con este acontecimiento y con la explosión de prácticas artísticas que marca lo postmoderno, Azúa considera cerrada la historia del Arte al menos como se consideró siempre desde el idealismo alemán. A partir de esa Documenta, escribe, son necesarios unos cursos de filosofía para orientarse en el arte contemporáneo. En el medio del camino, el autor se para unas cuantas veces, siempre que parece vislumbrar la aparición de un signo nuevo que indicaría también un nuevo tiempo, aunque a veces sea sólo el preludio de nuevas carnicerías humanas: lo Bello en la Grecia clásica; el símbolo cristiano de la Cruz; el gran momento de la arquitectura gótica; la geometría renacentista; la pintura flamenca; *La muerte de Marat* (y de toda revolución) de Jacques-Louis David; los *Caprichos* de Goya y el arte romántico; la pintura abstracta de Mark Rothko.

La parte sobre la palabra, mucho más breve, se compone de dos apartados: el primero es sobre la poesía y lleva el título significativo de “Autobiografía”; el segundo trata de la novela. Azúa ha tenido siempre un respeto reverencial por la poesía, y considera que la palabra poética es aún una palabra *pática*, es decir una palabra ligada al *pathos* de la experiencia del mundo y capaz, por eso, de guardar todavía una estrecha relación con la verdad entendida como manifestación del ser en su aparecer (*aletheia*, desocultación), y no como adecuación del juicio lógico a la cosa. Una relación tal con las palabras la puede tener todavía el niño cuando “juega cándidamente” con ellas y mientras quedan “seres vivos”, y “de ahí que el placer poético no sea intelectual sino *físico*” (p. 145). Es el breve momento antes de que la poesía se pierda y se vuelva literatura, o también “deberes del colegio” (p. 160), como el autor llama los poemas que olvidan que “no hay poesía si no hay homenaje” (p. 148). Mientras el “juego” dura, en cambio, la poesía se acerca a lo sagrado y el hombre a esa forma de habitar poéticamente el mundo por la que el ser-ahí recibe en don el fundamento de la existencia, según escribe Martin Heidegger en sus glosas a Hölderlin. Cuando el poeta Azúa se da cuenta de que va perdiendo la relación originaria que tenía con la palabra, deja de publicar poesía, y eso será justamente a raíz de la publicación de *Nueve novísimos poetas españoles*: “A partir del primer libro que publiqué [...], lo que había sido juego se convirtió en tarea y lo que en alguna ocasión fue poesía se deslizó inexorablemente hacia la literatura. [...] Casi de inmediato, aparece una antología y, aunque él no lo sepa, es expulsado del paisaje poético [...]” (p. 159). Ya desencantado también respecto a la poesía, Azúa abraza la novela, el género por excelencia del desencanto y de la prosa del mundo. En el último capítulo de *Autobiografía sin vida*, el autor cita a escritores como Proust, Kafka, Faulkner, Joyce, Celine o Beckett, todos “ciudadanos irónicos, distanciados, embaucadores, bromistas dotados de un sentido del humor colosal, con Kafka a la cabeza. Y todos muestran en su correspondencia una olímpica indiferencia por el “argumento”, es decir, por lo propio e insustituible de la novela, lo que la mantiene atada al viejísimo ritual del zoco y del fuego” (p. 165). No por azar, el homenaje final va a Juan Benet, el novelista español del siglo xx que más ha encarnado estas características y el más nietzscheano de todos. El mismo

Azúa ha destilado siempre, tanto en sus novelas como en sus ensayos, un sentido del humor colosal que se ha erigido como un dique contra el nihilismo. Si hay una cosa que quizás preocupe de *Autobiografía sin vida*, con respecto a otros textos, es la rarefacción de esa ironía, que nada bueno puede significar.

Stefano Ballarin

JAVIER MARÍAS, *Voglio essere lento*, Conversazione con Elide Pittarello, Firenze, Passigli Editore, 2010, pp. 222.

Sono da molti anni un'appassionata lettrice di Javier Marías e ho ricevuto con grande gioia e letto con grande attenzione questa conversazione che mi permetteva (appena un pochino) di sollevare un lembo del velo piuttosto misterioso che avvolge la sua scrittura e allo stesso tempo avvinghia nella sua fascinazione il lettore. E chi meglio di Elide Pittarello, la sua maggiore studiosa ma anche l'amica di molti anni poteva farlo? Scrutare ad un tempo "nella trama di finzioni sempre più ibride rispetto ai generi letterari", e scrutare anche il volto di un amico, coglierne "i diversi toni della voce, le pause brevi o prolungate, le risate, gli attimi di raccoglimento, le innumerevoli espressioni...": tutto questo permette all'intervistatrice di formulare domande brevi o brevissime, che in apparenza potrebbero a volte sembrare anche banali, ma in realtà ficcanti, una chiave per aprire il discorso di Javier Marías, un discorso fluido e spontaneo ma che conserva tanto del lessico, della sintassi e soprattutto del ritmo – di quella sua "coscienza [...] ritmica o musicale" – che fanno della sua scrittura qualcosa di diverso e irripetibile.

La prima parte di queste interviste-conversazioni, *Madrid, 12-14 maggio 2005*, venne pubblicata a Madrid (RqueR editorial) lo stesso anno, col titolo *Entrevistos* – un caratteristico gioco di parole – mentre la seconda parte, *Madrid, 8 giugno 2009*, è stata realizzata per questa edizione e destinata soprattutto all'Italia ed "esprime sulla nostra situazione politica un giudizio preoccupato che illumina comunque la matrice etica della sua scrittura". Il libro è ulteriormente suddiviso in brevi parti che non vorrei chiamare capitoli ma piuttosto spunti di conversazione e di riflessione. Soltanto alcuni di questi spunti, alcune frasi, parole quasi colte al volo, potranno, meglio di un goffo tentativo di riassumerle, dare conto dello spessore di questo libro.

Dell'abitare e delle abitudini: "Madrid è [...] da circa quindici anni una città del tutto invivibile. [...] l'esterno è così aggressivo, così spaventoso e così criminale! [...] Ho detto varie volte che lo spazio è ciò che contiene il tempo e che la memoria dipende in gran misura anche dallo spazio. [...] Io sono nato qua e, anche se la città mi è sempre più estranea, c'è una certa naturalezza che mi sarebbe difficile avere in un altro luogo". *Verso l'infanzia*: "Il tempo dell'infanzia trascorre sempre molto più lento di quello della vita adulta [...] Ho sempre pensato che il sentimento amoroso, se lo si prova, lo si può provare in modo uguale o molto simile tanto a cinque o a sette anni che a qualsiasi altra età"; e più avanti: "Amare, di per sé, non è né bello né brutto, può essere stupendo e può essere un orrore". *Palpare il tempo*: "Ho la sensazione che alla maggior parte della gente faccia orrore palpare il tempo e per questo lo devono riempire [...] non mi interessa essere più veloce. Non voglio essere più veloce. Voglio essere lento. Voglio perdere il tempo". *Quel che ci sta in un romanzo* ("a proposito di una certa realtà spagnola"): "Si tratta, diciamo, dei legami

del presente con il passato. Forse ci sono pagine; sono due o tre o quattro, mi pare, in *Nera scbienna del tempo*, nelle quali ricordo di aver avuto la sensazione, quando le scrissi, e dopo quando le pubblicai [...] che fosse particolarmente orribile quello che mi era venuto in mente in quelle pagine, al punto di fermarmi a pensare: 'Che diritto ho io di mettere in testa a qualcuno queste cose?' [...] A volte ho la sensazione che forse il mondo andrebbe meglio senza il racconto di certe cose [...] Comunque c'è sempre una contraddizione e credo che nei miei romanzi questa contraddizione si veda.[...] Mi sembra grave che le cose vengano dimenticate come se non fossero esistite. [Quelle pagine] obbediscono un poco a questa idea: che si sappia che questo è successo, che si sappia che questo è accaduto, che si sappia che questo è esistito". *Contare sui morti*: "La vita oscilla sempre tra il non più e l'ancora (*todavía*) [...] Ma io continuo a stare nell'ancora". *Tornare a casa di Tupra* (personaggio della trilogia *Tu rostro mañana*): "...stare soltanto nel mondo mi sta risultando francamente spiacevole, senza il puntello di quell'altro mondo di finzione.[...] È semplicemente la sensazione di passare una parte del giorno, diciamo, in un posto in cui ci si riposa [...] quel tipo di gusto di trovarsi installato in un mondo diverso da quello abituale". – "Cosa speri dal futuro?" – "...suppongo che in questi momenti il futuro sia per me il presente, il giorno per giorno.[...] quel futuro astratto è sempre più brumoso [...] forse quel futuro concreto è il presente". *Madrid, 8 giugno 2009; Gli eletti e gli elettori*: "in questo momento la cosa più demoralizzante che riguarda l'Europa – e parlo in parte della Spagna, e ovviamente soprattutto dell'Italia – sono gli elettori di destra. [...] si ha come l'impressione che, per esempio, in Italia e in Spagna i politici di destra non si siano molto distinti per le loro preoccupazioni morali, né per i loro principi etici. Molto più di quei politici, però, mi preoccupano quelli che votano quei politici. [...] È indice di una malattia morale della società". *Un paese che invidiamo*: "ho come la sensazione che gli italiani attuali non siano coscienti di ciò che stanno facendo; che non credano che stanno commettendo, dal mio punto di vista, qualcosa di atroce e molto pericoloso [...] perché è da miserabili trasformare gli immigranti in delinquenti per il solo fatto che entrano nel paese.[...] mi meraviglia che [l'Italia] sia caduta in un degrado morale tanto profondo [...] e che la cosa in Italia non preoccupi nessuno [...] che gli italiani [non] abbiano cominciato a provarne troppa vergogna".

Ora posso solo aggiungere che aspetto con impazienza il nuovo romanzo di Javier Marías che sta per uscire in Spagna e, tradotto, in autunno in Italia.

Marcella Ciceri

* * *

YOEL MANUEL L. VÁZQUEZ (Ed.), *Diálogo y Transgresión*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 2009, pp. 167.

Diálogo y Transgresión es la última publicación del Grupo de Estudios Helénicos de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de la Habana. Desde 1996, año de su formación, dicho grupo sigue llevando a cabo una estrecha y peculiar indagación sobre la presencia en la cultura cubana contemporánea de la Grecia clásica, a la vez que un acercamiento a las letras helénicas actuales, abriendo espacio al estudio tanto de las letras antiguas como a las nuevas generaciones de jóvenes escritores helénicos.

De hecho, en línea con este doble eje de investigación, los artículos recopilados en *Diálogo y Transgresión* no se limitan sólo a la literatura y a las artes plásticas en Cuba, sino a las de toda Hispanoamérica y la Península Ibérica, a la vez que proponen unas primeras reflexiones sobre la literatura griega contemporánea. Por tanto, abarcan unas zonas de creación tanto artísticas como literarias poco exploradas y, a veces, incluso menospreciadas. Es más: como apunta el título mismo, las ponencias entablan un “diálogo” muy actual con las ancestrales raíces históricas de la Antigüedad griega, a través de posiciones inevitable y necesariamente “transgresoras”, cuya finalidad es tanto la búsqueda de diferentes lecturas e interpretaciones de la realidad, la antigua y la contemporánea, como la desacralización de viejos mitos estereotipados y cristalizados en el tiempo, que ahora cobran nueva vida y se resemantizan, enriqueciéndose así con múltiples significados.

Se trata, evidentemente, de un “diálogo” muy variado según los casos, la cultura de procedencia de los investigadores y los intereses científicos de los mismos. Así pues, algunos escritos se centran en la Antigüedad como momento fundacional de una cultura, otros subrayan la herencia clásica en creaciones artísticas recientes y otros tantos buscan una línea de continuidad entre el pasado lejano y la contemporaneidad, a través de huellas literarias “íntegras” así como de transformaciones subversivas.

Más allá de las singulares temáticas y de los peculiares enfoques de cada una de las contribuciones indicadas, que varían desde los textos clásicos (el análisis de las *Anacreónticas*, por ejemplo) y las figuras míticas (Helena, Electra, Afrodita, Odiseo) hasta el urbanismo, la arquitectura y la escultura contemporáneas, el sello más relevante es la presencia casi obsesiva del modelo griego en el *continuum* histórico, sea para acuñarlo, sea para cuestionarlo. Emerge, pues, un marco que se comporta como un modelo imprescindible de referencia a lo largo de los siglos y que logra

insertarse incluso en el complejo mapa cultural de la postmodernidad, que subraya la necesidad del acto de reflexionar sobre el presente a través de la mirada al pasado y redimensiona los valores más trascendentes, pero que nunca descuida los valores universales ancestrales.

Diálogo y Transgresión aporta, pues, una contribución fundamental en el panorama de los estudios de letras helénicas, que evidencia una versatilidad de las temáticas y de las alternativas icónicas, técnicas y conceptuales propuestas, a la vez que propone una multiplicidad de análisis capaz de trasladar al signo clásico al discurso artístico más reciente en cuanto portador ineludible de significados siempre nuevos.

Ludovica Paladini

ADRIANA CROLLA - OSCAR VALLEJOS (COMPS.), *Estudios comparados de la literatura actual. Indagaciones desde género, canon, educación*, Santa Fe, Ediciones UNL, 2010, pp. 240.

La publicación del volumen *Estudios comparados de la literatura actual. Indagaciones desde género, canon, educación* pone de manifiesto un nutrido número de ilustres autores e investigadores comparatistas argentinos de la Universidad Nacional del Litoral –entre otros, Adriana Crolla, Oscar Vallejo, Analía Gerbaudo y Liliana Chávez–, cuyas contribuciones intentan desarrollar “una semiosis ética a partir de la revisión de los propios recorridos y encuentros de la otredad con lo local, proponiendo a su vez nuevos ordenamientos y cruces para leer la literatura actual” (p. 6).

Los artículos propuestos, de hecho, pretenden abordar problemáticas conceptuales y propuestas reflexivas actuales desde una perspectiva comparada, con el fin de (re) pensar los recorridos de la literatura nacional en articulación con otros discursos y áreas del saber durante las últimas décadas del siglo XX.

Atendiendo a estos postulados, el libro incluye cuatro ejes problemáticos. Los primeros dos tratan de averiguar cómo ciertos intereses conceptuales, fundamentalmente políticos, generan formas de lecturas y escrituras a la vez que proponen un ordenamiento de lo literario; en lo específico, el primer eje se centra en el proyecto teórico de Harold Bloom sobre la literatura como artefacto estético, mientras que el segundo analiza el problema de la literatura en relación con una filosofía moral o filosofía de la educación (con particular atención en los estudios de Martha Nussbaum).

La tercera parte, en cambio, propone una indagación desde una perspectiva histórica, en concreto sobre la manera en que se articulan en Argentina ciertas teorizaciones, de base metodológica, con propuestas reflexivas sobre el modo de enseñar la literatura. Finalmente, el cuarto eje, articula la literatura desde una perspectiva ecléctica, con un proyecto colectivo político anclado en la problemática de la mujer y los estudios de género.

Más allá de las distintas perspectivas estéticas, ideológicas y filosóficas que cada autor desarrolla en su propia contribución, y pese a la esquematicidad casi didáctica de los asuntos, que en parte fueron concebidos originalmente como lectura base de alumnos cursantes de un seminario titulado “Miradas reflexivas de la literaturas de la segunda mitad del siglo XX”, los aportes propuestos revelan una reflexión de profunda envergadura crítica que, aunque claramente dirigida a la práctica académica

y a la revisión de la política educativa del país, logra distanciarse de lo local y abrirse al panorama literario internacional.

La elección del marco de la literatura comparada, pues, orientada en principio a “validar la inclusión de trabajos de tan variada amplitud en dicha publicación” (p. 5) abarca, al final, un espacio ‘otro’, plúrimo y heterogéneo, donde la compleja articulación de las posiciones y los análisis propuestos permiten armar una (re)visión de la literatura en su conjunto, cumpliendo debidamente con la tarea fundamental que la comparación misma implica: buscar paralelos y medir distancias, reconociéndole a la literatura su dimensión irreductible y rizomáticamente abierta a infinitas interpretaciones.

Ludovica Paladini

JUAN DIEGO RUÍZ CUMPLIDO (COORD.), *En primera persona. 49 entrevistas a mujeres cubanas*, La Habana, Editorial Cenesex, 2010, pp. 205.

La publicación de *En primera persona. 49 entrevistas a mujeres cubanas* es fruto de una iniciativa nacida del interés del Servicio Especial para la Mujer de América Latina y el Caribe (SEMLac), la Oficina Técnica de Cooperación de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) en Cuba y el Centro Nacional de Educación Sexual (CENESEX). Como bien indica el título, el texto reúne 49 historias de mujeres cubanas de diferentes edades, intereses y formaciones, unidas todas por el afán común de contar sus propias experiencias desde ámbitos tan diversos como la ciencia, las artes, la política, las humanidades o la familia.

Entre las entrevistadas cabe recordar a Aida Bähr, narradora y directora de la Editorial Oriente; a Mariela Castro, sexóloga y directora del CENESEX; a Isabel Moya Richard, directora de la Editorial de la Mujer; a Ángela Corvea, reconocida bióloga; a María Isabel Díaz, actriz; a Carmen Rosa Montano, única cubana directora de un Centro Meteorológico Provincial; a Erika Ferrer, presidenta de una Cooperativa de Créditos y Servicios; a Sandra Álvarez, periodista, editora y creadora del blog “Negra cubana tenía que ser”; a Julia Osendi, comentarista deportiva; a Ivette Vega, directora de la revista *Muchacha*; a Luisa Campuzano, profesora de la Universidad de la Habana, directora del Centro de Estudios de la Mujer de Casa de las Américas, y directora de la revista *Revolución y Cultura*; a Teresa Lara, vice-directora general de la Oficina Nacional de Estadísticas; a la cantante Omara Portuondo y a Dulce María Loynaz, suma escritora y poetisa cubana, premio Cervantes de Literatura, “una mujer donde todos los abolengos de la patria se funden, pólvora y canto, una mujer en su jardín”, según la define Miguel Barnet (p. 24).

El sello más relevante de esta recopilación es, evidentemente, la pluralidad. Se trata de un mosaico de voces orientado a la muestra de tantas experiencias, a la vez que a la valorización del trabajo de las mujeres – remunerado o no, visible o invisible, y siempre escasamente reconocido – así como a la presentación de una base para el análisis, a partir de cada una de las historias, de los avances y retos sobre los que aún es necesario incidir en favor de la igualdad entre hombres y mujeres y de la equidad de género.

Isabel Moya Richard, en el prólogo, comenta que el texto se acerca a formas muy diversas de ser mujer, subvirtiendo generalmente normas y convenciones, aunque

marcadas por estereotipos y culpas: “[...] Pudiera señalarse que faltan voces, experiencias y momentos cruciales de la sociedad cubana, pero las seleccionadas brindan claves esenciales para entender el proceso de empoderamiento de las cubanas, y también los espacios en que el patriarcado, muchas veces metamorfoseado, sobrevive. En este volumen se mira la sociedad desde lo personal, y se construye lo social a partir de lo vivencial” (p. 7).

En un país como Cuba, donde todavía hoy en día, según las estadísticas de las Naciones Unidas, las mujeres son el 70 por ciento de quienes viven bajo el umbral de la pobreza, ocupan apenas el 10 por ciento de los escaños de parlamentos y se encargan de la economía informal, una iniciativa como la publicación de *En primera persona. 49 entrevistas a mujeres cubanas* resulta un canto necesario e imprescindible a la diversidad y al espíritu de las mujeres, a la vez que una propuesta amplia y concreta que mueve a la reflexión y que promueve un cambio sustancial para incorporar la equidad de género en el largo proceso que implica el compromiso y la responsabilidad ética y estética.

Ludovica Paladini

CONDESA DE MERLIN, *Memorias y ficciones habaneras*, Selección y estudio introductorio de Luisa Campuzano, La Habana, Publicaciones de la Oficina del Historiador de la Ciudad, 2010, pp. 182.

Precedido por un estudio introductorio de Luisa Campuzano, el libro *Memorias y ficciones habaneras* reúne tres textos de María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, condesa de Merlin, de marcado carácter autobiográfico.

Luisa Campuzano es profesora de la Universidad de La Habana, coordina el “Programa de Estudios de la Mujer de Casa de las Américas” y dirige la revista *Revolución y Cultura*. Sus libros más recientes son: *Las muchachas de La Habana no tienen perdón de Dios* (La Habana, 2004, Premio de la Crítica, reimpresso en 2010), y *Narciso y Eco. Tradición clásica y literatura latinoamericana* (Buenos Aires, 2006). Es coeditora de *Yo con mi viveza: textos de conquistadoras, monjas, brujas, poetas y otras mujeres de la Colonia* (La Habana-Montreal, 2003); y *Más allá del umbral. Autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura* (Sevilla, 2010). Junto con Nara Araújo, Luisa Campuzano es una de las primeras y más destacadas investigadoras de la figura de la Condesa de Merlin en Cuba.

La Condesa de Merlin, autora, cubana de nacimiento y parisina de adopción, escribió sólo en francés y anticipó la condición transnacional de muchos/as artistas e intelectuales contemporáneos/as y como señala Luisa Campuzano “[...] tuvo la suerte de ver sus memorias, su primera novela y una versión muy reducida del libro que escribiera tras su único y breve regreso a La Habana, traducidas e impresas especialmente para los lectores de su país natal, que la recompensaron colocándola a la cabeza de todos los cánones y antologías de la literatura femenina cubana, y tomándola como referente privilegiado para conocer, o favular e imaginar, importantes trechos y facetas de la historia social y las costumbres de la Isla” (p. 7).

Los primeros dos textos de *Memorias y ficciones habaneras* narran acontecimientos sucedidos durante sus años de infancia y adolescencia vividos en Cuba, entre 1789 y 1802; se titulan *Mis doce primeros años* (*Mes douze premières années*, 1831) y *Sor*

Inés (*Histoire de Soeur Inés*, 1832). Éstos se consideran respectivamente la primera autobiografía y la primera novela de tema cubano de la literatura nacional, ambas de muy difícil acceso en traducción española. El tercero, “L’évasion” es un breve relato de tema cubano que hasta ahora no se había traducido al castellano. En conjunto se trata de un contradictorio y, por ello muy interesante, testimonio de la vida colonial cubana, vista desde la perspectiva de un miembro de una de sus más prominentes familias. Luisa Campuzano presenta la traducción de las obras menos conocidas de la Condesa de Merlin que, de alguna manera, anticipan algunas problemáticas presentes en su más famoso *Viaje a La Habana* y completan su interpretación. Después de la infancia transcurrida en La Habana, una breve juventud vivida en Madrid donde se casa con un general del ejército de Bonaparte, que habría recibido el título de conde por méritos de guerra - Christophe-Antoine Merlin -, María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo pasó el resto de su existencia en París. Perteneció a una de las reconocidas familias de la sacarocracia. Se destacó en España y Francia como escritora y cantante, y su salón congregaba a las figuras más significativas de la vida social e intelectual de su época. En 1844 publicó *La Habane*, libro que es el resultado de su vuelta por pocos meses a su ciudad natal tras treinta y ocho años de ausencia; se trata de un viaje motivado por razones económicas, políticas, literarias y sentimentales. La traducción al castellano, autocensurada y muy reducida, apareció el mismo año con el título *Viaje a La Habana*, prologada por Gertrudis Gómez de Avellaneda. La obra provocó entonces y continúa provocando hoy en día muy distintas y contradictorias interpretaciones, es inspiradora de interesantes investigaciones e interpretaciones que resultan imprescindibles para entender la historia política y cultural del país. El texto que resulta de *La Habane/La Habana* y *Viaje a La Habana*, en sus distintas versiones, pertenece a la construcción identitaria de Cuba y participa en ese amplio y variado relato que Ambrosio Fornet indica como *Narrar la nación*.

Los textos presentados por Luisa Campuzano son importantes precisamente porque al ser poco conocidos ofrecen datos para una más completa interpretación de la autora y de su obra. La reflexión que rige el estudio introductorio y que abarca las tres narraciones, remite al rechazo al convento “como institución coercitiva, como instrumento de control y represión social y familiar; así como un evidente anticlericalismo, lo que los hace aún más interesantes” (.7) *Mis doce primeros años*, como indica el título relata la infancia habanera de la autora, *Historia de Sor Inés* cuenta el encuentro entre la joven e infeliz monja Inés, y la niña María de las Mercedes en el monasterio en el que la habían obligado a entrar para educarla y para encontrarle un cómodo destino para los intereses de su familia. El relato “La evasión” traducido del francés, especialmente para esta edición, por la misma Luisa Campuzano, narra un episodio de violento castigo infligido a una prima de la autora y a su rebelión y concreta oposición. Las palabras iniciales de “La evasión” resultan iluminadoras con respecto a la lectura del conjunto de la obra presentada en estas *Memorias y ficciones habaneras*; “De todos los abusos el de la fuerza bruta es el más repugnante, pues es a la vez estúpido y grosero. [...] En mi infancia creí morir cuando por primera vez fui testigo de un castigo corporal. Mis sentimientos se sublevaron; mi razón, como un relámpago, se impuso al instante; la imagen de la justicia se reveló a mi alma en toda su majestad y yo la abracé por el horror que me inspiró ese vil ultraje” (p. 161). Estas afirmaciones en contra de la violencia y la falta de libertad que una sociedad perversa e implacable imponía a las mujeres vuelven a encontrarse con variaciones también en los otros libros y sustentan justamente la tesis propuesta.

La evidente repulsión hacia cualquier forma de obligación y de reducción de la libertad de la persona que la escritora manifiesta en estos textos ofrece una nueva lectura de uno de los temas más discutidos en su obra cumbre *La Habana*: el de la esclavitud. Su doble pertenencia; al mundo francés de la Ilustración, fruto de la Revolución francesa y al mismo tiempo a la sociedad habanera, en un país que era una de las últimas colonias americanas, regida por una economía esclavista gracias al cultivo de la caña de azúcar, dificultaba enormemente su postura. La escritura directa y lineal de las obras presentadas, escritas sobre todo para un público de lectores franceses, se complica y se problematiza en su libro más famoso. Los textos presentados por Luisa Campuzano resultan importantes porque se presupone que se escribieron durante su juventud, con una actitud más libre con respecto a cuando mayor, viuda y sin la seguridad económica anterior, condicionada por problemas de interés económico hacia la familia cubana que debía su riqueza precisamente a una economía fundada en la esclavitud.

Personalidad de frontera, María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, conocida como Condesa de Merlin, pertenece a una doble cultura; la cubana y la francesa y al mismo tiempo vive la condición de colonizada y de colonizadora. Su narración testimonia estas contradicciones y se realiza a través de un discurso donde la retórica de la mediación es el instrumento literario que más eficazmente comunica su circunstancia. Las mujeres escritoras desde el siglo XIX intentan con mayor o menor éxito redefinir sus relaciones con la autoridad cuestionando el modelo canónico vinculado a ellas. Especialmente en dicha época de transición de una forma de gobierno a otra, de un período tradicionalista a un programa modernizante, se observa una alteración en la representación del género en la medida en que las mujeres más o menos participan en la creación de la nación y rompen, de alguna forma, el cerco del canon impuesto por la tradición masculina. Hoy en día se considera a la Condesa de Merlin como la fundadora de la escritura de mujeres en Cuba.

Susanna Regazzoni

ZAIDA CAPOTE CRUZ, *La nación íntima*, La Habana, Ediciones Unión, 2008, pp. 181.

Zaida Capote Cruz, saggista, critica e ricercatrice dell'istituto di "Letteratura y lingüística" dell'Università de La Habana, da anni si sta occupando di letteratura di genere, apportando sul tema importanti contributi che le hanno valso numerosi premi e riconoscimenti internazionali.

Con il presente volume, l'indagine si focalizza sul rapporto donna e nazione, superando l'antica accezione patriarcale che identifica la donna e il suo corpo con il territorio nazionale. Non solo; il più delle volte si è usata l'immagine femminile per rappresentare istituzioni e idee destinate ad ignorare i diritti sociali della donna, la sua condizione di cittadina per cui è risultato doveroso per l'autrice, affrontare una revisione della storia di tanta emarginazione.

Da qui il progetto personale di rivalutare l'importanza della donna nella costruzione della nazione prende consistenza attraverso lo studio delle modalità in grado di esprimere l'identità femminile inclusa in un più ampio discorso storico. Di conseguenza la prima parte, denominata "La nación íntima", si sofferma sugli

aspetti teorici dell'autobiografia e delle relazioni di genere, tra cui emerge quella del potere che determina il racconto. Se è ormai consueto catalogare l'autobiografia come discorso prettamente femminile, i modelli su cui si basa la tradizione stilistica ed ideologica sono fondamentalmente maschili anche se l'apparizione del primo testo autobiografico in lingua spagnola è stato scritto da una donna e precisamente da Leonor López de Córdova.

Da questo momento l'indagine di Capote Cruz si orienta su due diverse direttrici che riguardano sia l'adeguamento sia l'inadeguatezza del genere autobiografico nei confronti delle norme accettate o respinte con forza. Una ribellione, quella femminile, che non si limita a rivendicare il diritto esercitato dalla scrivente sulla propria storia, ma si estende alla critica di un ordine sociale segnato da spazi prefabbricati in cui ogni individuo occupa un luogo ben preciso a seconda delle differenze generiche sessuali.

I modi con cui si mette in pratica questa prima colossale trasgressione dell'ordine patriarcale o si decide di continuare nell'antica situazione di marginalità sono molteplici e sovente mediati da strategie di mascheramento discorsivo, oltre che da piccoli slanci in avanti. In ogni caso i discorsi femminili che tendono a superare obsoleti schemi sociali, rivelano un atteggiamento ideologico sovversivo anche nei confronti della percezione dell'io come ente isolato e autosufficiente nel racconto di una storia personale irripetibile. La scrittura femminile, pertanto, si sottrae alla lettura "narcisistica" del testo autobiografico, proprio perché la visione presentata s'irradia da molteplici punti di vista, apparentemente sconnessi e corrispondenti ai frammenti dello specchio frantumato. Pertanto, ciò rende impossibile la narrazione unitaria come si può constatare dagli esempi studiati dall'autrice.

Tra di essi, rimanendo in ambito cubano, emergono le *Memorias* di Dolores María Ximeno y Cruz (Matanzas 1866-1934) le quali offrono un archetipo di costruzione testuale e della situazione privata dell'autrice. Nel creare una corrispondenza simbolica tra personalità e formazione dell'essere nazionale, ella stabilisce un luogo ideale dove si concentrano ricordi individuali ed esperienze collettive. Dalla sua galleria di interpreti, sia pure immerse nello spazio domestico, si delinea, pertanto, un modello femminile formato dall'eredità delle donne di famiglia, dai loro racconti che godono della medesima credibilità delle fonti autorizzate dalla tradizione.

Una confluenza di voci in grado di sostenere formalmente l'immagine partecipativa della nazione, la stessa che si coglie con particolare forza in *Reyta, sencillamente* (1966) di Daisy Rubiera. Data la poca distanza tra testimone (madre della scrittrice) e autrice, il testo testimoniale si trasforma in racconto autobiografico, una "versión negra y pobre del discurso nacional" (p. 75).

Ancora una volta la descrizione della quotidianità è valido supporto alla costruzione della Storia come ben evidenzia l'intera attività di René Méndez Capote (1901-1989) che, grazie al padre, combattente nella guerra d'indipendenza e membro del primo governo repubblicano, vive molto da vicino il processo costitutivo della nazione, così ben tratteggiato in *Memorias de una cubanita que nació en el siglo* (1963). Per l'attivo impegno socio-politico, ella stessa può essere considerata una rappresentazione della nazione e del progetto d'indipendenza che, frustrato dalle situazioni politiche, trova consistenza nello spazio autonomo della scrittura, presentando la possibilità di una nazione e di un modello femminile futuro.

La seconda parte, denominata "Lecturas feministas del canon cubano", s'incentra sull'opera di *Espatolino* di Gertrudis Gómez de Avellaneda la quale, attraverso il personaggio di una donna incapace di cambiare il proprio destino, avanza una risposta

cubana alla politica spagnola, facendo intonare al protagonista l'inno d'indipendenza davanti agli oppressori della patria.

Diversamente le donne di Ofelia Rodríguez Acosta si contraddistinguono per l'attiva partecipazione nella lotta politica degli anni trenta, nella difesa dei diritti del popolo e nell'organizzazione di azioni di protesta contro il governo Machado, oltre ad essere autonome sotto il profilo economico ed emotivo. Sono perfettamente in sintonia con l'emergente femminismo che teorizza la conquista di uno spazio proprio: per ottenerlo è necessario passare attraverso la politica, la tribuna pubblica, il terreno dell'eros e della sessualità.

Aspetto quest'ultimo che entra anche nello schema ideologico di un'altra femminista, Camila Henríquez Ureña, la quale si addentra anche in temi apparentemente contraddittori come il lavoro femminile, il controllo della natalità, l'educazione delle donne. Il suo pensiero costante si focalizza sulla riscrittura della storia, considerata dalla prospettiva del riscatto della donna in grado di determinare il destino storico dei popoli e d'instaurare una cultura propria.

Gli ultimi capitoli si centrano sulla narrativa degli anni sessanta in cui si assiste a un'ulteriore emarginazione delle scrittrici, sopraffatte dalla nuova affermazione del discorso patriarcale; inoltre, per le cubane, conclude l'autrice, è pressoché impossibile conciliare la dicotomia tra eros e emancipazione in quanto non sempre l'eros si identifica con il territorio della libertà.

Certamente il proposito iniziale di individuare un "modo produttivo" di leggere le tensioni tra scrittura femminile e canone letterario è stato raggiunto con particolare chiarezza espositiva da Zaida Capote Cruz. Per cui ben vengano studi come questo che, per serietà d'indagine e per profondità di vedute, apre nuovi orizzonti interpretativi nel ribadire il prezioso apporto delle donne al progetto di formazione nazionale, ancor oggi dominato dalla presenza maschile.

Silvana Serafin

MAURY B. CARBÓN SIERRA, *Seis notas sobre Carpentier*, La Habana, Ediciones Extramuros, 2009, pp. 80.

Maury B. Carbón Sierra (Holguín, 1942 – 2007), fue profesor de filología y tradición clásicas de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, perteneció a la Unión de Escritores y Artistas de Cuba y escribió unos cien ensayos sobre temáticas afines a la cultura clásica y a su relación con la cultura cubana. Este libro recoge algunos artículos sobre la importancia de los clásicos grecolatinos en la obra de Alejo Carpentier. Dedicado a la doctora en Ciencias Clásicas Luisa Campuzano y a varios amigos y colegas más, *Seis notas sobre Carpentier* estudia el empleo intertextual de las obras clásicas en la obra del escritor cubano y señala la importancia de su cultura enciclopédica y la forma con que ésta se interrelaciona con la cultura de la antigüedad. El texto reúne varios acercamientos a dicha cuestión, publicados en tiempos distintos, a lo largo de los últimos veinte años.

Concretamente, se trata de seis artículos titulados: "La oratoria en *El recurso del método*"; "La cultura grecolatina en dos novelas de Alejo Carpentier"; "Función de la cultura grecolatina en *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier"; "La referencia clásica en la construcción del personaje José Antonio en *La Consagración de la primavera*

de Alejo Carpentier"; "Impronta petroniana en *Concierto barroco*"; "Carpentier y la lectura de Epicteto".

En la primera nota, el autor estudia la presentación y el uso de la oratoria en la novela del dictador de Alejo Carpentier, *El recurso del método*: A través del descubrimiento y el desenmascaramiento de los mecanismos secretos utilizados para armar y utilizar la retórica en los discursos de los caudillos, Maury B. Carbón Sierra examina los discursos del Primer Magistrado, el protagonista y narrador sin nombre que configura al dictador, protagonista de la novela y que "corresponden al tipo de discurso que la preceptiva clasifica como destinado a mover el sentimiento más que la inteligencia, y a persuadir más que convencer" (p. 10). El interés hacia la posible manipulación de quien oye a través de recursos oratorios es una preocupación y un interés que se encuentra también en algunos artículos escritos en los años 50 en *El Nacional* de Caracas, más precisamente en "Oradores y oradores", publicado el 19 de agosto de 1953.

En la última nota se estudia el empleo, recurrente en la obra del escritor cubano, de relacionar tiempos y espacios distintos a través de características humanas universales siguiendo el precepto de José Martí, según el cual "[...] El hombre es el mismo en todas partes, y aparece y crece de la misma manera y precisa de las mismas cosas, sin más diferencias que la tierra en que vive..." (p. 74). Se trata de la forma con que Carpentier actualiza las obras clásicas, cuyos personajes conocieron los mismos sentimientos y emociones del lector contemporáneo. A este propósito, el autor que sirve de ejemplo a Carpentier es Epicteto, cuya influencia, además de encontrarse en *El siglo de las luces* y en varios artículos, cuidadosamente examinados por Maury B. Carbón Sierra, es uno de los ejemplos más evidentes de la importancia del universo clásico grecolatino en la obra de Carpentier.

Los resultados de la investigación que se presentan en el estudio reseñado son detallados, están bien delimitados y muy documentados, y forman parte de los principios ideológicos y estéticos en que se basa la novelística del autor cubano y de su práctica de intelectual. *Seis notas sobre Carpentier* contribuye a reafirmar la ética y estética de una escritura cuya trayectoria a lo largo del siglo XX acaba fundando una poética que se convierte en referencia obligada e imprescindible a la hora de acercarse a las literaturas y culturas latinoamericanas.

Maury B. Carbón Sierra presenta un estudio que investiga varios motivos importantes a la hora de estudiar la obra del escritor cubano que abren a otras posibles interpretaciones y que sirven para reafirmar la dimensión extraordinaria y universal del hombre de letras y crítico cultural Alejo Carpentier.

Susanna Regazzoni

* * *

JOAQUIM-FRANCISCO COELHO, *Letras de Jornal*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010, pp. 109.

Como se diz no “mini-prólogo” ao volume, *Letras de Jornal* «constitui uma seleção da longa série de textos que, entre 1990 e 1995, divulguei na coluna “Microleituras” do *Jornal de Letras* de Lisboa» (p. 9). Eram, portanto, «leves e breves crônicas letradas» - como lhes chama o Autor - agora selectivamente reunidas, o que lhes confere um estatuto textual menos aleatório, mesmo na sua diversidade. Acomuna-as o recurso à memória erudita de um criador literário que encontra influências, homologias ou citações ao tratar temas ou motivos que ocorrem à mente do comparatista, quase sempre a partir duma metodologia que recorre estritamente à “psicologia textual”. Trata-se, na maior parte dos casos, de um «colóquio entre textos, sintomático dos chamados dialogismos intertextuais» (p. 28), de que é exemplo a crónica “Poesia desentranhada”, em que, da teorização de Manuel Bandeira, vem a propósito referir segmentos discursivos de um provável contacto entre textos de David Mourão-Ferreira e António Ramos Rosa, com vários aspectos que recordam a respiração luminosa de Sophia de Mello Breyner Andresen.

Mas outros casos há em que a análise contempla afinidades intratextuais, como na crónica “Caveiras de José Duro”, autor que, como se sabe, preencheu os versos de *Fel* (1898) com esta referência escatológica, embora Joaquim-Francisco Coelho tenha consciência que, para além da sombra da morte que pairava sobre o poeta, «toda esta obsidente craniografia radica, é sabido, na literatura funerária do Decadentismo neo-romântico, de origem francesa mas com Poe de permeio» (p. 43), situação contextual que pode ter motivado composições afins de Afonso lopes Vieira e António Feijó, ainda que se reconheça a incidência da poética de José Duro em «alguns poemas tanatológicos de um seu ilustre admirador no Brasil, o macabro e cientificista Augusto dos Anjos do *Eu*» (*ibidem*). A mesma situação se pode invocar para a microleitura “Sob a foice da lua”, onde a propósito de um verso de António Nobre («Via a Foice no céu, quando era Lua-Nova...») recenseia textos que o folclorista Luís da Câmara Cascudo faz derivar de um verso alexandrino de Victor Hugo e onde cabem, no horizonte oitocentista do imaginário lunar, para além do poeta português, exemplos significativos de Castro Alves, com o reaparecimento posterior desta imagem, agora com variantes, num soneto de Carlos Drummond de Andrade ou na composição paródica “Bacanal”, de Manuel Bandeira.

De entre outras microleituras deste livro, que perseguem, como já se disse, questões de intertextualidade e paralelismos culturais, apraz-me salientar ainda: o texto “Velázquez em verso”, que analisa, por sua vez, a leitura do quadro *Las Lanzas* - que J.-F. Coelho recorda, como comparatista, em função de homologias com o famoso *Batalha de San Romano* de Paolo Uccello - feita pelo poeta Manuel Machado; a proposta de interpretação de “Ay flores do verde pino”, do rei trovador

D. Diniz, depois das posições de Antônio Gedeão, Luciana Stegagno Picchio e Aurelio Roncaglia, alargando aqui a «riqueza semântica e referencial do discurso do poema» (p. 84) e atribuindo ao elemento “pinho” a conotação erótica (símbolo fálico de Pã) como testemunho da “coyta d’amor” da conhecida cantida de amigo; e o estimulante discurso “Avatares da ‘Autopsicografia’”, em que, partindo de Nietzsche, do sentimento-fingimento de Bocage, se fixa o núcleo do paradoxo na «tensão entre o vivido e o fingido» (p.89) do “Poema-Orelha” de *A Vida Passada a Limpo*, de Carlos Drummond de Andrade, chamando pertinentemente em causa a prolepse poética do francês Benjamin Constant (1767-1830) inserida no romance *Adolphe* («Nous sommes des créatures tellement mobiles, que les sentiments que nous feignons, nous finissons par les éprouver»), a qual evidencia realizações «que parecem versões antecipadas das verbalizações tão notórias dos setissílabos de Pessoa» (p. 90). Isto põe em relação a tópica do fingimento «que move, desde os tempos de Platão, o mundo de aparências de todas as artes» (p. 89). De facto a categoria do fingimento é um *topos* frequentemente revisitado na evolução das ideias literárias, de que se pode até citar, entre muitíssimos exemplos, este segmento textual de Lêdo Ivo: «O reino da literatura é o reino da ficção, da mitografia, da mitologia. É, em suma, o reino da mentira, fundado na experiência da imaginação» (*O Ajudante de Mentiroso*, 2010, p. 25).

Como se pode observar, as microleituras de Joaquim-Francisco Coelho, comparatista e professor da Universidade de Harvard, propõem ao leitor um leque de sugestões que provêm de várias áreas literárias, pondo em evidência homologias ou coincidências textuais, quando não traduzem até marcas de intertextualidade implícita. E, além do mais, o discurso do Autor constrói-se a partir de uma linguagem depurada e rigorosa, que não transcura, porém, a clareza expositiva, mesmo cultivando um registo alto na sua argumentação.

Manuel G. Simões

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

Riviste:

- Acta Poética*, UNAM, 29-1° (2008), 29-2° (2008), 30-1° (2009), 30-2° (2009)
- Anales de Literatura Española Contemporánea*, 36-1° (2011)
- Anuario de Estudios Amerericanos*, CSIC Sevilla, 67 (2010)
- Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 293-294 (2007), 295-296 (2008), 297-298 (2008), 299-300 (2008)
- Cadernos de Estudos Lingüísticos*, Universidade Estadual de Campinas, 52-2° (2010)
- Centroamericana*, Università Cattolica del Sacro Cuore, 19 (2019)
- Il confronto letterario*, Università di Pavia, Supplemento al n. 52 (2010), 53-1° (2010)
- Cuadernos Hispanoamericanos*, 725 (2019), 726 (2010), 727 (2011), 728 (2011), 729 (2011), 730 (2011)
- Cuadernos Literarios*, UCSS, 9 (2009)
- Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, Fundación Universitaria Española Madrid, 36
- Edad de Oro*, Universidad Autónoma de Madrid, 30 (2011)*Estudios*, ITAM, 94 (2010), 95 (2010)
- Foreign Affairs Latinoamérica*, ITAM, 10-4° (2010)
- Incipit*, SECRIT, Buenos Aires, 29 (2009)
- Índice Histórico Español*, Universitat de Barcelona, 124 (2009 [2010])
- Inti*, 69-70 (2009)
- Letras de Deusto*, Universidad de Deusto, 128 (2010)
- Nuestra América*, enero-julio (2010)
- Remate de Males*, Universidade Estadual de Campinas, 29-1° (2009)
- Revista de Cultura / Review of Culture*, Instituto Cultural do Governo da R.A.E. de Macau, International Edition, 30 (2009), 31 (2009), 32 (2009)
- Revista de dialectología y tradiciones populares*, CSIC Madrid, 65 (2010)

Revista de Llenguas y Literatures Catalana, Gallega y Vasca, UNED, 15 (2010)
Espanya contemporanea, 37 (2010), 38 (2010)
Strumenti critici, 125 (2011)
Studium, Universidad de Zaragoza, 16 (2010)
Testo a fronte, IULM di Milano, 42 (2010)
Verba Hispanica, Universidaed de Ljubljana, 18 (2010)

Libri:

- ALEGRE, MANUEL, *Jornada de África. Romanzo d'amore e morte del sottotenente Sebastián*. Traduzione e cura di Iaja de Marco. Prefazione e revisione di Maria Luisa Cusati, Roma, Albatros, 2010, 198 pp.
- ANDRÉS, JUAN, *Lettere familiari. Corrispondenza di viaggio dall' Italia del Settecento, III*. Introduzione, traduzione e note a cura di Maurizio Fabbri, Rimini, Panozzo Editore, 2010, 358 pp.
- AZOFRA SIERRA, MARÍA ELENA, *Morfosintaxis histórica del español: de la teoría a la práctica*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2009, 223 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.
- BERNALDO DE QUIRÓS MATEO, JOSÉ ANTONIO, «Comedia de Calisto Y Melibea». Hacia «La Celestina» anterior a Fernando de Rojas, Madrid, Editorial Manuscritos, 2010, 269 pp.
- BRENES PEÑA, ESTER, *Descortesía verbal y tertulia televisiva. Análisis pragmalingüístico*, Bern, Peter Lang, 2011, 324 pp.
- CARPENTIER, ALEJO, *Concierto barroco*. Edición de Antonio Fernández Ferrer, Madrid, Ediciones Akal, 2011, 345 pp.
- CAVILLAC, MICHEL, «Guzmán de Alfarache» y la novela moderna. Prólogo de Francisco Rico, Madrid, Casa de Velázquez, 2010, 304 pp.
- DE LA IGLESIA, FRANCISCO MARÍA, *Poesías*. Edición, limiar, e notas de M. R. Saurin de la Iglesia, A Coruña, Real Academia Galega, 2011, 617 pp.
- DOMÍNGUEZ, NORA - MANCINI, ADRIANA, *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2009, 344 pp.
- ECHVERRÍA, ESTEBAN, *Il mattatoio*. Traduzione Ana Valeria Dini. Prefazione Amanda Salvioni, Roma, Portaparole, 2010, 47+45 pp.
- EGIDO, AURORA, *El águila y la tela: estudios sobre Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz*, Palma de Mallorca, Universitat de Les Illes Balears, 2010, 295 pp.
- INFANTES, VÍCTOR, *La trama impresa de «Celestina»*. Ediciones, libros y autógrafos de Fernando de Rojas, Madrid, Visor Libros, 2010, 181 pp.
- JAUERALDE POU, PABLO (DIR.), *Diccionario Filológico de Literatura Española*, vol. I, Madrid, Castalia, 2010, 1082 pp.

- JUAN DE LA CRUZ (SAN), *Llama de amor viva*. A cura di Paola Elia e Paolo Tanganelli, Modena, Mucchi Editore, 2008 (2011), LXXIV+260 pp.
- LOJO, MARÍA ROSA, *La Musa ribelle. Il romanzo di Victoria Ocampo*. Traduzione di Immacolata Forlano. Introduzione di Rosa Maria Grillo, Salerno/Milano, Oèdipus, 187 pp.
- LÓPEZ GARCÍA, ÁNGEL, *Pluricentrismo, hibridación y porosidad en la lengua española*, Madrid, Iberoamericana, 2010, 164 pp.
- LOZANO ZAHONERO, MARÍA, *Gramática de referencia de la lengua española*, Milano, Hoepli, 2010, 296 pp.
- MACHADO, ANTONIO, ...*Más de uno (Antología poética)*. Edición de Antonio Fernández Ferrer, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2010, 207 pp.
- MARÍAS, JAVIER, *Voglio essere lento. Conversazione con Elide Pittarello*, Firenze, Passigli Editore, 2010, 142 pp.
- MARTOS, JOSEP LLUÍS (COORDINADOR Y EDITOR), *Del impreso al manuscrito en los cancioneros*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011, 212 pp.
- MORENO CASTILLO, ENRIQUE, *La «Celestina» como tragedia*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2010, 337 pp.
- ROSENMANN-FAUB, DAVID, *Después, el viento / E poi, il vento (Florilegio di poemi)*. Edizione bilingue. Introduzione di Patrizia Spinato Bruschi. Traduzione e postfazione di Sabrina Costanzo, Messina, Andrea Lippolis Editore, 2010, 150 pp.
- SERAFIN, SILVANA (A CURA DI), *Studi di letteratura ispano-americana presso università e istituti-centri italiani*, Venezia, Mazzanti Editore, 2007, 258 pp.
- SERAFIN, SILVANA (A CURA DI), *Voci da lontano. Emigrazione italiana in Messico Argentina Uruguay*, Venezia, Mazzanti Editore, 2008, 111 pp.
- SERAFIN, SILVANA / PERASSI, EMILIA / REGAZZONI, SUSANNA / CAMPUZANO, LUISA (COORDINADORAS), *Más allá del umbral. Autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2010, 381 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 30.000 battute, le **note** le 15.000 battute, le **recensioni** le 6.000 battute.
- 2 - Nei **saggi** e nelle **note** il nome dell'autore (centrato) e il titolo vanno in tondo e maiuscoletto. La citazione di un'opera all'interno del titolo va in corsivo (es.: La mujer en el *Quijote* de Cervantes).
- 3 - All'interno del testo (saggio, nota, recensione) le citazioni inferiori alle tre righe vanno tra virgolette doppie basse o caporali « » con punteggiatura fuori delle virgolette. Le citazioni superiori alle tre righe costituiscono paragrafo a sé, rientrato a sinistra di 5 battute, senza virgolette, con spaziatura e corpo inferiore al testo. Le parole straniere nel testo vanno in corsivo (es.: La *aproximación* agli indigeni creò difficoltà).
- 4 - Frasi o parole non riportate nel testo delle citazioni vanno indicati 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. Nelle **recensioni** non sono ammesse note e citazioni bibliografiche a piè di pagina.
- 6 - Nelle citazioni bibliografiche per i libri indicare cognome e nome dell'autore in maiuscoletto, il titolo in corsivo, città di pubblicazione, casa editrice, anno di pubblicazione, numero della/e pagina/e di riferimento (p. o pp.) (es.: Tavani, Giuseppe, *Asturias y Neruda*, Roma, Bulzoni editore, 1985, p. 42). Per libri e articoli già citati in note anteriori va espresso il cognome e l'iniziale del nome dell'autore in maiuscoletto, *cit.*, numero della/e pagina/e di riferimento. Se le opere di uno stesso autore sono più di una, si cita il titolo in corsivo in forma abbreviata accompagnato da puntini di sospensione, seguito da *cit.* in tondo e il numero della pagina di riferimento (es.: Tavani, G., *Asturias...*, *cit.*, p. 81). Nel caso di immediata

citazione della stessa pagina si usa *Ibidem*, se di pagina diversa *Ibi* seguito dall'indicazione della pagina (es.: *Ibidem* ; *Ibi* p.94).

- 7 - Per atti, volumi miscellanei, opere collettive vanno indicati con cognome/i, iniziale/i del/i nome/i del curatore/i in maiuscoletto seguiti da (a cura di) il titolo e le indicazioni date al punto 6. In presenza di due o più autori o curatori i cognomi vanno divisi da trattino (-). (es.: Bellini, G. – Perassi, E. (a cura di), *Para el amigo sincero*, Roma, Bulzoni editore, 1999).
- 8 - Per le riviste il titolo va indicato per esteso in corsivo, seguito dal numero e anno separati da virgole (es.: *Rassegna Iberistica*, 92, 2010)
- 9 - Titoli di articoli, saggi, capitoli, racconti, poesie tratti da opere collettive o riviste vanno in corsivo seguiti dalla preposizione in e dal riferimento all'opera o alla rivista seguendo le indicazioni date precedentemente. Indicare il cognome e iniziale del nome in maiuscoletto dell'autore dell'articolo, saggio, ecc. (es.: Tavani, G., *Codici, medici, ricette* in Bellini, G. – Perassi, E., *Para el amigo sincero*, Roma Bulzoni editore, 1999; Ciceri, M., *Tradurre l'indicibile. La poesia di San Juan de la Cruz* in *Rassegna Iberistica*, 92, 2010, pp. 19-30).



Finito di stampare nel mese di febbraio 2012
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

TOMÀS MARTÍNEZ ROMERO

**LA HERMANA DE SAN VICENTE FERRER EN EL PURGATORIO:
UN TEMA MEDIEVAL EN LA LITERATURA BARROCA**

VERONICA ORAZI

TRE ARTICOLI E UNA POLEMICA: POSSIBILISMO/IMPOSSIBILISMO SU «PRIMER ACTO» 1960

ENRICO DI PASTENA

**DEL CUENTO A LA ESCENA DESNUDA:
LAS FRONTERAS Y SU DESDIBUJARSE EN «HAMELIN» DE JUAN DE MAYORGA**

ANDREU BOSCH I RODOREDA

**ELS NOMS DELS COLORS DEL PELATGE DEL BESTIAR EN LA DOCUMENTACIÓ
DE L'ALGUER DELS SEGLES XVII AL XIX**

MARCELLA CICERI - DONATELLA FERRO

CURIOSITÀ DI UNA BIBLIOTECA

NOTE: M. Presotto, *Storiografia letteraria ai margini dell'era Gutenberg: il nuovo progetto di José Carlos Mainer*; G. Bellini, *Salgari, l'America e l'ispanoamericanismo italiano*; S. Imperiale, *El caso «Bartleby» según Enrique Vila-Matas*.

RECENSIONI: M. Freixas Alás, *Planta y método del «Diccionario de Autoridades». Orígenes de la técnica lexicográfica de la Real Academia Española (1713-1739)* (F. del Barrio de la Rosa) p. 00; J. Canals - E. Liverani (eds.), *Viaggiare con la parola* (M. Cannavacciuolo); E. Montolio Durán, *Estrategias de comunicación para mujeres directivas* (E. Sainz); E. Brenes Peña, *Descortesía verbal y tertulia televisiva. Análisis pragmalingüístico* (F. del Barrio de la Rosa); J. C. Moreno Cabrera, *Spanish is different. Introducción al español como lengua extranjera* (R. J. Lenarduzzi).

E. Vilches, *New World Gold: Cultural Anxiety and Monetary Disorder in Early Modern Spain* (E. García Santo-Tomás); P. Ruiz Pérez, *Historia de la literatura española. 3. El siglo del Arte Nuevo 1598-1691* (M. Presotto); J. Gracia - D. Ródenas, *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010* (L. Contadini); V. Infantes, *La trama impresa de «Celestina». Ediciones, libros y autógrafos de Fernando de Rojas* (D. Ferro); Anónimo - F. de Rojas, *Comedia de Calisto y Melibea. Hacia «La Celestina» anterior a Fernando de Rojas* (D. Ferro); San Juan de la Cruz, *Llama de amor viva* (M. Ciceri); M. de Paco, *El teatro de los hermanos Álvarez Quintero* (S. Trecca); F. de Azúa, *Autobiografía sin vida* (S. Ballarín); J. Marías, *Voglio essere lento* (M. Ciceri).

Y. M. L. Vázquez (ed.), *Diálogo y Transgresión* (L. Paladini); A. Crolla - O. Vallejos (comps.), *Estudios comparados de la literatura actual. Indagaciones desde género, canon, educación* (L. Paladini); J. D. Ruiz Cumplido (coord.), *En primera persona. 49 entrevistas a mujeres cubanas* (L. Paladini); Condesa de Marlín, *Memorias y ficciones habaneras* (S. Regazzoni); Z. Capote Cruz, *La nación íntima* (S. Serafin); M. B. Carbón Sierra, *Seis notas sobre Carpentier* (S. Regazzoni).

J. F. Coelho, *Letras de Jornal* (M. G. Simões).

PUBBLICAZIONI RICEVUTE

BULZONI EDITORE

RASSEGNA IBERISTICA

Fondatori

Franco Meregalli • Giuseppe Bellini

Direttore scientifico

Marco Presotto

Comitato di redazione

Vincenzo Arsillo, Enric Bou, Marcella Ciceri, Donatella Ferro, René Lenarduzzi,
Paola Mildonian, María del Valle Ojeda, Elide Pittarello, Marco Presotto, Susanna Regazzoni,
Patrizio Rigobon, Eugenia Sainz, Silvana Serafin, Manuel G. Simões, Patrizia Spinato

Comitato scientifico

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

Coordinatrice

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 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 presente in MLA Directory of Periodicals.

Publicazione finanziata dal

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

Redazione

Università Ca'Foscari di Venezia
Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati
Ca' Bernardo - Dorsoduro 3199 - 30123 Venezia
e.mail «rassegna.iberistica@unive.it»

ISSN 0392-4777

ISBN 978-88-7870-618-7

Copyright © 2011 Bulzoni Editore

Via dei Liburni, 14 - 00185 Roma - Tel. 06/4455207 - Fax 06/4450355