

RASSEGNA IBERISTICA

ISSN 2037-6588

Vol. 38 – Num. 103
Giugno 2015



Edizioni
Ca' Foscari

Rassegna iberistica

ISSN 2037-6588

Rivista diretta da
Enric Bou

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 3246
30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it/riv/dbr/7/Rassegnalberistica>

Rassegna iberistica

Rivista semestrale

Fondatori Franco Meregalli; Giuseppe Bellini

Direzione scientifica Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Danmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Antonio Monegal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Presotto (Università di Bologna, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

Comitato di redazione Vincenzo Arsillo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marcella Ciceri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) René Lenarduzzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Roma, Italia)

Coordinatrice delle recensioni e scambi Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Coordinatrice della redazione Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Editing e redazione Valeria Poggi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direttore responsabile Lorenzo Tomasin

Direzione e redazione Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati, Università Ca' Foscari Venezia Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199, 30123 Venezia, Italia rassegna.iberistica@unive.it

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte. Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Sommario

Roberta Ferroni

«Bonde come si dice in italiano?»

Sequências de pedagogia natural entre aprendizes de italiano LE durante o desenvolvimento de atividades em grupo

7

Barbara Greco

La disfuncione metaforica di don Quijote de la Mancha

Semantizzazione dell'ideale cavalleresco e tema della follia

25

Barbara Zecchi

La *españolada* al femminile

43

Julieta Zarco

Cármenes: Amadori, Saura

65

Jérôme Dulou

Proust en las cartas de Julio Cortázar (1937-1954)

Lectura plural y viaje temporal hacia la escritura

79

Ilaria Zamuner

Sei sonetti da *Sol, i de dol* di J.V. Foix

97

NOTE

Giuseppe Grilli

Ritorni a *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*

Intensificación e hiperbolización

115

Adriana Mancini

Onetti fuera de sí. «Jamás leí a Onetti»

123

RECENSIONI

Ballart Fernández, Pere; Julià Garriga, Jordi (eds.) (2013). *Que van a dar en la mar: Antología poética mediterránea*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 332 (E. Bou) p. 133; **Corsi, Daniele (2014).** *Futurismi in Spagna: Metamorfosi linguistiche dell'avanguardia italiana nel mondo iberico 1909-1928*. Prefazione di Maria Grazia Profeti. Introduzione di Stefania Stefanelli. Roma: Aracne, pp. 386 (S. Monti) p. 137; **Viestenz, William (2014).** *By the Grace of God: Francoist Spain and the Sacred Roots of Political Imagination*. Toronto: University of Toronto Press, pp. 240 (E. Bou) p. 141; **Pozuelo Yvancos, José María (2014).** *Novela española del siglo XXI*. Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 417 (C. Fernández Prieto) p. 145; **Jaén i Urban, Gaspar (2014).** *El paisaje urbano de Nueva York en la obra escrita de Federico García Lorca*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, pp. 108 (S. Antoniazzi) p. 149; **Carnero, Guillermo (2014).** *Una máscara veneciana*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, pp. 228 (A. Mistrorigo) p. 153; **Mariás, Javier (2014).** *Así empieza lo malo*. Madrid: Alfaguara, pp. 534 (A. Grohmann) p. 157; **Corbalán, Ana; Mayock, Ellen (eds.) (2015).** *Toward a Multicultural Configuration of Spain: Local Cities, Global Spaces*. Lanham (MD): Farleigh Dickinson University Press, pp. 212 (H. Rosi Song) p. 161

Corral, Rose (ed.) (2012). *Presencia de Juan Carlos Onetti: Homenaje en el centenario de su nacimiento (1909-2009)*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, pp. 287. Serie Estudios de Lingüística y Literatura, Cátedra Jaime Torres Bodet, 60 (A. Scarsella) p. 165; **Aridjis, Homero (2013).** *Del cielo y sus maravillas, de la tierra y sus miserias*. México: FCE, pp. 231 (P. Spinato B.) p. 169; **Damiani, Marcelo (2014).** *Il mestiere di sopravvivere*. Trad. di Marcella Solinas. Salerno: Edizioni Arcoiris, pp. 168. Trad. di: *El oficio de sobrevivir*, 2005 (A. Pezzè) p. 171; **Sarlo, Beatriz (2014).** *Viajes: De la Amazonia a las Malvinas*. Buenos Aires: Seix Barral, pp. 267 (A. Mancini) p. 173; **Chejfec, Sergio (2013).** *Modo linterna*. Buenos Aires: Editorial Entropía, pp. 221 (M. Seifert) p. 177; **Dámaso Martínez, Carlos (2013).** *Ceneri nel vento*. Trad. di Marcella Solinas. Salerno: Edizioni Arcoiris, pp. 203. Trad. di: *Hay cenizas en el viento, 1982* (F. Cecere) p. 179; **Piedras, Pablo (2014).** *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós, pp. 281 (J. Zarco) p. 183

de Sousa, João Rui (2014). *Respirare attraverso l'acqua: Antologia*

poetica. A cura di António Fournier e Alessandro Granata Seixas. Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 137 (M.G. Simões) p. 185; Crespo, Ángel (2014). *La vita plurale di Fernando Pessoa*. Nuova edizione e traduzione di Brunello N. De Cusatis. Milano: Ed. Bietti, pp. 596. Trad. di: *La vida plural de Fernando Pessoa, 1988* (M.G. Simões) p. 187

Llorente, Teodor (2013). *Obra valenciana completa*. Estudi i edició crítica a cura de Rafael Roca Ricart. València: Academia Valenciana de la Llengua, pp. 811 (V. Ripa) p. 189

Publicazioni ricevute

193

«Bonde come si dice in italiano?» Sequências de pedagogia natural entre aprendizes de italiano LE durante o desenvolvimento de atividades em grupo

Roberta Ferroni (Universidade de São Paulo, Brasil)

Abstract This article examines the negotiation strategies used by Brazilian, Portuguese-speaking learners of Italian when performing tasks in pairs, in the presence of a series of «transcoding markers» that include the insertion of rules and terms from the first language into the foreign language. Observations indicate that the natural pedagogical sequences do not result in abrupt interruptions in the continuity of the activity that is being undertaken and that, depending on the level of the students' foreign language knowledge, the sequences tend to increase along with the use of code switching.

Sumário 1. Introdução. – 2. A estrutura interativa na aula de língua. – 3. O contexto. – 4. Metodologia. – 5. A análise. – 6. Observações finais. – 7. Referências.

1 Introdução

Segundo Alarcão (1993) a «inteligência pedagógica», ou o conhecimento didático, emerge da uma interação constante entre teoria e prática. Nesse sentido, a atividade de observação constitui uma primeira etapa da investigação educacional porque é por meio da capacidade de observação, compreendida como o conjunto de atividades destinadas à obtenção de dados e informações sobre o que acontece no processo de ensino/aprendizagem, que o professor pode elaborar programas personalizados de autoformação, tornando-se, desse modo, progressivamente mais autônomo e mais capaz de intervir junto à comunidade educativa em que se integra (Alarcão, Tavares 1997). Tendo em conta que a observação e a análise crítica daquilo que acontece no interior de uma aula de língua podem ser entendidas como instrumentos poderosos, capazes de renovar a visão do ensino (Araújo e Sá, Andrade 2002), nas páginas seguintes descreveremos as estratégias de negociação que aprendizes de italiano como língua estrangeira (doravante LE) cuja língua materna é o português na variante do Brasil (doravante LM) utilizam durante a realização de atividades interativas entre pares na presença de uma série de «marcas transcódicas»

(Porquier, Py 2004) que incluem a inserção de regras e termos da LM na LE, como a troca de código, o transfer, a tradução literal.¹

Partindo do pressuposto de que a aula de LE constitui um lugar social especial, em que a conversação oscila entre modalidades exolíngues, caracterizadas pela divergência entre os repertórios linguísticos dos interagentes e a comunicação bilíngue, caracterizada pelo uso simultâneo das duas línguas, que estão frente a frente uma da outra (Albert, Py 1986; Lüdi, Py 1986), formulamos a hipótese de que as marcas transcódicas estimulam uma série de estratégias como negociações, reformulações, pedidos de ajuda, atividades de auto e heterorreformulação que podem contribuir para o desenvolvimento do sistema interlinguístico e, portanto, para a aquisição/aprendizagem da LE. Tratando-se de uma pesquisa destinada a estudar a importância das práticas comunicativas no contexto, adotamos para a classificação das estratégias de negociações a taxonomia elaborada por Dörnyei e Kormos (1998), que tem a vantagem de conciliar a ótica psicológica com aquela sociointeracional.

A análise será complementada por um conjunto de noções e referências extraídas dos estudos de cunho etnográfico que examinam a estrutura da interação didática na aula de LE no intuito de promover espaços de autoanálise e reflexão (ver, por exemplo, Kramsch 1991; Griggs 1998; Orletti 2000; Nussbaum, Tusón, Unamuno 2002; Pekarek 2002; Cambra 2003).

Esses instrumentos teóricos nos permitiram esclarecer os modelos de construção do discurso em colaboração e as formas de resolução dos problemas que se apresentam no decorrer da comunicação quando a interação acontece única e exclusivamente entre aprendizes de LE.

Pensamos que um trabalho crítico sobre as estratégias de negociação utilizadas entre estudantes que tentam produzir sequências de língua semelhantes à LE possa ajudar a compreender, com bastante exatidão, a comunicação que ocorre na aula de LE, bem como as dificuldades que os interagentes irão encontrar durante o processo de aquisição/aprendizagem de uma LE próxima à sua própria LM.

2 A estrutura interativa na aula de língua

A comunicação verbal que acontece normalmente na aula, inclusive na aula de LE, é composta de interações de tipo diferente, sendo que algumas são mais estruturadas e codificadas nos papéis, como, por exemplo, a aula frontal; outras, ao contrário, estão mais próximas da conversação entre pares, como, por exemplo, o trabalho em duplas ou em grupos pequenos.

1 Por razões de espaço, analisaremos somente a troca de código e a tradução literal, marcas transcódicas que os aprendizes utilizam com maior frequência no nosso *corpus*.

Sinclair e Coulthard (1975), entre outros, estudando a estrutura comunicativa que caracteriza a maior parte das trocas entre professor e aluno durante a aula, chamada *Iniciação-Resposta-Avaliação* (IRA),² destacam que uma rotina desse tipo não oferece aos estudantes a oportunidade de desenvolverem o complexo saber interacional, linguístico e cognitivo exigido pela conversação ordinária. Com efeito, a pergunta pode ter aspectos que bloqueiam a comunicação ou, no mínimo, que a fixam dentro de alguns esquemas. Os argumentos do discurso e sua organização são gerenciados por um único participante e não refletem a curiosidade e a necessidade de aprofundamento que afloraram no decorrer das trocas verbais (Fasulo, Girardet 2002). A esse respeito, Bange (1996) comenta que a sequência IRA instaura uma comunicação totalmente diferente da conversação ordinária, porque a passagem para a unidade sucessiva depende exclusivamente da avaliação que o professor fará da dupla anterior, ao passo que na conversão os turnos de palavra se sucedem reciprocamente. Portanto, uma avaliação negativa irá produzir uma parada na progressão e acionará um movimento de retomada de elementos da dupla anterior, sobre a qual será efetuada a avaliação.

Tratando-se de um discurso institucionalmente assimétrico « não negociável, ligado a normas precisas e controlado pelo professor » (Kramsch 1991, p. 309, tradução nossa), na sala de aula manifestam-se muitas correções com um claro objetivo pedagógico (Piazza 1995, p. 150), começadas pela pessoa mais competente, ou seja, pelo professor, ao passo que serão bastante raras as correções autoiniciadas pelos estudantes (Piazza 1995, p. 156).

A correção constitui, nesse sentido, um procedimento destinado a manifestar o poder de controle sobre a interação, dado que « reforça a hierarquia entre os participantes e apresenta a informação dada como verdade » (Garcez 2006, p. 69). Embora na aula as atividades de correção sejam consentidas, autorizadas e não criem desconforto por acontecerem em um lugar destinado à aprendizagem (Norrick 1991), foi observado que, com frequência, se revelam indiferenciadas e direcionadas para a avaliação³ (ver, entre outros, Faselow 1977; Piazza 1995). É preciso observar, entretanto, que uma rotina desse tipo reduz drasticamente a conversação a simples operação de correção gramatical, na qual o terceiro movimento, aquele iniciado pelo professor, consiste, na maioria dos casos, em reformular problemas de natureza formal (Bange 1996; Pekarek 2002; Cambra 2003). Por causa disso, o aprendiz, no intuito de evitar os erros, tende a adotar « es-

2 Essa estrutura é formada por uma sequência na qual o primeiro movimento costuma ser uma pergunta do professor, seguida pela resposta do estudante e pela avaliação do professor.

3 Van Lier (1988, p. 188) distingue o reparo conversacional, que visa ajudar, do reparo didático que, ao contrário, visa avaliar.

estratégias de evitamento» (Griggs 1998), reduzindo, assim, drasticamente sua responsabilidade discursiva (Pekarek 2002; Cambra 2003).

Dos estudos que analisam as modalidades de interação que acontecem em grupos compostos por pares emerge que essa interação adquire características totalmente diferentes quando os alunos não são controlados pelo professor. Observou-se, por exemplo, que, graças ao *status a priori* igualitário, instaura-se uma ordem interacional na qual todos os membros gozam dos mesmos direitos e deveres conversacionais. Tanto isso é verdade que a assunção do turno da fala acontece mais por meio da autosseleção que da heterosseleção (Cambra 2003). Não haverá nem interlocutores muito calados nem sobreposições nem uma excessiva «incontinência verbal» (Cambra 2003, p. 76, tradução nossa).

O trabalho em duplas ou em pequenos grupos oferece a possibilidade de participar de atividades comunicativas semelhantes às aquelas que acontecem em contextos naturais. Os estudantes, trabalhando em conjunto, sentem-se mais à vontade, dado que não estão sujeitos a uma eventual avaliação do professor. Bygate (1988) afirma que o insumo produzido pelo professor não é suficiente para a aprendizagem e que, ao contrário, é na interação com seus próprios colegas que o aprendiz se sente na obrigação de elaborar frases que tenham sentido e aprende a utilizar as características típicas do discurso falado. Segundo Barnes e Todd (1977), os alunos se empenham mais quando falam sem a presença do professor e têm possibilidade de assumir uma posição mais ativa e independente no tocante aos seus conhecimentos. O trabalho de grupo permite que os interactantes façam experiências, reelaborem suas falas, realizem autocorreções e heterocorreções e colaborem na construção do discurso para que a tarefa seja levada a termo (Griggs 1998). Em síntese, a interação entre pares promove a produção e a negociação, atitudes consideradas condições necessárias para a aquisição/aprendizagem da LE, sendo que a produção permite que o aprendiz note e teste suas hipóteses (Swain 1985) e a negociação torna o insumo compreensível (ver, entre outros Long 1996).

3 O contexto

Os dados que vamos analisar foram levantados no curso de graduação em Língua e Literatura Italiana da Universidade de São Paulo. A classe era formada por sete estudantes de língua materna português na variante do Brasil, que, por motivo de sigilo, indicamos com nomes fictícios, inscritos num curso de Língua e Literatura Italiana de nível A2/B1 do Quadro Comum Europeu de Referência (Qcer 2002). Esses estudantes deviam executar, em grupo, uma tarefa cuja finalidade era a elaboração de um texto escrito. O curso era ministrado por um professor italiano, com graduação na Itália. Toda pesquisa sobre aprendizagem das línguas - e muito mais

uma pesquisa de interação – deveria, como salienta Cambra (2003), partir de uma descrição detalhada do contexto social e cultural. Portanto, nesta seção, procuraremos dar um quadro do contexto em que tomou forma este estudo.

No Brasil e, mais precisamente em São Paulo, que apresenta o polo urbano italiano maior do mundo, com cerca de 15 milhões de habitantes de origem italiana (Fondazione Migrantes 2006), a língua italiana é uma lembrança distante. Apesar da presença maciça de imigrantes, em consequência de uma política de assimilação linguística, ela foi sendo perdida lentamente.⁴ A isso precisa acrescentar que, por motivos geográficos evidentes, os contatos com a Itália não são muito intensos. Entretanto, a promoção da cultura e da língua italiana em São Paulo é garantida por uma série de instituições, como, por exemplo, a escola Eugenio Montale, o Instituto Italiano de Cultura e o curso de graduação em Língua e Literatura da Universidade de São Paulo, que, além de difundir a língua, dedicam-se à formação dos futuros docentes e expertos do setor.

4 Metodologia

A presente pesquisa, que emprega os instrumentos disponibilizados pela abordagem etnográfica (ver, por exemplo, Hammersley, Atkinson 1983), fundamentou-se na observação de um grupo-classe. O *corpus* é constituído por um total de 15 horas de gravação sonora, posteriormente transcritas. No tocante as convenções de transcrição, foram parcialmente modificadas as convenções propostas por Van Lier (1988).⁵

A modalidade de observação que adotamos situa-se a meio caminho entre os dois polos que Duranti (1997, p. 99) define «participação passiva» e «participação completa». Com efeito, entrevistamos todas as vezes que os participantes nos convidaram a tomar parte dos eventos comunicativos. Durante a fase de transcrição, às vezes tivemos dificuldade de entender as falas dos estudantes no decorrer das interações, que podem ser incompre-

4 Ver a esse respeito o volume organizado por Vedovelli (2011), que contém uma cuidadosa descrição da história linguística da emigração italiana no Brasil até os dias de hoje.

5 Normas para a transcrição:

Ad, An, F, L, M, Pa, C iniciais utilizadas para indicar os alunos;

..., ..., ecc. pausa breve;

= dois turnos de palavras em sobreposição; ((inc)), ((risos)) o parêntese duplo indica uma parte da conversação incompreensível ou comentários sobre a transcrição como risos etc.; no- indica uma interrupção;

eh::: os dois pontos repetidos três vezes se seguida indicam um som prolongado;

? entoação ascendente;

! entoação descendente;

testo fenômeno que se deseja salientar.

ensíveis por causa de barulhos, da sobreposição de vozes e do tom de voz muito baixo. Por esse motivo, as sequências examinadas podem resultar, de vez em quando, fragmentárias e pouco claras.

No intuito de simplificar a análise, selecionamos nove episódios significativos em que os aprendizes, ao utilizarem uma série de «marcas transcódicas» (Porquier, Py 2004), intervêm para produzirem sequências em que criam, de maneira cooperativa, uma intensa rede de trocas de natureza metalinguística, compostas por estratégias como pedidos diretos, circunlocuções, traduções literais, auto e heterocorreções cada vez mais semelhantes à LE.

5 A análise

O pedido explícito de ajuda é a modalidade mais frequente encontrada no *corpus* e acontece de maneira rápida e sem consequências para a continuidade da realização da tarefa em andamento. Além do mais, geralmente, é de natureza lexical, ou seja, consiste na formulação de um pedido de ajuda a fim de que o falante mais experiente intervenha para substituir determinadas palavras de que o aluno não conhece o correspondente em italiano. No exemplo 1, o pedido de ajuda iniciado por Paulo (linha 3) ocasiona uma breve «sequência de pedagogia natural»⁶ formada por três turnos. Repetindo o item correto no turno seguinte à sugestão (linha 5), Paulo assume (e exhibe) o papel de «aprendiz» em relação a Carla, que, corrigindo o elemento problemático, aceita o papel de «experta» (linha 4).

Exemplo 1

- 1Pa: questa foto mi ricorda::: il teatro no?
2C: non so perché i vestiti sono veramente di quel tempo prima della guerra no?
3Pa: sì antichi e c'è questo::: come si chiama questo *bonde* non è *bonde* come si dice in italiano?
4C: tram
5Pa: tram
6C: è un tram
7Pa: sì è un tram e poi la scrittura ((indicando o texto))⁷

6 Expressão criada por Orletti (2000) para indicar segmentos de interação que nascem da exigência de favorecer a compreensão recíproca entre os interactantes e que têm como objeto a língua e a reflexão metalinguística.

7 1Pa: esta foto me lembra::: o teatro, não é?

2C: não sei porque as roupas são realmente daquela época antes da guerra, não é?

O falante, para solicitar a ajuda de quem detém o papel de experto, pode empregar estratégias indiretas.

Exemplo 2

8F: sì perché qui qui sembra che che ok ... possono stare in viaggio per per in peregrinazione per per per questo ma::: qui c'è c'è ((apontando com o dedo o rapaz da foto)) questo ragazzo che se lui ha queste cose di::: di::: *raquete* ... ((em voz muito baixa e, em seguida, dando risada))

9Ad: *racchette*=

10F: =*racchette* lui deve essere in vacanza⁸

Na sequência 2, Franca e Adriana devem formular hipóteses sobre o conteúdo de um texto com base em imagens. Franca não sabe como se diz «*racchette*» (linha 8) e usa o termo em português (*raquete*), seguido de risos e do abaixamento da voz, como se quisesse impedir que o gravador (e, portanto, o professor ou o pesquisador) transmita uma imagem negativa de sua própria competência (Nussbaum, Tusón, Unamuno 2002). Antes de empregar a LM, o aprendiz deixa uma série de marcas estratégicas como hesitações, pausas evidentes, repetições, alongamentos da cadeia sonora, estratégias que servem para tomar tempo e, em nossa opinião, são indícios preciosos, porque, além de confirmarem que o aprendiz, de certa forma, está consciente de enfrentar um problema na execução da tarefa, podem abrir caminhos para possíveis correções por parte do falante mais experiente.

O aluno que lança mão da LM, provavelmente por causa da presença do gravador, faz isso a contragosto e, antes de utilizá-la, tenta ganhar tempo.

Os aprendizes, de acordo com seu conhecimento da LE e com sua sensibilidade metalinguística (Orletti 2000, pp. 121-122), podem optar também pelo reparo autoiniciado, em lugar do heteroreparo. No exemplo 3, obser-

3Pa: sim, antigos e não existe este::: como se chama este *bonde* não é *bonde* como se diz em italiano?

4C: tram

5Pa: tram

6C: é um tram

7Pa: sim, é um tram e depois a escrita ((indicando o texto))

8 8F: sim porque aqui aqui parece que que ok ... podem estar fazendo uma viagem de peregrinação por por por isso mas::: aqui está está ((apontando com o dedo o rapaz da foto)) esse rapaz e se ele tem essas coisas de::: de::: *raquete* ... ((em voz muito baixa e, em seguida, dando risada))

9Ad: *racchette*=

10F: =*racchette* ele deve estar de férias

va-se que Paulo está escrevendo um texto junto com o colega e, dado que não lembra como se diz «*bestemmiare*»⁹, emprega várias estratégias para que sua contribuição seja o mais possível semelhante à língua de chegada. Inicialmente, cria um termo novo, «*diasfemare*»; em seguida, não estando satisfeito, toma tempo e repete «*biasimare*» por duas vezes (linha 14). Depois, para ser compreendido, emprega um circunlóquio, «*quando si dice una grossa parola*», e, finalmente, pede ajuda ao colega «*come si dice blasfêmia?*», por meio de uma pergunta na qual aparece a LM, mas somente após ele ter gastado todas as suas munições na LE (linha 14).

Exemplo 3

11L: ha cominciato a camminare::: prima di arrivare::: al gabinetto perché qua dice che lei era al gabinetto

12Pa: e se mettiamo... ha messo la mano destra nella tasca e ha preso un pacchetto di sigaretto::: sigaretti::: sigarette mentre nazarena e michelina la inseguivano.... la inseguivano eh::: continuavano a blasfemare due punti no? ((escreve no papel o que disse)) mentre nazarena e michelina la inseguivano::: e::: continuavano a blasfemare... diasfemare no?

13L: io credo di sì

14Pa: blasfemare... diasfemare? biasimare? cos'è biasimare quando si dice una grossa parola ((inc)) come si dice *blasfêmia*?... bestemmiare¹⁰

As correções feitas pelo interlocutor mais experiente para facilitar a produção de enunciados em LE são bastante frequentes, ao passo que são raros os encaixes, um tipo de reparo que não é motivado pela falta de compreensão e visa eliminar um elemento que atrapalha. A atividade do tipo «encaixe»¹¹ que se realiza no turno do falante menos competente não

9 Em português, blasfemar.

10 11L: começou a andar::: antes de chegar::: ao banheiro porque aqui diz que ela estava no banheiro

12Pa: e se colocássemos... pôs a mão direita no bolso e pegou um maço de sigaretto::: sigaretti::: sigarette enquanto nazarena e michelina corriam atrás dela.... corriam atrás dela né::: continuavam a blasfemar dois pontos, não é? ((escreve no papel o que disse)) enquanto nazarena e michelina corriam atrás dela::: e::: continuavam a blasfemare... diasfemare, não é?

13L: eu acho que sim

14Pa: blasfemare... diasfemare? biasimare? O que é biasimare quando se fala uma palavra graúda ((inc)) como se diz *blasfêmia*?... bestemmiare

11 Na conversação ordinária são frequentes os casos de sequências «encaixe» em competição com a sequência interacional principal que alteram seja a continuidade temática do discurso seja a ordem sequencial dos atos conversacionais. Schegloff (1972) descreve, por

se torna atividade não funcional para a comunicação, porque não contém reflexões ou explicações analíticas que possam interromper a realização da tarefa. Com efeito, essa atividade consiste na simples repetição do elemento problemático. Sendo pouco «exposta», ou seja, pouco evidente, não cria acanhamento junto ao interlocutor que pode, se quiser, fazer de conta que não ouviu ou interpretá-la como um sinal de retorno, ou seja, como um indicador de escuta. No *corpus*, além de ser pouco frequente, é sempre ratificada pelo falante menos experiente, frequentemente com a repetição do elemento correto, produzido com um tom de voz mais baixo daquele usado no restante da interação ou com uma entoação diferente.

No exemplo seguinte, Franca e Luiz estão respondendo oralmente a perguntas após terem visto a sequência de um programa televisivo italiano, «*Rio come la vedo io*», no qual o apresentador descreve, de maneira inusitada, a cidade de Rio de Janeiro. A correção de Luiz (linha 16), cuja competência linguística resulta superior àquela dos colegas, é aceita por Franca no terceiro turno (linha 17).

Exemplo 4

15F: può essere un un pubblico più... differenziato che si interessa:::
della *coltura*-

16L: cultura

17F: cultura arte mi pare che sia per qualche nazionalità¹²

A presença de estratégias de negociação depende também do tipo de atividade que os aprendizes estão desenvolvendo.

Para ilustrar, apresentamos os exemplos 5 e 6, nos quais os estudantes explicitam a mesma dúvida, mas durante a realização de duas atividades diferentes. No primeiro caso, Luiz e Franca estão trocando ideias sobre a cidade do Rio de Janeiro; Luiz, dado que não sabe como se diz «*mercato municipale*»¹³ em italiano, faz uma tradução literal (linha 20) que não é seguida nem por auto nem por heterocorreção; no segundo caso, ao contrário, dado que devem escrever um texto, os mesmos estudantes decidem recorrer ao dicionário para conferir se o termo «*mercato municipale*» é correto ou não (linha 23):

exemplo, aquilo que ele chama *insertion-sequences* em que a sequência pergunta-resposta está interrompida por um pedido de esclarecimento ou de mais uma informação necessária para dar uma resposta.

12 15F: pode ser um um público mais... diferenciado que se interessa::: da *coltura*-

16L: cultura

17F: cultura arte me parece que seja por alguma nacionalidade

13 Em italiano o termo corretto è «mercato rionale».

Exemplo 5

18L: il mercato

19F: il mercato

20L: può essere::: regionale *municipale* non so si dice municipale?¹⁴

Exemplo 6

21L: ((escrevendo)) dei ristoranti il *mercato municipale*

22F: si dice municipale?

23L: non lo so vediamo nel dizionario¹⁵

A modalidade cooperativa, aquela em que os falantes interagem e negociam o sentido junto com a produção de diversos turnos de palavra para procurar a palavra correta, é menos frequente quando há atividades interativas. O retorno que o aprendiz recebe nesse tipo de troca é, frequentemente, um «retorno solidário», no sentido de estar dirigido para confirmar a compreensão e garantir a gestão e o controle da atividade, mais do que para explorar os conhecimentos linguísticos do falante. Observa-se, portanto, que os alunos, talvez por causa da proximidade entre a LM e a LE, reduzem as atividades de negociação porque compreendem que a mensagem que queriam transmitir foi entendida. Isso acontece especialmente quando há uma tradução literal.¹⁶ Veja-se o exemplo 7, em que o substantivo «*disfarsamento*», de «disfarçamento», é completamente ignorado por ambos os estudantes (linha 25), que continuam a interagir como se nada tivesse acontecido.

Exemplo 7

24M: è un punto di vista diverso di tutto quello che abbiamo già visto su::: che abbiamo già visto su::: su questo periodo fascista perché è sempre quello raccontato da una persona che::: non ha vissuto quello eh::: che ha basato sempre eh::: sui libri di storia o quello che tutti sanno già però mi pare che dal punto di vista è diverso perché è visto

14 18L: o mercado

19F: o mercado

20L: pode ser::: regional *municipale* não se diz municipale?15 21L: ((escrevendo)) dos restaurantes o *mercato municipale*

22F: se diz municipale?

23L: não sei vejamos no dicionário

16 Consiste em traduzir literalmente um ponto da LM para a LE.

di dentro sai?

25Ad: sì non non c'è il *disfarsamento*

26M: sì¹⁷

Com respeito à escolha dos erros a serem corrigidos, os critérios adotados parecem fundamentar-se em avaliações intuitivas da compreensibilidade da mensagem. Assim, por exemplo, prefere-se utilizar atividades reparadoras diante de termos expressos por meio da LM, a qual, justamente por sua diversidade, é percebida com mais evidência e, portanto, reparada pelo interactantes.

Se, na produção oral, os estudantes são «tolerantes» em relação ao erro e, portanto, menos propensos a utilizar procedimentos de correção auto e heteroiniciados, é também verdade que eles acionam trocas em que produzem sequências discursivas imprevisíveis, compostas por enunciados elaborados e motivados por uma lógica criativa, que indicam que está ocorrendo a construção de uma atividade discursiva complexa. Isso se observa no exemplo 8, em que Franca e Luiz formulam hipóteses com base em imagens. A conversação flui bem; os alunos conseguem, sem muito esforço, comunicar com espontaneidade, gerenciando coletivamente as sequências que contribuem para o avanço da interação em direção ao objetivo. Pode-se observar que, apesar de alguns pequenos problemas, como a presença da tradução literal «*celebrano*» (linhas 29 e 30),¹⁸ a conversação procede com agilidade, sem grandes dificuldades.

Exemplo 8

27F: qui sembrano::: ragazze:::

28L: che vanno a scuola =

29F: = che vanno a scuola ... non mi pare un viaggio... felice persone che... si può dire *celebrano*... la vita?

30L: è *celebrano*

31F: qui questa foto

32L: è sì io vedo...per esempio:: ((inc)) sono piccoli poi c'è anche:: ((lendo)) 15 marzo 1935 che parla dell'interrogazione della scuola sappiamo che il tempo di mussolini

17 24M: é um ponto de vista diferente de tudo aquilo que já vimos sobre::: que já vimos sobre::: sobre esse período fascista porque é sempre o que é contado por uma pessoa que::: não viveu aquilo né::: que se fundamentou sempre né::: nos livros de história ou naquilo que todos já sabem porém me parece que do ponto de vista é diferente porque é visto de dentro sabe?

25Ad: sim não não há o *disfarsamento*

26M: sim

18 Em italiano o termo correto è «festeggiano».

33F: sì

34L: poi è::: gli amici

35F: gli amici

36L: le amiche non lo so secondo me è un diario che racconta tutta la sua vita sulla::: da quando era giovane dal suo tempo di scuola ai giorni attuali¹⁹

Uma menor negociação diante da tradução literal deve ser interpretada não tanto como um sinal de incapacidade linguística em LE, mas como desejo dos interactantes de levarem a termo a tarefa que lhes foi atribuída, dado que «a inserção de sequências pedagógicas na sequência principal serve para dirigir bruscamente o fluxo interacional [...], suspendendo e colocando em uma fase de estado de alerta forçado o termo do discurso e a atividade linguística que, até aquele momento, os interactantes estavam levando adiante» (Orletti 2000, p. 122, tradução nossa). Pelo contrario, na presença de atividades mais formais como a produção escrita, os aprendizes, com base na competência linguística na LE, tendem a produzir sequências em que criam, de maneira cooperativa, uma intensa rede de trocas de natureza metalinguística, compostas por estratégias como pedidos diretos, circunlocuções, traduções literais, auto e heterocorreções, para ser mais corretos.

Exemplo 9

37Pa: comincia mostra- *mostrando*

38An: *mostrando?* ma c'è questo gerundio? ((risos))

39Pa: non c'è?

40An: non so

41Pa: comincia a mostrare

42An: ah sì sì comincia a mostrare edifici antichi dei ristoranti

43Ad: ((escrevendo)) comincia a mostrare dei né

19 27F: aqui parecem::: moças:::

28L: que vão à escola =

29F: = que vão à escola ... não me parece uma viagem... feliz pessoas que... pode-se dizer *celebrano...* a vida?

30L: sim *celebrano*

31F: aqui essa foto

32L: é sim eu vejo...por exemplo::: ((inc)) são pequenos e há também::: ((lendo)) 15 de março de 1935 que fala da chamada oral da escola sabemos que é a época de mussolini

33F: sim

34L: depois é::: os amigos

35F: os amigos

36L: as amigas não sei na minha opinião é um diário que conta toda a sua vida sobre::: desde quando era jovem desde seu tempo de escola aos dias atuais

44P: degli edifici antichi

45Ad: dei ristoranti²⁰

Veja-se a sequência 9, em que Paulo e Ana estão escrevendo um texto juntos. Paulo, após um reparo autoiniciado, sugere o gerúndio «*mostrando*» (mas em italiano seria mais adequado empregar o infinitivo «*mostrare*»). Ana manifesta sua perplexidade e pergunta para o colega, por meio de um pedido direto, se essa forma existe em italiano «*ma c'è questo gerundio?*» (linha 38). A dúvida levantada por Ana origina uma série de intervenções nas quais os dois aprendizes se esforçam para encontrar uma forma mais semelhante à LE.

6 Observações finais

Da análise das sequências que compõem o *corpus*, emergiu que as atividades de negociação, iniciadas por aprendizes de italiano para produzirem um *output* mais correto enquanto estão ocupados na realização de tarefas em duplas, são acionadas, na sua maior parte, diante de dúvidas de natureza lexical. Acontecem de maneira totalmente natural sem produzir interrupções bruscas em relação à continuidade da atividade em andamento e dependem seja do conhecimento da LE, seja da sensibilidade e da consciência metalinguística do falante, de forma que é possível afirmar que a competência linguística se desenvolve no mesmo ritmo da habilidade de negociação.

Apesar dos papéis de «docente» e «discente», ou melhor, de «experto» e «não experto» que se esboçam no interior das sequências pedagógicas, as assimetrias de conhecimentos linguísticos não são dadas *a priori*, mas vão depender do tipo de atividade que os aprendizes estão realizando. Nesse sentido, a identidade deve ser entendida como uma construção dinâmica e flexível, uma construção discursiva que se realiza por meio de uma multiplicidade de estratégias e que pode ser separada dos contextos em que é manifestada.²¹ No decorrer da análise, emergiu que a atividade em grupo, que determina um *status igualitário* e reduz drasticamente a assimetria

20 37Pa: começa mostra- *mostrando*

38An: *mostrando?* Mas existe esse gerúndio? ((risos))

39Pa: não existe?

40An: não sei

41Pa: começa mostrando

42An: ah sim sim começa mostrando prédios antigos de restaurantes

43Ad: ((escrevendo)) começa mostrando uns, não é?

44P: uns prédios antigos

45Ad: dos restaurantes

21 Sobre a identidade como objeto de negociação na interação, ver, dentre outros, Rampton (1995).

típica das interações entre professor e alunos, incentivou nos aprendizes a utilização de correções conjuntas dirigidas para a ajuda mais do que correções disjuntivas, em que o terceiro movimento, aquele iniciado pelo professor (Sinclar, Coulthard 1975), consiste, na maioria dos casos, na reformulação de problemas de natureza metalinguística (Bange 1996). Essa modalidade serve para assinalar e negociar as deficiências linguísticas e é esperada especialmente em contextos que apresentam simetria de papéis, visto que um relacionamento mais íntimo permite que os estudantes manifestem suas lacunas na língua alvo com mais liberdade, sem constrangimentos. Diante da tradução literal, os aprendizes, talvez por causa da proximidade entre a LM e a LE, reduzem as atividades de negociação, seja porque compreendem que a mensagem que queriam transmitir foi entendida, seja porque prevalece o desejo de levar a termo a tarefa, dado que a inserção de sequências pedagógicas na sequência principal muda drasticamente a direção do fluxo interacional.

As negociações, porém, tendem a aumentar em concomitância com o emprego da troca de código, tanto é verdade que, antes de usar o termo em LM, provavelmente também por causa do gravador que, em certo sentido, substitui a presença do professor, o falante esforça-se e tenta ganhar tempo. Uma vez que a LM aparece, o diálogo será caracterizado por uma série de sequências laterais em que os interactantes, para não se sentirem constrangidos, irão colaborar por meio de auto e heterocorreções a fim de o termo em LM seja substituído. Nesse sentido, podemos afirmar que a troca de código constitui um potencial para a aprendizagem, dado que induz os estudantes a formular hipóteses, produzir e enfrentar o problema, mesmo com o risco de não serem bem-sucedidos.

Na presença de atividades mais formais como a produção escrita, os aprendizes se empenharam mais e executaram, de maneira cooperativa, uma densa rede de trocas de natureza metalinguística, compostas por estratégias como pedidos diretos, circunlocuções, traduções literais, auto e heterocorreções, no intuito de se aproximarem da língua alvo.

Concluindo, se for verdade que a observação e a análise crítica daquilo que acontece no interior de uma aula de língua podem se entendidas como instrumentos poderosos, capazes de renovar a visão do ensino (Araújo e Sá, Andrade 2002), pensamos que os procedimentos de negociação que acontecem entre pares para se aproximar da língua alvo possam sugerir aos professores indicações úteis do ponto de vista pedagógico para que eles enriqueçam suas próprias modalidades de correção.

A análise do trabalho interativo dos sujeitos em sala de aula constitui, nesse sentido, um ponto de observação privilegiado graças ao qual foi possível focalizar, dentre outras coisas, as estratégias de negociação iniciadas pelos participantes na presença de uma série de «marcas transcódicas», a fim de garantirem a compreensão mútua e produzirem sequências de língua cada vez mais semelhantes à LE.

Referências

- Alarcão, Isabel (1993). «Formar-se para formar». *Aprender*, 15, pp. 19-25.
- Alarcão, Isabel; Tavares, José (1987). *Supervisão da prática pedagógica: Uma perspectiva de desenvolvimento e aprendizagem*. Coimbra: Livraria Almedina.
- Albert, Jean-Luc; Py, Bernard (1986). «Vers un modèle exolingue de la communication interculturelle: interparole, coopération et conversation». *Études de Linguistique Appliquée*, 61 (1), pp. 78-90.
- Araujo e Sá, Maria Helena; Andrade, Ana Isabel (2002). *Processos de interação verbal em aula de línguas: Observação e formação de professores*. Lisboa: Instituto de Inovação Educacional.
- Bange, Pierre (1996). «Considérations sur le rôle de l'interaction dans l'acquisition d'une langue étrangère». *Les Carnets du Cediscor*, 4 (1), pp. 189-202.
- Barnes, Douglas; Todd, Frankie (1977). *Communication and Learning in Small Groups*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Bygate, Martin (1988). «Units of Oral Expression and Language Learning in Small Group Interaction». *Applied Linguistics*, 9 (1), pp. 59-82.
- Cambra, Margarida Ginè (2003). *Une approche ethnographique de la classe de langue*. Paris: Didier.
- Cazden, Courtney (1988). *Classroom Discourse: the Language of Teaching and Learning*. Portsmouth: Heinemann.
- Dörnyei, Zoltán; Kormos, John (1998). «Problem-solving Mechanism in L2 Communication». *Studies in Second Language Acquisition*, 20 (1), pp. 349-385.
- Duranti, Alessandro (1997). *Linguistic Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fanselow, John (1977). «The Treatment of Error in Oral Work». *Foreign Language Annual*, 10 (1), pp. 583-593.
- Fasulo, Alessandro; Girardet, Hilda (2002). «Il dialogo nella situazione scolastica». In: Bazzanella, Carla (a cura di), *Sul dialogo: contesti e forme di interazione verbale*. Milano: Guerini Studio, pp. 59-72.
- Fondazione Migrantes (2006). *Rapporto italiani nel mondo*. Roma: Idos.
- Garcez, Pedro (2006). «A organização da fala-em-interação na sala de aula: controle social, reprodução de conhecimento, construção conjunta de conhecimento». *Calidoscópico*, 4 (1), pp. 66-80.
- Griggs, Peter (1998). «Cómo tratan los aprendientes adultos los problemas de lengua en tareas comunicativas efectuadas en pareja». En: Pujol Berché, Mercè; Nussbaum, Luci; Llobera, Miquel (eds.), *Adquisición de lenguas extranjeras: perspectivas actuales en Europa*. Madrid: Edelsa, pp. 207-218.
- Halté, Jean-François (1993). «Présentation: enjeu didactique de l'interactionnisme». Dans: Halté, Jean-François (eds.), *Inter-action: l'inte-*

- raction, actualités de la recherche et enjeux didactiques*. Metz: Université de Metz, pp. 7-21.
- Hammersley, Martyn; Atkinson, Paul (1983). *Ethnography: Principle in Practice*. London & New York: Routledge.
- Kramsch, Claire (1991). *Interaction et discours dans la classe de langue*. Paris: Didier.
- Long, Michael (1980). *Input, Interaction and Second Language Acquisition*. Los Angeles: University of California.
- Lüdi, Georges; Py, Bernard (1986). *Être bilingue*. Berna: Peter Lang.
- Mehan, Hugh (1979). *Learning Lesson: Social Organization in the Classroom*. London: Harvard University Press.
- Norrick, Neal (1991). «On the Organization of Corrective Exchange in Conversation». *Journal of Pragmatics*, 16 (1), pp. 59-83.
- Nussbaum, Luci; Tusón, Amparo; Unamuno, Virginia (2002). «Procédures de contournement des difficultés de langue dans l'interaction entre apprenants». Dans: Cicurel, Francine; Véronique, Daniel (eds.), *Discours, action et appropriation des langues*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, pp. 147-162.
- Orletti, Franca (2000). *La conversazione diseguale: potere e interazione*. Roma: Carocci.
- Pekarek, Simona (2002). «Formes d'interaction et complexité des tâches discursives: les activités conversationnelles en classe de L2». Dans: Cicourel, Francine; Véronique, Daniel (eds.), *Discours, action et appropriation des langues*. Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle, pp. 117-130.
- Piazza, Roberta (1995). *Dietro il parlato: conversazione e interazione verbale nella classe di lingua*. Firenze: La Nuova Italia.
- Porquier, Rémy; Py, Bernard (2004). *Apprentissage d'une langue étrangère: contextes et discours*. Paris: Didier.
- Quadro comune europeo di riferimento per le lingue: apprendimento insegnamento valutazione* (2002). Firenze: Oxford-La Nuova Italia.
- Rampton, Ben (1995). *Crossing: Language and Ethnicity Among Adolescent*. New York: Longman.
- Schegloff, Emanuel (1972). «Sequencing in Conversational Openings». In: Gumperz, John.; Hymes, Dell. (eds.), *Directions in Sociolinguistics: The Ethnography of Communication*. New York: Holt, pp. 346-379.
- Sinclair, John McHardy; Coulthard, Richard (1975). *Towards an Analysis of Discourse: The English Used by Teachers and Pupils*. London: Oxford University Press.
- Swain, Merrill (1985). «Communicative Competence: Some Roles of Comprehensible Input and Comprehensible Output in Its Development». In: Gass, Susan; Madden, Carolyn (eds.), *Input in Second Language Acquisition*. Mahwah (NJ): Lawrence Erlbaum, pp. 235- 253.
- Van Lier, Leo (1988). *The Classroom and the Language Learner*. London: Longman.

Vasseur, Marie-Thérèse (2005). *Rencontres de langues: question(s) d'interaction*. Paris: Didier.

Vedovelli, Massimo (2011). *Storia linguistica dell'emigrazione italiana nel mondo*. Roma: Carocci.

La disfunzione metaforica di *don Quijote de la Mancha*

Semantizzazione dell'ideale cavalleresco e tema della follia

Barbara Greco (Università degli Studi di Torino, Italia)

Abstract The article develops the analysis of Cervantes's masterpiece according to the metaphorical component present in the novel. First, it examines the chivalric metaphors and the semantic transference operation through which the protagonist realizes his desire to 'represent' the chivalry books in the real world. Then, the analysis will be divided into two sections, referring to the 'endogenous' and 'exogenous' metaphor processes. The 'endogenous' process concerns the metaphors created by don Quijote, who resemantizes the reality through his imagination, while the study of 'exogenous' metaphors investigates the fake chivalry adventures forged by other characters (Sancho, the Duke and the Duchess and the Dr. Sansón Carrasco), who submit the protagonist to a metaphorized dimension.

Sommario 1. Premessa. – 2. La metafora cavalleresca, ovvero il realismo del desiderio. – 3. Metafora endogena e incantatori immaginari. – 4. Metafora esogena e incantatori reali.

1 Premessa

En resolución, él se enfrascó tanto en su letura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio [...] En efecto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante. (Sevilla Arroyo 2005, vol. 1, pp. 46-48)

Con queste parole Cervantes spiega la follia del cavaliere più celebre della letteratura, nonché il suo eroe più riuscito, don Quijote de la Mancha: il personaggio si addentra nei sentieri della follia a causa della febbrile lettura di romanzi cavallereschi, accompagnata da molte ore di veglia. I protagonisti di alcune opere, Amadís de Gaula e Rolando *in primis*, assumono fattezze reali e le loro vite letterarie divengono, agli occhi del malinconico eroe, vere e proprie biografie storiche, al punto che «para

él no había otra historia más cierta en el mundo» (Sevilla Arroyo 2005, vol. 1, p. 47). Il folle convincimento, radicato e invasivo, lo conduce a dare un nuovo orientamento alla sua vita reale per inseguire il suo più ardito desiderio: diventare cavaliere errante e andare alla ricerca di avventure, col nobile scopo di «raddrizzare torti» e conquistare la fama e la gloria di cui godono i suoi modelli letterari. Si tratta di un desiderio metafisico, che Foucault ribattezzò «follia per identificazione romanzesca» (Foucault 1976, p. 56) o semplicemente, per dirla con Stara, «virus libresco» (Stara 2004, p. 78); un meccanismo di identificazione letteraria che porta il personaggio cervantino a vagabondare per la Mancha nell'assurdo tentativo di 'rappresentare' i libri, applicando le leggi della cavalleria alla vita. Un tentativo che collide sin da subito con la realtà, ma che si rivela così forte da superare ogni logico impedimento e concretizzarsi, certo in modo grottesco, pur mantenendo la nobiltà e la purezza dell'ideale originario. La componente comica dell'opera deriva proprio dallo scontro fra realtà oggettiva e realtà immaginata, ovvero fra il mondo empirico in cui opera il personaggio e la dimensione fantastica in cui proietta le sue illusioni. Don Quijote è talmente assorbito dalla sua idea fissa - monomania - che risulta incapace di discernere fra questi due universi paralleli e giunge anzi a sovrapporli metaforizzando la realtà, impregnandola di significati nuovi ereditati dalla letteratura cavalleresca e dunque incompatibili con la logica e il senso comuni. Analizzerò quindi i meccanismi che lo conducono a con-fondere la vita vera con la vita letteraria, cercando di dimostrare i meccanismi metaforici che li generano.

2 La metafora cavalleresca, ovvero il realismo del desiderio

Come accennato, la monomania di don Quijote si traduce in un disperato quanto ammirevole tentativo di 'rappresentare' i libri di cavalleria, trasportandoli nella realtà e annullando, così, lo scarto ontologico che corre tra le 'parole' dei romanzi e le 'cose' del mondo reale (Stara 2004, p. 79). Meglio ancora, per il personaggio è impensabile che la letteratura non somigli alla vita vera e che la cavalleria sia destinata a rimanere imprigionata fra le pagine dei libri.

Lukács definisce l'anima del cavaliere un'anima 'contratta', di fronte alla quale il mondo, come sostrato delle sue nobili ma insensate gesta, risulta troppo 'stretto' e gli fornisce una risposta inadeguata, di cui però don Quijote pare non curarsi affatto (Lukács 2004, p. 90). Per essere più precisi, egli rifiuta categoricamente la vita normale e dà sfogo alla sua anima, proiettandola verso l'esterno e concretizzando, così, la 'poetizzazione' della realtà. Un'interiorità fatta di illusioni la sua, che lo condurrà a una creazione volontaristica del mondo, vero e proprio trionfo dell'immaginazione e del desiderio, dove poter compiere il suo nuovo destino.

Ma come si manifesta questo meccanismo di attuazione di una volontà incongruente con i valori condivisi dalla società e che travalica i confini del reale?

Per spiegare quest'affascinante e complesso fenomeno, mi servirò di alcuni esempi significativi tratti dall'opera. Prima di fare ciò, tuttavia, considero necessario fornire alcune delucidazioni teoriche circa le varie modalità con cui si articola la realizzazione del desiderio cavalleresco del personaggio sul mondo.

La teoria principale della mia riflessione muove dal concetto di metafora, intesa non in base al suo valore retorico o poetico, ma come processo di «trasferimento di significati», in cui, come sostiene Albert Henry, «l'intelletto sovrappone i campi semici di due termini appartenenti a campi associativi diversi (e talvolta anche assai lontani l'uno dall'altro), finge di ignorare che vi è un solo tratto comune e opera la sostituzione dei termini» (Marchese 1984, p. 160). Lo spostamento di significati operato dalla metafora deriva da una relazione di analogia fra veicolo e tenore, che può essere consolidata e dunque condivisa, oppure originale e ambigua. La metafora nuova - non condivisa - crea ulteriori possibilità di giudizio semiotico, dando vita a significati originali attraverso combinazioni o appaiamenti semantici impreveduti e arbitrari. Così concepita, la metafora diviene strumento altamente creativo, capace di generare significati inconsueti a partire da accostamenti soggettivi, che dipendono dalla specifica cultura di chi li genera. L'immaginazione infatti, parafrasando Eco, sarebbe incapace di inventare una metafora se la cultura, sotto forma di possibile struttura del sistema semiotico, non le offrisse la rete soggiacente delle contiguità arbitrariamente stipulate (Eco 1971, p. 97).

Ebbene, don Quijote sembra agire proprio secondo questi stessi parametri. La sua immaginazione, infatti, inventa e crea metafore a partire dalla sua specifica cultura, incentrata sulle leggi e i valori cavallereschi appresi dai romanzi epici, che gli forniscono il materiale fantastico cui attingere; dà vita al suo desiderio metafisico di trasformarsi in cavaliere, sostituendo alla propria persona i suoi modelli letterari, identificandosi con essi e mettendo in scena la sua volontà per mezzo di immagini metaforiche. Impollina e ibrida idee tra loro remote (giganti-mulini a vento) e trasforma il mondo reale ricorrendo a un'intenzionale attribuzione di senso che risulta, agli occhi del lettore e degli altri personaggi, accessoria e impropria. In altre parole, egli compie processi metaforici, ovvero traslochi semantici che ripropongono nella realtà le avventure narrate nei libri di cavalleria. Eppure non ne riconosce il valore figurato, ma prende le metafore libresche sul serio, alla lettera, come ben osserva Martí Hernández, che parla di «transformaciones metaforizantes»:

Hay pues un error de bulto en la postura de Alonso Quijano, quien, lejos de entender el valor ficticio de unos textos cuajados de tópicos y metá-

foras, les atribuye un carácter sagrado interpretándolos literalmente, de manera que la ficción caballerescas se convierte así en un modelo vital. (Martí Hernández 1991, p. 512)

La formazione del nuovo io e dell'universo in cui questo si muove e opera segue una precisa logica interna, è coerente, ma manca di contatto con la realtà, risultando privo di pertinenza. I concetti e le nozioni vengono deformati, perdono congruenza e il loro valore rappresentativo è falsato, poiché viene reciso ogni rapporto con la verità (condivisa): gli oggetti e le cose del mondo non appaiono agli occhi di don Quijote secondo la loro reale natura, ma come frutto di chimeriche illusioni. E la verità stessa diviene riflesso delle sue più ostinate convinzioni - si sovverte il rapporto verità-convinzione - col risultato che la sua nuova 'realtà' risulta, per gli altri personaggi, grottesca, assurda e comica, nonostante la serietà e la caratura intellettuale e morale del cavaliere. A tal proposito, Rubio sottolinea lo scarto linguistico tra il sistema di significazione di don Quijote e quello comune, condiviso dalle altre figure che popolano il libro, attribuendolo all'assenza di «competencia pragmática» - consistente nelle convenzioni che regolano la comunicazione - che comporta una comunicazione mancata:

Don Quijote comparte un sistema de signos y quizá también de significados con el resto de los personajes que pueblan las páginas de la novela. Pero, sin duda alguna, su manera de interpretar la relación entre referente y realidad no forma parte del mismo sistema de significación que les permite a los demás tener en el lenguaje, no sólo un elemento de creación de significado, sino también un sistema de comunicación. (Rubio 2005)

Bisogna tuttavia puntualizzare che la follia di don Quijote si materializza solo ed esclusivamente nel momento in cui interviene la sua monomania, mentre nei rari frangenti in cui 'esce dal personaggio' per rivestire i panni di Alonso Quijano (o forse Quejada o Quijada: si noti l'intenzionale ambiguità dell'autore circa il vero nome del protagonista), torna a essere quel buon *hidalgo* che era prima dell'auto-metamorfosi: un comune individuo mediamente saggio e dotato di buon senso, il contrario del suo alter-ego. Il suo io falsato e con esso il mondo metaforizzato in cui si concretizza, dunque, comportano l'annullamento, seppur temporaneo, del suo vero io e del mondo oggettivo: il protagonista sarà o la 'copia' don Quijote o il suo 'originale' Alonso Quijano, sebbene non debba escludersi la possibilità che il cavaliere sia, per ragioni più profonde, l'espressione originale di Quijano, che si convertirebbe così nella sua controfigura socialmente adeguata. Per chiarire questo sdoppiamento di personalità, risultano particolarmente efficaci le considerazioni di Nabokov, che definisce don Quijote «un pazzo

sull'orlo della normalità, un matto zebrato, una mente ottenebrata con lucidi interstizi, un sano folle» (Nabokov 1989, p. 42). Si tratterebbe quindi di una pazzia 'incapsulata', che ottenebra le facoltà mentali e di giudizio del personaggio e che si attiva parallelamente all'insorgere della sua monomania cavalleresca. È proprio questa peculiare mancanza di connessione tra follia e saggezza - che Riley definisce «dualismo básico» (Riley 2004, p. 74) -, l'alternarsi (seppur occasionale) di una personalità dissociata a sconvolgere e sorprendere gli altri personaggi del libro; le opinioni di don Quijote sulla letteratura, le armi, il governo e altri temi estranei alla cavalleria provocano incredulità nei suoi interlocutori, alla cui perplessità l'autore dà voce in più circostanze:

En los que escuchado le habían sobrevino nueva lástima de ver que el hombre que, al parecer, tenía buen entendimiento y buen discurso en todas las cosas que trataba, le hubiese perdido tan rematadamente en tratándole de su negra y pizmienda caballería. (Sevilla Arroyo 2005, vol. 1, pp. 559-560)

Admirado quedó el del Verde Gabán del razonamiento de Don Quijote, y tanto, que fue perdiendo de la opinión que con él tenía, de ser mentecato. (Sevilla Arroyo 2005, vol. 2, p. 922)

Sólo te sabré decir que le he visto hacer cosas del mayor loco del mundo, y decir razones tan discretas, que borran y deshacen sus hechos. (Sevilla Arroyo 2005, vol. 2, p. 938)

Tornando all'argomento centrale, vale a dire la disfunzione metaforica del personaggio, incapace di discernere fra illusione e realtà e dunque di concepire la metafora in maniera logica - non ne riconosce il valore simbolico, ma la prende alla lettera - procederò scomponendo il suo delirio in due differenti momenti: la metafora 'endogena', cui sono connessi gli 'incantatori immaginari' e la metafora 'esogena', governata invece da 'incantatori reali' (tra cui fanno capolino anche quelli immaginari).

Nel primo caso, come suggerisce la parola - endogeno: che nasce dall'interno - don Quijote sarà il soggetto attivo, l'attore che metaforizza il mondo ricorrendo agli incantatori immaginari per giustificare e alimentare la sua pazzia; nel secondo caso - esogeno: che proviene dall'esterno - saranno gli altri personaggi (fra cui lo stesso Sancho) a rivestire i panni degli incantatori, trasfigurando la realtà per puro divertimento e 'incontrandosi' con gli incantatori fantastici partoriti dalla mente del cavaliere. Inizierò con l'esame della metafora endogena.

3 Metafora endogena e incantatori immaginari

Il meccanismo della metafora endogena si manifesta sin dalla prima sortita del personaggio cervantino. Nel primo capitolo del libro, dedicato alla *condición y ejercicio* di don Quijote, l'autore introduce il protagonista: un gentiluomo di mezza età, amante della caccia e dei romanzi epici, che decide di realizzare il suo sogno e diventare cavaliere errante. Provvede per prima cosa a ripulire certe vecchie armi, ribattezza il suo malandato ronzino Rocinante e si ribattezza egli stesso don Quijote de la Mancha, rivelando così il suo lignaggio e onorando la patria. Sceglie infine una dama cui dedicare le sue future imprese – «el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma» (Sevilla Arroyo 2005, vol. 1, p. 51) – e ricordandosi di una giovane contadina del Toboso di cui era stato innamorato, una certa Aldonza Lorenzo (Aldonza, come la protagonista della *Lozana Andalusia*), decide di celebrarla con un nome nobile e melodioso: Dulcinea del Toboso. La traslazione semantica operata attraverso il ricorso al principio metaforico è dunque preannunciata dall'elaborazione di nomi compatibili con l'ideale cavalleresco. In questo primo procedimento creativo, Martín Morán rintraccia il ricorso alla paronomasia – rocín-Rocinante; Quijano/ Quijada/Quejada-Quijote; Aldonza-Dulcinea – definendola un «deslizamiento semántico y formal, que desemboca en la metaforización y la preterición como mecanismos de transformación de los elementos de la realidad» (Martín Morán 2006, p. 191). In opinione di Avalor Arce, inoltre, la significativa *polionomía* (ambigua compresenza di più nomi: Quijano, Quijada o Quejada) che caratterizza l'eroe «desarrolla sus horizontes vitales, pero allí está la limpia y libérrima opción, representada por el autobautismo, que le orienta hacia una forma de ser y un destino» (Avalor Arce 1975, p. 241).

Si tratta, appunto, della prima tappa dell'operazione metaforica di cui il personaggio si servirà per risemantizzare oggetti, cose e situazioni secondo la logica cavalleresca, annullando il loro effettivo valore denotativo. È questo il primo passo della trasmutazione del reale, dell'affermarsi dell'immaginazione, che si concretizza nell'episodio dell'investitura del cavaliere – in cui la locanda acquisisce il valore connotativo di castello e l'oste di castellano – e che raggiunge il parossismo nel celebre episodio dei mulini a vento, narrato nel capitolo VIII. Alla vista di trenta o quaranta mulini, don Quijote crede di trovarsi di fronte ad altrettanti *gigantes desafortados* contro cui è pronto a scagliarsi senza timore. Nell'identificare i mulini con enormi giganti, il protagonista compie una traslazione metaforica che risponde al principio di analogia teorizzato da Aristotele, per cui la dimensione e la lunghezza che accomunano le pale del mulino alle braccia dei giganti consentono la sostituzione dei due elementi (Rubio 2005). È inoltre compatibile con questa stessa metafora la teoria del Gruppo μ , per cui la metafora è il risultato dell'applicazione di due tipi di sineddoche, in cui si assiste alla soppressione e all'aggiunta di semi e più concretamente: brac-

cia giganti/lunghezza = pale mulino/lunghezza (Martín Morán 2006, p. 193). La metafora che ne scaturisce deriva dunque dall'operazione *seconda + prima sineddoche*, per cui le pale del mulino verranno associate alle braccia dei giganti. In entrambi i casi, la caratteristica distintiva della mente di don Quijote sta nell'incapacità di riconoscere la natura simbolica della metafora, nella quale il personaggio resta 'intrappolato' poiché si inceppa l'ingranaggio più importante, quello della coscienza, indispensabile all'individuazione del suo valore figurato. Se volessimo estendere questa dinamica alla vita vera, infatti, risulterebbe che la patologia - letteraria - da cui è affetto il protagonista, che si traduce nella tendenza alla letterarizzazione della metafora, è simile alla schizofrenia. Gli schizofrenici, come suggerisce Matte Blanco, attivano un'interpretazione letterale della metafora, altrimenti definita come «principio di simmetria», in base al quale gli elementi associati secondo una parentela o contiguità 'personale' vengono percepiti come identici, quando appartengono - a livello conscio - a classi d'insieme o categorie distinte (Matte Blanco 1981, p. 44). Mancando loro il filtro della coscienza, dunque, l'uso che fanno della metafora risulta improprio e incongruente con la verità oggettiva. Un procedimento analogo porta il cavaliere a identificare i mulini con i giganti - una sorta di principio di simmetria letterario - e a dar sfogo alla sua immaginazione. Non si tratta infatti di vere e proprie allucinazioni, ma di «illusioni percettive» che investono tutti i sensi, come si potrà notare nei vari episodi. A questo punto, però, egli compie un passo avanti e introduce la figura immaginaria dell'incantatore Frestón, che lo perseguita e gli ostacola il cammino perché invidioso della sua fama. Una volta sconfitto e malconco, infatti, don Quijote torna a vedere i mulini come tali, ma si convince che siano il frutto delle continue stregonerie del mago, che si diverte con *sus malas artes* ad alterare la realtà. Avvalendosi dello stratagemma del sortilegio, egli torna a metaforizzare il reale, come all'inizio dell'avventura, seppur con uno scopo differente. Nel primo caso, la metafora serve a generare la situazione nel mondo, a materializzarla, mentre qui risponde al compito di giustificare la sua follia, poiché, come suggerisce Auerbach, «il contrasto con la realtà si è fatto assoluto e l'opposizione con l'illusione insuperabile» (Auerbach 2000, p. 95). Ammettendo di trovarsi di fronte alla realtà oggettiva, infatti, il personaggio subirebbe uno scacco; questa soluzione lo preserva sia dalla disperazione sia dalla guarigione, legittimando l'avventura (Auerbach 2000, p. 93). Si compie, in tal modo, un duplice processo di metaforizzazione, una sorta di circolo vizioso dove non esistono confini tra fantasia e verità, ma solo manipolazioni volontarie e illusorie. Il meccanismo impiegato nell'episodio dei mulini si ripete in modo analogo nell'*aventura de los rebaños*, narrata nel capitolo XVIII: don Quijote identifica due greggi di pecore e montoni che passano sollevando un gran polverone - elemento che favorisce la trasmutazione del reale - con i due eserciti nemici capitanati da Pentapolín e dall'imperatore Alifanfarón.

Di più, il cavaliere prega Sancho di ascoltare «el relinchar de los caballos, el tocar de los clarines, el ruido de los atambores» (Sevilla Arroyo 2005, vol. 1, p. 242), creando delle illusioni percettive che non sono solo visive ma anche uditive. Lo scudiero tenta invano di dissuadere don Quijote, che viene malamente ferito dai pastori, ritrovandosi con due dita rotte e qualche dente in meno. Dopo essere ricorso al solito espediente del mago Frestón che dissemina trappole lungo il suo cammino - una sorta di Enea della cavalleria, perseguitato dall'avversa Giunone - il cavaliere invita inizialmente Sancho a inseguire i mandriani, affinché verifichi con i propri occhi che si tratta di eserciti. A questo punto, però, fa marcia indietro, chiedendogli di constatare la verità solo dopo averlo soccorso, quasi implorandolo tacitamente di non rivelare l'essenza illusoria e ingannevole del suo mondo. È una specie di spirito di sopravvivenza il suo, un istinto naturale che lo porta a proteggere il suo universo immaginario da possibili attacchi logici e razionali. Il suo atteggiamento, tuttavia, insinua nel lettore il dubbio che il cavaliere dalla triste figura sia, in qualche strano modo o in qualche raro momento, quasi consapevole della propria follia. Questo sospetto, legittimo anche per altri episodi del libro, smentirebbe la natura inconsapevole delle sue azioni, negando al contempo la disfunzione metaforica oggetto di questo studio. Contrariamente, credo che il genio di Cervantes abbia scelto di sviluppare i procedimenti di metaforizzazione del reale non seguendo un unico schema, ma avvalendosi delle infinite possibilità che il racconto, in quanto finzione, può offrire. Nella maggior parte dei casi il personaggio sembra agire in modo del tutto inconsapevole, vittima della sua stessa follia, compiendo traslochi semantici in nome dell'ideale cavalleresco, senza avvedersi dell'antinomia tra la sua immaginazione e il mondo reale. In altri contesti invece, come nell'*aventura de los rebaños*, il lettore potrà intravedere un barlume di coscienza da parte sua, una specie di consapevolezza della propria pazzia, che viene immediatamente accantonata per lasciare spazio al desiderio. Si è parlato infatti di realismo del desiderio, che si afferma prepotentemente in ogni occasione, scacciando ogni possibile 'rischio' di guarigione, posto che, come suggerisce Maravall, «la razón cede en su dictamen ante la voluntad y acaba aceptando su dictado» (Maravall 1976, pp. 162-163). Evidentemente, si potrebbe ridefinire la questione in questi termini: don Quijote plasma la realtà a suo piacimento attraverso il ricorso a un'operazione metaforica che nella maggior parte dei casi risulta inconsapevole, ma che sempre e comunque viene letterarizzata per piegarsi al suo desiderio e manifestarsi, dunque, con la creazione di un universo fittizio applicato alla dimensione reale. Appare evidente che non si può parlare di schizofrenia ma di un divertente e geniale percorso di follia, che ripropone alcune caratteristiche tipiche di questa malattia mentale, sapientemente mescolate dall'autore. Per avvalorare questa tesi, mi servirò di un esempio tratto dal secondo volume dell'opera, in cui l'autore riporta il dialogo tra il protagonista e la

duchessa in merito all'esistenza di Dulcinea. La nobildonna, divertita dalla follia del cavaliere, considera la possibilità che la dama sia, come tutte le sue grazie, frutto della sua fervida immaginazione. La replica di don Quijote risulta quantomeno chiarificatrice della tesi sopra esposta:

Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y éstas no son cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo. Ni yo engendré ni parí a mi señora, puesto que la contemplo como conviene que sea una dama que contenga en sí las partes que puedan hacerla famosa en todas las del mundo, como son: hermosa sin tacha, agradecida por cortés, cortés por bien criada y, finalmente, alta por linaje, a causa que sobre la buena sangre resplandece y campea la hermosura con más grados de perfección que en las hermosas humildemente nacidas. (Sevilla Arroyo 2005, vol. 2, p. 1098)

In questo passo, il delirio del cavaliere si esprime in tutta la sua sorprendente ambiguità; le sue parole affermano e negano al tempo stesso, impedendo al lettore di comprendere se sia consapevole o vittima della propria dilagante follia. Poco importa, però, dal momento che la sua monomania si concretizza sempre attraverso una disfunzione metaforica, risultante da traslochi semantici che procedono verso una direzione idealizzata.

4 Metafora esogena e incantatori reali

Il fenomeno della metafora esogena, ridotto a pochi episodi nel primo libro - quando il curato, il barbiere e gli altri personaggi della locanda si prendono gioco di don Quijote e quando lo riconducono al villaggio, rinchiuso in una gabbia, che egli crede essere opera di maghi invidiosi - predomina invece nel secondo. Anzi, esso diviene il motore della quasi totalità delle avventure narrate nella seconda parte, pubblicata in seguito all'edizione apocrifia di Avellaneda.

Nel primo libro don Quijote manipola, trasforma e altera la realtà secondo i suoi desideri, mentre nella seconda parte del testo diviene vittima di burle, scherzi e inganni spesso crudeli e spietati, come quelli orditi dai duchi. Se la dimensione soggettiva in cui opera il personaggio diverte con le sue situazioni grottesche e comiche, quella esogena e il mondo che essa genera appaiono, in alcune scene, meno giocosi e persino sadici. In molti episodi, infatti, il malinconico eroe commuove al punto che il lettore arriva a condannare moralmente i suoi 'incantatori', i duchi in particolare. Gli altri personaggi (il curato, il barbiere e il baccelliere), infatti, seppur divertiti dalla sua follia, sono mossi dal tentativo di farlo rinsavire, mentre i duchi lo torturano per puro piacere. Quando poi scopriamo che in fondo essi stessi rimangono 'incastrati' in un gioco divenuto incontrollabile, in un

gustoso intreccio fra ingannatori e ingannati, allora comprendiamo che è Cervantes a punirli e a difendere la causa della sua creatura.

Questa breve premessa serve principalmente a chiarire che il fenomeno di metaforizzazione esogena analizzato in questo paragrafo offre l'immagine di un cavaliere più malinconico, stanco e in lento declino.

La metafora esogena consiste nella manipolazione della realtà a opera di altri personaggi, che sottopongono don Quijote a una dimensione già metaforizzata, basandosi chiaramente sugli stessi ideali (quelli cavallereschi) che determinano la follia del protagonista. Le metafore che creano riflettono la monomania del personaggio, sebbene si rivelino meno originali di quelle architettate dallo stesso don Quijote, e si fondano pertanto sui medesimi principi che informano il meccanismo di metaforizzazione endogena, prevedendo incantesimi, esorcismi e stregonerie. Di qui la compresenza di incantatori reali e incantatori immaginari: i primi sono gli artefici della rifunzionalizzazione semiotica del reale, mentre ai secondi fanno appello sia gli incantatori reali, come strumento creativo, sia don Quijote, allo scopo di legittimare l'avventura. Anche quando sorge in lui un vago dubbio sulla credibilità dell'universo fantastico che gli altri plasmano e che egli accetta, prendendolo alla lettera, infatti, il personaggio reagisce in maniera sempre identica e ripetuta: col ricorso agli invidiosi maghi che già nella metafora endogena rivestivano un ruolo di primo piano.

Suddividerò lo studio di questo aspetto in base al diverso grado di *encantamiento* cui è soggetto Quijote, alle motivazioni da cui trae origine e dunque ai principali *encantadores* che si alternano nella seconda parte del libro: Sancho, i duchi e il baccelliere Sansón Carrasco.

Sancho, com'è noto, subisce nel corso del libro una graduale *chisciottizzazione*, finendo per cadere nelle trappole dei duchi e divenendo vittima di burle (basti pensare al Sancho governatore dell'isola Barataria). Qui, tuttavia, analizzerò il suo ruolo di mistificatore, già introdotto in un episodio del primo libro, in cui fa credere al suo padrone di aver recapitato una lettera a Dulcinea. È nella seconda parte, tuttavia, che lo scudiero mette in pratica la sua astuzia per ingannare il cavaliere. Nel capitolo X i due compagni d'avventura fanno ingresso nella città di El Toboso con l'obiettivo di cercare il 'palazzo' di Dulcinea; Sancho si offre per trovare la dama, mentre il cavaliere si ferma nel bosco ad attendere il ritorno dello scudiero, che non può permettersi di fallire, nonostante l'impossibilità della sua missione. Sancho, infatti, sa bene che Dulcinea è la proiezione ideale di Aldonza Lorenzo, che egli stesso conosce, come si scopre nel capitolo XXV del primo libro, quando, sorpreso, capisce che si tratta di una robusta contadina che, a suo dire, «tira bien una barra como el más forzudo zagal de todo el pueblo» (Sevilla Arroyo 2005, vol. 1, p. 357). L'operazione che compirà il personaggio consiste nell'assimilare la visione del mondo di don Quijote, la sua distorta e deformante interpretazione del reale costruita su metafore cavalleresche, non allo scopo di ingannarlo per divertimento

(come faranno i duchi), ma per assolvere al suo ruolo di scudiero. Sancho, dunque, decide di approfittare della fervida immaginazione del padrone per fingere di portare a termine l'incarico affidatogli: gli farà credere che la prima contadina in cui si imbattono sia la signora Dulcinea, confidando nella fiducia del cavaliere o, come estrema risorsa, nella trasformazione operata dai soliti maligni incantatori che si divertono a perseguitarlo. Di ritorno dalla città di El Toboso, lo scudiero scorge tre contadine a dorso di altrettanti asini e, stimolando le aspettative del cavaliere, lo invita a salire in sella a Rocinante per condurlo verso l'amata Dulcinea, che egli descrive accompagnata da due belle donzelle, ricoperte d'oro e perle, che cavalcano splendidi cavalli. Alla vista delle rozze contadine, don Quijote inaspettatamente esclama: «Yo no veo, Sancho, sino a tres labradoras sobre a tres borricos [...] pues yo te digo, Sancho amigo, que es tan verdad que son borricos, o borricas, como yo soy don Quijote y tú Sancho Panza; a lo menos, a mí tales me parecen» (Sevilla Arroyo 2005, vol. 2, p. 856). Inattesa reazione, appunto, poiché la realtà che vede il cavaliere ora, stranamente, coincide con la verità oggettiva. Sancho, però, persiste nel suo intento e ordina al padrone di 'aprire bene gli occhi', anebbiati dai sortilegi dei nemici incantatori, e fare riverenza alla signora Dulcinea. Don Quijote si fida dello scudiero, lo prende in parola e si inginocchia di fronte a una delle tre contadine, omaggiandola come un vero cavaliere. Le tre villane, grezze e puzzolenti d'aglio, sbalordite di fronte ai due assurdi personaggi, rispondono con un linguaggio condito di esclamazioni popolari e prosaiche. Inoltre, la presunta Dulcinea, in una scena che aggiunge comicità e senso del ridicolo alla situazione già di suo grottesca, cade dall'asino e rifiuta l'aiuto del cavaliere. Dunque Sancho, che «pasa a dislocar por completo el retrato metafórico de Dulcinea» (Riley 2004, p. 170.), riesce nel suo obiettivo e don Quijote si convince che gli stregoni abbiano messo *nubes y cataratas* nei suoi occhi, essendo egli il *más desdichado de los hombres*. In quest'episodio Sancho metaforizza la realtà per mezzo del sempre valido ricorso agli incantatori, mentre il protagonista, dapprima incredulo e perplesso, supera quel fugace attimo di dubbio, accettando e scegliendo, ancora una volta, l'illusione. Da questo momento, il pensiero di salvare Dulcinea incantata si farà ossessivo e anticipa, in qualche modo, la futura malattia (e con essa il rinsavimento) e la morte del personaggio. La soluzione all'incantesimo che ha trasfigurato Dulcinea si offre all'eroe nel capitolo XXXV, quando i duchi gli fanno credere che la dama potrà recuperare il suo aspetto originario a condizione che Sancho si dia tremila frustate. Qui scatta l'ultimo inganno dello scudiero, che si prenderà nuovamente gioco del suo padrone, stavolta per pura e istintiva difesa personale: datosi cinque frustate, Sancho viene sedotto dall'allettante proposta del protagonista, che decide di ricompensarlo in denaro pur di liberare la sua amata Dulcinea dal maleficio. Lo scudiero inizialmente si colpisce sul serio, ma il dolore causato dalla frusta lo porta a concepire un'altra ingegnosa macchinazione: colpire la corteccia

di un albero con il capestro dell'asino, accompagnando la scena con sospiri e lamenti che «parecía que con cada uno dellos se le arrancaba el alma» (Sevilla Arroyo 2005, vol. 2, p. 1467). L'inganno sortisce un tale effetto che lo stesso don Quijote, temendo per la sua vita, lo invita a interrompere la tortura. Sancho è soddisfatto: ha facilmente evitato il dolore, guadagnato denaro e accontentato il padrone con una sola mossa astuta e infallibile. Egli ha appreso molto bene le arti incantatorie del cavaliere, le adopera con estrema abilità e metaforizza la realtà a suo favore, investendola di significati inesistenti ma compatibili con gli ideali del protagonista.

La coppia dei duchi, che si diletta a contraffare la realtà per puro divertimento, occupa in totale trenta capitoli del secondo libro, rivestendo così un ruolo di prim'ordine nelle avventure del cavaliere. I due personaggi vengono introdotti nel capitolo XXX, ambientato in una foresta, mentre portano a termine una battuta di caccia. Don Quijote, colpito dalla nobiltà della duchessa, che si evince dagli abiti, dal palafreno bianchissimo e dall'astore sulla mano sinistra - in realtà è piuttosto stravagante, al punto che «la misma bizarría venía transformada en ella» (Sevilla Arroyo 2005, vol. 2, p. 1072) - si mette cavallerescamente al suo servizio, per la felicità della nobildonna e del duca suo marito. I personaggi, infatti, hanno letto la prima parte de *El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, sono a conoscenza del *disparatado humor* del curioso personaggio e decidono di invitarlo nel loro castello, assieme allo scudiero, con l'intenzione di riservare loro un trattamento degno della cavalleria errante, «con todas las ceremonias acostumbradas en los libros de caballerías, que ellos habían leído y aún les eran muy aficionados» (Sevilla Arroyo 2005, vol. 2, p. 1074). Sin da ora Cervantes suggerisce al lettore, in modo velato e squisitamente ironico, che i duchi, condividendo con il protagonista la passione per i libri di cavalleria, siano anch'essi vittime inconsapevoli di una sindrome da lettura che li porta a provare un piacere morboso nell'architettare situazioni fantastiche, sbellicandosi di risa alle spalle dell'ingenuo cavaliere. I duchi sono due abilissimi incantatori, manipolano magistralmente la realtà sulla base delle loro conoscenze cavalleresche - elemento che li allontana dalla normalità - e investono tempo, energie e denaro per elaborare avventure incredibili, curando i minimi dettagli e coinvolgendo l'intera servitù, che in alcune occasioni agisce in modo autonomo, ideando scherzi all'insaputa dei padroni. Un esempio indicativo di situazione straordinaria e carnevalesca è fornito dall'episodio narrato nei capitoli XXXIV e XXXV, in cui i duchi orchestrano, con l'aiuto del maggiordomo, un'incredibile messa in scena: annunciato da uno spaventevole suono di trombe, tamburi e altri strumenti di guerra, uno dei servi dei duchi, travestito da demonio, comunica a don Quijote l'arrivo di Dulcinea, che è giunta fin lì per svelargli la soluzione del maleficio che la imprigiona nelle fattezze di una rustica villana. Passano tre carri con altrettanti incantatori (Lirgandeo, Alquife e Arcalaus), seguiti da un enorme carro trionfale, sul cui trono siede una fanciulla coperta di

veli – la presunta Dulcinea – accompagnata dal mago Merlino. La scena è celebrata con grande pompa e tutti i personaggi, fra cui gli stessi duchi – altro sintomo della loro follia – si stupiscono e si emozionano di fronte a tanta grandiosità. L'episodio inaugura in modo plateale l'ingresso dei duchi nel romanzo, svelando al contempo i meccanismi che i due diabolici personaggi adoperano per ingannare il cavaliere. Si tratta di un'operazione metaforica che presenta caratteristiche profondamente distinte da quella compiuta dallo scudiero. Innanzitutto, le burle dei duchi sono finalizzate all'intrattenimento e al divertimento, mentre per Sancho la metaforizzazione del reale si presta come unico strumento atto a superare l'impossibilità delle folli missioni affidategli dal cavaliere. In secondo luogo, le messe in scena organizzate dai duchi e dalla scaltra servitù sono elaborate, fastose e sorprendenti; coinvolgono decine di personaggi e prevedono la presenza di demoni, musiche, riti cavallereschi, amori impossibili, maledizioni, guerre, duelli, personaggi mitici e altre meraviglie prese in prestito dai romanzi cavallereschi. In questo senso, i duchi rappresentano l'altra faccia della medaglia di questa follia da lettura, essendo contagiati, seppur in forma distinta, dal virus libresco che affligge il protagonista. Voglio intendere che anche le loro azioni sono il risultato di una volontà, la realizzazione di un desiderio: assistere, da spettatori, alla rappresentazione di avventure ispirate ai libri di cavalleria, usando come attore consenziente – inconsapevole, chissà – un soggetto che a sua volta desidera esperire quelle stesse avventure da protagonista.

Come Sancho, anche i duchi si avvalgono del sempre valido espediente degli incantatori immaginari, ma compiono un passo ulteriore facendo interpretare i loro ruoli dalla servitù, col risultato che appaiono ancor più veri e credibili agli occhi di don Quijote. Siamo chiaramente a un livello più elevato, dove la fine arte della metaforizzazione del reale si compie in tutte le sue potenzialità e sfaccettature. I duchi, da buoni lettori di romanzi epici, conoscono perfettamente il linguaggio della cavalleria, le sue leggi e i suoi valori e sono pertanto più abili di Sancho nell'ingannare il protagonista, cui offrono elaborate metafore cavalleresche. Nell'episodio descritto, ad esempio, il servo si trasforma nella metafora del diavolo, i domestici nei tre incantatori, il maggiordomo diviene la rappresentazione di Merlino e il paggio la goffa immagine di Dulcinea incantata. Il pomposo spettacolo è, per don Quijote, reale e autentico. Come sempre, il personaggio non riconosce la componente simbolica della macchinosa commedia; anzi, i ruoli rappresentati dagli attori prendono il posto degli attori stessi, ne sostituiscono l'identità e vengono interpretati, come di consueto, alla lettera.

L'ultimo incantatore reale è il baccelliere Sansón Carrasco, che compare per la prima volta nel terzo capitolo del secondo libro. Si tratta di un personaggio che l'autore definisce «amigo de donaires y burlas» (Sevilla Arroyo 2005, vol. 2, p. 785). Sarà proprio lui a comunicare al cavaliere che le avventure sue e di Sancho sono diventate oggetto di un libro, di cui

circolano oltre dodicimila copie. Il baccelliere, con la complicità del barbiere e del curato, tenterà invano di salvare don Quijote, mascherandosi da Cavaliere del Bosco, altrimenti noto come Cavaliere degli Specchi, e sfidandolo a duello, per poi ricondurlo al villaggio. Accompagnato da un fantomatico scudiero, il baccelliere inganna il protagonista facendogli credere di aver eroicamente sconfitto il prode don Quijote, che rivela la propria identità e accetta di sfidarlo in singolar tenzone, a condizione che il vincitore decida le sorti del vinto. Sorto il sole, il Cavaliere degli Specchi si mostra all'eroe col volto ben coperto; la fortuna accompagna il protagonista, che riesce facilmente a sconfiggere l'avversario, facendolo cadere da cavallo. Una volta a terra, don Quijote sfilava la celata al nemico e scopre che questi ha «el rostro mesmo, la misma figura, el mesmo aspecto, la misma fisonomía, la mesma efigie, la perspectiva mesma del bachiller Sansón Carrasco» (Sevilla Arroyo 2005, vol. 2, p. 902). A questo punto, il finto scudiero si libera dell'enorme naso posticcio sotto cui camuffava la propria identità e svela ai due personaggi di essere Tomé Cecial, vicino e compare di Sancho; preoccupato per le sorti del baccelliere, rivela l'identità del fantomatico Cavaliere del Bosco, dietro cui si cela Sansón Carrasco. Don Quijote, tuttavia, si rifiuta di credergli e decide di lasciare in vita l'avversario. Terminata l'avventura, cavaliere e scudiero proseguono il cammino, convinti entrambi di essere ancora una volta vittime dei malefici degli incantatori. L'elemento più stupefacente di quest'avventura risiede nella forza, nel formidabile potere immaginativo di don Quijote, che travalica la realtà, giungendo a negarne l'evidenza e coinvolgendo Sancho nella sua contagiosa follia. A nulla vale la confessione di Tomé Cecial, posto che l'eroe cervantino «prefiere estar engañado a aceptar las desagradables consecuencias que trae consigo el no creer» (Riley 1981, p. 299). L'episodio sancisce il trionfo assoluto della fantasia, della follia cavalleresca e del desiderio metafisico che nega e rifiuta ogni logico impedimento, affermandosi sulla realtà come unica dimensione possibile. A tale proposito, lo si potrebbe interpretare come il contrasto fra la verità - impersonificata da Carrasco - e l'immaginazione del cavaliere che vince, trionfa e si impone a colpi di spada. Il baccelliere ha fatto ricorso agli strumenti metaforici, prendendo le sembianze del Cavaliere del Bosco o degli Specchi - allusione ai riflessi e al doppio -, ha prevedibilmente convinto don Quijote della sua falsa identità; eppure si è rivelato impreparato e ha fallito, non calcolando la forza della volontà del protagonista. Solo alla fine del romanzo, infatti, quando si maschererà da Cavaliere della Bianca Luna, saprà portare a termine la sua missione, vincendo don Quijote e facendogli promettere di abbandonare il mestiere di cavaliere errante per almeno un anno. Qui sarà la verità a imporsi sulla finzione, poiché, alla fine del libro, il protagonista mostrerà tutti i sintomi di un lento declino, di una sommessa e rassegnata rinuncia al desiderio, di un abbandono delle forze irrazionali e della sua peculiare follia. Tut-

tavia, sarà in seguito a tale sconfitta che l'eroe apparirà stanco, debole, malinconico e in qualche modo cosciente della propria morte imminente, coincidente con la morte del cavaliere cui ha dato vita nel libro. La figura di Carrasco riunisce in sé le caratteristiche di Sancho e quelle dei duchi. Come lo scudiero, infatti, egli è mosso da uno scopo positivo (salvare il protagonista dalla sua follia), mentre dai duchi eredita l'arte di contraffare la realtà in modo spettacolare, dando vita a vere e proprie pantomime, che si reggono su un impianto metaforico specifico. Inoltre, come i due nobili, anche il baccelliere si rivela paradossalmente coinvolto nella propria recita e in particolare nel duello finale, quando il nobile scopo di curare il protagonista appare oscurato da un velato e quasi impercettibile desiderio di vendetta.

In fondo, tutti gli incantatori reali sembrano subire un graduale processo di *chisciottizzazione*, pur in misura differente. Sancho diviene, alla stregua del suo padrone, facile bersaglio degli scherzi dei nobili e in particolare della duchessa, che non finisce mai di stupirsi della sua ingenua credulità. I duchi, seppur interpretando consapevolmente il ruolo degli ingannatori, coltivano anch'essi una furiosa e torbida passione per i libri cavallereschi, che li rende poco assennati, mentre il baccelliere sviluppa, una volta vinto, una segreta sete di vendetta per la sconfitta subita in seguito al primo duello con il cavaliere. La follia di don Quijote si rivela dunque contagiosa e dilagante; travolge questi personaggi nel suo delirio immaginativo, si insinua nelle loro labili menti e si manifesta, seppur in forma graduale e inconscia, nei loro ambigui atteggiamenti. Se l'operazione che essi compiono muove da un consapevole, logico e raffinato meccanismo di metaforizzazione del reale, che si esprime nella costruzione di situazioni assurde e grottesche che il cavaliere interpreta secondo il principio di simmetria, tuttavia il loro grado di lucidità si fa progressivamente ambiguo e nebuloso. E gli ingannatori si trasformano, così, in tanti piccoli e imperfetti don Quijote, vittime inconsapevoli dei loro stessi inganni, creature che si muovono confuse in una dimensione disumanizzata, ricostruendo, metafora dopo metafora, il mondo letterario e artificioso dei romanzi di cavalleria.

Bibliografia

- Auerbach, Erich (2000). *Mimesis: Il realismo nella letteratura occidentale*. Torino: Einaudi.
- Avalle Arce, Juan Bautista (1975). *Nuevos deslindes cervantinos*. Barcelona: Ariel.
- Ballerini, Arnaldo (2005). *Caduto da una stella: Figure dell'identità nella psicosi*. Roma: Giovanni Fioriti.
- Blasco, Javier (1989). «La compartida responsabilidad de la 'escritura desatada' del Quijote». *Criticón*, 46, pp. 41-62.

- Blasco, Javier (2004). «La Vida de don Quijote y Sancho o lo que habría ocurrido si don Quijote hubiese en tiempo de Miguel de Unamuno vuelto al mundo». *Letras Hispanas*, 1, pp. 55-69.
- Bodei, Remo (2000). *Le logiche del delirio: ragione, affetti, follia*. Roma; Bari: Laterza.
- Cacho Casal, Rodrigo (ed.) (2009). *El ingenioso hidalgo (estudios en homenaje a Anthony Close)*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Castilla del Pino, Carlos (2005). *Cordura y locura en Cervantes*. Barcelona: Península.
- Close, Anthony (2005). *La concepción romántica del Quijote*. Barcelona: Crítica.
- Eco, Umberto (1971). *Le forme del contenuto*. Milano: Bompiani.
- Egido, Aurora (ed.) (1985). *Lecciones cervantinas*. Zaragoza: Caja de ahorros Zaragoza.
- Foucault, Michel (1976). *Storia della follia nell'età classica*. Milano: Rizzoli.
- Gallavotti, Carlo (1974). *Aristotele: Dell'arte poetica*. Milano: Mondadori.
- Girard, René (1981). *Menzogna romantica e verità romanzesca*. Milano: Bompiani.
- Hatzfeld, Helmut A. (1949). *El Quijote como obra de arte del lenguaje*. Madrid: Patronato del IV centenario del Nacimiento de Cervantes.
- Lukács, György (2004). *Teoría del romance*. Milano: SE.
- Maravall, José Antonio (1976). *Utopía y contrautopía en el Quijote*. Santiago de Compostela: Pico Sacro.
- Marchese, Angelo (1984). *Dizionario di retorica e di stilistica*. Milano: Mondadori.
- Martí Hernández, Francisco (1991). «Metáfora y religión en el Quijote» [online]. En: *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Alcalá de Henares, 6-9 de noviembre de 1989). Barcelona: Anthropos, pp. 511-514. Disponible all'indirizzo http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_II/cl_II_44.pdf. (2015-05-08).
- Martín Morán, José Manuel (2006). «Autocreación de don Quijote. Tres modelos narrativos para un protagonista». En: Parodi, Alicia; D'Onofrio, Julia; Vila, Juan Diego (eds.), *El Quijote en Buenos Aires: Lecturas cervantinas en el cuarto centenario*. Buenos Aires: Asociación de Cervantistas-Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso, Universidad de Buenos Aires, pp. 187-198.
- Matte Blanco, Ignacio (1981). *L'inconscio come insiemi infiniti: saggio sulla bi-logica*. Torino: Einaudi.
- Nabokov, Vladimir (1989). *Lezioni sul Don Chisciotte*. Milano: Garzanti.
- Riley, Edward C. (1981). *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus.
- Riley, Edward C. (2004). *Introducción al «Quijote»*. Barcelona: Crítica.
- Rubio, Fernando (2005). «Metáfora y pragmática en el Quijote» [online].

Espéculo, 30. Disponibile all'indirizzo <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/metaquij.html>.(2015-05-08)

Sevilla Arroyo Florencio (ed.) (2005). *Miguel de Cervantes Saavedra: Don Quijote de la Mancha*. 2 vols. Introduzione di Antonio Rey. Madrid: Alianza.

Stara, Arrigo (2004). *L'avventura del personaggio*. Firenze: Le Monnier Università.

La *españolada* al femminile

Barbara Zecchi (University of Massachusetts Amherst, USA)

Abstract The first three generations of female directors in Spain (Helena Cortesina, Rosario Pi Brujas, Margarita Alexandre, Ana Mariscal and Josefina Molina) have used the *españolada*, a cinematic genre of French import, as a privileged filmic discourse to create female models that, more or less explicitly, differ from those established by the dominant status quo. This corpus subverts the traditional parameters of such a genre, parameters that varied throughout the changes of Spain's political background. The directors desexualized women while the official Republican discourse of the *españolada* sexualized them; and vice versa, when the hegemonic Francoist discourse created models of purity and chastity, women's cinema forged erotic female figures. In spite of the differences throughout the evolution of this corpus, the protagonists persistently chose their freedom; a freedom that rarely corresponded to the stability of marriage, even though, paradoxically, the only way to obtain it was at times through their systematic decorporization, or rather, their death.

Sommario 1. La *españolada* paritaria di Helena Cortesina. – 2. La Carmen desessualizzata di Pi Brujas. – 3. Sensualità e descorporizzazione in Margarita Alexandre. – 4. Il *gaze-over* folcloristico di Ana Mariscal. – 5. La erotizzazione della donna matura di Josefina Molina.

In Spagna, tutte le donne che avevano intrapreso la regia cinematografica – ed osato avventurarsi nel mondo completamente maschile dei primi decenni della settima arte¹ – si erano cimentate in maggiore o minore misura con la *españolada*, una moda importata dalla Francia con il sonoro.² Rosario Pi Brujas con *El Gatomontés* (1935), Margarita Alexandre con *La Gata* (1956) ed Ana Mariscal con ben quattro largometraggi, *Feria en*

1 Il cinema femminile (o ginecinema, «gynocine», come l'ho chiamato in un altro luogo), nella prima epoca della settima arte, conta in Spagna pochissimi nomi: a parte le ombre del pre-cinema (Anaïs Napoleon, Elena Jordi, Carmen Pisano ed Helena Cortesina, la cui opera è andata persa), i primi tre decenni del sonoro annoverano solo tre registe: Rosario Pi Brujas, Margarita Alexandre, e Ana Mariscal. Per un dettagliato approfondimento su queste figure si veda il mio studio *Desenfocadas: Cineastas españolas y discursos de género* (2014).

2 In questo articolo uso il termine *españolada* in senso stretto, secondo l'accezione di Roman Gubern (1995). Per Gubern «la *españolada*, género de origen francés (*españolada*)» (1995, p. 156) venne importata nella penisola iberica durante la Seconda Repubblica – con successo immediato –, coincidendo con l'avvento del cinema sonoro: «explotaba intensivamente el tipismo diferencial y el folklorismo de las zonas más deprimidas y premodernas de la España rural, como la Andalucía latifundista, que se presentaba poblada por gitanos y toreros, con criterios atávicos, reaccionarios y machistas» (Gubern 1995, p. 157).

Sevilla (1962), *Los duendes de Andalucía* (1964), *Vestida de novia* (1966) ed *El paseillo* (1968) avevano rappresentato il Sud del loro paese con esuberanza di dettagli folcloristici (flamenco, nacchere, ventagli e desiderio) come sfondo a vicende di sapore tradizionale (amore, passione e morte), di personaggi stereotipici (zingari, toreri, *copleiros*, *bailadoras*, etc.). Questa significativa attrazione femminile per la *españolada* non solo esisteva anche prima che venisse in voga negli schermi della penisola - ricordiamo infatti che il primo film girato da una spagnola, *Flor de España o la leyenda de un torero* (1921), diretto da Helena Cortesina, apparteneva appunto a questo genere - ma anche più tardi, ossia quando la *españolada*, ormai scomparsa, venne risuscitata da Josefina Molina con *La Lola se va a los puertos* (1993).

A cosa si deve il successo di questo genere tra le registe spagnole? Perché le donne lo scelgono come veicolo prediletto per il loro discorso filmico? Una possibile spiegazione della fortuna della *españolada* nel cinema femminile si può addurre ricorrendo ad alcuni studi femministi e queer sul *musical* (Dyer 1986; Staiger 1992; Neale 1983; Cohan 1996 e 2005) che prendono le mosse dai noti postulati di Laura Mulvey (1975) sul cinema narrativo e la scopofilia. Secondo quanto sostiene la teorica britannica femminista, il *musical* si differenzia dagli altri generi cinematografici perché presenta una combinazione atipica di azione e spettacolo che prescinde dalla reificazione della donna. L'apparizione dell'immagine femminile nello schermo non sospende la diegesi, come avviene nel discorso cinematografico egemonico, bensì sono le canzoni e i balli a frammentare la storia: «[the musical] features men in shows topping numbers as well as women. [...] It challenges the very gendered division of labor which it keeps reproducing in its generic plot» (Cohan 1996, pp. 46-47). Nel *musical* sia gli uomini che le donne possono essere spettacolo.

Come cercherò di dimostrare in queste pagine, il fatto che tutte le pioniere del cinema spagnolo si siano misurate con quello che potrebbe essere considerato un sottogenere del *musical* è una chiara dimostrazione che per lo sguardo femminile tale combinazione di narrativa e spettacolo giovava a criticare sia lo status quo patriarcale che l'ordine simbolico fallogocentrico imperante nel cinema. Nella *españolada*, l'interruzione dell'azione non è causata dalla contemplazione erotica dell'oggetto femminile, dato che anche un «cupletista» (quando canta), un ballerino (quando danza) o addirittura un torero (quando combatte il toro) possono assumere il ruolo di «to-be-looked-at-ness», per usare il fortunato neologismo di Mulvey.³

3 Alcuni recenti studi sul *musical* hanno identificato le connotazioni gays del suo discorso. Per Jane Feuer: «*Queer* readings of musicals would shift the emphasis from narrative resolution as heterosexual coupling (an emphasis on the comic plot) and toward readings based on non-narrative, performative and spectacular elements (an emphasis on the numbers). Such readings might also reinterpret musical narratives away from the emphasis on the comic plot

Nella *españolada* l'uomo è spesso oggetto erotico del piacere visivo del pubblico poiché, come afferma Steve Neale a proposito del *musical*, «it is the only genre in which the male body has been unashamedly put on display in mainstream cinema in any consistent way» (Neale 1983, p. 15). Ma, come si vedrà, l'uso femminile di questo genere avrà una sua idiosincrasia.

Obiiettivo di questo studio è quindi analizzare, in primo luogo, come i film di tre generazioni di registe spagnole si servono di un genere consolidato e di successo, come discorso privilegiato per coniare, più o meno esplicitamente, modelli femminili che si differenziano da quelli stabiliti dallo status-quo filmico dominante; e in secondo luogo, come a sua volta questo corpus sovverte i parametri tradizionali del genere prescelto, parametri che si modificano in funzione alle vicissitudini e ai cambiamenti del contesto politico del paese in cui esso si produce.⁴

Strumento di condanna sociale, utile ai fini di emancipazione nelle zone rurali durante la Seconda Repubblica, la *españolada* si trasforma in un discorso filmico 'scomodo' durante i primi decenni del regime, quando invece si tendeva a plasmare una immagine meno folcloristica del paese. Il primo franchismo preferisce promuovere l'esportazione di una Spagna imperiale (dei castelli e dei conquistatori) piuttosto che proiettare l'immagine di una Spagna popolare (delle nacchere e dei tamburelli). Tuttavia, con l'apertura al turismo, negli ultimi decenni del regime, la *españolada* ritrova la sua importanza quando il viaggiatore cerca nella penisola iberica precisamente quel Sud stereotipato che era stato creato dall'immaginario del Nord. Ma il suo revival implica una certa epurazione: l'attenzione (e la solidarietà) verso i gruppi emarginati dei film di questo corpus vengono diluiti, ed il carattere sessualmente audace di determinate situazioni viene censurato.

Questi cambiamenti ideologici sono evidenti nella rappresentazione femminile. Sia prima che dopo la guerra, la trama tipica di un film folcloristico si concentrava sul rapporto tra una donna povera ed emarginata, ma molto attraente, ed un uomo di classe medio-alta che le confessava il suo desiderio, la legittimizzazione del quale era usualmente consacrata

as a form of closure that reconfirms heterosexual cultural norms» (1993, p. 141). Si vedano anche Richard Dyer (1986) e Janet Staiger (1992).

4 Si potrebbe quindi dire che, secondo la classificazione di Martin Scorsese nel documentario *A Personal Journey through American Movies* (1995) - che divide i registi in quattro categorie, i cantastorie, gli illusionisti, i contrabbandieri e gli iconoclasti -, queste donne sarebbero delle «contrabbandiere» del cinema: autori (o autrici) che infiltrano nelle strutture convenzionali di film di genere e popolari «different sensibilities, off-beat themes, even radical political views». In realtà, secondo me questo «contrabbando» è un esercizio tipicamente femminile: Adrienne Rich (1972) in un altro contesto aveva parlato di «re-visione» femminista di testi di creazione maschile. L'idea di Claire Johnston (1973) del cinema femminile come «counter cinema» evoca in un certo modo una coscienza di creare prodotti «contro» il mainstream; una forma di contrabbando.

da un matrimonio alla fine della storia.⁵ Sebbene le «folcloriche» fossero spesso caratterizzate dalla loro minacciata ma mai perduta verginità (Martin-Márquez 1999, p. 249), tuttavia la loro sensualità era molto più manifesta nel cinema della Seconda Repubblica piuttosto che nel dopoguerra quando i personaggi femminili subivano un evidente tentativo di desessualizzazione.⁶

L'inversione di questi parametri nel cinema folclorico femminile è significativa: le registe desessualizzano le donne che la *españolada* ufficiale del cinema repubblicano sessualizzava; e viceversa, quando il discorso egemonico franchista creava modelli di purezza e castità, il cinema femminile forgiava profili di donne erotiche. Come si vedrà, una costante in tutta l'evoluzione di questo corpus è la scelta delle protagoniste della loro libertà e indipendenza che raramente corrisponde alla stabilità matrimoniale, anche se, paradossalmente, l'unica soluzione per ottenere questa libertà avviene attraverso la sistematica scorporizzazione, in altre parole, tramite la morte.

1 La *españolada* paritaria di Helena Cortesina

Flor de España o la leyenda de un torero (1921) – primo lungometraggio diretto da una donna in Spagna e primo film spagnolo esibito in America Latina – costituisce un esempio precoce di *españolada*, dato che, come si è visto, questo genere viene importato in Spagna con la Seconda Repubblica, un decennio dopo la sua premiere. Sfortunatamente il film è andato perso, con l'unica eccezione di un fotogramma conservato nella Filmoteca Española di Madrid. A quanto pare, questo racconto folclorico di Cortesina, di cui si era occupato Juan Antonio Cabero nella sua *Historia de la cinematografía española* del 1949, era sopravvissuto agli incendi della guerra civile e al misterioso falò del patrimonio cinematografico del Cinematiraje Riera di Madrid nel 1945 che, secondo Román Gubern (1995, p. 13), aveva distrutto parecchie migliaia di scatoloni di film provenienti da Barcellona. *Flor de España* tuttavia non sopravvisse alla dittatura franchista: che sia

5 A Hollywood, in questi anni, il *musical* segue lo stesso schema: la trama si sviluppa per mezzo di una serie di segmenti paralleli che corrispondono ai due protagonisti (un uomo ed una donna): il contrasto (differenza di status sociale o incompatibilità di carattere) tra i due costituisce il perno narrativo. Tuttavia, questa dicotomia si risolve alla fine della diegesi con il matrimonio e con un «happy ending» (Altman 1987, p. 50).

6 Questo fenomeno è particolarmente evidente nel confronto della versione di *Morena Clara* (con regia di Florián Rey del 1936), interpretata da Imperio Argentina, con il *remake* di Luis Lucia, con Lola Flores del 1954. La differenza più vistosa è nella rappresentazione della comunità zingara (che nel *remake* franchista si colorisce di stereotipi denigratori). L'altro cambiamento evidente è la completa censura di ogni referenza alla sessualità pur tenue che sia. Si elimina la figura del padre adultero e la zingara innamora l'avvocato per la sua arguzia, non tanto per la sua sensualità e bellezza.

scomparso per ragioni ideologiche, come successe con i film di Eliva Notari in Italia, vittima del fascismo, o per la mera fragilità della celluloide, è impossibile saperlo. Nemmeno si ha conoscenza se fosse stato catalogato come «material cinematográfico objetable» (Gubern 1995, p. 13), se non solo per il fatto evidente della sua autorialità femminile, autorialità che durante il franchismo si riuscì a manipolare, attribuendo la co-regia del film - o in certi casi addirittura la completa regia - a un uomo, José María Granada. L'errore si mantiene ancora oggi in numerose storiografie.⁷

Il film, come informa una recensione, era «una síntesis de nuestra vida panderetesca: chulillos, jardines andaluces, toreros» (*La pantalla* 1929, p. 966). Era stato girato tra Madrid e Aranjuez e venne presentato a Barcellona nel 1922 e a Madrid l'anno successivo. Doveva essere stato un vero colossale di gran successo che mostrava una corrida con tanto di cornata a un torero. Un'intervista alle sorelle di Helena Cortesina nella rivista *La pantalla* rivela che sette anni dopo la premiere, il film continuava ad essere visto: Angelica dice che «Como gustar, gustómuchísimo. Ya ve usted, ahora la están rodando en América del Sur» (p. 966).

La trama di *Flor de España* si trova riassunta in una recensione in *Arte y cinematografía* (1922):

Esta colosal película es un fiel reflejo de nuestra Fiesta Nacional, alegre y bravía, en la que se presenta al espectador, sin omisión de detalle, desde el tentadero de las reses, en la dehesa, hasta que el toro, tras monumental estocada, cae muerto en medio de la plaza ante millares de espectadores que ovacionan al diestro. Otro de los aspectos importantes de esta película es la vida del matador desde sus comienzos en la escuela taurina y en las mismas dehesas, desafiando a la muerte con una serenidad escalofriante, hasta que, al llegar a la mayor celebridad, y cansado de gloria, decide casarse con la hermosísima estrella «Flor de España» (Elena Cortesina) reina de la danza que años antes, insignificante florista madrileña, fue novia del torero. (p. 24)

Il film intrecciava le storie di un uomo (interpretato da Jesús Tordesillas) e una donna (Helena Cortesina) e seguiva i loro passi verso il successo: lui, che aveva iniziato con dei semplici scontri con tori nei recinti delle praterie, era riuscito a raggiungere la fama nell'arena di fronte a un folto pubblico di ammiratori; e lei, che sopravviveva come una semplice fiorista, era diventata una celebre ballerina e una vera regina della danza. Da tali

7 Il Centro Virtual Cervantes cita questo film tra i «pioneros» attribuendolo erroneamente a José María Granada, che fu in realtà solo l'autore del suo argomento. Consultabile all'indirizzo <http://cvc.cervantes.es/actcult/cine/historia/pioneros.htm> (2015-05-09). Esamino questa espropriazione di Cortesina in *Desenfocadas: Cineastas españolas y discursos de género* (2014).

elementi si può ipotizzare che la trama di *Flor de España* non favorisse nessuna delle due storie, e che sia l'uomo che la donna fossero soggetti dell'azione (in una decostruzione dei parametri misogini di Hollywood enunciati da Laura Mulvey et al.). Diversamente dallo schema tradizionale della *españolada*, entrambi i personaggi provenivano da umili origini, ed entrambi, a loro volta, raggiungevano la fama solamente per il proprio merito.

Alla fine, spiega la recensione, la coppia ha un figlio e sia la ballerina che il torero decidono di abbandonare il successo professionale per la famiglia: «Termina la cinta con una colosal corrida de toros, en la que el diestro se despide del público, y momentos después, un angelote, fruto de este dichoso matrimonio, corta la coleta del ídolo, renunciando ambos a las glorias mundanas, para entrar de lleno en el amor maternal» (p. 24). È interessante notare che il film non presenta il tradizionale sacrificio femminile, ma al contrario postula la possibilità che non solo la madre, ma anche il padre, si dedichino al benessere del figlio: entrambi antepongono la vita privata alla loro carriera professionale.

2 La Carmen desessualizzata de Pi Brujas

El Gato Montés di Rosario Pi Brujas, lungometraggio realizzato alla fine della Seconda Repubblica, desessualizza il paradigma della *femme fatale* erotica che caratterizzava i suoi referenti d'autorialità maschile. Il film è un adattamento dell'operetta omonima di Manuel Penella, che a sua volta mette in scena una versione spagnola del mito di Carmen. Se Rosario Pi si unisce allo sguardo reificante del Nord, il suo film non richiede il doppio dislocamento che caratterizza le sue fonti: come catalana, la regista offre una visione dall'esterno del mondo andaluso; ma in quanto donna, assume il punto di vista dell'altro, della soggettività femminile della Carmen.

Attraverso un discorso che intreccia il *musical* con l'espressionismo tedesco, il melodramma con la commedia «slapstick», la regista catalana focalizza sul personaggio femminile di Soleá per assolverla dal ruolo di opportunista infedele dei modelli francese e spagnolo. Per Mérimée e Penella, la zingara era una donna volubile e pericolosa, incapace di innamorarsi veramente, che professava amore per l'uomo più vicino a lei, tradendo colui che invece le rimaneva lontano. Rosario Pi, al contrario, spiega l'attrazione di Soleá verso i due uomini distinguendo tra due forme d'amore. Il film inizia con un flashback dell'infanzia di Soleá che cresce tra zingari come sorella del Gato Montés. Questo momento iniziale aggiunge una componente assente nelle storie a firma maschile: l'affetto fraterno di Soleá verso la sua gente forgiato nei primi anni della sua vita. Per il Gato Montés, Soleá prova amore fraterno, un senso di attaccamento alle proprie radici; per il torero invece, una passione e un'attrazione per tutto quello che è nuovo

e moderno (il torero, dettaglio significativo, la porta in macchina). Il Gato Montés, ovvero il bandito, rappresenta il passato, mentre il Macareno, il torero, raffigura il futuro.

Da una pericolosa ed erotica *femme fatale*, Soleá diventa una figura romantica innocua e traboccante di purezza. La sua asessualità è ribadita simbolicamente nella diegesi attraverso una metafora che lega l'alcol al sesso: quando gli uomini la corteggiano le offrono da bere e lei sistematicamente rifiuta perché «me hace daño» e perché «las gitanas no beben». In diverse occasioni, sia il torero come il bandito, la proteggono dalle vessazioni di coloro che la vogliono ubriacare. Il Macareno, per esempio, sgrida gli amici che la spaventano alzando i loro bicchieri di vino per incoraggiarla a bere. Nel momento più drammatico del film, il Gato Montés uccide un uomo per vendicare Soleá da quello che si presenta simbolicamente come uno stupro: la zingara rifiuta una birra che le offre con insistenza un ubriaco, dicendo che «nadie manda en mi cuerpo» e l'uomo reagisce alla tenacia e riluttanza della zingara gettandole il contenuto del bicchiere in faccia. La donna risponde all'affronto con orrore, un orrore rafforzato dalla musica, dalle sue grida di «canaglia» e «vile», e dal primo piano del suo volto madido e contorto. Il Gato Montés finirà in carcere per omicidio, e Soleá continuerà la sua vita con il Macareno che si innamorerà di lei e le chiederà la mano. La storia termina con la tragica morte del torero durante una corrida che causerà alla donna un così enorme dolore che la spegnerà per sempre. A sua volta il Gato Montés non potrà sopportare di sopravvivere all'amata e davanti alla prospettiva di dover tornare in carcere chiederà ai suoi uomini di ucciderlo. Il corpo del bandito cade esanime sopra il cadavere della zingara.⁸

Nel 1954 Luis Buñuel si ispirerà a questo finale di Pi Brujas per la conclusione in toni necrofili del suo film *Abismos de pasión*, con cui adatta il romanzo di Emily Brontë. Per la catalana, la morte di Soleá è superata dal movimento del corpo senza vita della donna: prima viene portata a cavallo dal bandito, poi, quando il Gato Montés muore, all'immagine statica degli amanti morti si sovrappone con una dissolvenza la rappresentazione dinamica dei loro due corpi quando da bambini dormivano in un carrozzone in movimento. Per Buñuel, invece, la morte della donna corrisponde all'immobilità della sepoltura, un abisso (fallico) dentro il quale l'amante penetra per trovare la propria morte. Paradossalmente, la sovversione di Pi

8 Sia questa fine come l'inizio, con la complicità e i giochi infantili di Soleá ed il Gato Montés ricordano per il tono e il contenuto *Wuthering Heights*, l'adattamento del romanzo di Emily Brontë che William Wyler portò al cinema nel 1939. È possibile che Wyler conoscesse il film della regista catalana o che sia *El Gato Montés* come il suo adattamento de *Wuthering Heights* avessero dei referenti comuni: l'operetta di Penella «ya había sido llevada al cine por Hollywood en la época muda» (Caparrós Lera, 1981, p. 124) e il romanzo di Brontë aveva già avuto una prima versione cinematografica, diretta dal britannico A.V. Bramble, nel 1920.

Brujas rappresenta la «normalizzazione» della femminilità minacciosa nel contesto in cui, nella Seconda Repubblica, la donna cominciava ad avere diritti costituendo, dunque, un «pericolo».

Soleá è una donna domestica di gesti borghesizzati che va d'accordo con la futura suocera; vive nella casa padronale del torero circondata da personale domestico e muore come un'eroina da melodramma romantico. In contrasto con la caratterizzazione femminile dei film della Seconda Repubblica, il cui «la permisividad erótica alcanzaba cotas nada habituales en nuestro cine» (Caparrós Lera, 1981, p. 55), Rosario Pi presenta una figura di donna relativamente comune e familiare con cui la maggior parte del pubblico femminile si potrebbe facilmente identificare.

3 Sensualità e descorporizzazione in Margarita Alexandre

La Gata (1956) si deve situare nel contesto moralista e repressivo dell'autarchia. Come indicavo precedentemente, durante il primo franchismo, il numero di produzioni filmografiche folcloristiche diminuisce considerevolmente, lasciando spazio alla nuova moda del dramma rurale. Tuttavia, nella seconda metà degli anni '50 riemerge con rinnovato successo:⁹ sia il primo film interpretato da Joselito, *El pequeño ruiseñor*, come l'esordio di Juanito Valderrama, *El rey de la carretera*, appaiono sullo schermo nel 1956 e danno inizio a due decenni di un nuovo revival di questo genere, anche se un revival completamente spurgato.

La Gata, che esce in questo stesso anno, presenta comunque delle significative differenze dal nuovo discorso 'ufficiale' (e asessualizzante) della *españolada*.¹⁰ Come spiega Margarita Alexandre in un'intervista: «en aquella época, todas las películas andaluzas que se hacían eran sobre el gitanillo, la chica con la barriga, el patio andaluz, la castañuela. [...] Películas muy chabacanas. Era el género de la *españolada* [...] ¡Todos tópicos! Nosotros queríamos hacer un film sobre la Andalucía profunda, sobre la Marisma. No te digo que no haya algún tópico porque no podíamos evitarlo, pero al menos la intención era esa» (Camí-Vela 2007, p. 103).

Se la strategia femminista del film di Rosario Pi consisteva in un tentativo programmatico di rendere la donna meno minacciante nel contesto dell'emancipazione femminile della Seconda Repubblica, attraverso la sua asessualizzazione, ne *La Gata*, il proposito analogo di trasgressione del modello

9 Nel suo percorso per il cinema del primo franchismo, José Enrique Monterde trascrive la «Clasificación genérica del cine español (1939-1950)» degli annali del 1955, nel quale si segnalano solo 21 film folcloristici, con rispetto a 58 melodrammi e 83 commedie sentimentali e nota che la tradizione del dramma rurale «se vio bien servida durante esos años» (1995, p. 232).

10 Per precisione, il revival del genere folcloristico comincia con *Un caballero andaluz* (Luis Lucia, 1954), definita da molti come la *españolada* per antonomasia.

ufficiale viene effettuato mediante un'azione opposta: rivelando la sessualità femminile che il franchismo castigava e sopprimeva. La protagonista de *La Gata* sovverte il modello tradizionale femminile decantato dal regime opponendo all'etereità femminile una corporalità della donna strettamente legata alla soddisfazione primaria, quasi animale, del desiderio fisico.

La trama de *La Gata* è semplicissima: María, «la Gata», figlia del capomastro di una casa padronale andalusa, si innamora di Juan, uno dei lavoratori di suo padre e mantiene con lui una relazione segreta. Di notte l'aspirante torero si esercita clandestinamente con il bestiame destinato alle corride. Quando Juan viene scoperto in questa attività illegale, María interviene per salvargli la vita, ma perde la sua, poiché è raggiunta da un proiettile destinato all'uomo. Questi eventi vengono narrati in un flashback dallo stesso Juan che alla morte dell'amata, vagando senza meta e in preda alla disperazione, trova rifugio in una stalla dove alcuni sconosciuti gli offrono cibo e vino in cambio della sua storia.

L'identità della protagonista si articola per mezzo di varie contraddizioni e diverse complessità: è María (un nome che evoca purezza e verginità) ma allo stesso tempo è anche la Gata (un soprannome che si riferisce apertamente ai suoi atteggiamenti felini: «es arisca y cariñosa como los gatos»). Con Juan si comporta in modo ambiguo: se una volta gli dice «me das asco», in un altro momento gli confessa che «me das miedo y te necesito»; talora manifesta la sua sensualità e talvolta la reprime: la vediamo quando bramosa spia Juan, o quando non curante lo respinge con disprezzo; quando seminuda, in sequenze che Laura Marks (2000 e 2002) definirebbe di visualità tattile, si lava eroticamente le braccia e il collo o, in altre occasioni, quando si presenta come una donna asessuata con la testa coperta da un fazzoletto legato sotto al mento. Agisce come la proprietaria della casa padronale, ma fronteggia impavidamente le falciatrici del grano per gelosia; veste indistintamente da donna di classe media e da cameriera con grembiule da cucina e ferro da stiro in mano; si copre con delle gonne da contadina o indossa una camicia da notte trasparente, così trasparente che la regista dovette consigliare all'attrice di depilarsi il pelo pubico perché era troppo evidente. Ma sarà il lato sensuale della Gata - e non quello asessuale di María - a prevalere.¹¹

Juan invece incarna gli attributi più folcloristici e stereotipici del maschio spagnolo: è un seduttore (un don Juan, come indica il suo nome) che flirta con molte donne; un ribelle che si burla delle norme e - la sua

11 Che il film avesse molta carica erotica lo mette in evidenza un aneddoto raccontato da Margarita Alexandre. La regista dice di aver scoperto durante un viaggio a Parigi che si stava proiettando, a sua insaputa, una versione del proprio film in una sala di cinema porno con delle scene di sesso, aggiunte senza la sua autorizzazione e interpretate da delle comparse anonime. Approfitto per ringraziare Margarita Alexandre per la lettura attenta di queste pagine e per i suoi commenti.

caratteristica più folcloristica - un coraggioso che lotta contro i tori.¹² Ma a differenza della rappresentazione stereotipica del maschio, Juan è oggetto dello sguardo della Gata ed è lei che decide. Questo si fa particolarmente evidente in una sequenza nel granaio, quando Juan cerca di baciare María usando una certa dose di violenza. Nel cinema di Hollywood contemporaneo al film di Alexandre, la resistenza femminile all'abbraccio e al bacio maschile dura sempre poco. La donna s'arrende alla focosità dell'uomo immediatamente sedotta dal desiderio maschile: il «no» femminile implica ed equivale (secondo uno dei «deadly myths» della violenza sessuale, a detta di Susan Brownmiller) ad un «sì». Non è così ne *La Gata*. María respinge veementemente Juan dicendogli che con la forza non riuscirà a conquistarla e lui indietreggia chiedendole scusa.

La passione tra La Gata e Juan si presenta come segnata ineludibilmente dal destino: «Lo tuyo y lo mío está escrito», le dice Juan quando lei lo respinge. Le allusioni a un fato inevitabile non solo scagionano la Gata dalle sue azioni ma funzionano anche come una strategia per nascondere il desiderio sessuale della donna. María non agisce per volontà propria, bensì mossa da una forza superiore.

Il film inizia dopo la morte di María quando Juan, dopo essere entrato in una stalla, ossessionato dalla sensazione della presenza spettrale della persona amata che non gli dà pace, accetta di raccontare agli uomini presenti la sua storia. Juan assume così il ruolo di narratore intra-omodiegetico (come lo definirebbe Genette) soggetto della narrazione e a sua volta oggetto (personaggio della storia). Ma se il narratore de *La Gata* è Juan, il suo *voice-over* dura in realtà solo alcuni istanti. La sua voce si affievolisce dopo le prime parole con le quali confessa di non poter dormire perché la Gata lo cerca «bravía e indómata como los toros». La seguente sequenza ci trasporta con un flash back alla casa padronale con un'inquadratura della donna nel suo letto che si sveglia seminuda e stira le braccia sbadigliando con un'aria felina. Il flashback dura fino alla fine del film. Ma la narrazione di Juan viene silenziata e la diegesi non avanza per mezzo delle sue parole e dei suoi ricordi, ma attraverso una successione di azioni delle quali la Gata è la protagonista.

12 Un altro elemento nuovo nel film di Alexandre è la figura del padre di María che, a differenza delle immagini patriarcali tipiche di questo genere, è un uomo comprensivo e liberale che tratta la figlia alla pari. (Devo alla regista quest'osservazione). Un secondo personaggio importante è il rivale di Juan, Joselillo, che rappresenta, invece, i valori più tradizionali dell'uomo di classe media. Legge, studia, vuole essere moderno, anche se la sua caratterizzazione non è esente da contraddizioni. Vuole imitare Juan, ma si sente moralmente superiore a lui. Se María è la Vergine, Joselillo rappresenterebbe San Giovanni. La relazione con María è asessuale, e questo spinge Susan Martin-Márquez (1999) a percepire insinuazioni di una possibile omosessualità di Joselillo. Quando spia María e Juan, chi è l'oggetto del suo desiderio? Si potrebbe affermare che Joselillo incarna lo sguardo spettatoriale omosessuale che secondo Richard Dyer e Jane Staiger (1992) caratterizza il *musical*.

Se la storia è raccontata da un uomo (il narratore Juan) a degli uomini (i narratori nella stalla), questa soggettività maschile si limita al prologo e all'epilogo. La prima e l'ultima sequenza del flashback (flashback che sviluppa l'identità di María, soggetto dell'azione) contrastano significativamente con questa cornice narrativa. All'insonnia angustiosa di Juan nel prologo si oppone il sonno dolce e sereno dal quale si sveglia María e con cui si apre il flashback. La morte di María, alla fine della storia, contrasta invece con le parole di Juan nell'epilogo (e le contraddice): «Mariano ha muerto. En noches así la siento venir». Questa divergenza sottolinea e rafforza l'identità di María. Alexandre impedisce che la donna rimanga incasellata nel ruolo di moglie/madre caratteristico del «lieto fine» della *españolada*, facendo morire la protagonista prima che vi sia la possibilità di un legame. Eppure, la morte di María non la eternizza nel ruolo di una vergine che si sacrifica, dal momento che la Gata continua a vivere grazie alla sua presenza spettrale carica di connotazioni erotiche. Inoltre, formalmente, il flashback la «risuscita».

In conclusione è precisamente la descorporizzazione di María ciò che le conferisce soggettività. A mio parere, questa sarebbe la negoziazione - e la sfida - di Alexandre con la censura. Per poter raccontare, nel contesto asessualizzante del franchismo, la storia di una donna «in carne ed ossa» essa deve venire privata strategicamente del proprio corpo. Tuttavia, se María non ha corpo, il suo desiderio e il suo sguardo rimangono. Nell'epilogo, le inquadrature soggettive con angolazione inclinata producono l'effetto che la donna stia seguendo - o perseguido - l'uomo e si avvicina alla stalla per osservarlo. Pur essendo stata uccisa e scorporizzata, la Gata continua ad esistere, «indómita y bravía» attraverso la sua soggettività visiva.

4 Il gaze-over folcloristico di Ana Mariscal

È esattamente questo sguardo femminile a riapparire di nuovo negli anni '60, nelle quattro *españoladas* dirette da Ana Mariscal: *Feria en Sevilla* (1962), *Los duendes de Andalucía* (1964), *Vestida de novia* (1966) ed *El Paseillo* (1968). Durante il franchismo, con la fine dell'isolamento e con l'avvento del *desarrollo*, il genere folcloristico assume una nuova dimensione, anche per l'incipiente necessità del regime di promuovere il turismo in Spagna: «Las necesidades del capitalismo español requerían atribuirles un valor de cambio a unos signos que se suponían eternos e invendibles. Consecuentemente, aunque no deje de ser paradójico, la propia lógica del 'marketing' llamaba a una promoción del [...] andalucismo» (Monleón 1999, p. 97). Quello che il turista europeo cercava e si aspettava di trovare in Spagna era esattamente l'immagine stereotipica che si doveva promuovere per ragioni economiche pur essendo in evidente contraddizione con gli ideali e i principi nazionalisti del primo franchismo.

Mariscal – che come attrice veniva considerata la musa di Franco, e come regista una Leni Riefenstahl spagnola –, sembrava la delegata ideale per modellare questa visione del paese al servizio del regime.¹³ Tuttavia, come indicherò in questa sezione, nel suo cinema ci sono elementi di strania-mento, alieni al genere folcloristico, che minano una lettura superficiale (cfr. Kuhn 1982) di questi testi filmici.

L'azione di questi lungometraggi si riduce al minimo e la trama si diluisce in un viaggio turistico per un sud munito di tutti gli elementi folcloristici tipici e stereotipici. La diegesi di *Los duendes de Andalucía* segue uno straniero in Spagna da Madrid a Siviglia, passando per Cordova, Malaga e Carmona, tra flamenco, *bailaoras* e toreri, musei, hotel spettacolari (come l'Alfonso XIII di Siviglia), cibi e bevande tradizionali (la coda di toro ed il *jerez*), sbornie e, ovviamente, biondissime turiste straniere. In *Vestida de novia*, Mariscal si concentra nella canzone spagnola – folk e pop –, per mezzo di due attori d'eccezione: una giovanissima Massiel (che rappresenta il pop) ed il veterano Pedrito Rico (che canta *coplas*). Ne *El paseillo*, la sua ultima *españolada*, la regista passa al mondo delle corride, seguendo i successi di due giovani *maletillas* nel loro cammino verso la fama. Anche in questo film appare una figura conosciuta: il torero Agustín Castellano, «el Puri».

Tutte queste pellicole sono formalmente e tematicamente simili tra di loro ed hanno in comune un dato peculiare: la presenza della stessa Mariscal in ruoli secondari, ma molto rilevanti, come cercherò di spiegare in breve, che sono un vero e proprio marchio distintivo – una firma d'autore, o piuttosto, d'autrice – del suo cinema.¹⁴

A differenza dei documentari dell'epoca nei quali un *voice-over* maschile commenta le immagini, istruendo lo spettatore sugli usi e costumi spagnoli, nei film di Mariscal c'è invece uno sguardo femminile onnipresente, una specie di '*gaze-over*' (o uno sguardo senza limiti che evocherebbe un panopticon foucoulitano, ma con connotazioni liberatorie opposte) che funziona come elemento di resistenza al discorso dominante.

Nelle prime scene de *Los duendes de Andalucía*, Ana Mariscal dà vita a una donna anonima che, seduta in un bar, indossa un elegante tailleur grigio, fuma e beve un whiskey mentre scambia sguardi insistenti – ed

13 Alcuni studi tra cui quelli di Núria Triana Toribio (2003) e Susan Martin-Márquez (1999) hanno riscattato l'opera e la figura di Ana Mariscal da una semplicistica associazione al regime.

14 Kaja Silverman (2003) analizza le brevi apparizioni di Hitchcock nei suoi film come un marchio inconfondibile del suo cinema. Per Silverman, queste apparizioni del regista sono tentativi narcisisti dell'autore di presentare sé stesso come origine testuale, ma in realtà ne diminuiscono la sua autorità perché il *deus ex-machina* (l'autore fuori del testo) diventa umano (personaggio). Tuttavia, secondo me, come spiego ne *La pantalla sexuada* (2014) la funzione di queste apparizioni è completamente diversa nel cinema femminile perché la presenza della regista decostruisce la fallacia realista dell'immagine e mette in questione la naturalizzazione degli stereotipi che tanto hanno storicamente pregiudicato la rappresentazione della donna.

espliciti – con il protagonista, il giornalista francese Le Gran. Si tratta dello stesso volto di Marisol, la protagonista de *La raza* (1942), il film franchista per antonomasia, scritto dallo stesso Francisco Franco. Lì Mariscal interpretava la fidanzata dell'eroe alter-ego del Generalissimo che non osava alzare la vista sugli uomini. In questi film, invece, Mariscal guarda con sfacciataggine e sicurezza l'obiettivo e i personaggi maschili. Gli occhi dell'attrice – duplicati nello sguardo della regista – sfidano il pubblico rivelando l'esistenza della mediazione di un creatore – di una donna, soggetto dello sguardo – che determina l'immaginario evocato nello schermo.

In un certo modo si tratta dello stesso gioco di bambole russe di Prosper Mérimée, ma con una nuova soggettività femminile. Se l'autore della *Carmen* concepisce un turista francese che osservava gli spagnoli con distanza professionista, ne *Los duendes de Andalucía*, è la regista stessa che contempla – con uno sguardo reificante – il giornalista turista francese che a sua volta scruta con distanza gli spagnoli. In questa maniera Mariscal ricorda al pubblico l'elemento di straniamento del suo film: la presenza di una donna dietro all'obiettivo, soggetto dello sguardo che reifica il reificatore straniero.¹⁵

La presenza enigmatica della regista davanti alla cinepresa si ripete nei due film successivi. In entrambi i casi Mariscal rappresenta ruoli secondari, ma fondamentali nella destabilizzazione dello status quo cinematografico. Diana, in *Vestida de novia*, e Gloria, ne *El paseillo*, sono donne di mezza età, moderne, indipendenti ed emancipate che, come l'anonima figura femminile de *Los duendes de Andalucía*, appaiono fumando e bevendo alcolici mentre, scerve da ogni timidezza, osservano intensamente un uomo. Bere, fumare e guardare sono azioni che «stonavano» con il ruolo della donna borghese (secondo l'espressione di Carmen Martín Gaité in *Usos amorosos de la postguerra española*), e costituivano gesti di sfida, proprio per essere contrari ai codici di buona condotta femminile stabiliti dal franchismo.

Nel caso di *Vestida de novia*, lo sguardo femminile ha fini professionali: Diana è un'impresaria teatrale che recluta talenti. Scopre Juan in un locale e lo lancia al successo in una tournée in America. Lo sguardo di Gloria ne *El paseillo* è ancora più destabilizzante. La sua funzione è quella di sedurre un uomo – un seduttore abbastanza più giovane di lei, l'attraente *maletilla* José María –, e portarselo a letto. Gloria riesce a conquistare il conquistatore, e a mantenere con lui degli incontri sessuali senza nessuna trascendenza. In un'occasione, quando José María ricorre a false promesse per ottenere dei soldi dall'amante, Gloria con freddezza gli dà quello che

15 Il film inoltre termina con un altro elemento perturbante dello status quo, una chiamata al presente che rompe la sospensione temporanea della Spagna e delle sue 'tradizioni immortali': il giornalista deve interrompere il suo viaggio per andare in Vietnam. Così, con questo riferimento storico puntuale, si mette in questione, alla fine del lungometraggio, la visione imperiale di una Spagna 'eterna'.

egli chiede senza pretendere nulla in cambio. Non le interessa nessun compromesso sentimentale.

Tale modello femminile è il medesimo di *Ojos verdes*, una *copla* con inconfutabile trascendenza in *Vestida de novia*, dato che funge da sottotitolo del film. Questa *españolada* ci mostra da una lato un paese in via di sviluppo e in corso di modernizzazione, con le sue automobili decappottabili, i balli moderni e la musica pop; dall'altro lato ci presenta la Spagna nostalgica degli emigrati, incarnata dalla musica di Pedrito Rico y le sue *coplas*.

Massiel, la fidanzata in questione, simbolizza la Spagna moderna. La cantante, che aveva appena pubblicato il suo primo album, due anni prima di vincere il Festival di Eurovisione e divenire segnata dalla sua così disideologizzata ma successivamente politicizzata *La lala*, si presentava al suo debutto come una donna forte, diretta, che cantava con voce grave temi di protesta alla Joan Baez. Nel film di Mariscal interpreta i propri successi *No sé por qué* e *Llueve*, che fanno riferimento a donne che nel pieno di una crisi sentimentale, reagiscono con integrità, respingendo posizioni tradizionalmente femminili di dipendenza.¹⁶

Le *coplas* di Pedrito Rico - *Tatuaje*, *La bien pagá* ed *Ojos verdes* -, offrono modelli femminili non meno forti. Sono canzoni che si rifanno ai ricordi nostalgici di una libertà precedente alla repressione franchista e che innalzano una condotta femminile condannata e repressa durante il franchismo. Manuel Vázquez Montalbán, nel suo *Cancionero General del Franquismo 1939-1975*, studia le *coplas* come canzoni di resistenza. *Tatuaje*, per esempio, «la cantaban con toda el alma aquellas mujeres de los años cuarenta. [...] Era una canción de protesta no comercializada, su protesta contra la condición humana, sobre su propia condición de Cármenes de España a la espera de maridos demasiado condenados por la historia» (2000, p. 43). *La bien pagá* ha la stessa funzione di *Tatuaje*. Per José Colmeiro, «la voz del amante agraviado que dice “na’ te debo, na’ te pido/ me voy de tu vera, olvídate ya”, otorga una perdida dignidad a los hombres y mujeres desposeídos de todo por la guerra y sin fuerzas para nada reclamar, que tan sólo quieren olvidar» (2005, p. 94).

Ojos verdes è la storia di una notte di passione: una donna invita uno sconosciuto nella propria camera e gli offre il fuoco delle sue labbra: «“medas candela?” Y ella me dijo: “Gache, | ven y tómalala en mis labios | que yo fuego te daré” [...] “vi desde el cuarto despuntar el día | y anunciar el alba en la Torre de la Vela | dejaste mis brazos cuando amanecía”». In cambio

16 Nella prima, Massiel insiste con decisione che «Si todo acabó | mejor es olvidarlo. | Aléjate ya | y vete de mi vida» e, con desiderio di rivincita, aggiunge che «un día me llamarás | en todas me buscarás | jamás te acostumbrarás a vivir sin mi». Nella canzone seguente, *Llueve*, si ricorre al sistema semantico caratteristico dei motivi dell'inganno amoroso, per confermare un'argomentazione che può avere implicazioni sottilmente politiche sull'oblio della memoria storica: «llueve y la gente se esconde en un portal, pero yo sigo andando para recordar».

di questa notte d'amore, l'amante vuole regalare alla donna dagli occhi verdi un vestito, ma lei non lo accetta: «No hace falta | estás cumplio | no me tienes que dar ná'».

Se la protagonista della canzone non vuole un vestito (da sposa? il pegno di una promessa?), il personaggio interpretato da Massiel, invece, non potrà mai indossare il proprio: in un inatteso cambiamento di tono del film, la fidanzata muore in un incidente stradale. Un *close up* dell'abito, con tulle bianco, appeso nel suo appartamento, dove prima l'avevamo vista cantare e ballare, suggerisce – come succedeva ne *La Gata* di Alexandre – che è necessario scorporizzare la donna come strategia di negoziazione con il discorso franchista.

Due generazioni di donne – della Seconda Repubblica e della dittatura – prescindono dal matrimonio. La prima afferma la sua volontà e esprime il suo erotismo; la seconda, se riesce a verbalizzare il suo desiderio di indipendenza, finisce per scomparire. Alla fine del film, la canzone *Vestida de novia* di Palito Ortega allaccia le due epoche: la canta Pedrito Rico, ma si presenta come un motivo composto dal fidanzato della giovane defunta. Le parole alludono con un certo gusto necrofilo ad un corpo femminile senza vita – come Soleá ne *El Gato Montés* – con il suo vestito da sposa dentro a una bara: «te miro y pareces dormida | aprisionan tus manos un ramito de azar | un sueño profundo y muy triste | del que ya nunca te despertará». In una metafora della situazione della donna durante la dittatura, che contrasta con i modelli femminili elogiati nel film, la donna si riduce a una bella addormentata, condannata alla passività più assoluta («te han puesto tu traje de novia»), al silenzio («tus pálidos labios dormidos | el sí emocionado no pronunciarán») e alla scorporizzazione («te vas al cielo»). Ma anche qui, come nei film studiati precedentemente, la morte femminile si iscrive come stratagemma per salvare la donna dalle catene patriarcali.

5 La erotizzazione della donna matura di Josefina Molina

Quando Josefina Molina si mette, per incarico,¹⁷ alla regia di *La Lola se va a los puertos* (Molina, 1993) la *españolada* – in senso stretto – era un genere ormai dimenticato. Secondo quanto commentato dalla regista nella sua autobiografia, era come mettersi in «un juego a contracorriente; yo nunca había hecho una película musical y me apetecía» (Molina 2000, p. 144). Lavorò sulla sceneggiatura con Romualdo Molina e José Manuel Fernández, i suoi vecchi compagni di *Radio Vida* di Siviglia, andalusi come lei; e per un montaggio particolarmente complicato, poiché si trattava di

17 Il film venne prodotto dalla Lotus Films e da Canal Sur. Sull'esperienza Molina racconta che «caí en las garras de la multinacional Sony, casa discográfica de Rocío Jurado, y de los viejos métodos, un poco carnívoros, de la industria cinematográfica española» (2000: 144).

un *musical* che intercalava le canzoni con i dialoghi si avvale di un'altra donna, Carmen Fría, che si era incaricata del montaggio del suo precedente film, *Lo más natural* (1990).

Molina aveva come referente numerose versioni della stessa opera. La figura femminile di Lola, la *cantaora*, è una creazione di Manuel Machado che aveva inserito nel suo libro *Cante Hondo* (1918) una poesia che portava il suo nome, e che successivamente, in collaborazione con il fratello Antonio, venne ampliata in un'opera teatrale di gran successo: *La Lola se va a los puertos*, interpretata da Lola Membrives (1929) nella sua prima epoca. In questo testo i fratelli Machado recuperano il mondo folcloristico del sud della Spagna, secondo uno spirito che caratterizzava l'ideologia liberale della Seconda repubblica – come si è visto innanzi – e davano voce alla classe lavoratrice, non solo grazie alla figura della *cantaora* Lola e del suo chitarrista Heredia, ma anche grazie agli altri numerosi personaggi secondari.

Nel 1947, Juan de Orduña adatta *La Lola se va a los puertos* al cinema con notevoli varianti. Ambienta l'azione in un'epoca precedente al Desastre, nel 1860,¹⁸ e la imbeve dell'ideologia autarchica del regime. Rosario, la rivale di Lola, si corrompe a causa della sua educazione in Francia dove ha perso il suo accento andaluso, e José Luis diventa torero per conquistare Lola – in un'aggiunta che dà un tocco ancora più folcloristico a tutta la storia.

Josefina Molina riscatta la figura di Lola dal corsetto franchista di Juan de Orduña, e le aggiunge un punto di vista femminista.¹⁹ Il film – prodotto nello stesso anno dell'Expo di Siviglia (1957) – recupera il referente temporale dell'originale machadiano, riportando l'azione a un'epoca anteriore alla Seconda Repubblica, per precisione nel 1929, anno dell'Exposición Iberoamericana a Siviglia.

Nelle tre versioni, Lola rappresenta l'incarnazione del *cante*: nell'opera teatrale «Ella es la copla» (Machado 1957, p. 456); nella versione di Orduña «la Lola no es mujer, es sólo la cantaora. Las coplas son sus amores»; e in quella di Molina, analogamente, Lola non è «una mujer. Pues no lo es. [...] Es cante jondo». Tuttavia, nonostante queste premesse comuni, esistono sostanziali differenze nelle diverse concezioni di questo personaggio.

Nell'opera teatrale dei fratelli Machado, Lola è una donna indipendente che non cede alle offerte degli uomini, che respinge quelli che vogliono

18 Con chiari riferimenti alla linea ferroviaria Cordova-Siviglia, che venne inaugurata nel 1858.

19 Per dar vita a Lola e a don Diego, padre di José Luis, Molina utilizza due figure molto paradigmatiche del mondo dello spettacolo spagnolo: Rocío Jurado, che aveva osato cantare davanti a Concha Piquer i suoi successi minacciando il suo protagonismo esclusivo nella *copla*, e Paco Rabal, stella di Buñuel, che aveva interpretato ruoli da seduttore, tra i quali lo stesso don Juan Tenorio. Nel film di Molina i due attori non smentiscono i loro stereotipi: lei è la cantante forte ed indipendente e lui il don Giovanni che nonostante la sua età si innamora di Lola rivaleggiando con suo figlio José Luis. Ma il don Juan sarà burlato da Lola.

avere con lei una relazione sessuale: «a una mujer que cuando canta una copla les da lo mejor que tiene, ¿a qué pedirle otra cosa? [...] les canto, y se conforman» (p. 464); e quelli che vogliono affascinarla con il loro potere economico: «Don Diego, usted ¿me vende... o me compra?» (p. 457). Nonostante la sua resistenza, Lola dimostra un momento di fragilità quando José Luis le fa una dichiarazione d'amore. Si commuove, ma quando l'amante nomina la fidanzata Rosario, ritorna in sé. Secondo le direttive di scena, «en su afecto leal por José Luis, sólo desearía la felicidad de éste con Rosario» (p. 494).

Nell'adattamento cinematografico di Juan de Orduña, le ragioni per cui Lola non vuole legami si spiritualizzano: la donna, perdutamente innamorata di José Luis, fa un voto per salvarlo rinunciando così al suo amore. Lola si presenta come l'incarnazione dei valori celebrati dal regime: è religiosa, umile, pura e autenticamente spagnola.

Per la sua versione, invece, Molina riprende le connotazioni di indipendenza femminile del testo dei fratelli Machado e aggiunge un elemento assente nei due referenti anteriori: la differenza d'età tra Lola, una donna matura, e il giovane José Luis, divario che Molina aveva studiato già in altri film: sia Juana Ginzo in *Función de noche* (1981), come Clara in *Lo más natural* (1990) hanno relazioni sentimentali stabili e felici con uomini considerevolmente più giovani. Oltre al problema della disuguaglianza di classe che è presente in tutte e tre le versioni dell'opera di Machado, Lola utilizza il problema età come pretesto principale per la fine della sua relazione con José Luis. Per il giovane, invece, la differenza d'età non costituisce un problema.

Molina sfida così una delle premesse patriarcali del rapporto di coppia (tradizionale) il quale, per un ordinamento basato sulla riproduzione e sull'asservimento femminile, determina che la donna debba essere più giovane dell'uomo. Inoltre, formalmente, Molina esibisce in maniera tangibile nel suo film la grande figura assente dal cinema *mainstream*: la donna di mezza età. La crudeltà di Hollywood con le attrici di più di 40 anni è risaputa. Margaret Cruikshank (2006) tuttavia nota che paradossalmente la donna matura è celata anche negli studi di genere, poiché il campo degli «Aging Studies» è nuovo e non ha ancora avuto molta ripercussione per una epistemologia femminista.²⁰

Le immagini erotiche di Lola e José Luis hanno un evidente potenziale sovversivo, anche se Lola non si spoglia mai. Il corpo di José Luis al contra-

20 La storiografa Lois W. Banner (1992) spiega che il relativo poco interesse del movimento femminista degli anni '70 ed '80 verso la donna matura era dovuto al fatto che esso si ribellava contro le generazioni di donne più vecchie che venivano percepite come antifemministe. Kathleen Woodward (2002) segnala che la popolazione universitaria nei programmi di Studi di genere è giovane e pertanto meno interessata a questioni che concernono le donne di un'altra generazione.

rio si vede nudo in varie sequenze e particolarmente in una scena - un nudo frontale - in cui egli esce dall'acqua esibendo il pene flaccido. Si tratta di un'altra (doppia) infrazione di Molina alle norme di rappresentazione cinematografica: il cinema egemonico, per preservare il misticismo del pene, lo mantiene nascosto. Il nudo frontale maschile appartiene al cinema pornografico e, quando si mostra, il pene deve essere eretto: un fallo. Molina non solo rappresenta il pene maschile, ma lo fa quando è a riposo. *La Lola se va a los puertos* si può definire quindi come un film *letteralmente* falloclasta.

Un altro elemento nuovo nel film di Molina rispetto ai suoi referenti è l'enfasi sulla questione andalusa. Nell'opera di Machado, José Luis riusciva a conquistare Lola, anche per solo brevi secondi, grazie alla professione onesta del suo amore; nella versione filmica di Orduña, ci riusciva grazie all'esibizione del suo coraggio, quando diventava torero per lei; nell'opera di Molina invece, Lola comincia ad interessarsi a José Luis quando il giovane le propone cantare in un meeting politico l'inno «Andalucía libre». Il contesto storico in cui si situa la storia, coincide con il movimento indipendentista capitaneggiato da Blas Infante, «el padre de la Patria Andaluza», massimo ideologo dell'andalusismo federalista. Il film fa riferimenti diretti a Infante che appare rappresentato nella sequenza in cui Lola canta emotivamente l'inno andaluso. Si potrebbe quindi pensare che la Lola moliniana non incarni tanto la *copla*, bensì la sua terra, l'Andalusia. Tuttavia, come nota Darío Sánchez González, quando Lola canta l'inno, «el número de miradas masculinas que se fijan en ella es, quizás, superior a cualquier otro momento en la película, y revela su posición como mujer dentro del movimiento político del que, sin querer, está siendo partícipe: las filas de atrás» (2013, p. 329). Il progetto politico di José Luis non coincide necessariamente con la volontà di lei e non le offre vere alternative all'ordine patriarcale. Lola sceglie la propria indipendenza.

Con *La Lola se va a los puertos* di Josefina Molina si chiude, per lo meno momentaneamente, il filone dei film folclorici di regia femminile nella cinematografia spagnola. Come afferma la cineasta cordovese, il suo film è il «manifesto de independencia de una mujer comprometida fundamentalmente con su arte» (2003, p. 79). Lo stesso si può dire delle altre *españoladas* che ho esaminato in queste pagine.

Si noti bene che in tutti i casi analizzati, la donna è sempre il soggetto dell'azione, mentre l'uomo diventa oggetto dello sguardo che spesso lo erotizza: dai sensuali toreri de *El Gato montés* e de *El paseílo*, all'esposizione dei corpi maschili de *La Gata* e de *La Lola se va a los puertos*, le registe invertono (e sovvertono) i ruoli di genere del cinema commerciale incriminati dalla teoria femminista di base lacaniana. Con la sola eccezione di *Flor de España*, nessuna di queste storie si conclude con un legame matrimoniale. Soleá, la Gata e la *novia* muoiono; tutti i personaggi interpretati da Ana Mariscal sono donne *single*; e Lola, per finire, all'amore sincero e disinteressato professatole da José Luis e ai soldi e alla posizione

sociale offertale da don Diego, preferisce tuttavia la propria indipendenza e le proprie *coplas*. Inoltre, come è possibile evincere dai numerosi esempi addotti nelle precedenti pagine, tutte queste storie decostruiscono gli stereotipi femminili del cinema folcloristico: non solo desessualizzano la donna quando invece il cinema ufficiale l'aveva erotizzata, ma addirittura la sessualizzano quando il discorso dominante l'aveva 'angelizzata'; e infine, nel film di Molina, la donna di mezza età si presenta come un essere attraente e seducente all'interno di un contesto di esaltazione del corpo giovane e perfetto.

In conclusione, se da un lato la trama tipica della *españolada* (maschile) reificava i personaggi femminili, dall'altro lato il corpus cinematografico di queste registe non solo munisce le donne di una forte soggettività, ma, al tempo stesso, attribuisce loro una voce autorevole e uno sguardo preponderante.²¹

Bibliografia

- Altman, Rick (1987). *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press.
- Banner, Lois (1992). *In Full Flower: Aging Women, Power, and Sexuality*. New York: Knopf.
- Brownmiller, Susan (1975). *Against Our Will: Men, Women and Rape*. New York: Fawcett Columbine.
- Camí-Vela, María (2007). «Entrevista a Margarita Alexandre: Una cineasta española en la Revolución cubana». *El viejo topo*, 231, pp. 101-107.
- Caparrós Lera, José María (1981). *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*. Barcelona: Ediciones Universidad Barcelona e Editorial 7 1/2.
- Cohan, Steven (1996). «'Feminizing' the Song-and-dance Man: Fred Astaire and the Spectacle of Masculinity in the Hollywood Musical». In: Cohan, Steven; Hark, Ina Rae (eds.), *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. London, New York: Routledge, pp. 46-69.
- Colmeiro, José (2005). *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos.
- Dyer, Richard (1986). *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. New York: St. Martin's Press.
- Feuer, Jane (1993). *The Hollywood Musical*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press.
- Genette, Gerard [1972] (1976). *Figure III: Discorso del racconto*. Torino: Einaudi.

21 Ringrazio Giovanni Spani per avermi generosamente aiutato con l'attento editing di questo testo.

- Gubern, Román (1995). «El cine sonoro (1930-1939)». En: Gubern, Román; Monterde, José E.; Pérez Perucha, Julio; Rimbau, Esteve; Torreiro, Casimiro (eds.), *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- Johnston, Claire [1973] (2000). «Women Cinema as Counter-Cinema». In: Kaplan, Ann (ed.), *Feminism & Film*. Oxford: Oxford University Press, pp. 22-33.
- Kuhn, Annette [1982] (1991). *Women's Picture: Feminism and Cinema*. London: Routledge.
- Machado, Manuel; Machado, Antonio [1929] (1957). *La Lola se va a los puertos*. En: *Obras completas*. Madrid: Editorial Plenitud.
- Marks, Laura (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham; London: Duke University Press.
- Marks, Laura (2002). *Touch: Sensuous Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Martín Gaité, Carmen (1987). *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- Martin-Márquez, Susan (1999). *Feminist Discourse in Spanish Cinema: Sight Unseen*. Oxford: Oxford University Press.
- Mérimée, Prosper [1845] (2003). *Carmen*. Madrid: Biblioteca Edaf.
- Molina, Josefina (2000). *Sentada en un rincón*. Valladolid: Semana Internacional de Cine.
- Monleón, José B. (1999). «El oriente, revisitado». *Política y Sociedad*, 30, pp. 93-102.
- Monterde, José Enrique (1995). «El cine de la autarquía (1939-1950)». En: Gubern, Román; Monterde, José E.; Pérez Perucha, Julio; Rimbau, Esteve; Torreiro, Casimiro (eds.), *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, pp. 181-238.
- Mulvey, Laura [1975] (1990). «Visual Pleasure and Narrative Cinema». In: Erens, Patricia (eds.), *Issues in Feminist Film Criticism*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press.
- Neale, Steve (1983). «Masculinity as Spectacle». *Screen*, 24 (6), pp. 2-16.
- Penella, Manuel (1916). *El Gato Montés* [online]. Disponible en http://lazarzuela.webcindario.com/ARGUM_PDF/ELGATOMONTES.pdf (2015-05-09)
- Rich, Adrienne (1972). «When We Dead Awaken: Writing as Revision». In: Rich, Adrienne, *On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose, 1966-1978*. New York: Norton.
- Silverman, Kaja (2003). «The Female Authorial Voice». In: Wright Wexman, Virginia (eds.), *Film and Authorship*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Staiger, Janet (1992). *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of America Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- Triana Toribio, Núria (2003). *Spanish National Cinema*. New York; London: Routledge.

- Vázquez Montalbán, Manuel (2000). *Cancionero general del franquismo (1939-1975)*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Woodward, Kathleen (2002). «Against Wisdom: The Social Politics of Anger and Aging». *Cultural Critique*, 51, pp. 186-218.
- Zecchi, Barbara (2014). *Desenfocadas: Cineastas españolas y discursos de género*. Barcelona: Icaria.
- Zecchi, Barbara (2014). *La pantalla sexuada*. Madrid: Cátedra.

Filmografía

- Abismos de pasión* (1954). Dir. Luis Buñuel. México: Tepeyac.
- Los duendes de Andalucía* (1964). Dir. Ana Mariscal. España: Bosco Films.
- Feria en Sevilla* (1962). Dir. Ana Mariscal. España: Bosco Films.
- Flor de España o la Leyenda de un torero* (1921). Dir. Helena Cortesina. España: Cortesina.
- La Gata* (1956). Dir. Margarita Alexandre. España: Nervión Films.
- El Gato montés* (1935). Dir. Rosario Pi Brujas. España: Star Films.
- La Lola se va a los puertos* (1947). Dir. Juan de Orduña. España: Juan de Orduña.
- La Lola se va a los puertos* (1993). Dir. Josefina Molina. España: Lotus Films Internacional S.L. / Canal Sur.
- Morena Clara* (1936). Dir. Florián Rey. España: CIFESA.
- Morena Clara* (1954). Dir. Luis Lucia. España: CIFESA.
- El paseíllo* (1968). Dir. Ana Mariscal. España: Bosco Films.
- A Personal Journey through American Movies* (1995). Dir. Martin Scorsese. UK; USA: Arte; British Film Institute; Miramax.
- La Raza* (1942). Dir. José Luis Sáenz de Heredia. España: Consejo de la Hispanidad.
- Vestida de novia* (1966). Dir. Ana Mariscal. España: Bosco Films.
- Wuthering Heights* (1936). Dir. William Wyler. USA: Samuel Goldwyn Company.
- Wuthering Heights* (1920). Dir. A.V. Bramble. UK: Ideal.

Cármenes: Amadori, Saura

Julieta Zarco (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Abstract In 1845 Prosper Mérimée published the novella *Carmen*. In 1875 Georges Bizet proposed an opera adaptation from the short story of the same name, immortalizing the myth of the beautiful gypsy. The construction of the figure of Carmen has been one of the most explored topics, as here Spain is represented as a peculiar land. This article focuses on the similarities and differences about the representation of Carmen in two audiovisual productions: *Carmen* (1943) by the Argentine director Luis César Amadori and *Carmen* (1983) by the Spanish Carlos Saura. Both productions staged some topics of the Spanish culture, as, for instance, the representation of a flamenco show, the magnetism of its protagonists, the unrequited love and the final outcome, presented in a completely different way in the two productions. Both representations, in their own way, consolidate the myth of Carmen, revitalizing the essence of a country considered exotic.

Sumario 1. Un recorrido a través de las *Cármenes*. – 2. Los orígenes: Mérimée. – 3. La versión argentina: Amadori. – 4. La versión española: Saura. – 5. Las *Cármenes*.

1 Un recorrido a través de las *Cármenes*

Desde su aparición en 1845 – y hasta ahora – la figura de Carmen, una heroica gitana romántica de ficción, ha inspirado numerosas interpretaciones, muchas de ellas cinematográficas. Así pues, «en la actualidad pueden contabilizarse más de cincuenta títulos» (Utreta Macías 2009, p. 101) que bajo diferentes formas toman como punto de partida el mito de la gitana Carmen.¹ Sin ahondar en cada una de ellas cabe mencionar, entre otras *A Burlesque on Carmen* (1918), una producción audiovisual dirigida e interpretada por Charlie Chaplin. En ella, el cómico inglés hace énfasis en el carácter paródico de la pieza dejando de lado el tono dramático que caracteriza la obra original, de hecho la Carmen de Chaplin propone un *happy ending* en lugar de un final trágico. Durante el mismo año, 1918, el director Ernst Lubistch realiza su versión de Carmen titulada *Gypsy Blood*,

1 «Según señalan Ann Davies y Phil Powrie [en *Carmen on screen: An annotated filmography and bibliography*. Tamesis: Cambridge University Press, 2006, p. 9], existen ochenta y dos versiones cinematográficas producidas durante el período 1904-2006, y sólo unas veinte sobre la otra gran figura femenina de la tradición mítica occidental, Juana de Arco» (Navarrete Cardero 2010, p. 203).

un film mudo en el que la puesta en escena está regida por escenarios y vestuarios pintorescos y por la acumulación de símbolos y tópicos de la cultura española. La protagonista del film de Lubistch es Pola Negri, una de las actrices preferidas del director alemán.

Un cambio de rumbo se da a partir del estreno de la película *Carmen la de Triana* (1938), dirigida por Florián Rey. En esta coproducción hispano-alemana la música comienza a desempeñar un papel muy importante y la bella gitana es representada por Imperio Argentina, una célebre bailaora y cantaora de aquella época. La historia de la Carmen de Florián Rey se centra en la desdichada suerte de don José a partir del momento en que conoce a Carmen y se enamora de ella. El personaje de don José guiará el relato en el que la pasión, el deseo y el amor por la cigarrera lo llevarán a vivir fuera de la ley e incluso al homicidio. Una de las particularidades de *Carmen la de Triana* es que el final no se llevará la vida de Carmen sino la de don José, quien morirá en manos de un contrabandista a causa de un disparo. En la escena final - y al igual que al inicio - se verá a la protagonista entrar en la cárcel con un ramo de flores en la mano que dejará en la tumba de don José, a quien le han sido restituidos los honores militares por haber denunciado a los contrabandistas.

En 1943 Luis César Amadori rueda *Carmen*, una interesante apuesta cinematográfica en la que a partir de una comedia de enredos una modesta empleada de sastrería se convierte en la Carmen de un espectáculo teatral. El film es interpretado por la actriz argentina Niní Marshall (María Esther Traverso) y se desarrolla entre Buenos Aires y Sevilla en un presente y un pasado que se superponen y en un juego especular entre lo onírico y lo real.

Hay algunos largometrajes que están sólo inspirados en la idea original de la novela de Mérimée, es el caso de *Prénom Carmen* (1983) de Jean Luc Godard. Su relato se centra en la historia de Carmen, una joven que forma parte de una organización terrorista que intenta asaltar un banco. Una vez allí dentro, Carmen se enamora del guardia que custodia el lugar y la historia se desarrolla a partir de una suerte de Síndrome de Estocolmo invertido. La particularidad de la Carmen de Godard es que el director francés, quien también actúa en el film, cambia la música de Bizet por la de Beethoven.

Sin lugar a dudas la propuesta más curiosa es *Karmen Gei* (2001), una película senegalesa hablada en francés escrita y dirigida por Joseph Gai Ramaka. En *Karmen Gei* se lleva al extremo la sensualidad y el erotismo de la protagonista transformándola en un personaje bisexual. Allí Karmen es una prisionera en una cárcel de mujeres situada en Senegal. Una de las escenas principales - quizá la mejor lograda - comienza con un plano abierto de Karmen sentada en una silla moviéndose sensualmente al compás de la música. El plano se acerca cada vez más a la protagonista que invita a la directora de la penitenciaría a unirse a ella en una danza audaz y sensual. La escena se concluye con un plano que se acerca cada vez a

Karmen y a la directora (quien esa noche se unirá a la protagonista en su celda), quienes danzan en el centro del patio con movimientos provocativos, desencadenando la euforia de las otras prisioneras. Más adelante, la protagonista logrará huir de la cárcel y será capturada por un militar que se enamorará perdidamente de ella. El largometraje se cierra con un trágico desenlace, de este modo Gaï Ramaka retoma la idea del dramático final de sus protagonistas.

En 2003 Vicente Aranda rueda su versión de *Carmen* que tiene como protagonistas a Paz Vega y Leonardo Sbaraglia. El relato se centra en un viaje a través de España donde el escritor, arqueólogo y viajero francés es testigo de una historia de amores turbulentos, pasiones incontrolables, celos y final trágico. El resultado de la *Carmen* de Aranda es un film que centra su interés en las características de la joven gitana, dando especial atención a tomas que retratan el físico de la actriz Paz Vega, quien no se destaca tanto por su actuación y/o diálogos, sino más bien por su figura.

Como se ha visto, versiones como la de Chaplin y la de Amadori concentran su relato en el carácter cómico de la Carmen. Por su parte, las propuestas de Godard y Ramaka se alejan de la versión original, cambiando incluso la España de Mérimée y Bizet por Francia y Senegal respectivamente. Otros, como Aranda, Florián Rey, Lubistch y Saura eligen seguir los pasos de la homónima novela de Mérimée para desarrollar la trágica historia de la cigarrera sevillana. A su modo, todas estas producciones consolidarán el mito de la *Carmen*, revitalizando así la esencia de un país considerado exótico.

Para completar y profundizar algunos de los aspectos señalados hasta aquí se reflexiona acerca de la construcción de la figura de Carmen en dos producciones cinematográficas: *Carmen* (1943) del director argentino Luis César Amadori y *Carmen* (1983) del español Carlos Saura. Para ello se toman en consideración la puesta en escena de ambas películas que están relacionadas con el planteamiento de los hechos llevados al mundo flamenco, la representación de un espectáculo, el magnetismo de sus protagonistas, el calor de las tierras exóticas, el amor no correspondido y el desenlace final que se presenta de modo bien diverso en ambas producciones. La *Carmen* de Amadori se destaca por su tinte cómico y casi burlesco en la que a partir de enredos, confusiones y sueños, una simple empleada de sastrería ocupará el lugar de la Carmen en una obra teatral; por su parte, la versión de Saura se desarrolla a partir del montaje de un espectáculo musical y mantiene el tono dramático y de final trágico propuesto en la novela de Mérimée.

2 Los orígenes: Mérimée

En 1845 se publica la novela *Carmen* de Prosper Mérimée en la *Revue des deux Mondes*. Dos años después aparece como novela independiente con el agregado de un cuarto capítulo dedicado al estilo de vida de los gitanos. En 1875 Georges Bizet lleva a escena la ópera (cantada y hablada) en la que adapta la novela homónima sin el agregado del último capítulo. Luego, de cuarenta representaciones se adaptó a la ópera todo el libreto y como resultado, las muertes se reducen a una: la de Carmen. Cabe señalar que en España se conoció primero la ópera, pues, la novela se tradujo recién en 1891 y ha llegado a tener más de treinta ediciones. La novela de Prosper Mérimée no despierta gran entusiasmo, sino más bien cierto rechazo por parte de los lectores más proclives a escandalizarse ante este tipo de relato. En 1875 sucederá algo similar con la ópera *Carmen* a cargo de George Bizet, creación que no goza de una positiva recepción por parte de la crítica especializada. Aun así, y a pesar de haber tenido un inicio teñido por el rechazo, luego de algunos años la pieza de Bizet será la encargada de inmortalizar la figura de la bella gitana Carmen, transformándola en un éxito no sólo en Francia sino también en España.

La historia de Mérimée relata que en 1830 el autor y protagonista emprende un viaje hacia una tierra exótica: España. Una vez allí conoce a don José, un soldado que le cuenta las desventuras que lo llevaron a convertirse en bandolero y homicida, motivo por el que cumple una pena que terminará con su ejecución, esta visita le permite al autor/narrador «conocer las causas de sus desgracias para cerrar la obra con referencias a la lengua y costumbres de los gitanos» (Utrera Macías 2009, p. 98). A lo largo del relato don José describe a Carmen como una mujer sensual y con grandes deseos de libertad, de la que él se ha enamorado perdidamente y por quien ha sido capaz de llegar a hacer cualquier cosa. El texto de Mérimée no trata muy amablemente a las mujeres en general y al personaje de Carmen en particular, a quien describe como bruja, ladrona y prostituta. La novela se basa fundamentalmente en la vida de una gitana, emblema de la seducción, el poder y el engaño, cuya pasión lleva siempre a un desenlace trágico. El personaje de Carmen se ha transformado en un ícono español de alcance internacional, ya que reúne todos los atributos simbólicos de la feminidad imaginada por occidente: la mujer peligrosa, seductora y, al mismo tiempo, símbolo de la libertad convirtiéndose en uno de los tópicos femeninos más exportados y exportables de la historia. La gitana cigarrera de voluptuosa belleza, que enloquece de amor a los hombres, es uno de los grandes mitos de la ciudad de Sevilla. Si bien es Mérimée quien describe con detalle a la bella y sensual gitana, será la ópera de Bizet la que contribuirá a su éxito inmortalizando el mito de Carmen.

3 La versión argentina: Amadori

Desde sus comienzos el modelo industrial cinematográfico argentino ha manifestado un interés particular hacia las representaciones que tienen como protagonistas principales a los cantantes de tangos y a los inmigrantes. Se puede decir que en el primer caso destaca la figura del popular actor y cantante Carlos Gardel, el segundo lo ocupa la configuración del inmigrante «gallego y tano»,² representados a partir de un modelo muy bien definido: se trata de extranjeros – en su mayor parte gritones, torpes y exagerados – que añoran la tierra de origen. Esta última irrumpe en la cinematografía argentina a finales de los años '30 como reproducción de un estereotipo ya popular en el país a través de la literatura y la prensa decimonónicas. En este contexto, Luis César Amadori le propone a Niní Marshall, una de las figuras femeninas más emblemáticas de la época³ la interpretación de la *Carmen*, proyecto que Marshall «consideró descabellado, pero al leer la adaptación no tuvo ninguna duda y aceptó» (Santos 1993, p. 53), llevando a escena su propia versión de la *Carmen*. Cabe señalar que Marshall ha sido considerada como «la única actriz que puede figurar por mérito propio entre los cómicos latinoamericanos de primera línea» (Paranaguá 1996, p. 266).

La película *Carmen* dirigida por Luis César Amadori fue realizada en blanco y negro y si bien está basada en el mito de la cigarrera sevillana, el guión fue escrito por Amadori en colaboración con Tito Insausti y Arnaldo Malfatti. El resultado es la adaptación libre de la novela homónima de Mérimée. Si bien el largometraje de Amadori resulta original, ya que propone una serie de *gags* en los que Marshall se luce con desenvoltura, el film no logra ser una parodia sino más bien una puesta en escena en la que se lleva al extremo el estereotipo del inmigrante español, en la que todos los personajes mantienen fidelidad a su correspondiente papel en la ópera, a acepción de Niní Marshall que satiriza los diálogos y las situaciones.

El relato se inicia en una sastrería de Buenos Aires en la que trabaja una joven vestuarista de nombre Carmen (Niní Marshall) que debe entregarle un vestido a la actriz que interpreta a la *Carmen* en una obra teatral. Al llegar al teatro y luego de una serie de malentendidos la costurera, fanática de la ópera *Carmen* (que conoce de memoria), se cae antes de que comience la función y sueña que es ella la famosa cigarrera de Triana. Cuando se despierta (en realidad sigue soñando) ya no se encuentra en Buenos Aires, sino en Sevilla donde enamora a un soldado y vive las mismas situaciones

2 Americanismo que se utiliza para denominar a los españoles y a los italianos, respectivamente.

3 Los personajes que la han llevado a la popularidad en la pantalla grande son Cándida y Catita (Catalina Pizzafrola). En el primer caso interpreta a una inmigrante «gallega» recién llegada a la Argentina; en el segundo se trata de una joven de ascendencia italiana, elemento que constituye el carácter de su personaje.

que la protagonista de la novela de Mérimée. A diferencia de otras versiones cinematográficas Amadori pone en escena un film en clave cómica en el que apuesta más que nada a la capacidad de imitación de Niní Marshall tomando como punto de referencia a las cantantes hispánicas de aquella época tales como Conchita Piquer e Imperio Argentina. Sin embargo, se despreocupa, sobre todo «por el exceso [...] hacia la burla» (Posadas 1992, p. 116), es ejemplo de ello una escena en que Carmen en lugar de flores le arroja macetas a sus enamorados; creando de este modo, una especie de *pastiche* en el que convergen «un poco de célebre ópera, otro poco de literatura y mucho de ingenio y locura» (Contreras, 2003, p. 85). Sin embargo, no queda claro por qué hay tantos tiempos muertos a lo largo del relato en los que ni siquiera Marshall logra rescatar de la monotonía, dicho en otras palabras, hay pasajes en los que el espectador se queda esperando que suceda algo que no sucede, de hecho no son pocas las veces en las que se sienten pesados los 93 minutos que dura la película (fig. 1).

En «Imágenes del inmigrante español en el cine argentino. Notas sobre la candidez del estereotipo», Mariano Mestman realiza un recorrido a través de las diferentes representaciones del español en las producciones cinematográficas argentinas. Para ello, fija su atención en tres películas que tienen como protagonista a Niní Marshall, quien fuera la creadora de un estilo de humor que cautivara tanto al público argentino como al latinoamericano. Así pues, sus interpretaciones le han otorgado un reconocimiento por críticos de todos los niveles como una actriz de elevada expresión artística, convirtiéndose en, «[uno] de los grandes nombres del cine sonoro argentino en sus primeras décadas» (Mestman 2005, p. 29). En este artículo, el crítico argentino indaga acerca de la configuración del estereotipo de una «gallega» que vive fuera de su lugar de origen. En su representación de *Carmen* la actriz enriquece su actuación a partir de los diferentes enredos que se van sucediendo a lo largo de la película.

Para Abel Posadas «Amadori apostó a la superposición [...] en un producto destinado a hacer reír» (Posadas 1992, pp. 123-125), esta «superposición» está presente en la cinta a partir de la ambigüedad de la protagonista, quien no pocas veces dirige su mirada al público con la intención de explicar que ella no es *Carmen la de Triana*; frase que resultará un tópico a lo largo de la película. Durante el film se suceden una serie de enredos que estarán guiados por cierta torpeza de la empleada de sastrería, quien se convierte en la heroína española. Un elemento destacable de la *Carmen* de Amadori es la resolución del final, momento en el que tanto la protagonista como los espectadores descubrirán que todo el relato se ha desarrollado a partir de un sueño.

De hecho, el largometraje termina con una escena en la que la costurera - ya fuera del espectáculo teatral - camina junto a su prometido y en un plano abierto que se acerca cada vez más a ella, Carmen recupera su identidad - motivo de crisis durante el relato - devolviéndole la mirada al



Figura 1. Niní Marshall en una escena en la que exagera el carácter español *Carmen* de Luis César Amadori (1943)

espectador, quien sólo en ese momento habrá comprendido que todo se ha tratado de un sueño. Aunque en esta escena pareciera también jugarse un contrapunto, entre estos dos espacios (el onírico y el real, Sevilla y Buenos Aires, la cantante y la costurera, etc.), en realidad este pasaje bien podría remitir a una suerte de toma de conciencia por parte de la protagonista, quien habiendo «interpretado» a las dos «Cármenes», termina por elegir su vida simple ordinaria y no la de la sensual gitana. El film cuenta con una imponente puesta en escena y es la primera superproducción cómica tanto para Amadori como para la Argentina Sono Films S.A.C.I⁴ ya que «consiguieron su propósito de entretener» (Posadas 1992, p. 86) y además de generar una importante recaudación durante el período en que la cinta se mantuvo en cartel en Hispanoamérica.

El director argentino elige la sátira también para las escenas en las que la gitana canta y baila, ya que luego de mostrar su escasa destreza como bailaora y su dificultad con las castañuelas se ve interrogada por la colec-

4 Argentina Sono Films S.A.C.I fue fundada en 1933, primero funcionó como estudio cinematográfico y luego como productora y distribuidora de cine.

tividad gitana, quienes le piden explicaciones acerca de su origen. Allí, la costurera Carmen, con gran soltura responde «me están sucediendo cosas tan extrañas que ni yo sé bien quién soy»; frase que resulta representativa del carácter cómico y burlesco del film dirigido por Amadori, en el que la gitana abandona la tragedia, pero no así la astucia que la caracteriza.

4 La versión española: Saura

Exactamente cuarenta años más tarde, en 1983, la eterna historia de amor y muerte de *Carmen* despertó el interés de Carlos Saura, uno de los directores más prolíficos y emblemáticos del cine español. *Carmen* se inscribe como segunda pieza de Saura «que empieza con *Bodas de sangre* y *El amor brujo* y se continúa con las producciones de Juan de Lebrón *Sevillanas* y *Flamenco*» (Utrera Macías 2009, p. 102). En *Carmen*, Saura crea una atmósfera en la que se combinan dos planos diferentes: el de la realidad y el de la ficción, fijando su atención entre la ambigüedad de la vida representada y su representación. El director español inserta la trágica historia de la cigarrera Carmen y de don José dentro de la preparación de un espectáculo de flamenco. Dos «Cármenes» se enfrentan en la historia de Saura: la protagonista de la película y la protagonista del musical que están ensayando, de modo que en una especie de juego especular sus historias se confunden y sus destinos se entrelazan en una coyuntura en la que convergen analogías y contradicciones, en la que lejos de ofrecerse nítidamente a menudo el espectador no logra distinguir las diferencias entre los dos planos del relato.

La *Carmen* de Saura es una mujer joven sensual, caprichosa, inmadura, perversa e instintiva que responde sólo a sus propias reglas y en su conjunto estos «elementos individuales [...] conforman el paradigma del mito» (Gordillo Álvarez 2010, p. 79). Su vida se cruza con la del protagonista masculino Antonio (Gades), un coreógrafo renombrado que está montando su espectáculo flamenco-musical y, al mismo tiempo, está buscando desesperadamente a una bailaora digna de representar a la *Carmen*. En una academia de baile de Sevilla una joven de nombre Carmen (Laura Del Sol) llama la atención de Antonio y le fascina. Ese día Antonio no sólo encuentra a la «protagonista para su versión flamenca del mito» (Navarrete Cardero 2010, p. 15), sino también a la mujer de la que se enamora perdidamente. Durante la preparación del espectáculo nace entre los dos una gran pasión que para Antonio se convierte rápidamente en amor e «inicia con la joven una relación enfermiza que reproduce la historia que pretende representar» (Navarrete Cardero 2005, p. 254), siguiendo la ópera de Bizet y, sobre todo, la novela de Mérimée. La sensual Carmen parece corresponder el amor de Antonio, pero poco a poco comienza a revelar su verdadera naturaleza: una mujer inconstante y caprichosa que se divierte

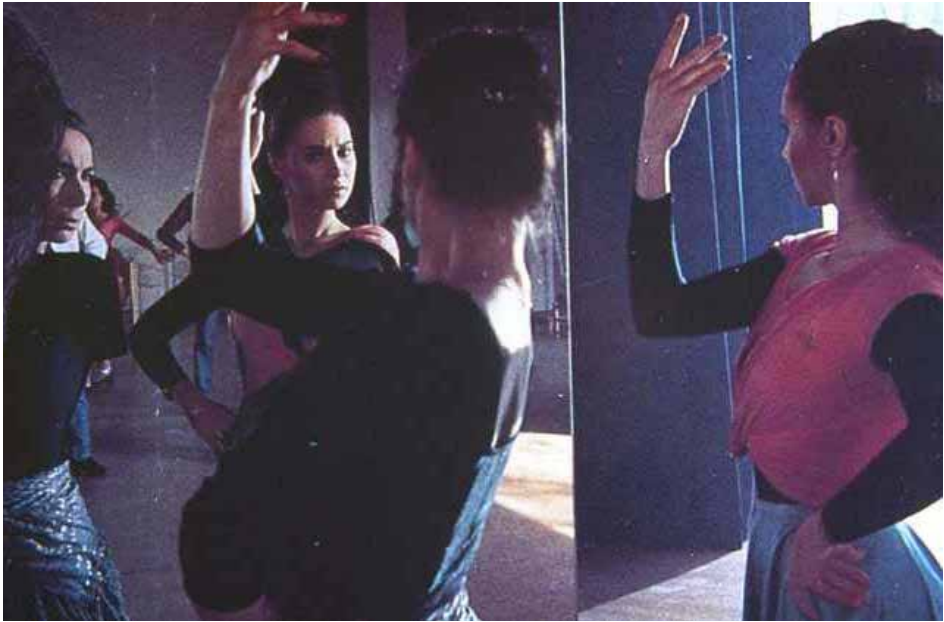


Figura 2. Cristina y Carmen en una escena frente a los espejos en *Carmen*, de Carlos Saura, 1983

seduciendo a otros hombres. Ya no quiere estar con Antonio, quiere ser libre y disfrutar de su juventud, así acaba traicionándolo. De este modo, Carmen será víctima de la fatalidad que engendra (fig. 2).

La técnica cinematográfica que predomina en la versión de *Carmen* escrita y dirigida por Saura es el montaje paralelo, del que se vale para aportar y mantener la tensión narrativa del relato. Es ejemplo de ello la escena en que Carmen y Cristina, la bailarina joven y la bailarina madura, ensayan frente a un espejo; allí con gestos de dolor y sufrimiento por no ser la protagonista del espectáculo, Cristina trata de transmitirle a Carmen la pasión y el desencanto de su posición dentro de la obra. En *The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing*, Marvin D'Lugo propone un análisis de la trilogía flamenca propuesta por Saura, en la que sostiene que el espejo cumple una función fundamental en las realizaciones del director, deteniéndose en el rol que ocupan los espejos en la película *Carmen* (D'Lugo 1991, p. 197).

Hecho que resulta evidente en la escena apenas descrita, en la que el personaje de Cristina se enfrenta a Carmen delante del espejo, en la que a partir de un cambio de plano y contra plano la coreógrafa del elenco le enseña a la protagonista cómo encarar e interpretar una secuencia coreográfica en la que se explora un proceso de búsqueda de un gesto elaborado.

Lejos de ello, Carmen vive esta articulación especular como una operación en la que se unifican los mundos de ficción y no ficción, en un universo que resulta funcional a su interés, es decir, lograr ser la *Carmen*. Lo que sobresale de esta escena es que se le propone al espectador una suerte de juego de repeticiones, vinculadas con la reflexión sobre la reflexión; en otras palabras, la escena se condensa en el reflejo que provoca la mirada de Cristina sobre Carmen. A pesar de los esfuerzos de la primera, Carmen no logra recuperar la profundidad de la propuesta de Cristina frente al espejo. El pasaje concluye con un primer plano de Carmen, quien pareciera no darse cuenta de la interpretación a la que se le pide llegar. El plano se cierra delineando la incapacidad de Carmen a la hora de construir lo requerido por el director del espectáculo. No es casual que en la escena siguiente se presente a Antonio diciendo: «Pero, ¿qué te pasa? ¿Qué te pasa? te está comiendo Cristina en todos los ensayos y eres tú la que se tiene que comer a Cristina», y más adelante agrega, «¡Eres la Carmen, eres la Carmen, créetelo! ¿Si no te lo crees tú, quién se lo cree?» La escena continúa con Antonio marcando cada paso de Carmen con el intento de que ésta comprenda la importancia de su rol en el espectáculo.

Los personajes de Antonio y Carmen «se convierten en encarnaciones y trasuntos de Carmen y José Navarro, personajes de la novela y de la ópera», en la que «el director consigue mostrar al espectador la historia de Carmen al completo» (Navarrete Cardero 2005, p. 254), en esta dirección no cabe duda que la originalidad de la *Carmen* de Saura reside en la creación de una tensión dramática que instaura la ambigüedad «entre el ensayo dramatizado y la vivencia personal» (Utrera Macías 2009, p. 103) acerca de la naturaleza de lo que está sucediendo en la pantalla, ya que no siempre queda claro si el límite entre la tragedia que se está consumando corresponde a la representación del musical o a la historia de amor-pasión entre Carmen y Antonio, relato que también está siendo representado. A confundir aún más al espectador es la escena que cierra el film (en la que Carmen rechaza a Antonio porque decide quedarse con el torero Escamillo), que coincide con la escena de los ensayos del último acto del espectáculo. Allí el deseo, los celos y la pasión conducen a los protagonistas a la destrucción creando un espiral que se va cerrando hasta el drama final. De modo que esta producción cinematográfica no se limita a mostrar un ballet filmado, sino que muestra una trama dramática que se va entremezclando con el baile y que confiere a la película las características de musical, acercándose por el dramatismo y por la coincidencia de tema al final de la *Carmen* de Mérimée.

5 Las *Cármenes*

Como es bien sabido el mito de Carmen nace con la novela de Mérimée y se consolida con la ópera de Bizet. Aquí se ha propuesto un recorrido a través de algunas de sus versiones cinematográficas, deteniéndose en dos de ellas: *Carmen* de Amadori y *Carmen* de Saura; la primera es una versión paródica en la que a través del exceso de elementos típicos de España como la gitana, el torero, el bandolero y el amor no correspondido entre otros, se focaliza particularmente en la representación del inmigrante español. En la segunda, se pone en escena una versión actualizada de *Carmen*, en la que se combina la novela, la ópera y la aportación del director y guionista en su versión flamenca. Si bien no son pocas las diferencias que presentan estos largometrajes, sobre todo el tono burlesco vs el drama, la puesta en escena de la esencia del carácter español y el final cómico vs el trágico entre otros; cabe apuntar que aun así se encuentran elementos que unen a ambas producciones, entre ellos la escenografía compleja que se desplaza sin problemas entre las diferentes puestas en escena, la idea original de la novela homónima y la utilización de la música de Bizet. De acuerdo con Utrera Macías se puede sostener que en las múltiples y variadas versiones de *Carmen* el planteamiento efectuado por el espectáculo cinematográfico ha dependido de diversos factores que en su mayor parte dependen del contexto político, de la concepción del realizador en torno al personaje, en las inquietudes sociales y en las posibilidades de la industria cinematográfica (Utrera Macías 2009, p. 101).

Como se ha señalado Saura propone dos niveles en *Carmen* a partir de una superposición constante en la película en sus dos diegéticas: el nivel de la ficción, que se desarrolla en las escenas de ensayo, y el nivel actual, que coincide con la vida de los personajes fuera y dentro de los ensayos. Como estos no están definidos completamente a lo largo del film será cada vez más difícil comprender cuándo se trata de uno y cuándo de otro. Para D'Lugo la *Carmen* de Saura es una demostración crítica de cómo «los españoles se ven seducidos por la falsificación de su propio pasado cultural» (D'Lugo 1991, p. 203). Las consideraciones de este autor nos permiten comprender la universalidad del mito de Carmen que recorre los tiempos a través de diferentes propuestas artísticas.

Por su parte, también la *Carmen* de Luis César Amadori presenta dos niveles de análisis. El primero es la historia de una costurera llamada Carmen quien va a entregarle un vestido a la protagonista de la ópera Carmen, el segundo es la costurera que toma el lugar de la protagonista de la ópera. De este modo, el largometraje se ondea en un vaivén en el que las «*Cármenes*» se encuentran, se fusionan y se separan a lo largo del relato. Efecto que resulta evidente a partir de los cambios que Carmen hace en su modo de hablar, construyendo el personaje de Carmen la gitana a partir de un

exagerado acento español, pero manteniendo su acento porteño cada vez que vuelve a ser Carmen la modesta empleada de una sastrería.

A su modo, Amadori compone varias escenas en las que se perciben los estereotipos del carácter español señalados al comienzo de este artículo, en los que se conjugan el vestuario y los accesorios que lleva Carmen, todo ello enfatizado por la exageración de los gestos y del acento español de la protagonista. Aun así, el film que más elementos pone en escena la relación con el estereotipo de la cultura española es *Carmen* de Carlos Saura, donde lo dramático asume una presencia mayor. A pesar de ello, hay escenas en las que conviven el drama con la parodia, por ejemplo la secuencia que comienza con el festejo del cumpleaños de un compañero de elenco en la que claramente se disuelve la frontera entre realidad y ficción; dicho de otro modo, desaparece la línea que divide la representación de la obra que están ensayando y la historia de amor entre Carmen y Antonio. En este pasaje Saura elige la técnica de *mise en abîme* en la que se vale de la representación dentro de la representación para plasmar la experiencia de los protagonistas.

Si el nacimiento de la *Carmen* está regido por la mirada del extranjero, es decir del otro, quien ve a España como una tierra exótica y lejana, la propuesta de Saura está representada por la visión de España vista desde España. En *Carmen*, el director español construye el relato a partir del montaje de un espectáculo flamenco, de la música de Bizet que por momentos se fusiona, para luego adaptarse a la guitarra flamenca de Paco de Lucía y de los planos amplios con los que incluye en escena los cuadros de Gustav Doré. Por su parte, la versión de Amadori sigue la mirada del otro, en la que la Carmen no es española, sino argentina; una Carmen que simula ser una gitana, pero que en realidad es una simple empleada que nació y creció en Buenos Aires y que lejos está de la figura de *femme fatal* propuesta en la mayor parte de las versiones cinematográficas de la *Carmen*. Lo que aún a ambas películas son los tópicos españoles, que en el caso de Amadori resulta una crítica al inmigrante, en el que se enfatiza el estereotipo del carácter gallego; en el caso de Saura, en cambio, el film cobra un tinte celebratorio del carácter español y seduce por la originalidad de su apuesta y la selección de sus protagonistas. Quizá «lo que caracterizaría a estas visiones foráneas sería el estereotipo, la elaboración superficial de lo español. Pero, opuesta a esta corriente, [existe] otra de defensores del género como expresión genuina del folclore nacional» (Benet, Sánchez-Biosca 2013, p. 561), en estas reflexiones se conjugan claramente las *Cármenes* de Amadori y Saura respectivamente.

Bibliografía

- Ayala, Francisco (1986). *La imagen de España*. Madrid: Alianza Editorial.
- Benet, Vicente; Sánchez-Biosca, Vicente (2013). «La españolada en el cine». En: Moreno Luzó, Javier; Núñez Xeitas, Xosé (eds.), *Ser españoles: Imaginarios nacionalistas en el siglo XX*. Barcelona: RBA Libros.
- Contreras, Marily (2003). *Niní Marshall: el humor como refugio*. Buenos aires: El Zorzal.
- D'Lugo, Marvin (1991). *The Films of Carlos Saura: The Practice of Seeing*. Princeton: University of Princeton.
- Gordillo Álvarez, Inmaculada (2010). «Carmen: paradigmas históricos y narrativos del mito». En: Utrera Macías, Rafael; Guarinos, Virginia (eds.), *Carmen Global: El mito en las artes y los medios audiovisuales*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla.
- Mérimée, Prosper [1845] (2003). *Carmen*. Madrid: Edaf.
- Mestman, Mariano (2005). «Imágenes del inmigrante español en el cine argentino. Notas sobre la candidez del estereotipo». *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, 22, pp. 27-47.
- Navarrete Cardero, José Luis (2010). «Carmen un mito en plural. Estereo(a) tipias: convergencias y divergencias». En: Utrera Macías, Rafael; Guarinos, Virginia (eds.), *Carmen Global: El mito en las artes y los medios audiovisuales*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla.
- Navarrete Cardero, José Luis (2009). *Historia de un género cinematográfico: la españolada*. Madrid: Quiasmo.
- Paranaguá, Paulo Antonio (1996). «América Latina busca su imagen». En: Heredero, Carlos F; Torreiro, Casimiro (coords.), *Historia General del Cine (1955-1975)*. Madrid: Cátedra.
- Posadas, Abel (1992). *Niní Marshall: Desde un ayer lejano*. Buenos Aires: Colihue.
- Santos, Laura; Petruccelli, Alejandro; Russo, Diego (1993). *Niní Marshall: Artesana de la risa*. Buenos Aires: Letra Buena.
- Utrera Macías, Rafael (2009). *Cuatro pasos por la historia y la estética del cine español*. Sevilla: Padilla Libros.

Filmografía

- Carmen* (1943). Dir. Luis César Amadori. Argentina: Argentina Sono Film S.A.C.I.
- Carmen* (1983). Dir. Carlos Saura. España: Emiliano Prieda P.C.
- Carmen* (2003). Dir. Vicente Aranda. España: España; GB, Italia. Star Line Productions/ Parallel Pictures/ Planet Picture.
- Burlesque on Carmen* (1915). Dir. Charlie Chaplin. USA: The Essanay Film Manufacturing Company.

Gipsy Blood (1918). Dir. Ernst Lubitsch. Germany: Projektions-AG Union/
Universum Film.

Karmen Gei (2001). Dir. Joseph Gai Ramaka. Senegal; France; Canadá:
Canal+ Horizons; Canal+; Crédit d'Impôt Cinéma et Télévision; Euripide
Productions; Film Tonic; Les Ateliers de l'Arche; Sofica Sofinergie 5;
Téléfilm Canada; UGC International; Zagarianka Productions; Arte F.
Senegal.

Prénom Carmen (1983). Dir. Jean Luc Godard. France; Suisse: Alain Sarde.

Proust en las cartas de Julio Cortázar (1937-1954) Lectura plural y viaje temporal hacia la escritura

Jérôme Dulou (Université Paris Sorbonne, France)

Abstract Analyzing the mentions of Proust in Julio Cortázar's correspondance (between 1937 and 1954, epoch of his formation) allow to mitigate the relation of opposition which can be read in his critical work (*Teoría del túnel*). This will allow us to begin a textual and temporary journey between both authors but also in Cortázar's own life. The mentions will allow to reconstruct the readings that Cortázar did of Proust's work between Bolivar (Argentina) where he was teaching in 1937 and Venice in 1954, passing by Chivilcoy in 1940 and by Paris where he established himself definitively in 1951. This work could provide some reflections on the plurality of Cortázar's writing. Also we will propose an analytical journey of convergences between two writings on the subjective sense of the reality and his relation with art and writing.

Sumario 1. Introducción. – 2. Lectura y relectura de Proust entre 1937 y 1952. – 2.1. Primera lectura plural. – 2.2. Relectura de 1952. – 3. Viaje analítico hacia la escritura. – 3.1. «ciertos sacrificios». – 3.2. La placa del microscopio y las experiencias de memoria involuntaria. – 4. 1954: Ruskin, Proust, Mann y Cortázar en Venecia. – 5. Conclusión.

La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie, par conséquent, réellement vécue, c'est la littérature. Cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas «développés». Ressaisir notre vie; et aussi la vie des autres; car le style, pour l'écrivain aussi bien que pour le peintre, est une question non de technique, mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. Par l'art seulement, nous pouvons sortir de nous, savoir ce que voit un autre de cet univers qui n'est pas le même que le nôtre et dont les paysages nous seraient restés aussi inconnus que ceux qu'il peut y avoir dans la lune. Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini, et qui bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont ils émanaient, qu'il s'appelât Rembrandt ou Ver Meer, nous envoient leur rayon spécial. (Proust 1989b, p. 474)

1 Introducción

En su *Obra Crítica*, y principalmente en *Teoría del túnel*, Cortázar llama a una superación de la literatura estética, racional y gnoseológica representada por Proust, entre otros. Por eso, puede escribir «Basta ya Marcel Proust»,¹ para abogar por una literatura más afín con el surrealismo y el existencialismo. De hecho, no se puede decir que Cortázar fue proustiano. Sin embargo cuando leemos sus cartas, es de notar que su relación con Proust es mucho más compleja que un deseo de superación y un rechazo rotundo. Además, entre los grandes escritores de la literatura universal, Proust es uno de los que más menciona en su correspondencia. En los 5 volúmenes de cartas,² se pueden contar 14 menciones.³ Y todas son positivas para con Proust.

Este trabajo se propone entonces analizar las menciones a Proust en la correspondencia de Cortázar (entre 1937 y 1954, época de su formación) para matizar la relación de oposición que se lee en la obra crítica. Esto nos permitirá empezar un viaje textual y temporal entre los dos autores pero también en la propia vida de Cortázar. En efecto, las menciones nos permiten reconstruir las lecturas que Cortázar hizo de la obra de Proust entre Bolívar (Argentina) donde enseñaba en 1937 y Venecia donde se instaló para traducir a Poe en 1954, pasando por Chivilcoy en 1940 y por París donde se instaló definitivamente en 1951. Quizá este trabajo pueda aportar algunas pistas de reflexión sobre la pluralidad de la escritura de Cortázar. Para ello, también propondremos un viaje analítico de convergencias entre dos escrituras sobre el sentido subjetivo de la realidad, su relación con el arte y la escritura.

1 «Con todas las dudas, con todas las incertidumbres, el Yo me está dado, es en el soy, vale como base e instrumento. Desde él, “lo extranjero y lo hostil allí comienza”. Por eso, basta ya de hacer el buzo, desde que mi auto-conocimiento parece satisfactorio y facultativo. *Basta ya, Marcel Proust*. Es el momento de superar el hiato y completar la dimensión humana en y con lo no-humano; es la hora de lanzarse a la conquista de la realidad con armas eficaces. Porque así, en suma, se alcanza el más legítimo autoconocimiento. Tal ha sido siempre el secreto del héroe» (Cortázar 1994a, pp. 122-123. El subrayado es nuestro).

2 En este trabajo, se tomará en cuenta la segunda edición de las *Cartas* aumentada en 2012. El estudio se centrará en las citas que aparecen en el primer volumen (indicado vol. 1), entre 1937 y 1954.

3 Cfr. *Cartas* vol. 1: pp. 35, 374, 378, 382, 402, 508, 548; *Cartas* vol. 2: pp. 67, 168, 33; *Cartas* vol. 3: p. 539; *Cartas* vol. 4, p. 482; *Cartas* vol. 5, pp. 378-379.

2 Lectura y relectura de Proust entre 1937 y 1952

2.1 Primera lectura plural

La primera mención de Proust en la obra de Cortázar conocida hasta hoy, y leída cronológicamente en función de la fecha de redacción, se encuentra en una carta dirigida a Eduardo A. Castagnino, con fecha del 27 de mayo de 1937 (o sea diez años antes que la primera mención en *Teoría del túnel*). Las cartas a su amigo y compañero de trabajo, que vive en Buenos Aires mientras él vive en la sencillez de Bolívar, son un intercambio de opiniones sobre literatura redactado con un tono irónico y polémico por parte de Cortázar. La carta que nos interesa tiene precisamente como tema de polémica el estilo irónico de Anatole France. Cortázar reacciona a la crítica de Castagnino, en estos términos:

¿Conque la ironía franciana te produjo contracciones en el peritoneo? Como diría Greta Garbo: «I am sorry...». No hubo ninguna mala intención, pero me alegro en el alma de haberlo puesto, porque ello - *punta de fuego* - me ha dado la satisfacción de leer tus opiniones sobre el maestro. En serio, te creí más encariñado con Anatole. Lo de 'bonito' quizá le quede un poco chico, aunque, naturalmente, no es posible hipertrofiar los adjetivos recordando a hombres como André Gide y Marcel Proust. Estos dos nombres han sido puestos por mí en base a una simpatía personal, y no porque tenga un criterio dogmático con respecto a los puntales de la literatura francesa moderna. Queda pues campo abierto para sustituir o relegar. (Cortázar 2012, vol. 1, p. 35)

Ya podemos apuntar varios elementos de análisis: Cortázar le da a Proust la misma importancia que a Gide y sabemos la influencia que la obra de este último tuvo en Cortázar. Ya desde 1937, Cortázar sitúa a estos dos autores en un lugar aparte en la historia de la literatura.⁴ Esta visión de Proust sufre cierto cliché sobre el estilo proustiano: la precisión en la elección de los adjetivos, lo cual sería una de las características que se le atribuye al estilo psicologista de Proust. Es de notar, quizá con más provecho para este trabajo, como Cortázar en la última frase insiste en la subjetividad de su elección en el momento de citar a dos «puntales de la literatura francesa moderna». Veremos a continuación como este punto de vista ambivalente (por una parte, Proust visto como una autoridad

4 En *Teoría del túnel*, diez años después, la primera mención de Proust lo situará de igual modo al lado de Gide pero en un contexto más crítico: «Los depositarios de la antorcha del siglo XIX, los Proust, Gide, Shaw, Mann, Wells, Valle Inclán, Claudel, D'Annunzio, continúan dentro de un ordenamiento estético personal los órdenes literarios tradicionales, la filiación novecentista» (Cortázar 1994a, p. 47).

clásica, por otra, una visión más personal, más íntima) se irá modificando y volviéndose más compleja a lo largo de sus diversas lecturas de la obra proustiana.

Otra mención en una carta a su amigo Eduardo Jonquières fechada el 16 de mayo de 1952 informa que Cortázar leyó a Proust en Chivilcoy a principios de los '40 - enseñó allí entre 1939 y 1944 - y que está leyéndolo otra vez en el '52. Cortázar describe en esta carta (la novena desde que llegó a París) los encantos de la primavera parisina, los numerosos paseos que da, evoca el congreso al cual asistió, enumera los cuadros de una exposición que le extenuó de tanta belleza y, después de contar otro paseo, escribe con humor:

Te debo dar la sensación de que, como becario, soy el atorrante más perfecto, salido del regazo de tu Embajada. Pero también trabajo, sabes. Leo aplicadamente a Proust, del que mi ya lejano recuerdo de 1940 no me daba más que una sombra. Una cosa es leer a Proust en Chivilcoy, envuelto en cafard e inocencia, y otra leerlo en París, cuando se es *a sadder and a wiser man*.⁵ (Cortázar 2012, vol. 1, p. 374)

Esta lectura personal en 1940, en su propia opinión, solo le dejó «un lejano recuerdo». Lo que permite matizar el rigor de las numerosas menciones contra Proust en los dos ensayos *Teoría del túnel* de 1947 y *Situación de la novela* de 1950.⁶ Una lectura precisa de estas menciones en estos ensayos permitiría ver que los comentarios que hace y las opiniones que da sobre Proust retoman, más bien, las críticas literarias que se le hacía a la obra de Proust en aquella época, desde Borges hasta Sartre que le criticaban su presupuesto psicologismo y su esteticismo;⁷ no son comentarios sacados de una lectura precisa y personal del texto proustiano.

Así es como se puede resumir la lectura plural que Cortázar hizo de la obra de Proust: en 1937, en Bolívar, Cortázar siente una «simpatía personal» para con Proust a partir de una lectura quizás parcial de su obra; en 1940, en Chivilcoy, la lee quizás esta vez entera pero solo le deja un «lejano recuerdo»; en los años '40, su conocimiento de la obra se vio influenciada por la lectura de diversos artículos publicados en Argentina, en la revista *Sur* sobre todo, lo que reflejan sus menciones a Proust en los dos

5 «A sadder and a wiser man | He rose the morrow morn» («Más triste y más sabio, se levantó por la mañana del día siguiente») son versos de Samuel Taylor Coleridge (uno de los fundadores del Movimiento Romántico en Inglaterra), sacados de «The rime of the ancient mariner», poema muy popular.

6 Cortázar menciona 13 veces a Proust en *Teoría del túnel* y 3 veces en *Situación de la novela*.

7 Para un análisis de la recepción de la obra de Proust en Argentina, cfr. Craig 2002, cap. 1, *Reception and critical appreciation of «A la recherche du temps perdu» in Spanish America*, pp. 32-39.

ensayos mencionados anteriormente; en 1952, en París, la vuelve a leer entera y esta experiencia de relectura le va a permitir volver a descubrir a Proust; en 1954, lo veremos en la tercera parte, Proust parece seguir siendo una referencia.

2.2 Relectura de 1952

Es necesario ahora precisar el tiempo de esta relectura parisina de 1952.

Gracias a las fechas proporcionadas por las cartas escritas a Jonquières en el año '52, se puede estimar que el tiempo de esta segunda lectura fue de 4 a 6 meses, de la primavera 1952 (el 16 de mayo, escribe: «Leo aplicadamente a Proust» [2012, vol. 1, p. 374]) al final del verano del mismo año (en una carta del 24 de agosto de 1952, escribe: «Termino Proust» [2012, vol. 1, p. 402]). La lectura fue, por consiguiente, intensiva, pero nada extraordinaria cuando se tiene la formación y la capacidad de lectura de Cortázar.

Es importante notar que, al contrario de las otras lecturas mencionadas en aquel lapso de tiempo, esta es asociada a un trabajo que realiza «aplicadamente». Para poder ir a París obtuvo una beca para hacer investigaciones sobre «las hipotéticas conexiones entre literatura inglesa y la francesa» (Herráez 2011, p. 144). Quizá empezó con la lectura de Proust como representante de los puntales de la literatura francesa. Así es como hay que entender: «Leo aplicadamente a Proust», como un verdadero trabajo de investigación y de análisis de la obra. Extrapolando un poco, se puede considerar que no solo leyó *A la recherche du temps perdu*, sino que pudo haber leído también parte de las obras críticas ya publicadas en aquella época (biografías, revistas, recuerdos y testimonios, en francés, en español, en inglés); no pudo leer, en 1952, el *Contre Sainte-Beuve*, que solo se publicaría en 1954, pero pudo leer, o conocer, los *Pastiches et mélanges*, *Les Plaisirs et les jours*, algo de la correspondencia, de las traducciones de la *Bible d'Amiens* et de *Sésame et les lys* de Ruskin que Proust publicó en 1904 y 1906 respectivamente. Los encuentros que hizo durante las reuniones literarias o el congreso pudieron ser ocasiones para tratar de la obra de Proust con grandes críticos. Esta relectura, lo confirmaremos más adelante y es uno de los propósitos de este trabajo, le permitió tener un conocimiento bastante profundo de la obra y de la biografía de Proust.

Un elemento, puesto de relieve por el propio Cortázar, permite precisar su concepción de *La Recherche*. En la primera mención a Proust, esta relectura va asociada con los románticos, con la melancolía y la sabiduría románticas, y se conoce la relación fuerte que une a Cortázar con este movimiento. La cita de uno de los últimos versos del poema de Coleridge, más allá del *private jock* a uno de sus amigos, le permite decir que gracias a su evolución como hombre desde los años en Chivilcoy, gracias a su experiencia más sólida de la vida, que lo hizo «más triste pero más sabio», esta

nueva lectura de Proust es posible. En Chivilcoy, Cortázar tenía entre 25 y 30 años y estaba en los albores de su vida de escritor, vivía ensimismado y se pasaba el día leyendo y estudiando; en París, tenía ya 37 años, había redactado varios artículos, novelas y cuentos, y su idea de la literatura era más precisa, su vida menos superficial. Cortázar era por fin el lector ideal de Proust, el que tardó tiempo para leerlo bien tal como se lo decía a Jonquières en una carta del 30 de mayo: «Ya era tiempo de leerlo bien» (2012, vol. 1, p. 378). Cortázar era por fin el lector activo de Proust; este mismo lector ideal que Proust anhela cuando escribe: «le lecteur a besoin de lire d'une certaine façon pour bien lire» (Proust 1989b, p. 490); por fin era el lector que Proust espera para revelarle lo que tiene «en soi-même» (p. 490).

En plena ruptura con Argentina (una ruptura de la cual espera mucho), volver a leer a Proust de modo tan intenso le hace concienciarse de su propio trayecto, viaje, como hombre y escritor, del salto cualitativo que se ha producido en él durante los últimos años y que se ve prometedor, ya desde los primeros meses de su estadía en París, para su escritura.

3 Viaje analítico hacia la escritura

3.1 «ciertos sacrificios»

En las cartas del 16 y 30 de mayo de 1952, dirigidas a Jonquières, Cortázar escribe que hace, en Proust, unos descubrimientos importantes. Lo estudia, lo lee de otro modo, lo lee mejor. Pero es necesario detenerse en la frase de la carta del 30 de mayo de 1952, en la que escribe: «Leo a Proust. Ya era tiempo de leerlo bien; al final te diré algunas cosas sobre él que espero no te alarmen sobre mi salud mental» (Cortázar 2012, vol. 1, p. 378). Esta revelación permanecerá un enigma ya que el 24 de agosto de 1952, abrumado por el trabajo, solo se contenta con escribir lacónicamente: «Termino Proust» (2012, vol. 1, p. 402). Consultar los apuntes que pudo tomar durante su lectura sería de lo más valioso. Mientras tanto, la resolución de este enigma no puede basarse más que en suposiciones. Estas «cosas» deben de tener, sin embargo, cierta originalidad y cierta importancia para que Cortázar ponga en escena cierto suspense, para que sienta la necesidad de llegar al final de su lectura antes de revelarlas y, además, para temer irónicamente que esta revelación pueda provocar en su amigo temores en cuanto a su salud mental.

Lo irónico en Cortázar es de lo más serio. Proponemos, pues, volver a la obra de Proust para llevar a la luz unos elementos de orden estético y moral, cercanos a las preocupaciones de Cortázar, y que, al analizarlas de más cerca, podrían parecer preocupantes para la salud mental del lector y más precisamente de un lector-escritor que, como lo hemos visto en Cortázar, lee a Proust como se lee un libro de sabiduría.

La filosofía proustiana, tal como lo dice el mismísimo Proust, es de una gran austeridad («cette leçon austère», dice en *Le Temps retrouvé* [1989b, p. 487]) y de una gran complejidad. ¿Quién puede aceptar como verdad absoluta esta frase terrible, pero una de las más significativas de toda la obra: «La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature» (1989b, p. 474)? Esta frase no puede más que tener cierto eco en Cortázar como escritor bañado de romanticismo. Veremos más adelante que adhería en aquella época totalmente a la idea del Genio artístico que hace del artista un ser aparte, sometido a un destino, a un enigma que le es superior. Además, sintió ya la tentación de tal extremismo literario durante sus años de enseñanza en Chivilcoy, encerrado y leyendo, con contactos complejos con los demás (Herráez 2011, pp. 87-106), y otra vez lo vive en la Maison de l'Argentine, rodeado de argentinos de los cuales denigra abiertamente la mediocridad:

Si consigo la pieza que busco como loco, tendré quien me cocine (tú sabes que aquí en el pabellón el régimen de androceo y gineceo es riguroso. Ah, sí, la moral primero). Yo podría cocinarme cosas, pero bastante me harta lavar y planchar y fabricarme el desayuno. Aquí en el pabellón hay tipos con alma de cocinera, que se pasan el día subiendo y bajando las escaleras con platitos, cacerolitas y sambayones. Es positivamente inmundo. Para haber llegado al tomo VII de Proust se requieren ciertos sacrificios, y uno de ellos es no perder tiempo cocinando. (Cortázar 2012, vol. 1, p. 382)

Se puede que Cortázar haya encontrado ciertas resonancias con su propia experiencia de vida y una solución a sus interrogantes cuando Proust dice: «ce n'est pas aux êtres que nous devons nous attacher, [...] ce ne sont pas les êtres qui existent réellement et sont par conséquent susceptibles d'expression, mais les idées» (1989b, p. 487) y cuando precisa:

Le signe de l'irréalité des autres ne se montre-t-il pas assez, soit dans leur impossibilité à nous satisfaire, comme par exemple les plaisirs mondains qui causent tout au plus le malaise provoqué par l'indigestion d'une nourriture abjecte, l'amitié qui est une simulation puisque, pour quelques raisons morales qu'il le fasse, l'artiste qui renonce à une heure de travail pour une heure de causerie avec un ami sait qu'il sacrifie une réalité pour quelque chose qui n'existe pas (les amis n'étant des amis que dans cette douce folie que nous avons au cours de la vie, à laquelle nous nous prêtons, mais du fond de notre intelligence nous savons l'erreur d'un fou qui croirait que les meubles vivent et causerait avec eux), soit dans la tristesse qui suit leur satisfaction, comme celle que j'avais eue, le jour où j'avais été présenté à Albertine, de m'être

donné un mal pourtant bien petit afin d'obtenir une chose - connaître cette jeune fille - qui ne me semblait petite que parce que je l'avais obtenue? (1989b, p. 454).

La retórica es precisa (nótese la inversión de la idea de locura) y el impacto implacable sobre el lector-escritor enfrentado con este dilema todos los días. Pero ¿cómo aceptar este rechazo categórico de la vida en sociedad, de la amistad y del amor sin padecer ciertos disturbios psíquicos? ¿Cómo revelarle a la gente que lo quiere y a la que quiere, de amor o amistad, como el propio Jonquières a quien escribe o a su abuela, que solo son modelos, ideas útiles para su obra, sin pasar por loco? La vida de Cortázar prueba que no siguió este diktat - Proust tampoco. Si dejó Argentina, luego la Maison de l'Argentine de París, fue porque quería huir de la mediocridad, es cierto, pero también para huir de esta tentación de poner la literatura por encima de la realidad de las relaciones humanas. Pero la tentación, eso sí, fue fuerte y este dilema del individualismo y de la soledad del hombre o artista frente a los que lo rodean se vuelve a encontrar en numerosos escritos suyos: así es como cierta influencia de Proust podría explicar la pregnancia de la problemática de la «otredad» en *El perseguidor* y *Rayuela*, por ejemplo.

El párrafo que precede la mención a Proust en esta carta del 30 de mayo de 1952 es imprescindible para la comprensión de la evolución de la obra de Cortázar. Es necesario citarlo completo:

No comentaré lo que me dices sobre tu libertad interior - que va más allá de toda otra libertad, llámese Venecia o la Luna... Lo comparto demasiado para no estar de acuerdo; creo tan sólo que la resolución de ese gran enigma consistente en saber para qué cuernos está uno aquí, y por qué le ha sido dada una facultad expresiva peculiar, sólo puede quizá entreverse al cabo de una extenuante cacería espiritual. Es aquí donde el viaje, el amor, la felicidad y la infelicidad se insertan como llaves en la medida en que uno los provoque. Para mi vecino de al lado (un plácido biólogo) París es - *SIC* - «una ciudad incómoda donde no hay buenos cafés». Para mí, en el ápice de experiencias a veces extenuantes, esto es el punto donde la placa del microscopio se vuelve de pronto nítida, después de tanta vida pasada en el ajuste minucioso del lente. No dura más que un segundo, pero en ese segundo *veo*. Veo lo que yo tendría por hacer si no fuera tan incapaz. Veo lo que espera del otro lado de esto que llamamos realidad. Cuando recaigo en el poema, sé que lo que escribo tiene menos de creación que de mostración. En B.A. inventaba; aquí siento (itan raramente, pero con tanta fuerza!) que nada verdadero es inventado, y que el *mot* de Picasso sobre encontrar y no buscar es la clave de toda creación con un sentido. (2012, vol. 1, p. 378)

Cortázar da en este fragmento una definición muy compleja del escritor que es necesario analizar ya que esta definición va a ser retomada y precisada, va a ser puesta en práctica en las obras que van a marcar su creación a partir de los años '50 (*El perseguidor*, *Rayuela*, *62/Modelo para armar*, etc.). El hecho de estar leyendo con tanta intensidad *La Recherche* en el momento mismo de redactar este párrafo, y hablar justo después de Proust, para decir lo que hemos visto sobre su salud mental, es de considerar.

Cortázar, cuando redacta esta carta, está metido en un cuestionamiento sobre la libertad del escritor. Responde a Jonquières que hablaba en su carta anterior de la libertad interior que debía sentir en el momento de la creación. Cortázar la experimenta, como su amigo, como algo interior y superior a la libertad de movimiento y adhiere, pues - influenciado por los románticos y Rimbaud sobre todo - a la idea del privilegio del Genio creador, a esta concepción del artista que sabe gozar de un don peculiar reservado a algunos. Pero la precisión, analizándola con detenimiento, acaba contradiciendo esta idea de libertad y sobre todo de privilegio. Se puede pensar que Jonquières se felicitaba de ello, en un acceso de orgullo de artista. Pero Cortázar siente la necesidad de dar al enigma del Genio artístico un sentido mucho más profundo, más humilde, más sacrificial. Para él, se es artista casi a pesar suyo, el artista es de nacimiento presa de un destino que no escogió y «la resolución de ese gran enigma [...] sólo puede quizá entreverse al cabo de una extenuante cacería espiritual» (2012, vol. 1, p. 378). Recuerda, pues, la humildad del artista frente a este enigma. Además, no es él quien decide del momento en que «la placa del microscopio se vuelve de pronto nítida» (p. 378). Cuando escribe un poema, no crea, sino que no hace más que mostrar lo que la placa del microscopio le permite ver. Esta libertad interior está, pues, condicionada, incluso, se podría decir que es nula ya que cada artista digno de este nombre no puede inventar sino solamente imitar lo que el microscopio le da a ver, lo que París le hace experimentar. Vuelve a dar todo su sentido a la frase de Picasso, muchas veces malinterpretada como un chiste vanidoso y pretencioso, «je ne cherche pas, je trouve».⁸

Estos interrogantes pertenecen a la historia de las ideas literarias (oposición entre la inspiración divina de Platón y el *Arte poético* de Aristóteles, las querellas de los Romanos y del Medioevo europeo entre imitación e invención, la idea de Genio artístico de los siglos XVIII y XIX), y Proust les daba una resolución muy personal que es una renovación del idealismo platónico y occidental: «nous ne sommes nullement libres devant l'œuvre d'art» (1989b, p. 459) ya que «ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand

8 Escrita en una nota que Picasso mandó a la revista moscovita *Ogoniok*, 20, en 1926, y retomada en varias ocasiones por Lacan.

écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur» (1989b, p. 469). Aunque no tenga nada que inventar, ya que la obra ha sido impresa en su fuero interno por las vicisitudes de la vida, el artista no permanece pasivo ya que tiene que descifrarla y traducirla. Picasso, Proust y Cortázar se inscriben en el mismo combate artístico.

Para Cortázar, la solución a este dilema existencial se encuentra en el reconocimiento de esta humildad del artista frente a la vida y a la aceptación de todas sus vicisitudes. Le extraña que su vecino, «un plácido biólogo» (2012, vol. 1, p. 378), no sepa aprovechar la experiencia que se le ofrece de vivir en París y no sepa sacar provecho de las mortificaciones que esto le impone (no poder tomar cafés tan buenos como en Buenos Aires, para tomar un ejemplo de lo más materialista) para elevarse encima de ello y aprovechar plenamente todos los aspectos, positivos y negativos, de la vida: «el viaje, el amor, la felicidad y la infelicidad» (p. 378), tal como se lo escribe a Jonquières.

Se puede ver lo que esta idea de «extenuante cacería espiritual» (p. 378), de aceptación de las vicisitudes de la vida, de aceptación de su condición de escritor, tiene que ver con la idea de sacrificio y de mortificación, en relación con cierto estoicismo y cierto misticismo. El artista tiene incluso que provocarlas, para poder algún día *ver* la realidad del mundo. Aquí está su mayor libertad, al fin y al cabo. Y se puede considerar que Cortázar cristalizó esta idea leyendo a Proust; descubrió en él esta superación de las querellas antiguas. Esta misma idea Proust la pone en escena en toda su obra y la desarrolla al inicio de la parte teórica de *Le Temps retrouvé*.⁹

En efecto, el narrador acaba de pasarse la mayor parte de su vida, durante seis tomos y medio, entre pequeñas felicidades y sufrimientos (físicos y morales), entre amores, celos y olvidos, entre esperanzas en su vocación y desesperanzas frente a su falta de talento, antes de encontrar el conocimiento espiritual y la alegría y antes de encontrar y aceptar su vocación de escritor, tal como lo expresa en una primera conclusión:

acceptons le mal physique qu'il [le chagrin] nous donne pour la connaissance spirituelle qu'il nous apporte [...]. Les idées sont les succédanés des chagrins; au moment où ceux-ci se changent en idées, ils perdent une partie de leur action nocive sur notre cœur, et même, au premier instant, la transformation elle-même dégage subitement de la joie. (1989b, p. 485)

9 No es nuestra intención sobrevalorar la «influencia» de Proust en este párrafo. De hecho, la influencia de John Keats en él es también fundamental; un cotejo de *Imagen de John Keats*, que Cortázar estaba redactando en la misma época, basta para confirmarlo. Un ejemplo: en su ensayo, Cortázar recurre muchas veces a la cursiva cuando emplea el verbo *ver* y lo hace también en este párrafo.

Es necesario leer la carta del 14 de junio, en la que les hace el mismo reproche a los argentinos de la Residencia que tienen «un alma de cocinera» (2012, vol. 1, p. 382) y que se pasan el tiempo cocinando como en Argentina, incapaces de alcanzar esta especie de ascetismo que les permitiría aprovechar plenamente de sus vidas, sacrificando su nostalgia de Argentina. En ella, se encuentra justo después esta idea de sacrificio que aplica a la lectura de Proust: «Para haber llegado al tomo VII de Proust se requieren ciertos sacrificios, y uno de ellos es no perder tiempo cocinando» (p. 382). No se trata solo de una frase hecha. La lectura de Proust es elevada al nivel de un acto sacrificial necesario a su iniciación como escritor, de igual modo que su salida para París y el abandono de su familia y sus amigos en Argentina. Estos sacrificios son necesarios a su creación y al descubrimiento de la verdad de la vida y de la literatura.¹⁰

3.2 La placa del microscopio y las experiencias de memoria involuntaria

Esta visión del artista/escritor y de la literatura nacen en el caso del narrador de Proust después de una sucesión de experiencias sensoriales y espirituales muy fuertes: las famosas experiencias de memoria involuntaria. La experiencia que Cortázar describe a través de la metáfora del «punto donde la placa del microscopio se vuelve de pronto nítida» (2012, vol. 1, p. 378) es una adaptación perfecta de estas experiencias proustianas.

Primero son experiencias sensoriales: «siento», «...en ese segundo veo» insiste Cortázar en su carta (p. 378). El narrador experimenta la misma sensación, esta misma visión. En el momento en que se dirige a una *matinée* de la princesa de Guermantes, mientras está cruzando el patio de la mansión, tropieza contra dos piedras. Esta nueva experiencia es una experiencia de memoria involuntaria ya que le vuelve el recuerdo de su viaje a Venecia, de igual modo que el del sabor de la magdalena mojada en un poco de té, al principio de *Du côté de chez Swann*, le había hecho recordar toda su infancia en Combray, y ahora provoca en él una sensación extraordinaria al mismo tiempo que le revela la existencia de un tiempo extra-temporal, el tiempo en estado puro. En un primer momento, esta visión es «éblouissante et indistincte» (1989b, p. 446), pero después de un esfuerzo por concentrarse y después de que esta sensación haya vuelto a ocurrir cuatro veces, este instante se hará «pur et désincarné» (1989b, p. 447). Cortázar dice «nítida», para continuar la metáfora del microscopio. Esta visión, para Cortázar, «no dura más que un segundo» (2012, vol. 1,

¹⁰ Esta misma idea la expresará en varias ocasiones cuando analice su exilio voluntario de Argentina.

p. 378), es también «fugitive» (1989b, p. 454), para Proust. «Ce trompe l'œil ne durait pas» (p. 452) dice.

En cambio, estas experiencias son un doble revelador.

Primero, revelan al escritor su misión y la dificultad de la tarea que le otorgó su sino. Lo que Cortázar expresa en la frase: «Veo lo que yo tendría por hacer si no fuera tan incapaz» (p. 378), Proust lo evoca al calificar esta empresa de «penosa», («Ce livre, le plus pénible à déchiffrer...» [1989b, p. 458]), incluso al juzgarla casi imposible: «C'est elle [l'essence des choses] que l'art digne de ce nom doit exprimer, et, s'il y échoue, on peut encore tirer de son impuissance un enseignement [...], à savoir que cette essence est en partie subjective et incomunicable» (p. 464). La solución propuesta por Proust en su lección de escritura es el recurso a la metáfora. Por eso, en seguida, Cortázar hace referencia a la escritura de sus poemas. Es, de momento, en la poesía donde encuentra, él también, el mejor medio para *mostrar* lo que *ve*.

Segundo, son un revelador de la falsedad de «esto que llamamos realidad» (2012, vol. 1, p. 378). Proust, en muchas ocasiones, escribe exactamente lo mismo:

Mais cette découverte que l'art pouvait nous faire faire, n'était-elle pas, au fond, celle de ce qui devrait nous être le plus précieux, et qui nous reste d'habitude à jamais inconnu, notre vraie vie, la réalité telle que nous l'avons sentie et qui diffère tellement de ce que nous croyons, que nous sommes emplis d'un tel bonheur quand un hasard nous apporte le souvenir véritable? (1989b, p. 459)

Esta trascendencia espiritual provocada de este modo lleva al escritor a otra dimensión y lo sitúa delante de un sentimiento de vértigo que a la vez infunde entusiasmo y escalofrío: «il [le temps] me supportait, moi, juché à son sommet vertigineux [...]. J'avais le vertige de voir au dessous de moi, en moi pourtant, comme si j'avais des lieues de hauteur, tant d'années» (1989b, p. 624). Volvemos a encontrar aquí la idea de Cortázar de que fueron los años vividos, «tanta vida pasada» (2012, vol. 1, p. 378), los que han llevado al escritor hasta esta cima de experiencias, «el ápice de experiencias a veces extenuantes» (p. 378).¹¹

¹¹ Cabe señalar que la ambigüedad de la imagen del microscopio utilizada por Cortázar, que permite ver lo infinitamente pequeño, en sí mismo como en los demás, pero que lleva al artista al punto más alto, está, en parte, resuelta en el caso de Proust. En efecto, Proust rechaza sencillamente la imagen del microscopio a favor de la del telescopio, que le permite «percevoir des choses, très petites en effet, mais parce qu'elles étaient situées à une grande distance, et qui étaient chacune un monde» (1989b, p. 618). Se puede admitir que, aunque Cortázar no vaya tan lejos en la precisión de la metáfora, en una carta a un amigo, la intención es la misma. Si hubiera utilizado la metáfora del telescopio, su demostración, continuada por la idea de «ápice», tendría el mismo significado. Aquí se trata más bien de otro cliché sobre

La lectura de Proust habrá desempeñado el papel del microscopio sobre estas verdades humanas y literarias. Es a partir de este viaje por la obra de Proust desde 1937, apoyado por su viaje a París en los primeros años de los '50, como Cortázar va a hacer más compleja su visión de la literatura y de su misión como escritor: «nada verdadero es inventado» (2012, vol. 1, p. 378), o sea Arte y vida van siempre unidos.

4 1954: Ruskin, Proust, Mann y Cortázar en Venecia

Dos años después de su llegada a París y de su relectura de Proust, en mayo de 1954, Cortázar se fue de viaje a Venecia. En una carta del 24 de mayo a Jonquières, otra vez, expresa su entusiasmo. Una de sus primeras emociones fue la que experimentó al pasearse por entre los venecianos y los turistas, en la plaza San Marco, gentes que para él representan la esencia de Europa, esta esencia que descubrió en las obras de Ruskin, Proust y Mann:

Esta tarde, por ejemplo, la banda municipal dio un alegre concierto en medio de la plaza, y miles de turistas y venecianos estaban como locos de contento - nosotros incluidos -. Los cafés han sacado todas sus mesas a la plaza, y el espectáculo es asombroso. Andando entre esta gente, mirando sus caras, se tiene aquí la sensación europea total. ¡Qué mundo! Acabado, quizá, muriéndose delicadamente, pero sin que nada lo dé a entender por fuera. Es la misma gente entre la cual andaba John Ruskin mirando las piedras de Venecia, y Marcel Proust, y donde Thomas Mann trajo a su héroe para hacerlo morir en el Lido. Esta tarde subimos al museo Correr a ver *Las cortesanas* de Carpaccio, y los Bellini, y de tanto en tanto nos asomábamos a los balcones para ver a la gente en la plaza y oír a la banda que producía grandes selecciones de *Nabuco*; después mirábamos otros cuadros venecianos, pero había como una sensación de profunda continuidad entre el arte y esa vida de fuera. Sólo las ropas eran otras, y las costumbres; lo importante seguía invariable; Europa,

Proust, cuyo iniciador en las letras hispánicas es Ortega y Gasset. Craig reseña, en *Marcel Proust and Spanish America* (p. 26) y en un artículo de 1986 (*Ideas de Ortega y Gasset sobre la novela proustiana*), un ensayo que el gran pensador español redactó en 1923 (*Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust*), antes de que los tomos completos fuesen publicados. El investigador americano recuerda que Ortega y Gasset «concluye que la estructura de las cosas para Proust es de condición microscópica» (1986, p. 447). Ortega y Gasset retomaba una idea preconcebida que los primeros críticos escribieron sobre Proust. Si Proust insiste tanto en la imagen del telescopio en las últimas páginas de la *Recherche*, es en parte en reacción contra este cliché y en contra de la crítica que se le hizo sobre su manía por los detalles. Incluso cuando Cortázar retoma la imagen del microscopio, no se equivoca para nada sobre el sentido de la poética proustiana.

patria de la mejor hora del hombre. No creo que nada de lo que venga - y que no veré - sea más hermoso. (2012, vol. 1, pp. 508-509)

Aunque mencione rápidamente a Proust, entre dos comas, este fragmento es importante para nuestro trabajo ya que nos proporciona un último elemento para probar el conocimiento profundo que Cortázar tenía de la obra de Proust, después de 1952. Este fragmento nos permite de igual modo confirmar nuestro análisis sobre las similitudes de puntos de vista sobre el arte entre los dos escritores.

Cortázar evoca primero a Ruskin, haciendo referencia a su obra *The stones of Venice*, y añade «y Marcel Proust». Este inciso muestra el profundo conocimiento que tenía de la biografía de Proust, y de los autores que contaron en su formación. Como lo dice Tadié, en su biografía de Marcel Proust: «c'est sous son influence [celle de Ruskin] que Proust s'est rendu en Italie» (1994, p. 623). Los dos autores, pues, van unidos como una evidencia. Evocar a Ruskin implica mencionar a Proust, para cualquier literato que haya trabajado su obra y haya leído biografías. Tanto más cuanto que en los años '50 (tal como hoy), el recuerdo de Ruskin, de sus obras y de su pensamiento, pasan por lo que dijo Proust de él, por sus prefacios a las traducciones que hizo de *Bible of Amiens* (1885) en 1904 y *Sesame and Lilies* (1865) en 1906 y lo que dijo también a través del personaje del pintor Elstir, personaje de *La Recherche* cuyas teorías estéticas y éticas vienen en parte de las de Ruskin.

Pero la asociación de estos dos autores va más allá de una asociación venida de un estudio profundo de Proust. Cortázar cita a tres autores que tienen la misma concepción del escritor que él. Tadié dice de Ruskin que era un predicador:

Son art relève plus de *l'émotion* que de la raison, du *subjectivisme* que du discours scientifique. Ce qui devrait pourtant le sauver, c'est que c'était d'abord un *poète*; mais aussi un *essayiste* qui aimait à parler de lui-même, et un *prodigieux évocateur d'œuvres d'art* : lui-même pensait que la fonction de l'artiste consiste à être une créature qui voit et qui sent (1996, pp. 609-610. El subrayado es nuestro)

Proust y Cortázar tienen la misma visión del artista, lo hemos visto, visión que también es la de Mann.

Es interesante notar que el conocimiento profundo de la obra de Proust lo lleve a asociar *Der Tod in Venedig* (*La muerte en Venecia*) de Mann (publicado en 1912, un año antes que *Du côté de chez Swann*), para describir mejor a los venecianos. Es cierto que Mann y Proust son dos faros que han influido influido en toda la generación del Boom latinoamericano (cfr. Craig 2002, p. 18). Por lo tanto, no es extraño ni sorprendente encontrarlos bajo la pluma de Cortázar. Pero, por otra parte, no deja de ser fascinante

encontrar esta asociación, hoy de una gran evidencia para el gran público, gracias a *Morte a Venezia*, la adaptación cinematográfica profundamente proustiana de Visconti de 1971 (cfr. Colombani 2006), en un texto de Cortázar de 1954.

Así la descripción que hace de la gente en la plaza San Marco, un mundo «muriéndose delicadamente» (2012, vol. 1, p. 508), viene influenciada por la descripción que hace de ella Thomas Mann en su cuento, pero también por la que hace el narrador de Proust de la sociedad mundana que frecuenta.¹² Es a través de los escritos de estos tres autores como Cortázar ve Venecia, ya que le dan las claves para comprender lo que ve. Se podría sin problema aplicarle la expresión de Picon a propósito de Proust: los libros de los grandes autores son sus «guides bleus de la vie» (1995, p. 110).¹³ Su entusiasmo por Venecia no habría sido tan fuerte de no volver a encontrar esta esencia europea, moribunda pero magnífica, que han descrito Ruskin, Proust y Mann.

Así se explica por qué hemos transcrito su visita al museo Correr. Esta sensación, «una sensación de profunda continuidad entre el arte y esa vida de fuera» (2012, vol. 1, pp. 508-509) que experimenta mirando por intermitencias los cuadros venecianos y la muchedumbre que ha venido a escuchar la banda de música, es la resultante de una actitud ética típicamente proustiana. Y cabe preguntarse si Cortázar, que tenía en sus maletas las obras de Poe que estaba traduciendo, no tenía también *Albertine disparue*. La descripción de esta visita parece ser influenciada por dos evocaciones de Carpaccio durante el viaje a Venecia del Narrador de Proust que le revelan esta misma sensación. En el caso de Proust, está relacionada con dos personas que le son queridas, su madre que lo había acompañado al baptisterio de San Marco y Albertine que acaba de dejarlo trágicamente:

Une heure est venue pour moi où quand je me rappelle ce baptistère, [...] il ne m'est pas indifférent que dans cette fraîche pénombre, à côté de moi il y eût une femme drapée dans son deuil avec la ferveur respectueuse et enthousiaste de la femme âgée qu'on voit à Venise dans la *Sainte Ursule* de Carpaccio, et que cette femme [...] ce soit ma mère. Carpaccio que je viens de nommer et qui était le peintre auquel, quand je ne travaillais pas à Saint-Marc, nous rendions le plus volontiers visite, faillit un jour ranimer mon amour pour Albertine. Je voyais pour la pre-

12 Por otra parte, en Venecia, el Narrador se encuentra por casualidad con la marquise de Villeparisis que goza todavía de cierto prestigio pese a «l'air de tristesse et de fatigue que donne l'appesantissement des années et malgré une sorte d'eczéma, de lèpre rouge qui couvrirait sa figure» (1989a, pp. 209-210). Ella está en Venecia con su viejo amante M. de Norpois, un viejo ambicioso.

13 Cfr. «Les livres qu'il lit (le Narrateur jeune), ce sont les guides bleus de la vie, une préparation à la réalité» (Picon 1995, p. 110).

mière fois *Le Patriarche di Grado exorcisant un possédé*. [...] Sur le dos d'un des compagnons de la Calza, reconnaissable aux broderies d'or et de perles qui inscrivent sur leur manche ou leur collet l'emblème de la joyeuse confrérie à laquelle ils étaient affiliés, je venais de reconnaître le manteau qu'Albertine avait pour venir avec moi en voiture découverte à Versailles, le soir où j'étais loin de me douter qu'une quinzaine d'heures me séparaient à peine du moment où elle partirait de chez moi (1989a, pp. 225-226).

Donde Proust ve una continuidad espiritual entre los cuadros y la gente que aprecia, Cortázar ve la continuidad del espíritu europeo, pero el procedimiento es el mismo: el artista tiene que enfrentar siempre la realidad de los seres y de las cosas con el arte mismo, ya que solo el arte permite revelar la esencia de esta realidad, prueba única de su existencia real «dans le Temps» (1989b, p. 625). Aquí se vuelve a encontrar la lección proustiana, que Cortázar no parece haber olvidado, salvo para adaptarla a su propia experiencia de argentino que está descubriendo Europa en los años '50.

5 Conclusión

Este ensayo ha permitido dar a ver el viaje iniciático emprendido por Cortázar por la lectura de Proust, una lectura plural y evolutiva que fue en un momento dado (el de su llegada a París) un momento de sacrificio pero también una enseñanza, una revelación sobre la subjetividad de la realidad y sobre la misión compleja del escritor.

Las cartas de Cortázar, al dar una imagen distinta de la que se vislumbra en la obra de ficción del autor, son un testimonio biográfico imprescindible de la relación íntima que mantienen arte y vida para cualquier lector contemporáneo. Y permiten proponer una definición compleja pero concreta, pragmática (más allá de los discursos teóricos del propio autor) de la idea de influencia artística.

No se puede considerar, a pesar de todo lo dicho, que Cortázar fue un proustiano absoluto. Sería un error dejarlo pensar, su «Basta ya, Marcel Proust» en *Teoría del túnel* no pierde de su importancia. Sin embargo, estas cartas muestran como Proust no dejaba de ser para él un faro que le mandaba su «rayon spécial» (Proust 1989b, p. 474) artístico y vital, a veces involuntario e inefable, del que habla Proust en la cita que hemos transcrito al inicio de este artículo, y cómo, quizá a pesar suyo, este rayo hizo que su escritura pudo tomar caminos paralelos a los que propuso Proust.

Bibliografía

- Colombani, Florence (2006). *Proust-Visconti: Histoire d'une affinité électorale*. Paris: Philippe Rey.
- Cortázar, Julio (2012). *Cartas*. 5 vols. Madrid: Alfaguara.
- Cortázar, Julio (1994a). «Teoría del túnel». En: Cortázar, Julio. *Obra Crítica /1*. Madrid: Alfaguara, pp. 31-137.
- Cortázar, Julio (1994b). «Situación de la novela». En: Cortázar, Julio. *Obra Crítica /2*. Madrid: Alfaguara, pp. 117-132.
- Craig, Herbert E. (2002). *Marcel Proust and Spanish America: From Critical Response to Narrative dialogue*. London: Bucknell University Press.
- Craig, Herbert E. (1986). «Ideas de Ortega y Gasset sobre la novela proustiana» [en red]. *Bulletin Hispanique*, 88, 3-4, pp. 445-456. Disponible en http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_1986_num_88_3_4602 (2014-05-03).
- Herráez, Miguel (2011). *Una biografía revisada*. Barcelona: Ediciones Alrevés.
- Ortega y Gasset, José (1963). «Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust», In: *Obras completas*, vol. 2, Madrid: Revista de Occidente, p. 703. Primera publicación en español en *La Nación* (Buenos Aires), 14 de enero de 1923, p. 18.
- Proust, Marcel (1989a). *Albertine disparue. A la recherche du temps perdu IV*. Paris: NRF, pp. 1-272. Bibliothèque de la Pléiade.
- Proust, Marcel (1989b). *Le Temps retrouvé. A la recherche du temps perdu IV*. Paris: NRF, pp. 273-625. Bibliothèque de la Pléiade.
- Picon, Gaëtan (1995). *Lectures de Proust*. Paris: Gallimard. Folio, coll. Essais.
- Tadié, Jean-Yves (1996). *Marcel Proust: Biographie*. Paris: Gallimard. Folio.

Sei sonetti da *Sol, i de dol* di J.V. Foix

Ilaria Zamuner (Università degli Studi di Chieti-Pescara, Italia)

Abstract In 1947 Josep Vicenç Foix published a collection of seventy sonnets, entitled *Sol, i de dol*, that is a synthesis of medieval tradition (Catalan, Occitan, but also Italian) and avant-garde tendencies. In this article it is presented an Italian translation of six sonnets (1, 3, 5, 11, 19 e 40 of *Sol, i de dol*), in which it is recovered the archaic coloring of the texts (when there is) thanks to the use of Italian poetic vocabulary from the Middle Ages.

Sommario 1. Premessa. – 2. Sei sonetti di J.V. Foix in italiano.

1 Premessa

Nel 1947¹ Josep Vicenç Foix pubblica *Sol, i de dol*, una raccolta di settanta sonetti in perfetto stile classico.²

Fin dal titolo, Foix dichiara il proprio legame con la quasi millenaria tradizione letteraria romanza e in particolare italiana. *Sol*, ribattuto in posizione anaforica all'inizio delle terzine, è termine chiave per risalire a una delle principali fonti della raccolta, i *Rerum Vulgarium Fragmenta (Rvf)*³ di Francesco Petrarca.⁴ Il *Canzoniere* affiora tra le pieghe del tessuto poetico foixano quale serbatoio fondamentale, insieme al Dante

A Paola Montefoschi per i suoi settant'anni. Ringrazio l'Antònia Carré Pons, fine interprete della poesia di J.V. Foix, per aver discusso con me vari passaggi dei sonetti qui tradotti.

1 Per evitare la censura (siamo in pieno periodo franchista), J.V. Foix apre l'opera con una premessa datata al 1936. Cfr. Parramon i Blasco 2004, p. 397.

2 Cfr. Gimferrer 1974, p. 113, Parramon i Blasco 2004, p. 398, e *infra*; l'articolo di Parramon i Blasco, al quale senz'altro si rinvia, è interamente dedicato allo studio della raccolta sotto il profilo metrico e rimico.

3 Da qui in avanti, per i *Rvf* si farà riferimento all'ed. Contini 1989.

4 Già nel 1932, Foix aveva aperto il volume di prosa poetica *KRTU* con il primo verso del sonetto 35 dei *Rvf* di Petrarca: *Solo e pensoso | i più deserti campi* (ed. Foix 1932, p. 11), seguito a p. 13 da un sonetto di Foix: *Pistes desertes, avingudes mortes* (è disponibile una traduzione italiana a cura di Sansone 1979b, p. 11). Si noti la particolare segmentazione del verso petrarchesco in *KRTU*, che sembra preludere al titolo della raccolta di sonetti *Sol, i de dol*, a sua volta primo emistichio dell'*incipit* del testo d'apertura della silloge. Stando alle date di composizione dei sonetti (ante 1927), il raffronto con *KRTU* non risulta così peregrino: già Gimferrer (1974, p. 115) e Vallcorba (2002, p. 61) hanno infatti collegato l'*epígrafe* (*Solo e pensoso* ecc.) con il primo sonetto di *Sol, i de dol* (Gimferrer) e il titolo dell'opera di J.V. Foix (Vallcorba).

petroso e infernale, di parole, immagini e temi: in particolare ritroviamo l'archetipica condizione del poeta solo di fronte al mondo, alla ricerca di se stesso attraverso un cammino incerto e doloroso, ma catartico. A ciò si aggiunga la scelta del sonetto, che, nato in seno alla scuola siciliana agli albori della letteratura italiana e riscoperto, sulla scia delle correnti letterarie neoclassiche, nel Novecento,⁵ tradisce ancora, alla distanza di sette secoli, la propria origine.

Tale legame è suggellato da J.V. Foix stesso, che, nella 'premessa' (*Des-càrrec*) ai sonetti, scrive:

L'autor no intenta plaure; ni displaure. Ni complaure's. De què no fa, tampoc, expedient. Però il·lustra la seva afecció pel dolç romanç que li assigna una estirp terral i la permanència a la vasta comunitat que acull, en un mil·lenari, els seus, els provençals i els toscans. (Foix 1947, p. 10)

I testi sono ordinati in sei sezioni e ciascuna è introdotta da due o più *auctoritates*: la prima (sonetti 1-18), Ausiàs March, Raimbaut de Vaqueiras, Ramon Llull e Dante; la seconda (19-36), se stesso, Cecco Angiolieri e Pere Torroella; la terza (37-42), Guido Cavalcanti e Jordi de Sant Jordi; la quarta (43-52), Bernart de Ventadorn e Guido delle Colonne; la quinta (53-60), Boccaccio, seguito da un autore anonimo occitanico; la sesta (61-70), Petrarca e Roís de Corella. Dunque, tradizioni catalana, provenzale e italiana, oltre a fornire al poeta un patrimonio lessicale e tematico, fanno da cornice alla raccolta di sonetti: *Sol, i de dol* si apre infatti all'insegna della poesia di March (primo poeta citato nella prima sezione) e si chiude con i vv. 37-39 della sestina 142 del *Canzoniere*⁶ (Petrarca è il primo poeta dell'ultima sezione), passando attraverso l'esperienza trobadorica (Bernart de Ventadorn, Raimbaut de Vaqueiras e il testo per danza *A l'entrada del tens clar - eya!*) e la propria.

Immediato è il rinvio alla canzone *cum auctoritates* di Petrarca, *Lasso me, ch'i non so in qual parte pieghi* (Rvf 70), nella quale ogni strofa si chiude con la citazione del verso incipitario di una canzone di altro autore, a parte l'ultima che fonde l'incipit della canzone 23 di Petrarca stesso (v. 50, *nel dolce tempo de la prima etade*): nell'ordine, *Drez et rayson es qu'ieu ciant e-m demori* (v. 10) di Guillem de Saint Gregori (ma Petrarca pensava

5 Scrive Parramon i Blasco: «els poemes de *Sol, i de dol* coincideixen en el temps amb una intensa activitat sonetística en català, propiciada pel Noucentisme, que seguint els models del Simbolisme francès va representar una renovació formal del gènere» (2004, p. 398). Tuttavia Foix si dimostra ben più legato alla tradizione rispetto agli autori coevi di sonetti, se si considera ad es. l'uso esclusivo del *decasil-lab* rispetto alla scelta avanguardistica della polimetria da parte dei suoi contemporanei (cfr. Parramon i Blasco 2004, p. 398). Per l'area italiana, si veda l'ampio volume di Zattarin 2004.

6 *Altr' amor, altre frondi et altro lume, | altro salir al ciel per altri poggi | cerco, ché n'è ben tempo, et altri rami.*

fosse di Arnaut Daniel); *Donna mi priegha, per ch'io voglio dire* (v. 20) di Cavalcanti; *così nel mio parlar voglio esser aspro* (v. 30) di Dante, e *la dolce vista e 'l bel guardo soave* (v. 40) di Cino da Pistoia.

Come Petrarca, Foix indica la tradizione entro la quale inserire la propria opera, una tradizione che comprende, anche per lui, la poesia occitanica, Cavalcanti e Dante. Tuttavia emerge un'importante differenza tra i due poeti: mentre Petrarca chiude la canzone citando se stesso, in quanto summa perfetta di tutta l'esperienza lirica romanza (così come Dante era *sesto tra cotanto senno* in *Inf.* 4, v. 102, insigne erede dunque della tradizione classica greco-latina), Foix colloca se stesso all'inizio della seconda sezione, citando l'*incipit* emblematico *Si pogués acordar Raó i Follia* del sonetto 19: il periodo ipotetico e il desiderio fatalmente inappagabile di armonizzare i due estremi dell'ossimoro, svelano la condizione di un uomo, prima che poeta, perennemente (e fragilmente) in bilico tra costanti opposizioni: ordine e caos, reale e irreali, ragione e follia.

Unico autore contemporaneo citato nella cerchia dei poeti della tradizione medievale, J.V. Foix si fa dunque portavoce di un canone poetico nuovo e sovversivo. Ciò nonostante, egli rinuncia a proporsi come punto d'arrivo della tradizione romanza in quanto consapevole del fatto che tale tradizione non è il traguardo di un cammino diacronico di sviluppo e di perfezionamento dalle origini fino al Novecento, ma semmai il risultato di un tragitto parabolico di ripiegamento su di sé. In questa prospettiva risulta ancor più significativa la scelta di chiudere la raccolta di sonetti con *Les mans en creu i el front signat amb cendra*: il testo, oltre a richiamare la canzone alla Vergine (*Rvf* 366) sottolineando una volta di più il debito con il poeta di Valchiusa, collega *Sol, i de dol* ad una tradizione ancora più antica e consolidata. I *Liederbücher* medievali si chiudono generalmente con un *geistliches Lied* (o più componimenti di carattere religioso): basti pensare alle *Cantigas de Santa Maria* di Alfonso X di Castiglia (Bertolucci Pizzorusso 1984), al *Liederbuch* di Thibaut de Champagne (Barbieri 1999, p. 406) o, in ambito occitanico, ai *corpora* di Peire Cardenal (Vatteroni 1998), di Guiraut Riquier (Bertolucci Pizzorusso 1978; 1994) e – solamente per i canzonieri provenzali C (Paris, BnF, fr. 856), R (Paris, BnF, fr. 22543) e a1 (Firenze, B. Riccardiana, 2814) – di Peire d'Alvernhe.⁷ Tale scelta sembra suggerire che tutte le contraddizioni, reali o irreali, presenti nella raccolta possano trovare una risoluzione nell'appagante e

7 Per l'uso della lirica religiosa come marca distintiva in alcuni canzonieri, si leggano Perugi 1991 e Allegretti 1992. Nonostante l'importante ruolo rivestito da Ausiàs March in *Sol, i de dol* (cfr. *infra*), il *Canzoniere* non rappresenta un modello 'organizzativo' per Foix: infatti, non è certo che la silloge di Ausiàs fosse ordinata secondo particolari criteri dall'autore stesso e, stando all'analisi delle carte trovate nella sua casa di Valenza, «[i]l fatto che il poeta portasse accanto al capezzale la sua opera ancora sotto forma di fogli sciolti lascerebbe pensare che l'ordinamento dei testi o era ancora in corso o non era nemmeno in programma» (Di Girolamo 1999, p. 51).

consolatorio ritorno al passato, potenziando quindi la prospettiva proposta nelle cornici ai sonetti.

Nonostante la peculiare attenzione rivolta ai capisaldi delle letterature medievali romanze (uno spazio speciale è evidentemente riservato a Ramon Llull e Ausiàs March)⁸ e la particolare ricerca lessicale (emerge spesso la scelta di un vocabolario desueto rispetto al patrimonio coevo della lingua catalana),⁹ J.V. Foix s'inserisce perfettamente all'interno delle correnti avanguardistiche novecentesche.¹⁰ Non sfugge soprattutto l'attenzione per gli orientamenti artistici, e specialmente pittorici, della prima metà del secolo (in particolare per il surrealismo che incide sull'opera di Foix in maniera decisiva), e in una lettera della fine di marzo 1932, Salvador Dalí scrisse a J.V. Foix: «Estic persuadit que un volum dedicat al surrealisme obtindria un èxit enorme de curiositat; [...] - Ningú com tu, que coneixes de

8 Oltre ad essere citati ad apertura della prima sezione, tornano nel secondo sonetto di *Sol, i de dol, Oh! Si prudent i amb paraula lleugera*, vv. 9-10: *Dels qui en vulgaren parlaren sobirà | - Oh Llull! Oh March!* - ecc. La poesia di Llull, «doctrinal i didàctica», è senz'altro modello basilare per i sonetti di Foix (Gimferrer 1974, p. 114). Nel suo saggio Vallcorba 2002 tende a ridimensionare l'apporto della letteratura medievale sulla poesia di Foix (e in partic. su *Sol, i de dol*) in favore invece di una maggiore aderenza alle correnti avanguardistiche del Novecento (si leggano in partic. le pp. 71-83). Tuttavia è proprio questa ricerca dell'atemporalità (termine utilizzato dallo stesso Vallcorba) che permette di dare il giusto peso alle fonti medievali: attraverso le immagini e i temi dei classici, J.V. Foix trova una dimensione poetica 'universale' senza rinunciare, allo stesso tempo, alle nuove tendenze del *Noucentisme*; il risultato è una particolare alchimia che dà origine ad una poesia originale, raffinata, «pura» (il termine è utilizzato sempre da Vallcorba).

9 Ma si tratta, come osserva Gimferrer, «d'un efecte d'estil» (1974, p. 114). La riflessione qui fatta sulla 'classicità' di Foix è fondamentale per comprendere le scelte operate al livello traduttivo: si spiegano infatti certe proposte lessicali di chi scrive (*desio* per 'desiderio', *pintura* per 'pittura', *si* per 'così', ecc., e *l'aura* di petrarchesca memoria) proprio in relazione al recupero di quel colorito arcaico dell'originale, che tanta parte riveste nella poetica foixiana. Pensando ad André Pézard, alle prese con la traduzione della *Commedia* dantesca (si veda ora Pézard 2014), «gli arcaismi creano tutt'intorno vuoti semantici, provocano nel lettore un turbamento, un lieve fermento di curiosità, un più forte desiderio di capire» (Viviana Agostini-Ouafi in Pézard 2014, p. 18). Tale ricerca è assente nelle traduzioni di Giuseppe Sansone e Livio B. Wilcock.

10 Scrive infatti Vallcorba: «lo que Foix se proponía era componer una literatura culta, enraizada en un linaje del que se sabía parte y perfectamente acorde con el nuevo siglo» (2002, p. 51). Tuttavia, come osserva Grilli (1988, p. 122), parlando della nascente avanguardia catalana, J.V. Foix tende ad «impegnarsi» per poi «svicolare», nell'intento - aggiungerei - di sottrarsi a facili etichettature; infatti, ancora Vallcorba (2002) sottolinea l'intento di Foix di «conseguir una atemporalidad que lo redima de las servidumbres del momento» (p. 69). Cfr. ancora Carbonell (1985), che sottolinea come le diverse condizioni politiche della Catalogna rispetto alla Francia e all'Italia mitigano il «caràcter més o meyns virulent de ruptura amb el passat» delle correnti artistiche straniere (p. 12), e Bou (1997), che scrive: «J.V. Foix fue uno de los vanguardistas más originales de la Península Ibérica: tuvo siempre clara conciencia del estado precario de la lengua y la literatura catalanas, y, por ello, fue siempre muy prudente en cuanto a importar o imitar de forma ciega y mimética todo lo nuevo que venía del extranjero. Por ello, en su obra se distingue una mezcla de lo vanguardista con lo renacentista y medieval» (p. 118).

temps i perfectament el surrealisme, podria encarregar-se d'això» (Santos Torroella 1986, p. 57).¹¹

Alla corrente surrealista rinviando, infatti, certe occasioni della poesia foixana sospesa in una dimensione onirica e costellata di immagini irreali.¹² Si legga ad esempio *Bru i descofat, i descalç, d'aventura* (testo 3, vv. 5-11):

I veia, drets davant llur sepultura,
Homes estranys amb les testes obertes,
Un doll de sang en llurs ombres incertes,
I un cel de nit fent dura llur figura.

E vedevo, dritto davanti alla loro sepoltura,
uomini singolari con le teste aperte,
un rivolo di sangue nelle loro ombre incerte,
e un cielo notturno che ne induriva la figura.

Entre sospirs, el seny interrogava
Si veia just: les imatges funestes
¿Eren en mi o en la natura brava?

Fra sospiri, la ragione s'interrogava
se vedeva bene: le immagini funeste
erano in me o nella natura brava?

Ma le due anime del poeta, quella 'classica' e quella avanguardistica, si compenetrano perfettamente dando vita ad un'«opera aperta»¹³ che, anche a distanza di diversi anni dalla prima stampa, appariva (e appare) ancora molto attuale.¹⁴

11 Si pensi in partic. alle prose poetiche *Gertrudis* (1927) e *KRTU*, ciascuna accompagnata da un disegno di Joan Miró. I sonetti di *Sol, i de dol* sono invece seguiti dai disegni di Josep Obiols, esponente del *Noucentisme* e caro amico di Foix: si legga la corrispondenza tra i due artisti pubblicata da Agnès i Anna Ponsati (1994), che va dal maggio 1920 al marzo 1921, e dal settembre 1924 all'aprile 1962 (Obiols muore nel 1967). Salvador Dalí e Joan Miró (ed altri) collaboreranno con Foix alla realizzazione di opere nelle quali le due espressioni artistiche, poetica e figurativa, si fonderanno idealmente in un unico atto creativo. Sul rapporto tra J.V. Foix e le correnti avanguardistiche, rinvio, senza nessuna pretesa di esaustività, agli articoli di Manuel Duran, Enric Bou e Josep Miquel Sobrer in Resina 1997, e, più in generale tra l'Avanguardia e la letteratura catalana, a Grilli (1988). Si rinvia agli Atti in preparazione della Giornata di studi *Jo sóc aquell que en mar advers veleja: J.V. Foix e le avanguardie storiche tra arte e letteratura* (Chieti-Pescara, 17 dicembre 2014), per maggiori ragguagli bibliografici.

12 Ed è sulla condizione incerta del poeta Foix, in bilico tra realtà e immaginazione, che insiste molto il commento di Carbonell (1985) ai testi scelti da *Sol, i de dol*.

13 L'espressione è di Gavagnin (1991, p. 154). Nel 1981 alcuni frammenti di *Gertrudis* e *KRTU* confluirono nel *Diari 1918*. «Il travaso di queste prose in contesti differenti, distanziati nel tempo, è possibile proprio perché, piuttosto che aderire in modo rigido ai canoni della scrittura surrealista, esse contengono alcuni temi e stilemi originali della poetica foixana, che verranno posteriormente ripresi e approfonditi. Basti qui ricordare uno dei motivi più caratteristici della poesia di Foix, splendidamente formulato nei sonetti di *Sol, i de dol*, qui insinuato ripetutamente: il motivo della sintesi tra passato e presente, tra tradizione romanza e poetiche avanguardistiche, tra Lull, Dante e Breton» (p. 155).

14 Nel 1979 Antoni Tàpies notava che alcuni elementi presenti nelle opere di Foix del primo trentennio del secolo, come «llibertat d'expressió» e «nou humanisme» (a cui si possono aggiungere altri aspetti richiamati poi: «totalitat i universalitat»), rendevano le opere di Foix «encara tan actuals» (Tàpies 1979, p. 26).

La scelta di tradurre in questa sede i sonetti 1, 3, 5, 11, 19 e 40 di *Sol, i de dol* è assolutamente casuale (e arbitraria); qualsiasi selezione antologica si faccia, si ha infatti l'impressione di stravolgere l'intera opera: la forza, l'equilibrio e la bellezza di *Sol, i de dol* trovano il proprio fondamento nella sua architettura, nei suoi richiami interni, nella ripetizione variata di temi e immagini. Apprezzo e condivido dunque quanto scritto da Costanzo Di Girolamo (1999), alle prese con la selezione di testi dal *Canzoniere* di Ausiàs March: «la sua opera fa resistenza al lavoro dell'antologista, che non potrà che pentirsi di tutto quanto ha escluso» (p. 56). Tuttavia questa prova rientra in un progetto più ampio di traduzione dell'intera raccolta di sonetti e va inoltre inserita nel panorama italiano di traduzioni della poesia catalana, che, sebbene conti ancora pochi esempi, denota comunque una certa attenzione per l'esperienza lirica catalana.¹⁵ A parte le più datate pubblicazioni di Giuseppe E. Sansone, Giuseppe Tavani e Adele Faccio (soprattutto per Salvador Espriu) merita senz'altro di essere qui ricordata l'antologia curata di recente da Donatella Siviero (2008), che, dando spazio particolare alle voci femminili, inserisce nuovamente la poesia catalana novecentesca in un più ampio dibattito critico e culturale.¹⁶

Sotto il profilo metodologico, ci si è ispirati ad alcuni assunti proposti dal periodico *Testo a fronte: Rivista semestrale di teoria e pratica della traduzione letteraria* e dal suo direttore Franco Buffoni.¹⁷ In particolare, è stata necessaria la scelta di non recuperare né il decasillabo, optando in generale per un verso lungo che non oltrepassa però la misura dell'alexandrino, né le rime, per non creare inevitabili forzature al livello semasiologico. Tuttavia, si è recuperato il 'ritmo' e l'armonia' dei testi attraverso alcuni artifici retorici - l'assonanza, l'allitterazione, ecc. - e l'uso di arcaismi lessicali,¹⁸ al fine di ricreare (il più possibile) l'«incantazione poetica»¹⁹ dell'originale.²⁰

15 Fornisce un quadro sintetico Rigobon (2012), sebbene l'articolo si incentri maggiormente sulle traduzioni di opere catalane in prosa. Rinvio, inoltre, a www.catedramariustorres.udl.cat/torsimany (2015-05-12) per un ampio panorama di traduzioni italiane dal catalano a partire dai primi decenni del Novecento.

16 Nonostante il rinnovato interesse per la letteratura catalana in Italia, la poesia rappresenta ancora un capitolo assai esiguo e frammentario. Cfr. Sbardella (2013), che, parlando della produzione di Espriu, denuncia come l'«orizzonte» italiano sia «sempre più chiuso alla poesia».

17 http://www.francobuffoni.it/rivista_testo_a_frente.aspx (2015-05-12). Mi piace qui ricordare un principio più volte espresso da Franco Buffoni: «Per quanto riguarda la nostra posizione teorica, siamo convinti che la traduzione letteraria e di poesia in particolare, prima che un esercizio formale, sia un'esperienza esistenziale intesa a rivivere l'atto creativo che ha ispirato l'originale» (corsivo mio).

18 Cfr. *supra*, nota 8.

19 L'espressione è di Pézard (2014, p. 48).

20 Si rinvia ad altra sede per ulteriori approfondimenti.

2 Sei sonetti di J.V. Foix in italiano

1 [1]

Sol, i de dol, i amb vetusta gonella,
Em veig sovint per fosques solituds,
En prats ignots i munts de llicorella
I gorgs pregons que m'aturen, astuts.

I dic: On só? ¿Per quina terra vella,
- Per quin cel mort -, o pasturatges muts,
Deleges²¹ foll? ¿Vers quina meravella
D'astre ignorat m'adreç passos retuts?

Sol, sóc etern. M'és present el paisatge
De fa mil anys, l'estrany no m'és estrany:
Jo m'hi sent nat;²² i, en desert sense estany²³

O en tuc de neu, jo retrob el paratge
On ja vaguí, i, de Déu, el parany
Per heure'm tot. O del diable engany.

1 [1]

Solo, e doloroso,²⁴ e con antica veste,
mi vedo sovente per foschi recessi,²⁵
in prati ignoti e monti d'ardesia²⁶
e abissi immensi che m'inibiscono,²⁷ astuti.

E dico: Dove sono? A quale terra remota,
- a quale cielo estinto -, o pascoli muti,
aneli, folle? Verso quale meraviglia
d'astro ignorato volgo passi incerti?²⁸

Solo, sono eterno.²⁹ Ho presente il paesaggio
di mille anni fa, l'ignoto non mi è ignoto:
io mi ci sento nato; e nel deserto senza stagno

o sul picco innevato, io ritrovo lo spazio³⁰
ove già vagai, e, di Dio, l'insidia
per avermi tutto. O, del diavolo, l'inganno.

21 *Daleges* (ed. 1947). L'ed. posta a testo è quella curata da Vallcorba nel 1993, confrontata con l'ed. Foix 1947.

22 *Jo mi sent nat* (ed. 1947).

23 *i en desert* (ed. 1947).

24 *de dol*: letteralmente 'in lutto'; così, infatti, Sansone (1979a, p. 107), «nel lutto», e Locatelli (2012-2013, p. 18), «a lutto». Si segue invece il suggerimento di Ferrater (1979), che scrive: «de dol, que tan mateix no vol pas dir 'vestit de dol', sinó 'trist, doloros'». Si veda anche Costantini 2012-2013, p. 46. Numerosi i riferimenti ai *Rvf*, cfr. Gavagnin (2006, p. 22), che riparte da alcuni rilievi di Gimferrer (1974, pp. 114-115); ad es. *Rvf* 287, 1: «Sennuccio mio, benché **doglioso** et **solo**» e *Rvf* 35, 1: «**Solo et** pensoso i più **deserti** campi» (si veda oltre, al v. 8, i *passos retuts* 'passi incerti' che richiamano «i passi tardi e lenti» del v. 2 del medesimo sonetto petrarchesco). Gavagnin (2006, p. 22) commenta: «Foix acobla i reelabora elements d'aquest sistema aprofitant, alhora, la més alta afinitat fonètica entre els mots *sol-dol*, que l'italià en canvi no ofería en el mateix grau (*solo-duolo*)». Cfr. *supra*, nota 4.

25 Ai riscontri intertestuali segnalati dalla Gavagnin (2006, p. 22), possiamo aggiungere *Rvf* 281, 5-6: «Quante fiata **sol**, pien di sospetto | per *luoghi* ombrosi et **foschi** mi son messo».

26 *gonella* : *licorella*: scrive Ferrater: «podem encara admetre que el poeta es va veure vestit amb gonella i trepitjant llicorella, però probablement només es va veure amb un vestit vagant medieval i trepitjant vagues pedruscalls» (1979, p. 60).

27 Il sintagma *abissi immensi* e il verbo *m'inibiscono* non sono traduzione letterale rispettivamente di *gorgs pregons* 'gorgi profondi' e di *m'aturen* 'mi fermano', tuttavia l'intero sonetto insiste sulla sibilante e quindi si è cercato di mantenere l'ostinazione sul suono dell'originale anche giocando sulle possibili sfumature di significato delle parole (vedi ancora al v. 2 'recessi' per *solituds* 'solitudini', v. 6 'estinto' per *mort*, v. 12 'spazio' per *paratge*).

2 [3]

Saber narrar en llenguatge vigorós
 Deler³¹ i desig, i plers, i, sense esforç,
 Rimar bells mots amb el ritme dels cors
 Amants o folls; i, gens fantasiós³²

- Oh dolç fallir! -, coronar de lluors
 Éssers de carn, tot oblidant els morts
 I l'ombra llur, reial, i d'un bell tors
 Prendre el tot vital i rigorós.

Saber sofrir sense llanguir, i amar
 Sense esperar, i, essent,³³ ardit, del segle,
 Témer l'enuig i al naufrag dar la mà;

Viuere l'instants i obrir els ulls al demà,
 Del clar i l'obscure seguir normes i regla
 I, enmig³⁴ d'orats i savis, raonar.

2 [3]

Saper narrare in linguaggio vigoroso³⁵
 passione e desio, e piaceri, senza sforzo
 rimar belle parole al ritmo dei cuori
 amanti o folli; e, per nulla fantasioso,³⁶

- Oh, dolce oblio! -, coronar di luci³⁷
 esseri di carne, sì³⁸ dimentico dei morti
 e dell'ombra loro, regale, e d'un bel busto³⁹
 afferrare il principio vitale e rigoroso.

Saper soffrire senza languire, e amare
 senza sperare, e, parte arditamente del secolo,
 temere la noia e al naufrago tender la mano;

vivere l'istante e aprire gli occhi al domani,
 del chiaro e oscuro seguir norme e regola
 e in mezzo a dissennati e savii, ragionare.

28 *Retuts*: part. pass. di *retre*, riferito a *passos*, letteralmente 'esitanti, pronti a tornare indietro' (cfr. Coromines 1980-1989, vol. 7, 290a-295a. Citato, da qui in avanti, con la sigla *DECLC*). Sansone: «sconfitti», Locatelli: «arresi» e Costantini: «arresi».

29 Si noti la forte ripresa anaforica tra il primo v. delle quartine e il primo v. delle terzine, stranamente annullata - come fa notare la Locatelli - nella traduzione di Sansone («Sono eterno, solo»).

30 *paratge*: 'indret, lloc' (cfr. Alcover, Moll 1926-1968, s.v. Citato, d'ora in poi, con la sigla *DCVB*).

31 *Daler* (ed. 1947).

32 *fantasiós*, (ed. 1947).

33 *i essent* (ed. 1947).

34 *I enmig* (ed. 1947).

35 Sansone (1979a, p. 109): «con lingua vigorosa», Costantini (2012-2013, p. 48): «in lingua vigorosa».

36 *lluor* 'claredat, resplendor' (*DCVB* s.v.).

37 Sansone traduce «senza fantasia».

38 *tot* 'del tutto', così Locatelli (2012-2013, p. 20) e Costantini; tuttavia per evitare un'eccessiva dilatazione del verso si preferisce cogliere il suggerimento di Sansone: «così scordando ecc.».

39 Non è da escludere che qui *tors* stia per 'figura umana' (cfr. *DCVB* s.v. 'tronc d'una estàtua, figura humana').

3 [5]

Bru i descofat, i descalç, d'aventura,
En dia fosc, per les platges desertes
Errava sol. Imaginava inertes
Formes sense aura i nom, i llur pintura.

I veia, drets davant llur sepultura,
Homes estranys amb les testes obertes,
Un doll de sang en llurs ombres incertes,
I un cel de nit fent dura llur figura.

Entre sospirs, el seny interrogava
Si veia just: les⁴⁰ imatges funestes
¿Eren en mi o en la natura brava?

I m'ho pregunt encara en mil requestes:
Les ficcions - i jo en visc! -⁴¹ ¿fan esclava
La ment, o són els seus camins celestes?

3 [5]

Cupo⁴² e scoperto, scalzo, all'avventura,
in un giorno fosc, per le spiagge deserte
erravo solo. Immaginavo inerti
forme senz'aura e nome, e lor pintura.⁴³

E vedevo, dritto davanti alla loro sepoltura,
uomini singolari⁴⁴ con le teste aperte,
un rivolo di sangue nelle loro ombre incerte,
e un cielo notturno che ne induriva la figura.⁴⁵

Fra sospiri,⁴⁶ la ragione s'interrogava
se vedeva bene: le immagini funeste
erano in me o nella natura brava?⁴⁷

Me lo chiedo ancora con mille quesiti:
le finzioni - ed io ci vivo! - fanno schiava
la mente, o ne sono i suoi cammini celesti?

40 *¿Les* (ed. 1947).

41 *ficcions, - i jo en visc! -*, (ed. 1947).

42 Ma si legga Ferrater: «Bru, més aviat que no pas "fosc", sembla que vol dir "desordenat, desdibuixat"...» (1979, p. 63). Wilcock (1962, p. 181) traduce «Triste».

43 *Pintura* è parola dell'antica tradizione lirica italiana (spesso in rima con *figura*): cfr. Larson, *Artale* 2005 (*Corpus OVI*).

44 *estranys*: tradotto 'singolari' nel senso di 'strani, inusuali' (cfr. *DCVB* s.v. *estranys*, par. 5).

45 Nella traduzione si perde la significativa rima interna *dura : figura*.

46 I *sospiri* accompagnano assiduamente l'anima frammentaria del Petrarca lirico fin dal primo sonetto dei *Rvf* (vv. 1-4): «Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono | di quei **sospiri** ond'io nudriva 'l core | in sul mio primo giovanile errore | quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono».

47 La ragione smarrita e confusa, sospesa in uno spazio atemporale, si chiede se *les imatges funestes* appartengano alla realtà brava o alla memoria del poeta; i sospiri di Foix, dunque, tradiscono un'incertezza dell'io lirico, in bilico continuo tra 'conoscenza' e 'immaginazione'. Scrive a proposito Ferrater: «El poeta dubta de dues coses: de la realitat de les seves imatges, i de les conseqüències del lliura-s'hi, del risc de follia que això tanca» (1979, p. 62).

4 [11]

Per clares fonts i forests remoroses,
 Per gais planells o en solitaris quers,
 Lluny de la mar, camín,⁴⁸ passos severos,
 Ple de temors, amb les mans tremoloses.

Vull i no vull. Refús les amoroses
 Sol·licituds, i acaç els homes fers
 De llur voler, mestres de naus i acers,
 - I caic vençut en falde generoses! -.

Vull ésser sant i heroi, duc i senyor
 Del meu país i la més vasta Espanya,
 I les colors i els sons em fan llangor,

Em dolc i plany, i m'anega dolor
 Pel plers perduts, i la dansa m'afanya.⁴⁹
 El minut venç: Oh com el cor enganya!

4 [11]

Per chiare fonti⁵⁰ e foreste palpitanti,⁵¹
 per gaie pianure o su rocce solitarie,
 lungi dal mare, cammino, passi severi,
 pien di timore,⁵² con le mani tremanti.

Voglio e non voglio. Rifiuto le affettuose
 sollecitudini, e incalzo gli uomini fieri
 del lor volere, maestri di navi e acciai
 - e cado vinto in ventri⁵³ generosi! -.

Voglio essere santo e eroe, duca e signore
 del mio paese, della più vasta Spagna,
 e i colori e i suoni mi svigoriscono,⁵⁴

mi dolgo e piango, e m'annega il dolore
 dei piaceri perduti, e la danza m'affanna.
 Il minuto vince: Oh, come il cuore inganna!

48 *camin* (ed. 1947).

49 *m'afanya*; (ed. 1947).

50 È evidente il richiamo a «**Chiare**, fresche et dolci acque» di Petrarca (*Rvf* 126, 1). Cfr. Locatelli 2012-2013, p. 28, nota 50.

51 *Remoroses* 'rumorose' (cfr. *DCVB* s.v.); si traduce *palpitanti*, a resa del fruscio degli alberi, in rima con *tremanti* del v. 4.

52 *temors*: plur. nell'originale.

53 *faldes*: 'grembi', cfr. *DCVB* s.v. *falda*, par. 6: «La part del cos compresa entre la cinta i els genolls» (così anche Locatelli); tuttavia non è da escludere che qui Foix alluda anche al senso di 'lamina'; in base a *DCVB* s.v., par. 3: «ant. Part de l'armadura que cobria des de la cinta fins a mitjan cuixa», richiamando così gli *acers* del v. precedente.

54 Diversamente Locatelli: «mi fanno commuovere».

5 [19]

Si pogués acordar Raó i Follia,
I en clar matí, no lluny de la mar clara,
La meva ment, que de goig és avara,
Em fes present l'Etern. I amb fantasia

- Que el cor encén i el meu neguit desvia -
De mots, de sons i tons, adesiara
Fes permanent l'avui, i l'ombra rara
Que m'estrerà pels murs, fos seny i guia

Del meu errar per tamarius i lloses⁵⁵
- Oh⁵⁶ dolços pensaments!, dolçors en boca! -; ⁵⁷
Tornessin ver l'Abscon,⁵⁸ en cales closes,

Les imatges del son que l'ull evoca,
Vivents; i el Temps no fos; i l'esperança
En Immortals Absents, fos llum i dansa!

5 [19]

Se potessi accordare Ragione e Follia,
e nel chiaro mattino, non lungi dal mare chiaro,
la mia mente, che di bramosia⁵⁹ è avara,
mi rievocasse l'Eterno. E con fantasia

- che 'l cuore accende e la mia inquietudine svia -
di parole, di suoni e toni, rendessi talora
infinito il giorno, e l'ombra rara
che mi trasfigura pei muri, fosse senno e guida

del mio errare per tamerici e ardesie;⁶⁰
- Oh dolci pensieri!, dolcezze in bocca! -
apparisse l'Ascoso vero e, in baie chiuse,

le visioni del sonno, che la vista evoca,
viventi; e il Tempo non esistesse; e la speranza
in Immortali Assenti, fosse luce e danza!

55 *lloses*; (ed. 1947).

56 *I - Oh* (ed. 1947).

57 *pensaments! dolçors en boca!* - (ed. 1947).

58 *i* (ed. 1947).

59 Letteralmente *goig* vuol dire 'gioia, allegria' (cfr. *DCVB* s.v.), termine caro alla tradizione lirica occitanica (*gaug* < GAUDIUM), catalana e galego-portoghese; tuttavia, si traduce *goig* con *bramosia* 'desiderio, tensione verso qsa' per il gioco fonico con *fantasia* del v. 4 e *svia* del v. 5.

60 «Aquesta ombra, rara si es parteix de la forma corporal, és aquesta forma corporal estrafeta "pels murs". Una vegada més l'experiència comuna - veure la pròpia ombra deformada per la superfície de la paret on es projecta - es carrega de significat, i ara, com en altres punts de *Sol, i de dol*, reprenent el Mite de la Caverna. "Els murs" són no tant els límits que frenen la llibertat de moviments de la persona particular com és la seva projecció anímica la que dibuixa el clos ("els murs") on pot desplegar el seu ésser. Per això, quan erra "per tamarius" (a la vora del mar) i lloses (a la vora de la mort), és a dir, quan va per un espai envoltat per l'incommensurable, és a la seva "ombra" on recorre per trobar-hi la mesura ("seny") i la guia» (Carbonell 1985, p. 47).

6 [40]

¿A quin abís tos dos, a quin repòs,
Entre clarors de sal en vasta platja,
Ens vam conèixer en equívoca imatge
I en cels innats junyíem cos i plors?

Sol cadascú en l'introbable clos,
Absent la ment en insòlit paratge,
Uns en l'engany però, a sang i oratge
Al vall ermós collíem falses flors.

¿Fores en mi la fútil aparença,
Aigua i abís en areny imprecís
O regueró de foc en horta i brulls?

En la sopor de l'alta coneixença
Veig Arbre i Fruit, Serpent i Paradís
A les cales secretes dels teus ulls.

6 [40]

In quale abisso tutt'e due, in quale riposo,
tra bagliori di sale nella vasta spiaggia,
ci conoscemmo in indefinibile immagine
e in cieli innati unimmo corpo e lacrime?

Solo ciascuno nell'introvabile clausura,⁶¹
la mente assente nell'insolito spazio,
ma uniti nell'inganno, tra sangue e tempesta
nell'erma valle cogliemmo fiori mendaci.

Fosti in me l'ingannevole apparenza,
acqua e abisso nella rena imprecisa
o gora di fuoco nell'orto e germogli?⁶²

Nel sopore dell'alta conoscenza,
Albero e Frutto, Serpente e Paradiso
vedo nelle cale segrete dei tuoi occhi.

Bibliografia

- Alcover, Antoni M.; Moll, Francesc de B. (eds.) (1926-1968). *Diccionari català-valencià-balear* [online]. Palma de Mallorca: s.n. 2a ed. Barcelona, 1968-1969. Disponible all'indirizzo <http://dcvb.iecat.net/> (2015-05-12).
- Allegretti, Paola (1992). «Il *geistliches Lied* come marca terminale nel canzoniere provenzale C». *Studi medievali*, 33, pp. 721-735.
- Barbieri, Luca, (1999). «Note sul *Liederbuch* di Thibaut de Champagne». *Medioevo romanzo*, 23 (3), pp. 388-406.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria (1978). «Il canzoniere di un trovatore: Il libro di Guiraut Riquier». *Medioevo Romanzo*, 5, pp. 216-259. Poi in: Bertolucci Pizzorusso, Valeria (1989). *Morfologie del testo medievale*. Bologna: il Mulino, pp. 87-124.

61 *clos*: 'Recinte, espai limitat pel perímetre d'una cosa' (DCVB s.v.); si traduce con *clausura*, alludendo così ad un luogo appartato dove ci si ritira per condurre una vita solitaria, lontana da occhi estranei (e indiscreti).

62 *brulls*: s. m. plur., 'brotada tendra dels cereals' (DCVB s.v. *brull*, par. 2); Sansone (1979a, p. 119) traduce «o rivo di fuoco tra messi nascenti?», Locatelli (2012-2013, p. 75) «o rigagnolo di fuoco in orto e cardi?» e Wilcock (1962, p. 187) «O rigagnolo di fuoco in orto e campi?».

- Bertolucci Pizzorusso, Valeria (1984). «Libri e canzonieri d'autore nel Medioevo: Prospettive di ricerca». *Studi Mediolatini e Volgari*, 30, pp. 91-116. Poi in: Bertolucci Pizzorusso, Valeria (1989). *Morfologie del testo medievale*. Bologna: il Mulino, pp. 87-124.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria (1989). *Morfologie del testo medievale*. Bologna: il Mulino.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria (1994). «Un progetto di edizione del *Libre* di Guiraut Riquier ed altre osservazioni». *Tenso*, 9, pp. 106-125.
- Bou, Enric (1997). «*Cròniques de l'ultrason* de J.V. Foix o la culminación del *Diari 1918*». En: Resina, Joan Ramon (ed.), *El aeroplano y la estrella: El movimiento de vanguardia en los países catalanes (1904-1936)*. Amsterdam; Atlanta (GA): Rodopi, pp. 115-129.
- Busquets, Loreto (1986). «Ritme i melodia a *Sol, i de dol*». *Estudis de llengua i literatura catalanes*, 12, pp. 191-220.
- Carbonell, Manuel (ed.) (1985). *J.V. Foix: Divuit sonets de «Sol, i de dol»*. Barcelona: Edicions 62.
- Contini, Gianfranco (a cura di) (1989). *Petrarca, Francesco: Canzoniere*. 2a ed. Annotazioni di Daniele Ponchiroli. Torino: Einaudi.
- Costantini, Marta (2012-2013). «*Sol, i de dol*»: *I sonetti di Josep Vicenç Foix in italiano* [Tesi di Laurea Triennale]. Chieti; Pescara: Università degli Studi di Chieti-Pescara.
- Coromines, Joan (ed.) (1980-1989). *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*. 9 vols. Barcelona: Curial.
- Di Girolamo, Costanzo (1999). «Il *Canzoniere* di Ausiàs March». En: Alemany Ferrer, Rafael (ed.). *Ausiàs March i el món cultural del segle XV*. Alicante: Universitat d'Alacant; Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 45-58. Symposia Philologica, 1. Riedito in: Di Girolamo, Costanzo (a cura di) (1998). *March, Ausiàs: Pagine del Canzoniere*. Milano; Trento: Luni. Biblioteca Medievale, 7. E in: Di Girolamo, Costanzo (2004). *Páginas del cancionero*. Introducción, edición y notas de Costanzo Di Girolamo; traducción de José María Micó. Madrid; Buenos Aires; Valencia: Pre-textos. Colección La Cruz del Sur, 711.
- Foix, J.V. (1932). *KRTU* [online]. Dibuix de Joan Miró. Barcelona: Edicions L'Amic de les Arts. Disponibile all'indirizzo <http://www.catedramariustorres.udl.cat/index.php> (2015-05-12).
- Foix, J.V. [1936] (1947). *Sol i de dol* [online]. Dibuix de Josep Obiols, Barcelona, Edicions L'Amic de les Arts. Disponibile all'indirizzo <http://www.catedramariustorres.udl.cat/index.php> (2015-05-12).
- Ferrater, Gabriel (1979). «Nou sonets de Foix, comentats» [online]. In: Joan Ferraté (ed.), *Sobre literatura*. Barcelona: Edicions 62, pp. 59-77. Col. Cara i Creu, 26. Disponibile all'indirizzo <http://www.fundaciojvfoix.org/wp-content/uploads/2010/01/221.swf> (2015-05-12).
- Gavagnin, Gabriella (1991). «La prosa poetica di J.V. Foix. Tra *Gertrudis* e *KRTU*». In: Prestigiacomo, Carla; Ruta, Maria Caterina (a cura di),

- Dai Modernisti alle Avanguardie = Atti del Convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani* (Palermo, 18-20 maggio 1990). Palermo: Flaccovio Editore, pp. 153-162.
- Gavagnin, Gabriella (2006). «La via occitano-francesa al petrarquisme de J.V. Foix». *Els Marges*, 78, pp. 21-35.
- Gimferrer, Pere (1974). *La poesia de J.V. Foix*. Barcelona: Edicions 62.
- Grilli, Giuseppe (1988). «Letteratura catalana e movimenti d'avanguardia (con un breve Dizionario alfabetico dell'Avanguardia catalana)». In: Morelli Gabriele (a cura di) (1988). *Trent'anni di avanguardia spagnola: Da Ramon Gomez de la Serna a Juan-Eduardo Cirlot*. Milano: Jaca Book, pp. 121-143.
- Larson, Pär; Artale, Elena (a cura di) (2005). *Corpus OVI dell'Italiano antico* [online]. Disponibile all'indirizzo <http://gattoweb.ovi.cnr.it/> (2015-05-12).
- Locatelli, Elena (2012-2013). *M'exalta el nou i m'enamora el vell. J.V. Foix, «Sol, i de dol»: Temi, motivi e modelli letterari* [Tesi di Laurea Magistrale]. Milano: Università degli Studi di Milano.
- Morelli, Gabriele (a cura di) (1988). *Trent'anni di avanguardia spagnola: Da Ramon Gomez de la Serna a Juan-Eduardo Cirlot*. Milano: Jaca Book.
- Parramon i Blasco, Jordi (2004). «El sonet segons J.V. Foix: Anàlisi mètrica de *Sol, i de dol*». *Llengua & Literatura*, 15, pp. 397-426.
- Perugi, Maurizio (1991). «Lanfranco Cigala nell'epilogo dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*». *Studi medievali*, 32, pp. 833-841.
- Pézar, André (2014). *Dante e il pittore persiano: Note sul tradurre*. A cura di Viviana Agostini-Ouafi. Modena: Mucchi.
- Ponsati, Agnès i Anna (ed.) (1994). *Correspondència Foix-Obiols*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Resina, Joan Ramon (ed.) (1997). *El aeroplano y la estrella: El movimiento de vanguardia en los países catalanes (1904-1936)*. Amsterdam; Atlanta (GA): Rodopi.
- Rigobon, Patrizio (2012). «Recenti traduzioni italiane di narrativa italiana». *Rivista Italiana di Studi Catalani*, 2, pp. 157-172.
- Sansone, Giuseppe Edoardo (1962). «J.V. Foix trovatore e surrealista». *Il Verri*, 7 (5). Poi in: Sansone, Giuseppe Edoardo (1963). *Studi di filologia catalana*. Bari: Adriatica Editrice, pp. 268-285.
- Sansone, Giuseppe Edoardo (1963). *Studi di filologia catalana*. Bari: Adriatica Editrice.
- Sansone, Giuseppe Edoardo (1979a). *Carner, Riba, Foix, Espriu: Poesia catalana del Novecento*. Roma: Newton Compton.
- Sansone, Giuseppe Edoardo (1979b). *Reduccioni*, 7, pp. 10-17.
- Santos Torroella, Rafael (1986). *Salvador Dalí, corresponsal de J.V. Foix (1932-1936)*. Barcelona: Editorial Mediterrània.
- Sbardella, Amaranta (2013). «Salvador Espriu poeta in Italia: Tra letture ideologiche e intimi florilegi» [online]. *Visat*, 15, [s.n.p.]. Disponibile

all'indirizzo <http://www.visat.cat/traduacions-literatura-catalana/cat/ressenyas/136/151/Itali%C3%A0/4/teatre/salvador-espriu.html> (2015-05-12).

Siviero, Donatella (a cura di) (2008). *Parlano le donne: Poetesse catalane del XXI secolo*. Napoli: Tullio Pironti editore.

Tàpies, Antoni (1979). «Actualitat de J.V. Foix». *Reduccions*, 7, pp. 25-27.

Vallcorba, Jaume (ed.) (1993). *Foix, J.V.: «Sol, i de dol»*. 2a ed. Presentació d'Anton Espadaler. Barcelona: Quaderns Crema.

Vallcorba, Jaume (2002). *J.V. Foix*. Barcelona: Ediciones Omega. Vidas literarias.

Vatteroni, Sergio (1998). «Per lo studio dei Liederbücher trobadorici: I. Peire Cardenal; II. Gaucelm Faidit». *Cultura Neolatina*, 58, pp. 7-90.

Wilcock, Livio B. (1962). *Poeti catalani*. Introduzione di J. Rodolfo Wilcock. Milano: Bompiani.

Zattarin, Alessandro (2004). *Le stanze di Venere: Poesia d'amore in forma di sonetto nel Novecento italiano*. Venezia: Cafoscarina.

Note

Ritorni a *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* Intensificación e hiperbolización

Giuseppe Grilli (Università degli Studi Roma Tre, Italia)

Abstract Miguel de Cervantes' last book, published posthumously, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617) has been considered a 'Byzantine novel'; recently it has been studied from a different perspective that includes the direct knowledge of the Greek novel and the neoclassical projection of the first years of the XVII century. This new perspective of investigation offers readers and researchers new viewpoints and different hermeneutic links. Miguel Alarcos Martínez, versant in classical philology and modern literature, reads book in a new critical way.

Il libro recente di Miguel Alarcos Martínez (2014b) colma un vuoto nella bibliografia cervantina e, in particolare, in quella dedicata al *Persiles* (Romero [1617] 2003), che negli ultimi anni è invece andata incrementandosi, ma senza affrontare tuttavia in modo organico il nesso (o il collegamento, dipende dal punto di vista adottato nell'adozione del termine). Lo studioso tratta del rapporto tra il romanzo postumo e la rinnovata tradizione (o importazione, che è l'altro nodo terminologico-normativo) del modello di romanzo derivato dalla tradizione alessandrina e poi bizantina. Insomma il nodo del rapporto, nel concreto dell'opera di Cervantes, di quanto rappresenta nell'Europa del XVI e XVII secolo l'interesse per le forme narrative ellenistiche. Detto altrimenti, la disamina di Alarcos mette un punto se non definitivo, definitorio, alla complessa interrelazione tra i modelli più antichi, le mediazioni successive, fino alla resurrezione del genere in ambiente rinascimentale e occidentale.

Tra i meriti correlati va annoverata la competenza dell'autore del libro nei due territori principalmente invocati e allusi: quelli della filologia greca e quelli della filologia romanza e, in particolare, ispanica. Buona prova di queste competenze molteplici è un altro volume (precedente a questo che abbiamo appena richiamato) e che è sempre dedicato al *Persiles*. Si tratta di un libro che studia in tutti i suoi dettagli i possibili rapporti, e le interferenze intertestuali, tra il testo cervantino e una delle icone della cultura classica latina, Publio Virgilio Marone (Alarcos Martínez 2014a). In questo studio l'autore, pur riferendosi a un campo diverso, utilizza il medesimo metodo di approccio che verifichiamo operativo del libro maggiore: cioè quello della critica immanentista.

Tutte queste premesse metodologiche e la concentrazione tematica han-

no consentito ad Alarcos un confronto non generico ma diretto tra fonti, concomitanze e derivazioni. Dunque il discorso è condotto non su affermazioni generiche ma su precisi passi messi in parallelo. Dico in parallelo piuttosto che a confronto immediato perché seppure la tesi dello studioso presupponga una conoscenza assai meno mediata di quanto non si sia finora supposto, nemmeno è possibile affermare con certezza una derivazione. In questo punto si innesta una proficua applicazione della metodologia adottata che si rifà, anche per suggestioni immediate e familiari, alla visione immanentistica che gli deriva dal grande Emilio Alarcos Llorach e che, quindi, si sostanzia di una contaminazione tra precipue caratterizzazioni linguistiche e stilistiche e riferimenti culturali storicamente motivati.

Se l'obiettivo è questo enunciato e l'approccio risulta in effetti adeguato al suo conseguimento, non va trascurato un ulteriore dato macroscopico del lavoro (che ha alla sua origine una tesi di dottorato): mi riferisco alla discussione che Alarcos mantiene con la critica più recente e in particolare con quelle posizioni che sono congeniali alla sua impostazione. In tal senso si può dire che vengono accuratamente, e direi opportunamente evitate, le opposte attrazioni, vere e proprie Scilla e Cariddi per la critica cervantina, di una ascrizione a favore o contro le due ipotesi che sono state avanzate con interpretazioni globalizzanti e ideologiche del romanzo ultimo di Cervantes. Se per un periodo indefinito (e non esaurito) l'interpretazione del *Persiles* come adeguamento ed esaltazione delle ideologie controriformistiche ha prevalso, da qualche tempo si è affacciata sull'agone critico anche la proposta di leggere il libro *ex contrario*, come una sorta di adesione criptica alle ragioni della riforma (Luterana, Calvinista o comunque antipapalina). Da Colan (ben ricordato e citato) a Mancing (che in vero Alarcos '*pasa por alto*') si è voluto ribaltare un pregiudizio, cadendo però forse nell'eccesso opposto. Si legga al riguardo, quanto egli scrive a p. 34 (Alarcos Martínez 2014b), in cui dichiara il proposito esplicito di sottrarre la sua analisi del romanzo da ogni pregiudiziale pedagogica o propagandistica:

Discrepamos de que sea tan evidente el didacticismo o, más bien, la intención moralizadora en el *Persiles*, pues, aunque no negamos que la conducta de los héroes, junto a la alegoría en sí de un viaje iniciático de aprendizaje amoroso, espiritual y cognitivo, muestren la búsqueda de un ideal o «sueño irrealizable», un mundo próspero y justo [...] ello no autoriza a proclamar una finalidad aleccionadora, al estilo de los sermones y predicaciones de la Contrarreforma, o para ser más claros, al modo del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán.

Proprio il concetto di **opposto** è invece forse la chiave unificante del discorso alarchiano, un discorso complesso che difficilmente può sintetizzarsi senza incorrere in una lettura abusiva, banalizzatrice o tangenziale. Mi rendo conto che non sarà del tutto evitabile incorrere in questo difetto, ma

non vorrei nemmeno per eccesso di prudenza non dar conto delle globalità della proposta che è rilevante e non può risolversi nella sola e semplice esegesi riguardante il confronto tra cultura classica ed esemplificazione o riformulazione cervantina. Non a caso nelle conclusioni finali, Alarcos avverte il limite di cui è ben consapevole (2014b, pp. 260-261), ma che grazie a Dio non ha avuto effetti inibitori nel corso dell'indagine condotta. Infatti, mentre è del tutto opportuno cogliere la base culturale della creazione cervantina, metodo che condivido pienamente (Grilli, Natale 2013), dall'altro come egli scrive «Cervantes, probablemente, accedió a los clásicos grecolatinos mediante traducciones, epítomes y polianteas, yahablemos de Heliodoro, Aquiles Tacio o Apuleyo. Pero ello no implica de que no tuviera delante los originales y que no supiera interpretarlos, con la orientación contrastiva que le podían proporcionar tales materiales, tan corrientes en su época»; si configura quindi in un'indagine immanente al testo:

un artífice cultivado, cuya memoria libresca atesora un sedimento de lecturas en la lengua originaria, permitiéndole todo tipo de manipulaciones hipotextuales y variaciones sobre las mismas, hasta el extremo de jugar con el lector, buscando deliberadamente determinados efectos expresivos, mediante la funcionalidad «descodificadora» de las reminiscencias. (Alarcos Martínez 2014b, pp. 260-261)

Il cuore di tutto il lavoro infatti potrebbe indicarsi nell'idea di *intesificación estilística*. Un concetto che nella sua astrazione intuitiva l'autore riconosce (seppur con una quota d'indeterminatezza) in uno scritto di Ermanno Caldera, presentato in occasione del *V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* tenutosi a Lisbona nel 2004, in cui egli sviluppa con una acribia critica e una diffusa analisi esplicita che raggiunge persino risultati o *atisbos* didattici. Forse è opportuno ricorrere alle premesse del lavoro in cui si fissano i criteri essenziali di quest'analisi al fine di rendere giustizia al progetto che pur tenendo in conto posizioni che sono state anche mie, poi se ne distacca e che invece, oggi, mi appaiono paradossalmente essere strumento per me di conferma e di sviluppo di una linea che recentemente ho avanzato (*Anuario cervantino*) in cui ritengo di poter/dover ricomporre almeno il *Segundo Quijote* (1615) e il *Persiles* sotto un progetto-realizzazione di una poetica che possiamo inglobare sotto il lemma di un Cervantes *de senectute* (Grilli 2015, pp. 171-177), concepito più meno come si è elaborato, a partire dagli studi di Rozas, un *Lope de senectute* (Grilli 2008, 2013).

Alarcos accetta il principio più concettuale che formale che il *Persiles* sia stato organizzato *sub specie pulcritudinis* ma poi ne elabora uno suo specifico nella formula della *hiperbolización estilística*. Questo strumento, lungi dall'ergersi a gabbia escludente (o onnicomprensiva), permette evoluzioni diverse e utili, in quanto aderiscono alla realtà del testo piuttosto

che a una sua ideologizzazione. Ad esempio l'iperbole come strumento di adeguamento e captazione del retaggio classico (greco-alessandrino-bizantino) funge da motore della costruzione della *hermosura* come chiave della costruzione eroica dei personaggi, e dunque della loro individuazione narrativa, e in un certo senso epico, ovvero esemplare, in modo da permettere anche la verifica di funzionalità da romanzo di formazione (in parte adombrato nella elaborazione di un altro caposaldo della riscoperta del *Persiles* come grande romanzo innovativo e non regressivo nel panorama seicentesco europeo). Eppure è strumento imprescindibile nel recupero della chiave stilistica (peraltro innegabile) della messa *en tela de juicio* della ironia che viene ricomposta come *hiperbolización* ironica anche mediante il ricorso ad Apuleio, che risulta espressione di quella evoluzione/deviazione del romanzo primigenio (Eliodoro, ma anche Achille Tazio) in una versione latina che rinnova l'originale greco. Questa rivendicazione della mediazione latina è importante. In effetti, essa corrisponde a quella che si cela dietro la composizione della *Primera Soledad* gongorina dove il modello dell'epitalamio ellenistico è mediato dalla sua versione latina con Claudiano come ha ben messo in luce Robert Jammes nella sua edizione del poemetto già nel 1980. Il recupero dell'idea di ironia, resa compatibile con l'impatto generale dell'opera, è essenziale per comprendere come si possa (e si debba) parlare di unità del libro superando la dicotomia delle due parti: la storia settentrionale che si svolge tra i geli di un Nord freddo e pagano e i due ultimi libri in cui si trasferisce il resoconto dell'attraversamento dello spazio occidentale nelle sua esposizione mediterranea e temperata. Non si abbandonano gli strumenti del paradosso (Civil, Grilli, Redondo 2002) né quelli dell'iperbole che poi risultano ispiratori immediati dell'idea stessa di riscrittura (Grilli 2002).

A questo punto vorrei soffermarmi su di un indizio (o passo critico) specifico, al fine di offrire una rappresentazione del discorso alarchiano. Ho scelto la discussione analitica del principio applicativo della *hermosura* mediante un segmento, quello della chioma bionda quale *exemplum* o *specimen* meglio ancora della sua materializzazione figurale e coloristica. Alarcos studia la costruzione ed evoluzione dell'immagine della bionda chioma mettendo in stretta correlazione la formulazione canonica e la riscrittura compiuta da Cervantes. Capisaldi di questa indagine microtematica sono da una parte il sistema dell'oro, cui la cultura coeva conferisce un rilievo indubbio e potremmo persino dire ossessivo (basti ricordare la sintesi de *La Dorotea* (d'oro) ma anche una marginale anticipazione nel poemetto *El Trofeo del oro* di Blasco Pelegrín di cui si è occupata in un saggio in corso di stampa Carlotta Paratore). Parimenti si osserva come in una ricreazione corretta, si svolga in Cervantes la vicenda della ricezione e agglomerazione di questo principio, che nel *Persiles* è messo in collegamento con l'altra immagine, già di *abolengo* classico, nel romanzo fonte, quella del biondo come stella, lo stesso indicatore del *Sol*. È questa

una reminiscenza fondamentale che rinvia alla tradizione petrarchista e a tutti i suoi successivi esiti ispanici lirici e non solo (aggiungerei alla lunga e significativa lista di Alarcos, visto che ho già richiamato il Góngora delle *Soledades*) *la media luna* spendente come *oro-sol* dell'impressionante incipit che rinvia al Toro (si rammenti in proposito anche l'altra accezione di zoomorfismo narrativo-allegorico dell'asino apuleiano):

Era del año la estación florida
 En que el mentido robador de Europa
 Media luna las armas de su frente,
 Y el Sol todo los rayos de su pelo,
 Luciente honor del cielo,
 En campos de zafiro pace estrellas
 (Jammes 1980, pp. 195-197)

Ma vediamo l'esemplificazione del metodo alarchiano impiegato. Il campo semantico-metaforico-concettuale è individuato a partire della tradizione poetica. È interessante costatare che la configurazione sia inscindibile (accolto il principio dell'intensificazione **eroica** dal modello lirico). Tuttavia:

El hecho que la reelaboración cervantina en torno al cabello rubio no estribara en su suspensión o en un mero cambio cromático también se debe al acusado influjo del petrarquismo durante los siglos XVI y XVII, pues su código de idealización femenina tipifica, entre sus rasgos, el cabello, y no solo la característica corporal *per se*, sino también la vinculación entre ésta con el color rubio y sus derivados metafóricos como lo es el metal precioso del oro. (Alarcos Martínez 2014b, p. 217)

A partire da una accurata analisi dei tratti distintivi e condivisi da Cervantes e dai suoi modelli primordiali (Tazio, Eliodoro), Alarcos individua il nucleo specifico dell'intensificazione presente nel *Persiles* rispetto alla tradizione assunta:

Cervantes tomando como base el tratamiento del género, conforma el cabello rubio heroico con arreglo a sus innovaciones formales, supeditadas a su propia concepción intensificadora, de manera que incrementa el énfasis de la acumulación adjetival helénica e hiperboliza dicho procedimiento, materializando el rasgo concretizador merced a símiles e imágenes que giran en torno a la noción léxica 'oro', lo cual contrasta con el predominio que ejerce el lexema 'sol' en la intensificación idealizadora que de este rasgo de hermosura desarrollaron los novelistas griegos, inclusive Heliodoro, a quien trata de superar el autor del *Persiles*. (Alarcos Martínez 2014b, p. 220)

La conclusione è, date le premesse, impeccabile e l'autore la riassume in tre punti: 1. Si trascende la semplice accumulazione di epiteti per raggiungere una maggiore intensità emulatrice mediante *amplificatio* ottenendo una nuova complessità d'insieme; 2. Si estende il sistema greco-bizantino del campo lessico e della sua azione intensificatrice anche con la contaminazione della tradizione moderna, cioè quella lirico-petrarchista; 3. La fissazione di un nuovo centro nel lessema **oro** comprende le anteriori caratterizzazioni precìpue cervantine e le conduce nel porto di una presa di distanza dal modello eliodorico dando vita a una specifica stilizzazione. Si legga ora il risultato dell'analisi:

El corpus reunido no se presenta muy abundante, a diferencia del rastreado para el fulgor de los ojos o incluso para la intensificación idealizadora del subtópico bajo su tratamiento abstracto, sino que se reduce a dos pasajes, con la particularidad además de que se restringen a Periandro, de forma que el cabello rubio constituye un rasgo caracterizador exclusivo de la belleza masculina. En cambio en nuestro rastreo de los rasgos aplicados a Auristela, no hay ni una sola mención al cabello. (Alarcos Martínez 2014b, p. 222)

Su questo punto tuttavia ritengo che la prudenza dello studioso sia eccessiva. Periandro in una sezione non marginale, ma che invece individualizza il personaggio, agisce proprio come raffigurazione della bellezza femminile in una dimensione iperbolica e assolutizzante. Raffigurazione ovviamente che sul piano normativo trova appoggio proprio in una modellizzazione ellenizzante (con contaminazione con il neoplatonismo post-quattrocentesco). L'eroicità allora è sì enfatizzata ma anche messa in prospettiva manieristica, esposta in torsione con questa sua esclusiva proiezione maschile. Proprio quello che potrebbe apparire una selezione escludente, si può leggere in una chiave in cui *variatio* e *intensificatio* collaborano senza distruggersi. Si tratta allora di una ulteriore specifica della relazione - ricezione creatrice di ricreazione del modello greco, cioè della mitografia originaria. Con quale fine? Il *sueño barroco*? Può darsi, ma dobbiamo intenderci su questa locuzione che suppone una grande pluralità di accezioni. E proprio come scrive Alarcos, non può ridursi alla concrezione che gli è attribuita tradizionalmente dalla critica, anche da quella cervantina.

Un ultimo punto. Tra le posizioni di Alarcos e le mie c'è, come si è visto, una sostanziale confluenza, anche se non manca un punto di dissenso pregresso che permane. Lo vorrei ricordare al fine di non celare nessun aspetto di un'opera che apprezzo per la sua congruità e probità, doti ormai piuttosto rare. Si tratta del ruolo dell'ironia cervantina che, pur nella scelta del genere, che in Cervantes è straordinariamente mutevole, e che riscontriamo nella *varietas* e *variatio* di volta in volta pastorale, cavallere-

sco e ora di peripezia e di viaggio, gioca un ruolo essenziale. A tal proposito vorrei ricordare, quale faro illuminante, una frase di Gilman in cui il grande maestro ricorda che quello straordinario strumento va molto oltre la semplice esposizione di una retorica:

The *Quijote*, on the contrary, was written with *entendimiento* (brains, or understanding), as Cervantes proudly informed the anonymous author of the apocryphal continuation in the Prologue to Part II. As a result, its future would be endless and limitless: “There would be no nation nor language in which it would not be translated” (II, 3). This and similar predictions are, as usual, ironical and not to be taken seriously. As we shall see, Cervantes ruefully and hesitantly seems to have staked his immortality as a poet on a very different sort of “epic in prose”, the serious neo-Byzantine allegory (often funny in spite of itself) *Persiles y Sigismunda*. (Gilman 1989, pp. 104-105)

D'altronde è sintomatico che nel concludere il prologo del *Quijote* del 1615 Cervantes alluda alla continuazione della *Galatea* come qualcosa di imminente. Certamente non aveva ancora posto **el pie en el estribo**, ma non poteva essere ignaro che quell'affermazione aveva piuttosto una connotazione iperbolica più che non reale. La chiave di lettura del *Persiles* come iperbole narrativa (e se mi si permette a mio avviso, **interpretativa del mondo** invece che **sueño barroco**) assume un'ulteriore conferma. Una conferma che il libro di Alarcos Martínez rende pienamente plausibile.

Bibliografia

- Alarcos Martínez, Miguel (2014a). *Virgilio y su reelaboración cervantina en el Persiles: Hacia una aproximación inmanente*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Alarcos Martínez, Miguel (2014b). *Las convenciones del género grecobizantino y el ideal heroico de hermosura en el Persiles: Hacia el sentido último de la novela*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Benavides, Carmen; Grilli, Giuseppe; Periñán, Blanca (eds.) (2013). *Lope de Vega: La Dorotea*. Rec. por Millán González, Silvia Caterina, *Lemir*, 18, 2014, pp. 9-12.
- Caldera, Ermanno (2004). «Con eminencia y aumento (la excelencia en el *Persiles*)». In: Villar Lecumberri, Alicia (ed.), *Peregrinamente peregrinos = Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Lisboa, 1-5 de septiembre de 2003), vol. 1. Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, pp. 239-248.
- Civil, Pierre; Grilli, Giuseppe; Redondo, Augustin (2002). *Le paradoxe entre littérature et pouvoir en Espagne (XVIe et XVIIe siècles)*. Paris; Napoli:

- Publications de la Sorbonne; Istituto Universitario Orientale di Napoli. Gilman, Stephen (1989). *The Novel According to Cervantes*. Berkeley: University Press.
- Grilli, Giuseppe (a cura di) (2002). *Modelli Memorie Riscritture*. Napoli: Istituto Universitario Orientale, L'Orientale editrice. Collana di Letterature Comparete.
- Grilli, Giuseppe (2007). *Sobre el primer Quijote*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Grilli, Giuseppe (2008). *Intrecci di vita: Intorno a «La Dorotea» di Lope de Vega*. Napoli: Il Torcoliere; Università di Napoli L'Orientale.
- Grilli, Giuseppe; Natale, Daniela (a cura di) (2013). *La cultura come chiave de la literatura española áurea*. Roma: Aracne editrice. Dialogo Ispanistica.
- Grilli, Giuseppe (2015). «Cervantes de senectute: Entre el *Quijote* y el *Persiles*». En: *IV Congreso Internacional de la Sociedad Cervantina de Madrid y Editorial Academia del Hispanismo*, (Madrid, 24-26 de septiembre de 2014). *Anuario de Estudios Cervantinos*, vol. 11, pp. 171-177.
- Jammes, Robert (ed.) (1980). *Luis de Góngora: Soledades*. Madrid: Clásicos Castalia.
- Romero, Carlos (ed.) [1617] (2003). *Miguel de Cervantes: Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Cátedra. Letras Hispánicas.

Onetti fuera de sí. «Jamás leí a Onetti»

Adriana Mancini (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Abstract This collection published by *Editorial Katatay*, «Onetti out of his mind», carried out by the researchers Teresa Basile and Enrique Foffani, gathers a group of essays that aims to represent the work of the Uruguayan writer taking into account its relationship with other artistic expressions: music, painting, cinema, similarities with other poetic works from Rio de la Plata or unaddressed issues such as old age or gender paradigms. An unlikely Onetti that exceeds the sphere of previous studies and delivers unexpected new readings. This article about Onetti out of his mind deals with all the aspects taking as a thread the different traditions that use of the expression 'out of his mind' throughout time.

Sumario 1. Estar *fuera de sí*. – 2. *La vida breve*; una lectura. – 3. «Notas para entrar y salir de Onetti»: un prólogo. – 4. *Jamás leí a Onetti*: un documental. – 5. *Onetti fuera de sí*: los críticos y sus ensayos.

El título de esta edición de trabajos, *Onetti fuera de sí*, sobre la obra del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti (1909-2009), reverbera en varias direcciones: hacia el interior del volumen, hacia cada uno de los artículos que lo constituyen y hacia un afuera del texto, distante en el espacio y en el tiempo.

1 Estar fuera de sí

La expresión 'estar *fuera de sí*' sostiene su origen en la tradición de la cultura clásica y se enlaza con la pasión amorosa. En el diálogo de Platón, *Fedro o de la belleza*, Fedro y Sócrates se encuentran por la calle y comentan sobre el Amor. Sócrates pregunta a Fedro acerca de la conversación que momentos antes Fedro había mantenido con Lisias. Ambos, Sócrates y Fedro, se sientan al amparo de un plátano frondoso y Fedro le comenta los pesares de los enamorados – dolor, compromiso, distracción, aturdimiento, desconexión del mundo circundante – Fedro concluye:

Los amantes mismos confiesan que su espíritu está enfermo y que ellos carecen de sentido común; saben perfectamente que están 'fuera de sí' y que no pueden dominarse. Y si esto es así, se pregunta Fedro, ¿cómo, al volver en sí mismos, podrán aprobar las resoluciones adoptadas en ese estado de delirio? (Platón 1947, p. 151)

Muchos años más tarde, Roland Barthes, responde la pregunta de Fedro.

Barthes coincide con el estado de delirio de los enamorados; están abismados, «El abismo es un momento de hipnosis» (Barthes 1982, p. 22) que clausura el lenguaje y provoca un balbuceo infantil en las posibilidades de expresión. Sin embargo, al salir de ese estado, el sujeto amoroso entrega a la sociedad una historia de amor – su historia de amor – que sería como «un tributo» (Barthes 1982, p. 17) con el que el enamorado repara su deuda con la sociedad por haber estado ausente, abismado.

Julia Kristeva, en *Historias de amor*, completa la reflexión de Barthes, al concluir, según le permite su experiencia profesional como psicoanalista que «Finalmente, todas las historias terminan hablando de amor» (Kristeva 1987, Contratapa). Y las historias de amor serían así la génesis de todas las historias. Por su parte, todo escritor establecería con la escritura una relación pasional. La escritura es su objeto de deseo. En este sentido, se puede pensar que la diferencia entre la relación entre los enamorados y su relato de amor y la relación entre el escritor y la escritura es que el escritor va constituyendo su objeto de deseo mientras configura su relato. O mejor, y siguiendo la misma línea de argumentación, la historia que cuenta sostiene su ser historia en el ‘fuera de sí’ del escritor.

2 *La vida breve; una lectura*

Recuerdo una de mis primeras lecturas de *La vida breve* de Onetti publicada en 1950.

Recuerdo que en determinados pasajes debía interrumpir la lectura, respirar profundo; a veces, hasta salir a caminar para mitigar el desasosiego que ciertas partes de la novela me provocaba. Recuerdo también que comentando este efecto con una amiga, colega, llegamos a la conclusión de que Onetti ponía en palabras aquello que nunca, cada uno de nosotras, diría en voz alta. Aquello que apenas nos permitíamos pensar. O sea, pensé al leer el título de este libro, aquello que no podríamos – por temor, por pudor, por horror – sacar fuera de nosotras o nosotros mismos. Entonces, Onetti pone «*fuera de sí*» aquello que se resiste a ser formulado. Desafía al lector con esa imagen que, como sujeto, el lector no se atreve a poner en palabras.

3 «Notas para entrar y salir de Onetti»: un prólogo

A modo de prólogo los compiladores de *Onetti fuera de sí*, indican el origen de los ensayos que dan cuerpo al libro: un coloquio internacional organizado para conmemorar el centenario del natalicio del escritor; un seminario sobre Onetti dictado en La Universidad de La Plata y trabajos de

colaboradores especialistas. Voces variadas, heterogéneas que enriquecen perspectivas, tensionan hipótesis y remozan lecturas sobre la obra del escritor. Según Basile y Foffani, autores de estas notas el «fuera de sí» del título se funda en la certeza de que «su literatura ha ingresado en el vértigo de las reescrituras por partes de jóvenes artistas» (2013, p. 11). Así es. Literatura, cine, música, artes plásticas, ciencias sociales se enriquecen con el aporte de las palabras sórdidas y lacerantes del mundo imaginario de Onetti; su obra construida entre prostíbulos, astilleros, glorietas, sanatorios, patios, galpones, edificios, bares. Espacios habitados por seres que arrastran su fracaso por Santa María o Santamaría según la etapa de sus novelas; ciudad tenebrosa y perversa, también melancólica y hasta ¿por qué no? entrañable.

La tapa del libro, diseñada por Florencia Basso, da muestra de una sección de unos de los «fuera de sí» de Onetti. Es una parte del plano de la Santa María diseñada por Luis 'Tunda' Prada; artista uruguayo, músico dibujante, nacido en Montevideo en 1959.

Basándose en un antiguo bosquejo inconcluso de Santa María que Onetti dejó entre sus papeles, Prada diseña el plano de una ciudad costera, de prolifa cuadrícula.

Su hacerse, con trazos de grafito dócil que una mano segura va dejando sobre un papel blanco, es parte de la composición de un documental de Onetti realizado en 2009 por Pablo Dotta, fotógrafo, cineasta uruguayo nacido en Montevideo en 1960.

4 *Jamás leí a Onetti: un documental*

El documental sobre Onetti realizado por Dotta que citan las notas de Foffani y Basile bordea una y otra vez los «fuera de sí» de Onetti. Como si se tratara de un juego de espejos enfrentados, las palabras del sintagma - «fuera de sí» - se entrelazan, se superponen, se enfrentan, se rechazan, se abisman. El film focaliza, como dijimos, el hacerse trazo a trazo del plano de Santa María y también el hacerse - nota a nota, palabra a palabra - de la música y letra de *Después del muelle*, una canción de Fernando Carrera y Jorge Drexler que se va colando por las escenas del documental hasta completarse. En marcado contraste, la imagen de Onetti se escatima; apenas se deja ver en un gran afiche que muestra a Dolly, su mujer, y que reproduce el rostro de Onetti con sus anteojos de marco grueso y el infaltable cigarrillo pendiendo de su boca. Pero la imagen de Onetti se completa en el film con manuscritos de su obra, con cálidos recuerdos anecdóticos de Eduardo Galeano, y de la violinista Dorotea Muhr - Dolly - su compañera durante 40 años, hasta su muerte. Y la voz de Onetti, de una entrevista grabada que le hiciera la escritora María Esther Giglio.

El documental se titula *Jamás leí a Onetti*.

El título es ambiguo en relación al referente. ¿Quién de todos los protagonistas de esa película documental no leería jamás a Onetti? ¡Onetti!

En una de las escenas, creo, más conmovedoras del trabajo de Dotta, Giglio sentada a la mesa de un bar frente a una cerveza, saca de su bolso un viejo grabador y escucha sus propias preguntas dirigidas a Onetti y las respuestas del escritor. Tratando de sortear la melancolía de la mujer, surge entrecortada por la voz pastosa del entrevistado, la siguiente confesión: «Me atrevo a repetir bajo mi palabra de honor, que jamás leí a Onetti» (*Jamás leí a Onetti*, 2009).

Onetti marca con firmeza y sin intención, una distancia máxima del estar «fuera de sí» de su escritura. Onetti no lee a Onetti. Además, en otro momento del documental, Onetti abona la idea de que la escritura es en su hacerse un objeto de deseo en el sentido más pasional. Galeano recuerda que cuando él era muy joven, aunque ya trabajando como periodista, visitaba al escritor con algunos de sus textos bajo el brazo.

Cierta vez, Onetti le preguntó si escribía a máquina y le sugirió que lo hiciera a mano.

Pausado, con su voz profunda, Galeano repite para el documental cada una de las palabras del diálogo:

Te estás perdiendo uno de los grandes placeres de este mundoescribir a mano.....El contacto de la mano con el papel.....la mano que se desliza descubriendo palabras.....peleando con las palabras.....Yo, no es por meterme, pero te digo, probá. (*Jamás leí a Onetti*, 2009)

El énfasis que Onetti imprime al placer que produce escribir a mano, el contacto de la piel con el papel y el deslizamiento de la mano descubriendo palabras, coincide con uno de los fragmentos de Barthes sobre el discurso amoroso: «El lenguaje es una piel: yo froto mi lenguaje contra el otro: Es como si tuviera palabras a guisa de dedos, o dedos en la punta de mis palabras. Mi lenguaje tiembla de deseo» (Barthes 1982, p. 82).

5 *Onetti fuera de sí: los críticos y sus ensayos*

Los críticos mantienen con el objeto de trabajo una distancia. Abandonan el texto primario y construyen entre ese texto literario y su escritura una distancia tal que permite - les permite - bucear por ese cuerpo ausente armando una nueva historia. Los artículos que recoge *Onetti fuera de sí* transitan variadas experiencias sobre la obra del autor. Hay desafíos y tensiones, perspectivas de lectura múltiples que enriquecen lecturas ajenas. Construyen un Onetti 'otro', trabajado por el tiempo.

Rose Corral, en el artículo que abre la serie, subraya la inclinación al teatro del primer Onetti escritor y marca los elementos teatrales en los

distintos niveles de la construcción ficcional de uno de sus cuentos más relevantes *El sueño realizado* (1941), cuento que relaciona con *El pozo* (1939). La asimilación de un sueño a la imagen del sueño y la superposición entre la experiencia del sueño realizada - «una ilusión verdadera» (Corral 2013, p. 35) - insertarían a la literatura de Onetti en la tradición de Antonin Artaud. Pero Onetti iría aún más allá al asimilar la imagen soñada a la muerte alcanzando, sostiene Corral, una «terra incognita» porque:

La vuelta de tuerca onettiana, el anticlímax final [en *El sueño realizado*] consistirá en incrustar en ese escenario teatral, considerado el espacio de la ilusión, un acto 'real', no simulado, una muerte 'deseada' por la mujer, un 'acto desnudo' que se resiste a la explicación y a la transposición en palabras. (Corral 2013, p. 35)

Como señalan las notas preliminares, Roberto Echavarren saca a Onetti «fuera de género» (2013, p. 18). En su trabajo atiende una serie de óperas y sus textos en las que las voces sin género «anticipan la reconstrucción del hombre y de la mujer concebidos como esencias» (Echavarren 2013, p. 49).

Laura Pollastri reflexiona sobre la relación entre la ficción y la imagen - fotografía pintura - y las exquisitas descripciones que se despliegan en *La vida breve*. Por ejemplo en el capítulo «Naturaleza muerta», la descripción del cuadro de Ivan Albright, cuyos objetos, traducidos a la ficción literaria se cargan de «caducidad y corrupción» (2013, p. 62), Pollastri señala la puesta en marcha de una maquinaria semiótica, que en este caso se configura con los alcances connotativos del Diaz Gray/ Dorian Gray, nombre de uno de los personajes fundantes del universo onettiano.

El artículo siguiente de Emiliano Oviedo se corresponde con el de Pollastri con una lectura que promete detener la máquina en *La vida breve*. Y completando las lecturas sobre esta línea de producción literaria, los artículos de Alejo López, Samanta Rodríguez y Camila Roccatagliata componen un tercer capítulo del volumen: «La máquina de hacer relatos» (2013, pp. 235-278).

No faltan en esta edición los trabajos sobre mitos compartidos entre las dos orillas del Plata: Eva Perón y el tango. Susana Rosano contextualiza el relato «Ella» de Onetti y lo confronta con los relatos sobre Eva de Borges, Viñas y Perlongher subrayando las peculiaridades de cada uno. El trabajo de Gonzalo Oyola sobre el mismo relato se detiene en la intensidad simbólica de la figura de Eva Perón y su incidencia en la ficción. Las dos entradas de Amir Hamed que rozan variaciones del tango indican, tal como señalan los compiladores, una de «las derivas significativas» (Basile, Foffani 2013a, p. 20) de la literatura de Onetti en los últimos años.

Es enriquecedor para la suma de lecturas que en algunos ensayos hipótesis contradictorias tensionen los textos literarios que esas lecturas focalizan. En los trabajos sobre *El Astillero* (1961), por ejemplo, Teresa Basile

desafía con audacia y muy buenos argumentos la firme negativa de Onetti a aceptar una lectura alegórica para su novela.

Parafraseando a Benjamin, diríamos que Basile saludablemente pasa el cepillo a contrapelo no sólo al texto literario sino también a otras lecturas sobre los textos y, fundamentalmente, a las declaraciones del autor sobre su obra. El trabajo de Hebert Benítez Pezzolano, en cambio, para analizar el personaje de Larsen en la misma novela, apuesta a la figura de la ironía, cuya genealogía apunta a la ironía trágica del romanticismo y a la metáfora como figura dominante en la novela. Ambas posturas son convincentes y están sólidamente argumentadas. Lo mismo ocurre, con menos estridencia, o - si se quiere - en una dimensión menos polarizada, con el concepto de 'saga' para definir la construcción del universo literario de Onetti. Con rigor, Foffani propone una lectura comparativa entre los espacios ficcionales creados por Juan José Saer y Onetti. Sabemos de la admiración del escritor santafecino por el de la Banda oriental. Saer confiesa en uno de sus trabajos sobre Onetti que en su generación o, por lo menos entre los intelectuales amigos, todos sabían de memoria el comienzo de *Los adioses* (1953). Y es innegable la influencia de Onetti sobre la escritura de Saer, en particular, en la configuración formal.

Por su parte, Maximiliano Linares en su lectura minuciosa para determinar la variación de las voces narrativas en la obra de Onetti, incorpora a su trabajo una definición de saga tomada de «Balzac: *Los campesinos*» en *Ensayos sobre el realismo* (1965) de Luckács que se correspondería al universo ficcional saereano y onettiano.

Saga: locus imaginario cuyos habitantes se vuelven transmigrantes del universo ficcional lo cual crea la ilusión de que estos personajes parecen vivir más allá de la ficción, en los intersticios existentes entre un libro y otro. (Linares 2013, p. 228, nota 9)

Sin embargo, si tomamos el impecable trabajo de Elisa Calabrese sobre las exigencias de una moral literaria, allí la autora cuestiona que la crítica indique «saga de Santa María». Su argumentación también es atendible:

Cabe señalar que no se trata de una continuidad anecdótica, ni de los avatares de un mismo protagonista en distintos momentos o espacios sino de una imaginación totalizante productora de un mundo cuya realidad no depende de la verosimilitud tradicional - en sentido de reflejo de una realidad social - pero que no, obstante, remite a lo angustiante del hombre urbano contemporáneo en su condición existencial [...] planteado por medio de la materia estética. (Calabrese 2013, p. 190)

Como todo clásico Onetti permite lecturas múltiples, contradictorias o complementarias. La obra de Onetti nos monta en la aporía.

Para finalizar, el trabajo de Alejandro Gortázar «Una Santa Maria mestiza». En él se rastrean los indicios de mestizaje e indigenismo presentes en la obra de Onetti. Su artículo repone una de esas imágenes descarnadas con las que Onetti desafía el horror, poniendo lo indecible fuera de sí. Pertenece a su última novela *Cuando ya no importe* (1993) cuyos protagonistas son Eufrasia, la sirvienta mestiza y John Carr, el ingeniero; quien recuerda en el relato:

No creo que yo haya tenido la culpa de lo que provoqué. Mi movimiento fue más instintivo que consciente. Trato de excusarme pensando que fue un homenaje despersonalizado a la adorada condición de mujer.

Yo no sentía deseo por Eufrasia, ni suponía otra visita a su dormitorio cuando ella pasó a mi lado en alguna de sus tareas domésticas. Yo estaba leyendo una revista vieja. Casi totalmente distraído alargué un brazo, le dí una débil palmada en las nalgas y escuché de inmediato un resto de su risa.

Muy poco después secreteo desde su puerta dos veces patroncito y finalmente, como eludiendo confianzas, Don Chon.

Me volví y ahí estaba, de pie, sosteniendo con ambas manos una bolsa que le tapaba la cara. Viejo juego infantil que hacía más dolorosa su aceptada humillación. Esta aceptación era antigua de muchos años; había sido impuesta a su raza por la barbarie codiciosa de los blancos. De modo que desprendí con dulzura de sus dedos la bolsa y le di un beso en la frente.

- Perdóname, Eufrasia. Hoy no. Me siento mal. (Gortázar 2013, p. 205)

Bibliografía

- Barthes, Roland (1982). *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI.
- Basile, Teresa; Foffani, Enrique (eds.) (2013a). «Notas para entrar y salir de Onetti». En: Basile, Teresa; Foffani, Enrique (eds.), *Onetti fuera de sí*. Buenos Aires, Ediciones Katatay, pp. 9-26.
- Basile, Teresa; Foffani, Enrique (eds.) (2013b). *Onetti fuera de sí*. Buenos Aires, Ediciones Katatay.
- Calabrese, Elisa (2013). «Onetti o las exigencias de una moral literaria». En: Basile, Teresa; Foffani, Enrique (eds.), *Onetti fuera de sí*. Buenos Aires, Ediciones Katatay, pp. 189-198.
- Corral, Rose (2013). «Onetti y la tentación del teatro: *Un sueño realizado*». En: Basile, Teresa; Foffani, Enrique (eds.), *Onetti fuera de sí*. Buenos Aires, Ediciones Katatay, pp. 27-38.
- Echavarren, Roberto (2013). «El caballero de la rosa». En: Basile, Teresa; Foffani, Enrique (eds.), *Onetti fuera de sí*. Buenos Aires, Ediciones Katatay, pp. 39-50.

- Gortázar, Alejandro (2013). «Una Santa María mestiza. Lo étnico-racial en la narrativa de Juan Carlos Onetti». En: Basile, Teresa; Foffani, Enrique (eds.), *Onetti fuera de sí*. Buenos Aires, Ediciones Katatay, pp. 199-212.
- Jamás leí a Onetti* [film documental] (2009). Dir. Dotta, Pablo. Uruguay: ROU.
- Kristeva, Julia (1987). *Historias de amor*. México: Siglo XXI.
- Linares, Maximiliano (2013). «La posta de narradores en el arte de narrar de Juan Carlos Onetti». En: Basile, Teresa; Foffani, Enrique (eds.), *Onetti fuera de sí*. Buenos Aires, Ediciones Katatay, pp. 213-236.
- Lukács, George (1965). *Ensayos sobre el realismo*. México: Siglo XXI.
- Onetti, Juan Carlos (1939). *El Pozo*. Montevideo: Ediciones Signo.
- Onetti, Juan Carlos (1941). «Un sueño realizado». *La Nación*, 6 de julio.
- Onetti, Juan Carlos [1950] (1981). *La vida breve*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Onetti, Juan Carlos [1961] (1981). *El astillero*. Madrid: Salvat.
- Onetti, Juan Carlos (1993). *Cuando ya no importe*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Platón (1947). *Fedro o de la belleza*. En: *Diálogos*. Barcelona: Editorial Iberia, pp. 145-194.
- Pollastri, Laura (2013). «La opinión del espejo: ficción e imagen en la escritura de Onetti». En: Basile, Teresa; Foffani, Enrique (eds.), *Onetti fuera de sí*. Buenos Aires, Ediciones Katatay, pp. 51-68.

Recensioni

**Ballart Fernández, Pere; Julià Garriga, Jordi (eds.)
(2013). *Que van a dar en la mar: Antología poética mediterránea*. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 332**

Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Esta antología recoge una muestra de poesía de treinta poetas amparados bajo el calificativo general de poesía mediterránea. Es el resultado final del esfuerzo de un grupo de investigación de la Universitat Autònoma de Barcelona, titulado *Poesía catalana y española 1975-2005: Poéticas comunes y relaciones intertextuales*. Es un muy completo trabajo antológico, de exploración y evaluación, que tiene la virtud de interesarse por escritores que han escrito en español y catalán en ese ámbito geográfico. Los autores, Pere Ballart y Jordi Julià, son prestigiosos críticos y profesores de la Universitat Autònoma de Barcelona, muy conocidos por sus estudios sobre poesía: autores concretos y teoría de la poesía. Los poetas seleccionados corresponden a una área geográfica «levantina» (o levantisca?), que corresponde a las tierras que Jaume I incorporó a un proyecto político de reconquista en época medieval, Catalunya, Valencia, Murcia y las Islas Baleares. Efectúan la selección bajo la protección de unas palabras de Azorín: «Cataluña: tus costas luminosas atraen nuestra mirada: la mirada de nuestro espíritu. Cataluña: tu nombre representa para España la vida, el tumulto, el movimiento, el fervor del mundo durante muchos siglos. [...] [L]a armonía, la euritmia maravillosa de la Grecia antigua, que desde Grecia han venido hasta aquí, serán imperecederas. Cataluña es Valencia y es Alicante y es Mallorca». Son unas palabras que ahora en plena post-transición pudieran sonar atrevidas, pero que son de 1924. ¡Qué tiempos!

Los antólogos buscan y encuentran un común denominador en la visión de paisaje, en aspectos del *genius loci*. Una frase del texto de Azorín sirve de emblema: «Cataluña, Valencia, Mallorca, Alicante: quien lleve innata la visión de vuestra luz en la retina, no os podrá olvidar jamás. Ese almendro sobre las piedras blancas – delicado y gracioso – es el símbolo de vuestra delicadeza y vuestra gracia». Este almendro lo reconocen en poetas de diversos lugares y períodos, desde el rosellonés Josep Sebastià Pons, a Maragall, Maria Antònia Salvà, Miguel Hernández, o incluso Jaime Gil de Biedma. Buscan los versos del país en los que se constata la complacencia con una naturaleza común, «una nitidez en la representación, una plasti-

cidad de las imágenes en movimiento,» que relacionan con otra frase de Azorín, la capacidad de resaltar las cosas con todos sus pormenores, «a remotísimas distancias».

Estos son pues los ejes centrales para la selección de textos, una visión – luminosa – de la naturaleza, una atención al detalle incluso desde la distancia, por ello es justo que el prólogo se abra con un epígrafe que es la «Poètica» de Pere Gimferrer: «*Alguna cosa més que el do de síntesi: veure en la llum el trànsit de la llum*». Una cita de Antonio Cabrera, les permite introducir otro matiz que justifica la selección: «Al distinguir entre una escritura radiante, que da su máxima nitidez a una realidad “en exposición escrupulosa”, y otra umbría, que busca sus bellezas no en aquellas superficies refulgentes sino que – tal vez ya deslumbrada –, decide volver su mirada a los secretos escondidos en un “día nocturno”».

La distinción entre la luz y la sombra, lo diurno y lo nocturno, es una de las claves de organización de la selección que proponen los antólogos, Ballart y Julià. Unos poemas están atentos al detalle y al lugar, en la que destaca lo anecdótico, con un planteamiento con frecuencia narrativo y «que gravita siempre en torno a unas pocas imágenes selectas, presentadas con la minucia de un relieve». Entre realismo y alegoría se fundamentan en una atención a lo real contemplado, con una percepción del entorno que se distingue por el uso de un léxico suntuoso, con un acento más coloquial, cercano a la vida cotidiana, con un guiño de complicidad con el lector. La segunda clave consiste en reconocer una lírica menos atenta a la apariencia de las cosas, menos atenta a unas realidades concretas, y sí constituida con figuras «imaginadas y mentales». Por su carácter simbólico, interesan los estados, los símbolos. La depuración se consigue con una actitud más conceptualista y el uso de un vocabulario mucho menos opulento, a veces solemne, o acercándose al lenguaje en clave.

La antología funciona como un mecanismo de relojería suizo. Reúne 150 poemas de 30 autores (cinco poemas de cada uno) de las dos tradiciones coexistentes en un ámbito geográfico que comprende Catalunya, el Rosselló, Valencia, Murcia y las Islas Baleares. Esta condición limita la selección, además del límite de edad (por ello no incluye a Josep Palau i Fabre). Los antólogos, además, se han atrevido a opinar. Invitando a descubrir, han seleccionado poemas que con frecuencia no se encuentran entre los más conocidos y antologados de cada autor. Asimismo la selección se ha hecho en arte llevando cuenta de la representatividad de los poetas dentro de su propia tradición lingüística, y también en la vecina. Este es uno de las aportaciones más originales de la antología y que se discute en detalle en el Prólogo. Los autores se refieren al Mediterráneo en un modo restrictivo, una zona costera «al este de la Península Ibérica y al oeste del Mediterráneo [donde] coexisten desde hace siglos dos comunidades culturales que se influyen y condicionan mutuamente». Es un apunte incisivo sobre las relaciones entre la poesía y poetas, catalanes y españoles, de buena

parte del siglo XX. Un ejemplo: «Mientras que en la tradición española hay un predominio sostenido de un cierto culturalismo y de una ambición metafísica (todavía herederos de la empresa poética del Siglo de Oro), en la catalana estos elementos no tienen ni el mismo cultivo ni idéntica valoración. En cambio, en esta tradición el poso medieval de una actitud más terrenal, irónica y satírica, se combina con el legado aún vivo de la estética vanguardista europea».

La antología ofrece en tan solo cinco poemas una revisión satisfactoria de estilos y voces, que corresponden a un rico panorama contemporáneo. Abre el apetito del lector con aficiones comparatistas y clama por una futura selección que incluya poetas de otras «rive»/«rivages»/«orillas», etc. De este pequeño universo que es el mar Mediterráneo. El Prólogo se titula *La cegadora claridad*, a partir de una frase feliz de Joan Fuster. El lector amante de la poesía o el experto que busca nuevos enfoques encontrará motivos abundantes de felicidad poética, superando la eventual oscuridad iluminadora.

Daniele Corsi (2014). *Futurismi in Spagna: Metamorfosi linguistiche dell'avanguardia italiana nel mondo iberico 1909-1928*. Prefazione di Maria Grazia Profeti. Introduzione di Stefania Stefanelli. Roma: Aracne, pp. 386

Silvia Monti (Università degli Studi di Verona, Italia)

Il Futurismo, stretto tra la sua unicità programmatica, ben rappresentata dalla figura cardine del suo ideologo, e la pluralità delle sue realizzazioni anche in contesti nazionali diversi – si pensi al titolo della celebre mostra di Palazzo Grassi del 1986 *Futurismo & Futurismi* – è declinato da Daniele Corsi appunto al plurale anche nel momento della ricostruzione delle influenze esercitate in Spagna. È infatti noto che non esistette un Futurismo spagnolo ma che una buona parte degli intellettuali e dei letterati spagnoli non solo accolse con favore i proclami di Marinetti ma ne fu poi influenzata direttamente e indirettamente nelle proprie produzioni artistiche. Svelare e ricostruire le tracce del Futurismo italiano nella letteratura d'avanguardia in Spagna è il compito che affronta Corsi in un lavoro complesso e articolato, con approcci diversi che corrispondono alle tre sezioni in cui si suddivide il volume. Ma anche all'interno delle sezioni i percorsi non sono lineari bensì prevedono varie diramazioni dovute anche alla concentrazione temporale se non alla simultaneità con cui si sviluppano in luoghi diversi i fenomeni legati alle avanguardie artistiche in Spagna.

Il discorso di Corsi parte dalla rivisitazione della storiografia letteraria spagnola sulle avanguardie che, come si sa, è segnata da alcune pietre miliari come i due volumi del '25, *Literaturas europeas de vanguardia* di Guillermo de Torre e *La deshumanización del arte* di Ortega, e quello del '30 di Díaz Fernández, *El nuevo romanticismo*, che sembra indicare l'esaurimento delle istanze avanguardiste e il ritorno a un'arte di contenuti civili. In seguito lo studio dei movimenti d'avanguardia in Spagna conoscerà altri importantissimi contributi anche non ispanici, tra i quali mi limito qui a ricordare il fondamentale volume curato da Gabriele Morelli nel 1988, *Trent'anni di avanguardia spagnola*, che ripropose all'attenzione della critica italiana quei fenomeni. In questa prima sezione, vengono ricostruiti poi i rapporti del Futurismo e di Marinetti con la Spagna, includendo il resoconto del suo viaggio a Barcellona e a Madrid nel 1928, ma che come si sa erano iniziati già nel 1909 con la pubblicazione del primo manifesto

futurista sulle pagine della rivista ramoniana *Prometeo*. Meno noto è forse il fatto che fu lo stesso Gómez de la Serna a sollecitare a Marinetti la stesura l'anno seguente del *Proclama futurista a los españoles*, alcuni dei cui concetti ritorneranno poi nel poema parolibero marinettiano *Spagna veloce e toro futurista*, scaturito proprio dal viaggio in Spagna del '28, come dimostra Corsi commentando il poema (pp. 93-102). La parte più corposa di questa prima sezione (cap. 4) è dedicata all'Ultraismo e alle sue affinità con il Futurismo. Vengono anticipate qui alcune delle conclusioni che saranno formalizzate nella seconda e terza parte del volume, sotto l'egida di Gómez de la Serna citato in epigrafe del capitolo: «El ultraísmo [...] se pareció más al 'futurismo' que al 'dadaísmo'. Por más que no acaben de crearlo los ultraístas, el futurismo estaba dentro de ellos con sus tópicos» (p. 105). Per Corsi infatti «l'elemento portante della prismatica natura ultraista [...] sono inequivocabilmente le marche ideologiche, stilistiche e lessicali del Futurismo» e si sente di affermare che «oggi l'Ultraismo può a buon diritto considerarsi non solo un «momento futuristico» dell'avanguardia storica castigliana ma un indigeno futurismo spagnolo» (p. 117). La prima sezione del volume si conclude con un *excursus* lorchiano che mette a confronto con esiti sorprendentemente interessanti *El público* con il dramma marinettiano *Il suggeritore nudo*.

La seconda sezione si presenta come uno studio linguistico sui manifesti e i proclami prodotti dai movimenti d'avanguardia in ambito castigliano e catalano, finalizzato a rintracciarvi gli echi e le influenze del Futurismo. Corsi analizza 65 testi che coprono l'arco temporale 1909-1928: 47 in lingua spagnola e 18 in catalano. Lo strumento di cui si avvale per la sua ricerca è la base di dati prodotta da Stefania Stefanelli nel 2007 (un CD-ROM allegato al volume *Avanguardie e lingue iberiche nel primo Novecento*), anche se il *corpus* da lui utilizzato non coincide esattamente con quello di Stefanelli; naturalmente prende in considerazione anche altri studi precedenti sui manifesti dell'avanguardia spagnola, come, per l'ambito italiano, quelli di Ivana Rota e di Valentina Nider. Per l'autore «i manifesti futuristi non istituirono solo un nuovo modello letterario, ma furono anche uno strumento di rinnovamento linguistico e diffusione lessicale» (p. 162) e sarà allora «interessante notare come specialmente la lingua spagnola abbia germinato, sulla base dell'humus rivoluzionario del linguaggio futurista, una propria costellazione semantica di termini d'avanguardia autoctoni» (p. 163). Tra i vocaboli e i tecnicismi fortemente connotati come futuristi si possono citare *dinamismo* e *dinámico* (*dinamisme* e *dinàmic*, in catalano), le parole costituite con il prefissoide *electro-*, i termini sportivi, quelli legati all'automobile e alle sue componenti e a altri mezzi di trasporto, tra cui soprattutto l'aereo, ma anche relativi alle comunicazioni rapide (*telégrafos*, *teléfonos*, *antenas radiotelegráficas*) o al cinema; ancora vengono segnalati da Corsi i termini relativi ai campi semantici della simultaneità e della sintesi (incluso il neologismo *simultanear*) o i sostantivi doppi tipici del Futurismo (esempi

sono *palabras-puentes, ojos-antorchas, cerebros-guías...*); infine evidentemente l'eccezionale proliferazione di termini costruiti con il suffisso *-ismo* (*-isme*). Questa seconda sezione è conclusa da una breve appendice che commenta i due manifesti più interessanti dal punto di vista grafico-visivo, definiti appunto «verbovisivi»: sono il *Manifiesto Ultraísta Vertical* (1920) di Guillermo de Torre e il celebre *Manifest Antiartistic Catalá* (1928) di Dalí, Montanyà e Gasch, conosciuto anche come *Full groc*.

Oggetto di studio della terza sezione del lavoro di Corsi non sono più le formulazioni teoriche, i proclami o le intenzioni programmatiche degli aderenti alle avanguardie ma le loro produzioni artistiche. Questa parte si compone infatti di sei saggi di estensione diversa che indagano alcuni momenti della scrittura dell'avanguardia ispanica, sempre allo scopo di mettere in rilievo i debiti o le affinità con il Futurismo italiano: nel primo saggio, ad esempio, la celebre invenzione ramoniana della *gregería* viene accostata alle teorie marinettiane dell'«immaginazione senza fili». I capitoli centrali sono dedicati in gran parte alla poesia ultraista, in particolare a Guillermo de Torre e alla sua raccolta poetica *Hélices* del 1923, ma anche a un meno noto volume di César M. Arconada, *Urbe*, stampato a Málaga dall'editrice Sur nel 1928 e che Corsi definisce «poema-soglia tra l'Ultraismo e a Generazione del '27» (p. 309). L'indagine critica di Corsi si addentra tra i vari aspetti affascinanti di questa produzione artistica che aspira a liberare la scrittura da qualsiasi condizionamento, rilevando giustamente due snodi significativi nei suoi rapporti con il cinema da una parte e con la pittura dall'altra: non è un caso che grande spazio venga dato in quest'ultima sezione all'esegesi della poesia «verbovisiva», i cui testi possiamo ammirare in un inserto finale molto opportuno.

Il volume di Corsi, che sviluppa qui alcune ricerche già precedentemente pubblicate oltre a esplorare nuovi ambiti di studio, rappresenta dunque un percorso molto documentato (imponente la bibliografia citata) e il più delle volte originale e suggestivo, in una realtà magmatica e di difficile valutazione come quella dell'avanguardia ispanica. Il suo lavoro d'altra parte e per sua stessa natura risente di una certa frammentarietà e forse si sarebbe giovato della presenza di maggiori nessi connettivi tra un capitolo e l'altro al fine di rendere più armonico e fluido il discorso complessivo e di sistematizzare i risultati della sua indagine.

Viestenz, William (2014). *By the Grace of God: Francoist Spain and the Sacred Roots of Political Imagination*. Toronto: University of Toronto Press, pp. 240

Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

El estudio está dirigido a una comunidad de lectores de ámbito ibérico (español y catalán, fundamentalmente) pero puede ser también de interés para lectores interesados en teoría política. Viestenz sitúa el uso de lo sagrado durante el período franquista en diálogo con los debates actuales relacionados con el post-secularismo y la teología política, en particular usando conceptos tales como la excepción soberana de Schmitt y la esfera pública de Habermas, que tienen una fuerte conexión entre la cohesión social y la consagración de las representaciones simbólicas. Viestenz concluye que lo sagrado, en lugar de ser un fundamento oculto de la imaginación nacional, se hace explícito como una herramienta positiva para la organización política, pero con una aceptación de la pluralidad y de las limitaciones autoimpuestas por el poder unilateral. Viestenz explora el tema principalmente a través de análisis de textos literarios, desde una perspectiva multidisciplinar trabajando con textos literarios escritos en periodo franquista. Utiliza planteamientos filosóficos que ejercieron en su día una fuerte influencia sobre la literatura española, como son las obras de Ortega y Gasset, Unamuno, Sartre y las interpretaciones sociológicas de Nietzsche sobre la religión, el post-secularismo y la teoría política.

En este oportuno libro, Viestenz redefine bajo nueva luz muchos temas de la historia y de la política española en relación con su percepción por parte de la literatura. Se podría considerar que el libro completa el estudio de Noël Valis's *Sacred Realism* (2011), puesto que aquel tenía un límite cronológico muy preciso. Vallis estudiaba la imaginación religiosa en la literatura del siglo XIX y principios del siglo XX, proporcionando un excelente telón de fondo histórico de la ideología franquista y la conversión de la *España Sagrada* en un signo literaria. También complementa muy bien otro estudio importante en esta área, *Myth and History in the Contemporary Spanish Novel* (1989), de Jo Labanyi en el que se analiza cómo Franco desplegó una serie de símbolos destinados a definir los parámetros de pertenencia nacional y codificar la estructura social del Estado, creando así una imaginación mítica para el régimen.

El autor muestra un notable dominio de cuestiones teóricas relacionadas con los usos de la teoría política y una sólida comprensión de las investigaciones anteriores realizadas sobre los libros que analiza. La profundidad y agudeza de sus propuestas de lectura hacen que el libro resulte innovador y atractivo, más allá del hecho de que analizarlas en su marco teórico pone el significado de estos libros canónicos bajo una nueva luz.

El libro se basa en tres principios relacionados: 1) la España de Franco es una representación ideal de cómo la consolidación de la soberanía y la proyección de la identidad nacional a través de la imaginación sagrada es susceptible de purificación, y se somete a una violencia excluyente; 2) reconocer que una división entre lo sagrado y lo secular está lejos de ser una cesura fija, porque a pesar de su aislamiento putativo, lo sagrado tiende a extenderse, tanto semántica como conceptualmente, en el discurso secular; 3) es necesaria una negociación constante entre las contribuciones positivas, de hecho inextricables, de lo sagrado a lo político, y las consecuencias nefastas de llevar a un extremo la lógica del enemigo de pureza y negación. Trabajando a partir de un denso corpus de escritos filosóficos y políticos, que proporcionan la base para su consideración en la relación entre la religión y la política, Viestenz guía al lector hacia un examen detallado de varios libros (en su mayoría novelas) publicados en los años cincuenta y sesenta por autores como Joan Sales, Mercè Rodoreda, Juan Goytisolo, Juan Benet, Luis Martín Santos y Salvador Espriu. Su decisión se basa en dos hechos: en la España de Franco, los medios impresos, el ambiente y el discurso público fueron profundamente influenciados por la censura. Recursos literarios, como la alegoría, el simbolismo y la metonimia, hicieron posible que las obras literarias sortearan la rígida censura del régimen. Además, Viestenz trata de explicar por qué lo sagrado funcionó tan bien como un medio para obligar al individuo a ir más allá de su conciencia aislada y adoptar la identidad de un grupo colectivo.

Los dos primeros capítulos presentan las bases teóricas de su discusión, *La España Sagrada as a Political Category*; «*He aquí una plenitud española*»: *Catholicism, Cultural Regeneration, and Spanish Essentialism*. En el tercero, *Politics by Other Means: The Sacred Core of Collective Imagining*, por ejemplo, estudia, a propósito de la novela *Incerta glòria* de Joan Sales, cómo el fascismo y el anarquismo, concebidos como cultos políticos, dependen de una misma etnografía iconográfica semejante a la del catolicismo. En el cuarto, *Intimate Strife: Inside Juan Goytisolo's Sovereign Exception*, analiza la sustitución de símbolos sagrados de pertenencia a la España Sagrada a expensas de las muestras horribles de violencia en la novela señera de Juan Goytisolo, *Reivindicación del conde don Julián*. El capítulo quinto *The Eternal Present of Sacred Time* analiza *Volverás a Región* de Juan Benet a partir de la protección metafísica de la soberanía sagrada con una moral denominada rencor, que el autor enlaza con el resentimiento de Nietzsche. El capítulo sexto, *'Desacralization' and 'Sac-*

rogenesis', or How to Step Outside of Sacred Time, estudia la asimilación por parte de Luis Martín-Santos en su novela *Tiempo de destrucción*, del tiempo heideggeriano, que es una de propulsión originaria en el pasado que arrastra a un individuo. El último capítulo, *Espriu's «Sepharad» and the Equitable Restoration of Sacred Sovereignty*, examina libros como *Les hores*, *El caminant i el mur* y *Final del laberint* para demostrar que Espriu utiliza la literatura como herramienta para deslegitimar la fuerza ilocutiva de símbolos y signos de identidad más arraigados en España.

Este libro es una aportación importante, muy bien escrito y con una exposición clara de objetivos. El trabajo de investigación que hay detrás es sólido y puesto al día, y el estilo de escritura de Viestenz invita al lector a apasionarse inmediatamente por el tema tratado. Hace mucho para convencer y entretener al lector, que es en sí ya un logro importante. Sin duda este libro es una contribución muy importante para el estudio de la política ibérica y su percepción en la literatura durante la dictadura franquista. Debido a la naturaleza del enfoque de Viestenz, el libro impulsará muchas discusiones en los círculos literarios españoles, ya que este es un enfoque innovador y puede pillar a contrapié a la crítica al uso más tradicional. El libro de Viestenz abre nuevas formas de estudiar la cultura española contemporánea desde una doble perspectiva, filosófica e ibérica. La inclusión de los debates políticos actuales en su discusión de temas españoles es un planteamiento muy bienvenido (y necesario) en este campo de estudio. Viestenz muestra un profundo conocimiento de las tendencias recientes y las aplica magistralmente a los textos españoles y catalanes estudiados.

Pozuelo Yvancos, José María (2014). *Novela española del siglo XXI*. Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 417

Celia Fernández Prieto (Universidad de Córdoba, España)

En la tarea intelectual del profesor José María Pozuelo Yvancos se conjugan de manera sobresaliente la reflexión teórica y el ejercicio de la crítica literaria, tanto en su vertiente estrictamente académica como en la periodística. De esta última da buena cuenta su libro *100 narradores españoles de hoy* (2010), que recoge una selección de los artículos que desde el año 1999 han venido apareciendo semanalmente en el Suplemento cultural del diario *ABC*, y que equivale a un diccionario personal de buena parte de lo que se ha publicado en novela y cuento en nuestro país durante el primer tercio de este siglo. *Novela española del siglo XXI* es otra muestra, esta vez desde el lado académico, de ese largo saber narrativo, concentrado ahora en once estudios de diferente extensión y densidad sobre otros tantos escritores. Pozuelo Yvancos integra en el análisis y en la hermenéutica de los textos diversas perspectivas que se complementan recíprocamente: de la atención al nivel inmanente, retórico y narratológico de los textos a la indagación en la poética (y en la *poietica*) que sustenta su arquitectura novelesca; del interés por señalar los vínculos transtextuales y las convergencias con preocupaciones temáticas, sensibilidades ideológicas y modales estéticos de la literatura europea – lo que convierte la crítica en una fecunda actividad comparatista –, a la conciencia de la energía performativa de la ficción literaria, que nunca representa un mundo ya creado sino que crea las propias condiciones de existencia de ese mundo, y que, desde la lucidez cervantina, cuestiona de manera más o menos explícita, sus límites ontológicos. Con estos criterios de base, José M.^a Pozuelo ofrece una valiosa contribución al conocimiento de la narrativa española contemporánea.

El libro se abre con un estudio del ciclo novelesco *El reino de Celama* (2003) de Luis Mateo Díez, del que se subraya su intensidad lírica y su diseño simbólico-alegórico: Celama, en la estela de Kafka, Faulkner o Rulfo, se constituye en un «territorio del alma», «una fábula de la muerte de la Memoria que es como decir de la Muerte misma», en la que el paisaje (el páramo, el invierno, el hielo o la nieve), lejos de cualquier costumbrismo, pasa a ser metonimia de la desolación y la nada en un lenguaje que transita de lo físico a lo moral.

Los capítulos segundo y tercero ocupan casi la mitad del volumen (de la página 37 a la 252) y reproducen, con algunas variaciones, dos extensos trabajos sobre la obra de Javier Marías y de Enrique Vila-Matas, que se habían publicado en el libro hoy agotado *Figuraciones del yo en la narrativa* (2010), a los que se añade el comentario de los títulos más recientes (*Los enamoramientos* de Marías, y *Dublinesca* y *Aire de Dylan* de Vila-Matas). Plantean estos dos autores, cada uno en su particular registro estético, un tema central en la investigación del profesor Pozuelo: los problemas de la representación del yo en la escritura (cfr. *De la autobiografía: Teoría y estilos*, 2005), que aquí le parecen resolverse no bajo las premisas del tan manoseado concepto de autoficción, sino en la creación de una voz narrativa personal que, sin ser autobiográfica, le pertenece al autor como *voz figurada* en la que «se despliega la solidaridad de un *yo pensante* y un *yo narrante*». Una solidaridad que se confirma recurriendo a los paratextos autoriales (conferencias, artículos, entrevistas) y que se revela en la dimensión autorreflexiva y metaliteraria que anida en la escritura de ambos autores. Pozuelo entiende que la conciencia de la imposibilidad de contar la experiencia o de saber lo que sucede estimula en Javier Marías la necesidad de la ficción, y de la literatura, precisamente para decir esa imposibilidad y que, en su caso, se manifiesta en la invención de un narrador que somete cuanto ve y oye a escrutinio y sospecha, de modo que el relato se interrumpe para comentar, explorar posibilidades, dilucidar suposiciones en una red interminable de conjeturas que suspenden el tiempo de la enunciación. En Vila-Matas se trata de la construcción de una identidad literaria disuelta en paréntesis, y que se dibuja y desdibuja a través de máscaras, imposturas, desdoblamientos en los fantasmas de escritores a los que glosa y en los que se mira (Melville, Pessoa, Kafka, Borges, Pitol...). Una multiplicidad del yo inscrita en una voz narrativa que se mueve a sus anchas entre lo lírico, lo reflexivo y lo autobiográfico, entre lo serio y lo irónico, abandonándose a un discurso atravesado de citas, autores y lecturas, y cuyo dispositivo estructural básico es el de una obra haciéndose mientras la leemos. La *figuración del escritor* no es un *asunto* – insiste Pozuelo –, sino una forma, un lenguaje, en los que coinciden «la producción del significado y el texto del que tal producción es *objeto* o consecuencia. *De esta manera sujeto y objeto son indistinguibles*» (p. 177).

El cuarto capítulo se detiene en la estilística narrativa de dos novelas de Pérez Reverte (*La reina del sur* y *El tango de la Guardia Vieja*), en la que se pondera el eficaz dominio de las prolepsis, recapitulaciones y diálogos para elaborar unas tramas impecables en que los acontecimientos y las atmósferas de la intriga se enlazan con los procesos psicológicos interiores de pérdida y declive de sus personajes, sobre todo de las protagonistas femeninas. Los siguientes capítulos, más breves, ilustran sobre una dominante temática de nuestra narrativa orientada a revisar/reescribir episodios traumáticos colectivos y procesos históricos aún presentes en la memoria

cultural española y europea. Obviamente los componentes ideológicos y las opciones retóricas de cada autor son muy varios, como estos análisis individuales ponen de relieve, pero en la mayoría se advierte una reivindicación de la función pública o política del discurso literario, el retorno de un cierto *engagement* más ético que ideológico, si es que ambas cosas admiten deslindarse. Así recorreremos en sucesivas entregas la búsqueda (*quête*) desencadenada en Cercas por el «gesto de perdón» del miliciano comunista, la hipérbole satírica con que Manuel Longares desmonta el relato de la transición, la sagaz mezcla de documentación y vidas ficticias en la imagen de la sociedad franquista en Martínez de Pisón, la educación sentimental femenina encarnada en la narradora de *Cielo nocturno* de Soledad Puértolas, la tragedia de los Balcanes en *La hija del Este* de Clara Usón y, por último, la trilogía del mal de Menéndez Salmón interpretada como una metáfora de la indecibilidad radical del terror.

Un libro, en fin, que nos permite considerar los procedimientos mediante los que las novelas son a la vez, y en grados diversos, respuestas e interrogantes a situaciones sociales, políticas y económicas de las que ellas mismas participan, y detectar las formas en que la ficción literaria encara sus propios desafíos ontológicos, epistemológicos, éticos y estéticos. Todo ello sin anular el placer del texto, antes al contrario: en el ejercicio crítico de Pozuelo Yvancos está siempre el lector apasionado cuyo análisis quiere ser también, y quizá sobre todo, una invitación al debate y a la lectura.

Jaén i Urban, Gaspar (2014). *El paisaje urbano de Nueva York en la obra escrita de Federico García Lorca*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, pp. 108

Sara Antoniazzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

A partir de la contemplación de Nueva York desde el último piso del hoy desaparecido World Trade Center, Michel de Certeau en *L'invention du quotidien* (1980) distinguía dos ciudades y dos opuestas maneras de concebir el espacio urbano: por un lado la urbe observada desde la cumbre del rascacielos, que coincide con el Nueva York geométrico y racional proyectado por urbanistas y arquitectos; por otro la ciudad vista a ras del suelo, el Nueva York multiforme y dinámico que experimentan los caminantes. Pero la metrópolis norteamericana no es solamente el entramado de calles, manzanas y edificios trazado por la planificación urbanística, o el espacio caótico que los neoyorquinos recorren a pie cada día. Frente a la ciudad concreta de hormigón y asfalto, habitada por personas de carne y huesos, se levanta otra, hecha de tinta y papel: el Nueva York descrito e imaginado por poetas y escritores desde el siglo XIX en adelante. De hecho, hoy nos resulta imposible pensar en la Gran Manzana sin asociarla, por ejemplo, a los versos de Whitman y Lorca o a las novelas de Capote, Dos Passos y Scott Fitzgerald.

A Federico García Lorca se deben algunas de las imágenes más intensas y descarnadas del Nueva York del siglo XX. El poeta granadino llegó a la ciudad en junio de 1929, buscando una salida a la crisis personal y creativa que sufría en aquel momento, y se quedó en ella hasta marzo de 1930. Los más ilustres críticos lorquianos, como Fernández Cifuentes, Anderson y Maurer, coinciden en señalar que el año 1929 marcó un antes y un después en la obra del poeta. Durante sus nueve meses de estancia en la metrópolis norteamericana, Lorca concibió los versos de *Poeta en Nueva York* (1940), una de las obras capitales de la poesía española moderna. Sobre la presencia de Nueva York en este poemario y su influencia en la trayectoria creativa y vital del poeta se han hecho correr ríos de tinta, pero casi nadie ha estudiado la referencia a la ciudad desde un punto de vista urbanístico. Este vacío ha sido finalmente cubierto por *El paisaje urbano de Nueva York en la obra escrita de Federico García Lorca*, un breve ensayo escrito por el arquitecto, poeta y profesor Gaspar Jaén i Urban, donde el Nueva York

de los años 1929-30 se pone en relación con aquel poetizado por Lorca. El texto es el resultado de una investigación empezada en abril de 1990 en la misma ciudad de Nueva York, visitada por Jaén sesenta años después de Lorca. La edición está acompañada de una serie de fotografías de la ciudad en blanco y negro tomadas por el autor y de algunos dibujos suyos realizados al estilo lorquiano. El ensayo plantea una interpretación desde la óptica del urbanismo y de la arquitectura de los escritos lorquianos que hacen referencia a la metrópolis norteamericana, y más precisamente los versos de *Poeta en Nueva York*, la correspondencia de Lorca y la conferencia-recital *Un poeta en Nueva York*. En ellos Lorca describe la geometría atrevida de la urbe observada desde lo alto de los rascacielos, así como la ciudad multiforme y caótica descubierta durante sus largos paseos, revelando una mirada sensible a la arquitectura y al espacio urbano. Jaén propone una lectura atenta y precisa de los escritos lorquianos, que tiene en cuenta los textos críticos más importantes sobre Lorca publicados hasta la fecha y en particular el reciente volumen *Federico García Lorca en Nueva York y La Habana: Cartas y recuerdos* (Anderson y Maurer 2013). Confrontando la correspondencia del poeta reunida en esta antología con los poemas y la conferencia-recital, la primera mitad del ensayo analiza la actitud ambivalente y contradictoria que Lorca manifiesta hacia Nueva York. Frente al tópico aún extendido entre críticos y biógrafos de un Lorca aislado y afligido por unas «mortales angustias» durante su estancia en la metrópolis, Jaén demuestra que el poeta granadino mantuvo hacia la ciudad una postura mucho más compleja, que oscilaba entre la atracción por su modernidad y el horror que le suscitaba la deshumanización impuesta por el sistema capitalista americano.

La segunda mitad del ensayo individúa y analiza los elementos urbanos y arquitectónicos del Nueva York de los años veinte en los que Lorca insiste a lo largo de sus escritos: los rascacielos, los puentes colgantes, las ventanas siempre iluminadas, los neones multicolores de los anuncios, la numeración de las calles y los nuevos materiales de la arquitectura del siglo XX (cristal, hierro, acero, aluminio). La novedad más remarcable del análisis propuesto consiste en la incorporación de los elementos del paisaje urbano que incluyen metal (ventanas, puertas, relieves, plafones, techos, paredes) al conjunto de los objetos metálicos que en la poesía lorquiana notoriamente simbolizan la muerte y el sufrimiento (puñales, alambres, alfileres, agujas, clavos, balas). El otro aspecto de Nueva York que más impresionó al poeta fue el paisaje humano: la visión de la masa de habitantes (la «multitud» que aparece en muchos de los poemas neoyorquinos) y de la variedad de razas, lenguas y religiones concentradas en la metrópolis. Ambos paisajes - urbano y humano - influyeron no solamente en el argumento de los poemas, sino también en el mismo lenguaje poético empleado por Lorca: un lenguaje radicalmente nuevo, que prescinde de las resonancias populares de su obra anterior e incorpora «tanto en el vocabulario como

en la lógica gramatical [...] objetos y elementos modernos» (p. 89) reveladores de una cultura urbana cosmopolita. Enriquecen la interpretación de los textos lorquianos citados a lo largo del ensayo una serie de referencias a la ciudad de Nueva York desde otros ámbitos de estudio, como el cine o la pintura.

En *El paisaje urbano de Nueva York en la obra escrita de Federico García Lorca* Gaspar Jaén i Urban analiza los escritos neoyorquinos de Lorca con rigor de arquitecto y sensibilidad de poeta. El resultado es una lectura amena que proporciona claves para aproximarse de manera original e innovadora a la obra de uno de los poetas más importantes del siglo XX.

Carnero, Guillermo (2014). *Una máscara veneciana*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, pp. 228

Alessandro Mistrorigo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

En abril de 2011, Guillermo Carnero participó como invitado de larga duración en el programa de *Incroci di Civiltà*, el festival internacional de literatura que la Universidad Ca' Foscari organiza cada año en Venecia. En la introducción del libro, el autor recuerda con gratitud el tiempo del que dispuso en la ciudad lagunar, pudiendo así «integrar la Venecia real en la leída y en la soñada» (2014, p. 10). Este ocio activo le dio la oportunidad para volver a reflexionar sobre la función que el imaginario histórico y artístico (en particular, el veneciano) ha desempeñado en su visión poética. *Una máscara veneciana* se divide en tres partes. La primera contiene la parte ensayística, la segunda una selección de los poemas citados y la tercera la reproducción de las obras de arte a las que al autor se refiere en su discurso. La parte inicial cubre la primera mitad del libro y se compone de un preámbulo, un epílogo y cuatro capítulos: «Yo lírico y máscara cultural», «Una máscara veneciana», «Italia en mi obra» y «Venecia en mi obra». En el epílogo, de una sola página, el autor confiesa que «este no es un libro sobre Venecia, y sobre el arte veneciano [...] Este es sólo un libro sobre lo que ha sido para mí Venecia y el arte veneciano en tanto que detonadores y estímulos de la escritura poética» (2014, p. 118).

No es una casualidad si la auto-reflexión de Carnero empieza con una cita del poeta francés Valery Larbaud (1881-1957), cuyos textos tradujo en 1972 para la revista *Trece de Nieve*. La cita, que Carnero recuperó en *Espejo de gran niebla* (Barcelona, Tusquets, 2002), procedía de un poema del *alter ego* de Larbaud, Archibald Olson Barnabooth, y dice: «J'écris toujours avec un masque sur le visage, | un masque à l'ancienne mode de Venise» (p. 15). Se podría decir sin exagerar que toda la trayectoria artística de Guillermo Carnero se cifra en este dístico. En él están los dos elementos que cimientan su concepción poética: la máscara como figura de mediación con la experiencia de la realidad, es decir como lenguaje condenado a remitir – solo a remitir – al referente, y Venecia como imagen alegórica de una realidad excesivamente bella. Dos elementos que, además, llegan a coincidir.

Afrontando el problema de la relación entre el ser y el aparecer, Gianni Vattimo (*El sujeto y la máscara*, Barcelona, Península, 2003), afirma que la máscara es «algo que no nos pertenece por naturaleza, sino que se asu-

me deliberadamente en consideración de algún fin, impelidos por alguna necesidad. En el hombre moderno, el disfraz es asumido para combatir un estado de temor y debilidad» (p. 31). Esto es cierto, aunque Carnero precisa que la «expresión indirecta del yo, a través del contenido de la memoria cultural, no implica desaparición de la emoción, sino alternativa a una tradición obsoleta, neorromántica y confesional» (2014, p. 15). Su poética ha apostado desde el principio por una poesía que incorpora la memoria cultural como un correlato objetivo, según el modelo de T.S. Eliot. Es sabido que Guillermo Carnero, al igual que otros *novísimos*, ha marcado distancias respecto al yo lírico tradicional. Su poesía es «confesional», afirma, en el sentido de que se funda en la «experiencia personal vital y emocional, pero a través del filtro de la cultura» (2014, p. 20). Es esta la modalidad elegida para expresar la tensión entre la emoción y la razón (2014, p. 22). La relación que el autor establece entre el yo lírico y la máscara cultural (donde la historia de la cultura es objeto de simbolización) tiene una matriz *analógica*; y es gracias a la analogía que los referentes culturales adquieren la condición de documentos morales, es decir, pertenecen a la vida y a la expresión del yo - disfrazado, el que lleva la máscara.

Una vez más, en este libro Guillermo Carnero confirma su poética acudiendo a menudo a escritos teóricos suyos y de otros críticos (Carlos Bousoño, Elide Pittarello, José-Carlos Mainer, entre otros) y le entrega al lector una clave importante para entenderla: «la noción de “expresión de la experiencia cotidiana a través de la experiencia cultural”» (2014, p. 26). La de Carnero es una poesía de saltos, de enlaces, de correlaciones, de reenvíos continuos a la experiencia de un poeta que no diferencia lo cotidiano de lo cultural (2014, p. 26). Él no se cansa de repetir que, en su caso, la poesía «es pensamiento emocional» (2014, p. 27), nombrando a muchos poetas afines como Donne, Keats, Bécquer, Rubén Darío, Cavafis, Rilke, Cernuda, T.S. Eliot. Todo esto le valió la etiqueta de culturalista, esnob, perteneciente a una literatura *highbrow*, a un posmodernismo de referencias altas opuesto a una postura más ‘popular’ y ‘lúdica’ que, en términos de estrategia comunicativa, empleó por ejemplo Manuel Vázquez Montalbán, otro *novísimo* y compañero de generación. Pero a estos poetas se los llamó también *venecianos*.

En el segundo escrito que le da el título al libro, Carnero problematiza precisamente este concepto hablando de «esteticismo trágico» en relación a la máscara cultural. Venecia es el espacio estético por excelencia, el lugar donde lo *bello* tiene su suprema expresión. Sin embargo, afirma el poeta, «*lo bello se revela incapaz de suplir las limitaciones y las deficiencias de lo habitual, lo irrelevante y lo mediocre, por cuanto su superior calidad y naturaleza no incluyen la perdurabilidad y la inalterabilidad que lo legitimarían como universo alternativo*» (2014, p. 42, cursiva del autor). Venecia, continúa Carnero, nunca podrá «sustraerse a su evidencia simbólica: ser el más bello dibujo de la muerte sobre la tierra» (2014, p. 55). Aquí Carnero

marca también su diferencia con respecto a otros tipos de *culturalismos* o *neovanguardias* de tipo vitalista. Su poética es un refugio en el arte, pero un refugio de tipo funerario, pues lo que el arte muestra es la muerte, el vacío. La poesía es ese arte que «no ha de ser entendido como consuelo» escribe José-Carlos Mainer en relación a su poesía (*Tramas, libros, nombres*, Barcelona, Tusquets, 2002, p. 244).

Profesor y crítico literario, además de poeta, Carnero confirma en este libro cómo tienen que leerse sus poemas, en particular los que tratan de objetos artísticos. En «Italia en mi obra», por ejemplo, afirma que el poema no es una *ekphrasis* del cuadro o de la obra de arte, sino un intento de *interpretación*. La obra de arte desata una emoción en el sujeto que hace experiencia de ella y la filtra por su inteligencia y por su sensibilidad (también cultural). Así la máscara cultural «no implica sólo una confesión transparentemente disfrazada, sino todo un juego de posibilidades intelectuales que el poema puede brindar al lector» (2014, p. 74). El poema será pues el resultado de una «emoción no primaria» (2014, p. 76). Algo similar a lo que escribe Umberto Eco en las *Apostillas a 'El nombre de la rosa'* (Barcelona, Lumen, 1985) cuando, exponiendo la sensibilidad postmoderna, para expresar un sentimiento patético como el amor, pone el ejemplo del enamorado que recurre a las novelas de Liala (autora italiana equiparable a Corín Tellado). Como enseña la última parte del libro, el caso de Carnero es diametralmente opuesto: en su poesía se encuentran referencias a Giovanni Bellini y Piero Della Francesca, Tiepolo, Bernini y Canova, Depero, De Chirico y Tanguy, sólo por mencionar algunas.

En toda esta abundancia, se nota que Venecia sigue siendo especial. En el texto titulado «Venecia en mi obra», Carnero nombra no sólo obras de arte que están relacionadas con la ciudad lagunar, sino también algunos lugares, símbolos y episodios o personalidades de su historia. Explicitar la profunda relación que lo vincula a esta ciudad, para Carnero significa llevar a cabo un acto crítico de auto-reconocimiento: mirando esta máscara puede ver una figuración muy querida de su propio rostro, ya que - después de Nietzsche - ni él ni nadie tiene acceso a un original que no existe. Al fin y al cabo, la máscara sigue siendo una hipótesis de comunicabilidad.

Marías, Javier (2014). *Así empieza lo malo*. Madrid: Alfaguara, pp. 534

Alexis Grohmann (University of Edinburgh, UK)

En *L'espace littéraire*, Maurice Blanchot explica que el escritor pertenece a lo que llama *l'oeuvre*, la obra que llega a abarcar todos sus libros a lo largo de su vida, la obra que sólo llega a su fin una vez muerto el escritor y de la cual cada libro acabado es sólo una instancia mediante la cual se pone un límite (momentáneo) a lo interminable; el escritor pertenece a la obra, pero lo único que le pertenece a él es un libro. Las exigencias de la obra son la razón por la que, una y otra vez, un escritor retoma la tarea de escribir un nuevo libro. Toda su vida, el poeta busca la poesía, dice Blanchot citando a Valéry, porque la poesía no es una actividad determinada; en esta actividad, que es una búsqueda, se crean la necesidad, la meta, los medios y hasta los propios obstáculos. El poeta que busca la poesía no sabe si es poeta. La poesía, la escritura no le es ofrecida como una verdad y una certeza. No sabe si es poeta el poeta, no sabe si es escritor el escritor. La poesía, la escritura, el arte depende de él, de su búsqueda, y esta dependencia no lo convierte en dueño de lo que busca, sino que lo llena de incertidumbre. Cada obra, cada momento de la obra, lo pone todo en tela de juicio una y otra vez.

No hay mejor manera, a mi modo de ver, de entender la trayectoria literaria de Javier Marías, que toda su vida no ha hecho sino dedicarse de forma absolutamente comprometida a esa búsqueda, rodeado de incertidumbre, ateniéndose a las exigencias de su obra. *Así empieza lo malo* es la undécima o duodécima (si incluimos *El monarca del tiempo*) o decimocuarta (si nos hemos de atener a la percepción del autor de *Tu rostro mañana* como tres) instancia novelística de esta búsqueda, mediante la cual el autor aborda, en el marco de los años de la Transición y la Movida (cuando «en Madrid casi nadie dormía») y el mundo del cine, muchos temas presentes también en anteriores novelas, tratados no sólo mediante el filtro de la ambigüedad que se cierne sobre el mundo de toda su obra, sino también por medio de un pensamiento literario muy extenso en esta novela: la verdad y la dificultad de saber a ciencia cierta nada; la conveniencia de saber y también la de no saber; el secreto, el engaño y el autoengaño; los efectos de las palabras; la lengua española; la vigencia del pasado en el presente (pasado que también amenaza la felicidad futura del narrador de forma espectral al final de la novela, tema encapsulado de forma brillante

en la siguiente frase final: «El pasado tiene un futuro con el que nunca contamos»); la justicia; la culpabilidad; el aprovechamiento de gente que se encontraba en una situación de superioridad después de la guerra; el chantaje; el matrimonio, en un momento en que todavía no hay divorcio en España; el amor, el sexo y el deseo sexual (la pasión y obsesión juvenil – y en un caso concreto nada juvenil – con el sexo, tienen más peso que en novelas anteriores; no obstante, las escenas de sexo no resultan ridículas, lo que les sucede a menudo a tantos escritores); y el suicidio, a través de una memorable y turbadora escena de tentativa de suicidio. Y pese a los asuntos a menudo graves y la prevaleciente seriedad con que se abordan, no se ha de pasar por alto el sentido de humor que recorre la novela entera y muchas de sus escenas.

La ambientación de la historia en el Madrid de 1980 facilita dos cosas. Por un lado, permite indagar en el período histórico de los años de una transición a la democracia ensombrecida por el oscuro período posterior a la Guerra Civil, sombra alargada que nos llega principalmente a través de una historia esbozada ya en *Cuando fui mortal* y plenamente desarrollada aquí. Por otro, posibilita volver a un tiempo y mundo sin Internet, e-mail o teléfonos móviles, porque, si no, no es sostenible ser un autor del siglo XXI que escribe ficciones contemporáneas en las que los medios de comunicación principales del siglo XXI están ausentes (las historias correrían el riesgo de no resultar del todo verosímiles). Esta vuelta al pasado abre la puerta a una indagación en los años del franquismo y la Transición – sobre ésta hay asimismo unas excelentes páginas explicativas al principio de la novela – y favorece la creación de una historia llena de ambigüedades en que las relaciones humanas no están condicionadas por las limitaciones que impone – y las impone también sobre el género de la novela – la tecnología. La cuidadosamente elegida imagen de cubierta de Balthus condiciona con sus colores los tonos de la historia narrada que el lector ‘verá’ por tanto teñida de matices oliváceos y amarillentos tan propios de los años ’70.

A pesar del hecho de que la idea del personaje como forma tradicional de la novela no sea sino una de las concesiones mediante las que el escritor busca salvar su relación con el mundo y consigo mismo, como nos recuerda Blanchot – tal concesión queda manifiesta en muchas novelas de Marías en que los personajes pasan a menudo a segundo plano, cediendo el terreno a una mente que roza lo incorpóreo en pasajes de monólogo interior, de una conciencia que se manifiesta en forma de río en que los pensamientos fluyen, por parafrasear a William James –, por la novela se pasea todo un mosaico de personajes memorables que en su mayoría, y quizás exceptuando a los protagonistas Juan de Vere, Beatriz Noguera, Eduardo Muriel y Jorge Van Vechten, están basados en personas reales y llevan sus nombres: el magníficamente retratado Herbert Lom, el cómico Francisco Rico (que con su mayor presencia en esta novela da un paso más en la pugna por usurparse del modelo real), el gran Jack Palance, el doctor José Manuel

Vidal (amigo de infancia y cardiólogo del autor, *El cardiólogo de la clase* según el título de uno de sus artículos) o el cineasta Jesús Franco (hermano de su madre). Tienen además cameos otros, tales como Peter Wheeler, el director de orquesta Odón Alonso (otro tío del escritor), Marius Kociejowski, y el productor Harry Alan Towers, además de Javier, que pasa a la negra espalda del tiempo como el primogénito muerto prematuramente en una historia de origen autobiográfico contada ya en *Negra espalda del tiempo*.

Y todos estos guiños, juegos y elementos, entre muchos otros, se configuran en *Así empieza lo malo* de nuevo por medio del maridaje de una mente afilada y una prosa como escalpelo en las que el lector tiene el lujo de sumergirse como en una ola, sólo para emerger cuando la voz se calla.

Corbalán, Ana; Mayock, Ellen (eds.) (2015). *Toward a Multicultural Configuration of Spain: Local Cities, Global Spaces*. Lanham (MD): Farleigh Dickinson University Press, pp. 212

H. Rosi Song (Bryn Mawr College, USA)

La inmigración como fenómeno transformador de España, un país históricamente conocido como país de emigrantes y que vuelve a serlo ahora gracias a la continuada crisis que sufre el país desde hace varios años, se ha convertido en objeto de estudio desde el campo del hispanismo en las últimas décadas. La inicial atención prestada a esta ola inmigratoria se ha ido enfocando en características y condiciones de más largo plazo que exponen los conflictos y tensiones que surgen en el proceso de asentamiento de diferentes comunidades. Desde esta perspectiva lo que se ha observado es cómo las comunidades que entran en contacto con su sociedad receptora se transforman mutuamente afectando el contorno político, social y cultural que comparten. Si por un lado la presencia de diferentes grupos de inmigrantes ha creado la percepción de una nueva España multicultural que proyecta hacia el exterior la imagen de una sociedad globalizada también es cierto que estos nuevos residentes, en diferentes grados de legalidad por la cada vez más restringida regularización de inmigrantes, exhiben y encarnan sus propias historias de asimilación y marginalización dentro de la sociedad española. Es dentro de este contexto en que debemos ubicar la reciente colección de ensayos editados por Ana Corbalán y Ellen Mayock quienes proponen un espacio desde el cual examinar la interacción entre lo local y lo global y los efectos que tiene el multiculturalismo en la geografía de España. Para tal propósito ofrecen en quince ensayos distribuidos en tres secciones lo que ellas denominan un «etnopaisaje», término acuñado por Arjun Appadurai que se define como un paisaje humano en el cual el movimiento de la gente cambia y afecta el mundo en que vivimos. Estos ensayos pueden entenderse, por lo tanto, como trabajos que pintan un escenario multicultural para capturar situaciones e informaciones actuales y relevantes que sirven para comprender la dinámica social y cultural de la península ibérica.

Corbalán y Mayock inician este volumen señalando la aparente contradicción bajo la cual viven los españoles asediados por titulares de periódicos alarmantes que si por un lado avisan el negativo futuro demográfico del país con una mayoritaria población de edad avanzada y la gradual

despoblación de sus áreas rurales, por otro advierten sobre el creciente número de inmigrantes a España. Las editoras identifican en esta paradoja la oportunidad de examinar las diferentes tensiones que vive el país, desde las confrontaciones entre los discursos nacionalistas y las identidades micronacionales así como el impacto de los procesos de globalización que están transformando el bienestar público de los ciudadanos creando un 'mercado' para acceder a beneficios como la salud pública o la educación. Estos procesos también intervienen en la organización y disposición de espacios urbanos (y también rurales) y en ellos confluyen lo que las editoras reconocen como una interacción entre lo local y lo global y los efectos del multiculturalismo en su geografía. La mayoría de los ensayos que se reúnen en esta colección recurren repetidas veces a los trabajos y las teorizaciones de Henri Lefebvre, David Harvey, Marc Augé y Edward Soja, entre otros, para leer la manera en que los diferentes grupos de inmigrantes afectan y quedan afectados espacialmente, desde el concepto del 'no lugar' en la cual transitan estos grupos en constante movimiento hasta la reorganización urbana que responde al ímpetu neoliberal traducido en la marginalización y jerarquización de diferentes sectores de la sociedad. Cabe notar que estas características no sólo se perciben en España sino también en otros puntos geográficos. A pesar de la especificidad de la península su caso sirve para comprender en términos generales la confrontación entre la tendencia globalizadora y la experiencia de la inmigración.

Divididos en tres secciones que se enfocan en representaciones de la configuración multicultural dentro del espacio urbano y rural de la península y entre lo local y lo global, los trabajos examinan textos literarios, documentales y películas recientes que tienen como tema general la inmigración. En la primera sección dedicada a textos literarios, Victoria L. Ketz y Hayley Rabanal estudian las obras de las escritoras Rosa Montero y Lucía Etxebarria para discutir cómo ambas escritoras imaginan y representan comunidades diversas en un cambiante centro urbano. Si para Montero, según Ketz, Madrid es una ciudad global en la cual quedan acentuadas sus divisiones socioeconómicas, para Rabanal el trabajo de Etxebarria revela una actitud ambigua ante la posibilidad y el funcionamiento de una sociedad multicultural. Por su lado, Carmen Alfonso reflexiona descriptivamente sobre una reciente antología de textos sobre Madrid para apuntar cómo sus protagonistas mujeres mantienen una íntima y transformadora relación con el ambiente urbano que habitan. En el penúltimo ensayo de esta sección, Pilar Martínez-Quiroga examina una novela de María Reimóndez para identificar a Vigo como un espacio urbano que subvierte el discurso nacionalista de Galicia. Finalmente, Raquel Vega-Durán ofrece una convincente lectura de una novela gráfica de Miquel A. Bergès para identificar cómo ocurren los encuentros en una ciudad entre grupos de personas que pertenecen a comunidades y mundos diferentes desarrollando una íntima interacción entre lo global y lo local.

La segunda parte de la colección lo componen ensayos que examinan documentales que capturan y comunican el encuentro entre diferentes comunidades y cómo esta relación transforma físicamente el espacio que deben compartir. Megan Saltzman y Javier Entrambasaguas analizan los documentales *Si nos dejan* (Dir. Ana Torres, 2003) and *Raval, Raval* (Dir. Antoni Verdeguer, 2006) para examinar los diferentes discursos y espacios que habitan los inmigrantes en Madrid y Barcelona. Por su parte, Alicia Castillo Villanueva propone en su estudio sobre *El otro lado: un acercamiento a Lavapiés* (Dir. Basel Ramsis, 2002) cómo Madrid se convierte en un enclave 'glocal' donde una inmigración transnacional continúa reconfigurando espacial y simbólicamente uno de los barrios más tradicionales y populares de Madrid. El enfoque sobre la capital continúa en el trabajo de Maryanne Leone quien en un fascinante estudio narra las vicisitudes enfrentadas por la comunidad ecuatoriana que desea crear un espacio para su Virgen, conocida como *La Churona*, desde donde poder continuar con la devoción hacia esta figura lejos de su país natal. Sohyun Lee se aleja del espacio urbano para concentrarse en el caso que narra el documental *Aguaviva* (Dir. Ariadna Pujol, 2006) donde un pequeño pueblo intenta contrarrestar los efectos de su despoblación invitando a inmigrantes a residir en su municipio. Lee demuestra con acierto cómo el proceso de la globalización no solo se aplica a situaciones urbanas sino también rurales. Thomas Deveny concluye esta sección con una discusión sobre el caso de los residentes y turistas británicos que viajan a Murcia para poder jugar al golf. A través del documental *La guerra del golf* (Dir. Lucía Sánchez, 2011) Deveny examina el conflicto de la escasez de agua que divide a los residentes de esta región.

En la última sección del volumen los autores analizan películas en las cuales quedan representados los espacios locales y globales donde deben convivir diferentes comunidades. El ensayo de Donna Gillespie examina la manera en los espacios ocupados por mujeres inmigrantes se convierten en subcomunidades dentro de sus propias comunidades. Por otro lado, María R. Matz and Carole Salmon vuelven a enfocarse en Madrid a través de la filmografía de Pedro Almodóvar para examinar la manera en que su trabajo captura la característica 'glocal' de la capital gracias a las transformaciones por las cuales ha pasado desde el final de la dictadura. William Nichols traslada nuestra atención desde la multiculturalidad de España hacia la explotación de la Costa del Sol a través de un análisis detallado de dos películas, *El turismo es un gran invento* (Dir. Pedro Lazaga, 1968) y *Torremolinos 73* (Dir. Pablo Berger, 2000). Estas películas se presentan como ejemplos importantes que documentan el arco de la modernización de España que apuesta por una sociedad de consumo y un capitalismo salvaje. Por su parte, Diana Norton propone en su discusión de la película *No habrá paz para los mal malvados* (Dir. Enrique Urbizu, 2011) cómo la imagen globalizada de una España multicultural solo sirve para exponer una realidad

marcada por prácticas y actitudes que se destacan por sus estereotipos y su racismo. El ensayo final de este grupo de Roberto Robles-Valencia puede leerse como una reflexión sobre la frase célebre del franquismo, «Spain is different», para exponer cómo a pesar de que las cosas parecen haber cambiado en el país esta transformación debe cuestionarse cuidadosamente. La necesidad de esta examinación se justifica con el análisis de tres películas, *Flores de otro mundo* (Dir. Iciar Bollaín, 1999), *Porniente* (Dir. Chus Gutiérrez, 2002) y *Princesas* (Dir. Fernando León de Aranoa, 2005) que exponen una sociedad todavía conservadora y tradicional.

El “etnopaisaje” que trazan estos ensayos de variada intensidad crítica resultan útiles a la hora de pensar sobre la España contemporánea pero sobre todo para inspirar un interés en lo que vendrá después. El futuro de esta configuración multicultural será un capítulo importante en la historia del país, uno que deberá escribirse con cuidado y atención, prestando atención a las condiciones y situaciones a los que apuntan estos ensayos que, bajo la orientación de las editoras, ya han detectado importantes obstáculos que se deben superar.

Corral, Rose (ed.) (2012). *Presencia de Juan Carlos Onetti: Homenaje en el centenario de su nacimiento (1909-2009)*. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, pp. 287. Serie Estudios de Lingüística y Literatura, Cátedra Jaime Torres Bodet, 60

Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Tra le occasioni di riflessione sull'opera e sull'uomo suscitate dal centenario della nascita di Juan Carlos Onetti (1909-2009) spicca, per organicità e volontà di dissipare i luoghi comuni, la raccolta di studi promossa e curata da Rose Corral, nel contesto di una civiltà letteraria di crocevia, come quella del México, tra Nord e Sud America. Il saggio conclusivo dello scrittore Juan Villoro (1956-) «*Adivine, equivocóquese*»: *Los cuentos de Juan Carlos Onetti*, non solo testimonia l'influenza di Onetti sul romanzo messicano attuale, ma conferma le affinità della cifra narrativa di Onetti con la short-story di Hemingway e di Carver (non senza attenzione però a Čechov e a Kawabata), quindi con i procedimenti del monologo interiore e dell'iperrealismo, inteso come «incontestabile verosimiglianza della illusione negata» (p. 275). Con il riferimento a Edward Hopper si rinvia all'intervento di Hugo J. Verani, *Una poética de la ficción: Onetti, la pintura y algo más*, centrato sulle suggestioni artistiche presenti nella scrittura di Onetti nonché sugli espliciti riconoscimenti tributati dall'autore a Gauguin e a Cézanne, creatori di soluzioni di rappresentazione post-impressionista della realtà del tutto consentanea allo sperimentalismo di Onetti, conforme quindi a un tipo di realismo crudo e critico, irriducibile a una formula di scuola e alla contaminazione con l'elemento fantastico da Onetti ripudiato. Ma non si dimentichi la sintomatica apposizione sulla prima edizione Signo, Montevideo del romanzo d'esordio *El Pozo* (1939) di un falso di Picasso, a contrassegno del carattere comunque apocrifo del mondo e modo del creatore della città immaginaria di Santa María.

Tra questi due poli della posizione estetica di Onetti, il volume snoda efficacemente una serie di analisi suddivise in tre distinte sezioni: «*Visiones de conjunto: los territorios onettianos revisitados*», «*Los primeros textos: de Tiempo de abrazar a Tierra de nadie*» y «*Sobre novelas y nouvelles posteriores a La vida breve*». Dove il testo preliminare Dorotea Muhr (Dolly Onetti)

«Se llamaba Onetti», vale piuttosto come ritratto dell'autore ancora in piedi, tra affettività e un approccio critico già consistente e tale da proporlo nel canone del Novecento, dopo aver preso parte alla stagione del *boom* come autore rispettato ma di seconda fila. Al rapporto con la personalità soverchiante e del tutto «schiacciasassi» di Vargas Llosa, ben più giovane di 27 anni ma destinato a formulare un'inattesa autocritica nei confronti di Onetti (p. 238), quindi ai contatti a corrente alternata con i «mostri sacri» più anziani, con Borges (p. 267) e con Arlt (p. 268) rimanda lo studio ricostruttivo «Burdeles en pugna: *Junta cadáveres* y *La casa verde*» de Fernando Curiel Defossé. Tra prassi editoriale e storia della ricezione, la questione è indagata all'interno dell'aneddotica che esprime la prosopopea del personaggio Onetti: outsider, disincantato, apostata, passivo, rassegnato, fatalista, quindi topicamente rioplatense (p. 235). In effetti «Vous êtes un personnage», fu il saluto che Jean-Luc Godard rivolse a Onetti, secondo la notizia inedita riferita da Muhr Onetti (p. 21), dopo l'incontro a Madrid nel 1992, due anni prima della morte, per il progetto del film mai realizzato e ispirato al racconto *Jacob y el otro* (1961). Nondimeno, come accennato, lo scopo della raccolta curata da Rose Corral è quello per l'appunto di oltrepassare i luoghi comuni che incrostano la ricezione di Onetti.

Per approdare a una verifica affermativa dell'attualità di Onetti Fernando Aínsa, «En el astillero de la memoria. Para una tumba con nombre: Juan Carlos Onetti (1909-2009)», prende invece le mosse dalla sua prima lettura del testo, nel 1959, quindi da un presupposto autobiografico, simpatico e identificante. Si tratta di un articolo a ben vedere di notevole impegno teorico, attento al sostrato filosofico esistenzialista e ai correlativi procedimenti di cui Onetti fu maestro, in forza sia delle sue letture ad ampio spettro (pp. 29-30) sia delle proprie convinzioni stilistiche. Tra le tecniche narrative predominanti Aínsa ne indica due in particolare: «seleccionar y deformar» (p. 31). Contemperando la componente affettiva e l'interesse psicanalitico della scrittura di Onetti nella rappresentazione di personaggi femminili, «Resonancias, nexos, fulguraciones: la poesía en algunas historias de Onetti», di Osmar Sánchez Aguilera e il successivo «Onetti: una ética de la angustia», di Sonia Mattalía, chiudono la prima parte del volume asserendo ulteriormente la perdurante funzione di stimolo, anche sul piano tematologico e di *gender*, del punto di vista ironico del narratore uruguayano.

Singole opere risultano affrontate monograficamente nei saggi centrali di Jaime Concha, «Nacimiento y textura de sus personajes», su *Tiempo de abrazar* (1934) e di Teresa Porzecanski, «Dilemas de la identidad y construcción de 'lo masculino' en *El posible Baldi*», in cui ricorre la priorità della costruzione parodistica, in chiave sessista, tra banalità e spaesamento dell'immaginario dei suoi personaggi, che sono uomini-massa isolati nella indifferente *multitudo* delle città moderne. Tra spazializzazione urbana e orizzonte esistenziale ferito si propone l'analisi di «*El pozo y Tierra de na-*

die: historias de dos ciudades», da parte di Rocío Antúnez Olivera, mentre in «*Un sueño realizado* o la deseada aproximación a la muerte», firmato dalla curatrice del volume Rose Corral, si rilegge il racconto *Un sueño realizado*, uscito su *La Nación* de Buenos Aires il 6 luglio 1941, e quindi eponimo per la successiva raccolta a distanza di dieci anni, portando alla luce un complesso tessuto intra- e intertestuale che rinvia alle prove precedenti dell'autore, al suo interesse per il teatro (Shakespeare, *Hamlet*, in particolar modo) e a notevoli aspetti comuni con Felisberto Hernández. Una propensione alla metafora e all'allegoria etico-politica è individuata con acutezza da Hebert Benítez Pezzolano, «La farsa y su otra orilla en *El astillero*», dal momento che il rifiuto e la rinuncia («Pensé entonces, no que estaba loco, sino que su voluntad era suicidarse, o empezar a hacerlo, tan lentamente que hasta hoy dura») costituiscono già la risposta all'indifferenza e un passo verso la critica al sistema. Questa lettura fa il paio con il precedente «Los funerales del realismo. Para una tumba sin nombre, de Juan Carlos Onetti», di Enrique Foffani il quale, con una più densa definizione teorica, ribadisce l'uso ambiguo dell'immagine generativa, fantasmatica più che fantastica, delle storie di Onetti che, in quanto radicate nella atmosfera del tempo, decostruiscono il reale allo scopo di contestarne i contenuti esproprianti, iniqui, assurdi. Nella sua introduzione Rose Corral rammenta la presenza al Colegio de México di José Emilio Pacheco (1939-1914), figura storicamente mediatrice per Onetti presso il pubblico messicano, all'apertura dei lavori il del 3 febbraio 2009 e la lettura che lo scrittore e poeta aveva proposto, in calce alla sua relazione, del suo poema *Santa María* (in *Cuadernos Hispanoamericanos*, 292-294, 1974, p. 42, quindi nella raccolta, *Islas a la deriva*, México, Siglo XXI, 1976) a Onetti dedicato:

Esta ciudad se inventa otro pasado.
 El silencio está fuera de lugar.
 Las casas son vestigios de un mundo ausente.
 La noche se desploma sobre otra época.
 El aire envenenado huele a campos antiguos.
 Y todo se vuelve aún más extraño
 porque lo reconozco.
 Porque ya en cierta forma estuve aquí
 (donde no he estado nunca).
 Porque he perdido la ciudad insondable
 Que ahora recobro misteriosamente.
 ¿Y quién podrá decirme la verdad en este cauteloso fin del mundo?
 ¿Estoy vivo en mi vida pero me adentro en una fantasmagoría?
 O todo, a fuerza de ser real,
 ¿me está volviendo un azorado fantasma?

Questa città si inventa il suo passato.
Il silenzio vi è fuori di luogo.
Le case son vestigia di un'assenza.
La notte piomba sopra un altro tempo.
Avvelenata l'aria sa di campi.
E tutto diventa ben più strano
perché lo accetto.
Perché già in qualche modo io fui di qui
(dove mai sono stato).
Perché ho perduto la città insondabile
che ora stranamente mi riprendo.
Ma chi può dirmi il vero in questa fine timida
del mondo?
Se vivo nella mia vita, perché son dentro
una fantasmagoria?
O forse tutto, a forza di essere vero,
di me fa un fantasma sprovveduto?

Piace quindi aver trascritto e tradotto in chiusura questi versi, a beneficio del lettore italiano e in ricordo dello stesso Pacheco recentemente scomparso e assente nel volume.

Aridjis, Homero (2013). *Del cielo y sus maravillas, de la tierra y sus miserias*. México: FCE, pp. 231

Patrizia Spinato B. (CNR; ISEM; Università degli Studi di Milano, Italia)

Homero Aridjis ha abituato il proprio pubblico ad un'alternanza di prosa e poesia, un equilibrato contrappunto che mantiene viva la tensione del lettore e, al tempo stesso, consente allo scrittore di rigenerarsi. La poesia costituisce infatti, per l'artista michoacano, una fonte continua di ispirazione, occhio solare che tutto illumina e tutto racchiude in sé.

La raccolta poetica che qui presentiamo, come le precedenti, è dedicata alle figure femminili della famiglia Aridjis: la moglie Betty e le figlie Chloe ed Eva Sofía, presenze costanti nella vita e nell'opera. Trattandosi di una produzione fortemente autobiografica, non sorprende che anche i singoli componimenti siano spesso ispirati da situazioni quotidiane e pertanto ricondotte ad una o più delle figure citate. Valga per tutte la poesia *Migraña* (p. 47), tenerissima consolazione di un padre partecipe delle sofferenze intime della figlia, per la quale chiama a raccolta, con l'affetto, l'esperienza preziosa di una vita.

Il volume, raffinato e suggestivo per le scelte grafiche e cromatiche, presenta una quadripartizione tematica. La prima sezione ha per titolo *Del cielo y sus maravillas* e trae ispirazione da autori cari al poeta messicano: Emanuel Swedenborg, Marsilio Ficino, Parmenide, Giuseppe Ungaretti. Dalla prima strofa della prima lirica, dal titolo *Totalidad*, si ha ben chiara la permanente centralità della lettura e dei libri per Aridjis: «En una tarde helada. | Camino de Broadway | entro a una librería. | Ojeo un libro. | Totalidad» (p. 13).

Molti i temi trattati, con riferimenti espliciti al cielo, alla luna, al sole, alla luce, a Dio, all'armonia del creato e alle figure di asceti e mistici che nelle varie religioni vi si sono ispirati. Immancabile, inoltre, l'evocazione di un vissuto di grande valore umano, come nelle poesie *Un momento*, *La Muerte Madrina*, *El poema del ser*, *Autorretrato con agua helada*, *Autorretrato con manos*, *Jardín de espectros*, *Proyeccionista de películas viejas*, riferite non solo all'infanzia, ma a tutti gli episodi più significativi della propria esistenza. All'interno di questa sezione troviamo anche la lirica *Mysterium magnum*, ispirata dai versi di Jakob Boehme e dedicata a Giuseppe Bellini.

Nella seconda parte, molto breve, intitolata *Los poemas del doble*, trovano spazio le autoproiezioni del poeta, che cerca una focalizzazione esterna per analizzare i nodi irrisolti del proprio excursus vitale e per riflettere

sulla complessa intimità dell'essere umano. In *El doble* conclude: «No sé si me alejo de ti o vengo a tu encuentro, | o vivo o muero en el hallazgo de otro ego» (p. 112).

De la tierra y sus miserias muove da una citazione di Sant'Agostino e scandaglia le meschinità umane, in una dimensione apocalittica che ricorda da vicino le atmosfere presenti negli ultimi libri in prosa di Aridjis. Una moltitudine demoniaca composta da sicari, criminali, narcotrafficanti, contrabbandieri, trafficanti di merci e di uomini, politici, proietta la propria immagine lugubre su un'umanità debole e sottomessa, per necessità o costrizione. Al fine di dare maggiore enfasi al quadro infernale, il poeta messicano evoca le figure più raccapriccianti ed incisive della mitologia classica europea e precolombiana - le Gorgoni, il re Mida, il re Edipo, Tantalò, Tlatoani, Xochipilli - remote ma al contempo estremamente attuali.

La sezione finale ha per titolo *Momentos verbales* e si compone di bilanci personali, brevi riflessioni, osservazioni occasionali, trascrizioni oniriche. Costante è la ricerca di Dio, oltre i ristretti limiti delle religioni convenzionali, di cui l'uomo è diretta emanazione. Aridjis medita qui, inoltre, sull'essenza della poesia, mondo inesplorato in attesa di definizione e per questo sempre aperto alle infinite possibili personali letture: «un poema es como una puerta | por la que nunca hemos pasado» (p. 207).

Damiani, Marcelo (2014). *Il mestiere di sopravvivere*. Trad. di Marcella Solinas. Salerno: Edizioni Arcoiris, pp. 168. Trad. di: *El oficio de sobrevivir*, 2005

Andrea Pezzè (Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Italia)

Le edizioni Arcoiris, grazie alla collana *Gli eccentrici* diretta da Loris Tassi, ci propone un'altra rarità della recente letteratura argentina. Marcelo Damiani, giovane scrittore nato a Córdoba nel 1969, non è certo alle prime armi per quanto riguarda la scrittura di testi di finzione. La sua prima opera letteraria risale al 1995, quando pubblica l'ambizioso romanzo poliziesco *Adiós Pequeña*. La personalità letteraria dell'autore argentino è più che evidente sin dalle prime battute: lo spazio in cui si muove è la letteratura stessa, in un gioco di referenze intertestuali che non cessa dalla prima all'ultima pagina.

Evidentemente, *Il mestiere di sopravvivere* non fa eccezione, anzi, è la stessa soglia del testo a suggerirci un rimando intertestuale corrotto da una leggerissima ironia. La cifra identitaria del romanzo è palese e subito disponibile e proviene dal diario di Cesare Pavese. Nella postfazione, Marcella Solinas ci segnala un'ulteriore lettura – *derridiana*, in questo caso – del concetto di sopravvivenza. Sentieri che si biforcano, quindi, in un gioco di continui rimandi, relazioni inaspettate e associazioni ardimentose. Il tutto nel solco di una tradizione letteraria del paese australe, che fa della riflessione metatestuale e del gioco letterario una *seña de identidad*. Proprio su questi binari scorre la narrazione di Damiani; le pagine del romanzo si trasformano in una scacchiera in cui ogni pedina è mossa in modo da far combaciare tutti gli ingranaggi della storia con la perfezione che Jorge Luis Borges pretendeva da se stesso e per creare, a ogni variazione, una possibile perplessità, un dubbio irrisolvibile sulla letteratura stessa intesa come equazione intera e naturale per cui qualcuno scrive un testo che poi verrà letto da qualcun altro. Lo schema strutturale secondo cui i due enti materiali del gioco letterario sono l'autore e il lettore e gli enti narratologici prevedono il passaggio dall'autore al lettore 'impliciti' attraverso il narratore e i personaggi, viene distorto in un gioco di confusioni e rimandi che fa de *Il mestiere di sopravvivere* una storia avvincente perché complessa: la letteratura come ragionamento e la realtà come rompicapo sono i due capisaldi da tener presente nel momento in cui si affronta la lettura dei testi di Damiani.

Questa tipologia narrativa, benché utilizzata in molte tradizioni letterarie – non solo ispanoamericane o occidentali –, lascia perplessi alcuni lettori. Una maggiore simpatia per questi esperimenti narrativi e narratologici è stata fomentata dalla tendenza culturale postmoderna. Una possibile lettura è data da tale tipologia di lettore, per cui *Il mestiere di sopravvivere* è una *vera opera postmoderna* in cui tutti i riferimenti del reale vengono deformati (o destrutturati) a favore della confusione dei punti di riferimento della modernità. Per chiudere, quindi, desideriamo rimarcare una posizione. Non si tratta di un'opera postmoderna (categoria inventata dalla critica europea e nordamericana): *Il mestiere di sopravvivere* si inserisce appieno nella tradizione letteraria argentina e volutamente confonde i piani della modernità occidentale. Non è un frutto del nostro mondo post-, è un prodotto genuino della marginalità positivista e moderna per cui la realtà non è mai stata un immenso territorio di certezze scientifiche.

Sarlo, Beatriz (2014). *Viajes: De la Amazonia a las Malvinas*. Buenos Aires: Seix Barral, pp. 267

Adriana Mancini (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Las descripciones de paisajes y accidentes geográficos de Grecia que aportó Pausanias en el siglo II; las aventuras de Marco Polo en Medio Oriente; las desventuras del conquistador español Alvar Núñez Cabeza de Vaca narradas en *Naufragios* en el siglo XVI; las impresiones extrañadas de los viajeros ingleses sobre las tierras inhóspitas y sus habitantes en América del Sur en las postrimerías de la colonia – cuyos escritos incidieron en Domingo F. Sarmiento, Esteban Echeverría y otros integrantes de la generación del '37 –; los viajes a Europa – casi un ritual iniciático – que realizaban los intelectuales argentinos a fines del siglo XIX y principios del siglo XX para embeberse de la cultura francesa, de su iniciativa en la filosofía política o del insondable misterio de las calles parisinas; todos, y cada uno, son casos que diseñan un espectro amplio en el espacio y en el tiempo afirmando la larga tradición universal en literatura de viajes.

No quedan excluidas las mujeres en el itinerario. Al parecer, fue una mujer griega, Eugenia, en el año 385, una de las primeras en incursionar en la experiencia de escribir sobre sus viajes y muchas fueron las que se lanzaron a los caminos desafiando prejuicios e inhibiciones. Entre las mujeres argentinas, una larga lista se inicia con Mariquita Sánchez, reconocida mujer en la historia de los pasos iniciales hacia la Independencia argentina por facilitar su casa y su piano para que se tocara por primera vez el Himno Nacional. Eduarda Mansilla, sobrina de Rosas, mujer de un embajador, recupera sus viajes escribiendo sobre los Estados Unidos de América; Cecilia Grierson – primera médica engresada de la Universidad de Buenos Aires – enviada por el gobierno argentino para investigar sobre las condiciones de salud y educación de la mujer en Europa, escribió un informe final que fue el modelo utilizado para establecer determinadas pautas en hospitales y escuelas públicas. Son conocidos los viajes de Victoria Ocampo y sus referencias desde una perspectiva de clase alta dominante en la cultura argentina de la época; y de otras mujeres cuya enumeración sería extendida, pero lograron que sus textos fueran disparadores para la consolidación social de la mujer en la esfera pública.

El género al que pertenecería la literatura de viajes es indeciso: forma parte de la autobiografía, interviene la memoria a partir de la cual se reconstruye el viaje, y tiene rastros de *Bildungsroman*. Por su parte, en la

escritura de su experiencia, el viajero tiende a acercarse a paradigmas que estima propios su mirada descentrada hacia 'lo otro', sin dejar de mantener cierta fidelidad con ese referente.

Viajes: De la Amazonia a las Malvinas, último libro de Beatriz Sarlo - prestigiosa ensayista argentina - se inserta, en principio, en la tradición de la literatura de viajes. Pero las experiencias que entrega la autora en su libro tienen un *plus* de interés. Los viajes que Ernesto 'Che' Guevara realizó en 1950 por Argentina y a partir de 1952 por Latinoamérica motivaron a grupos de jóvenes aventureros caminantes que salían con su mochila y sus preciados e indispensables bolceguíes Marasco&Speziale a enfrentar los misterios de senderos erráticos que los llevaban a poblaciones originarias, a culturas muy antiguas en relación a este nuevo continente o a ciudades futuristas. *Viajes* cubre estos destinos. Y aunque por la magnitud de la experiencia la autora en sus años jóvenes y el grupo que la acompañaba no lograban aprehender en su justa medida aquello con lo que se topaban, en el presente de la escritura, Sarlo entrega un recuerdo minucioso de la convivencia con los jíbaros, las imágenes religiosas de San Juan de Oros, el amanecer «frente al Huayna Picchu, solos en la montaña» (p. 27) y también Brasilia y caminatas atravesando zonas inexploradas donde al poco tiempo «operó la guerrilla y fue muerto el Che» (p. 97). Siempre, con manifiesta intención - aunque a veces por error o por ignorancia - de distanciar la experiencia de cualquier tipo de viaje turístico y separar su condición de la de un turista.

Tener presente la literalidad del referente con la actualidad es otro requisito deseable para libros de viajes, es la manera de dar un marco cronológico al lector. Sarlo no soslaya el recurso. Las notas con las que compone el último capítulo de su libro o las que va insertando entre sus recuerdos dan al lector una perspectiva actual de las sucesivas instancias que abordan sus relatos, ya sea a partir de su lograda formación intelectual, ya sean opiniones de expertos o fuentes calificadas.

La génesis de *Viajes* tiene un origen definido. Cuenta Sarlo que recibió sorprendentemente una serie de fotografías que la trasladaban a viajes realizados mucho tiempo atrás, junto a un grupo de jóvenes compañeros, entre quienes estaba el fotógrafo que había enviado las imágenes técnicamente actualizadas. Su primera reacción fue la de intentar desentenderse de ese pasado incómodo, pero paulatinamente fue interesándose por esa persona lejana que se le aparecía como una extranjera. Así, surge la idea de escribir *Viajes. De la Amazonia a las Malvinas*.

Viajes incluye tres instancias temporales. Tres momentos en la vida de la autora en los que deja su casa para ir hacia algún lado con un determinado objetivo, otro de los requisitos del género. En su infancia, durante las vacaciones de verano, la niña viajaba junto a su familia a un pequeño pueblo de la provincia de Córdoba, Dean Funes, donde acompañaba a los hombres de campo en los quehaceres cotidianos. Allí, por primera vez,

tuvo noción de lo ‘extranjero’ como lo distante, lo no familiar, en la figura de Lajos, un habitante exiliado húngaro que había participado de la Gran Guerra. Y aprende que los viajes «no consisten en una impávida sucesión de placeres y novedades, sino también de sobresaltos» (p. 42).

Los viajes de juventud a Amazonia, Bello Horizonte, Diamantina, Brasilia tenían otro objetivo:

Someterse a la experiencia aurática era el *trip* [...] Hoy puedo frasearlo. No habría podido entonces. [...] estábamos sometidos a una metafísica de la presencia, desplazándonos en un espacio con la ilusión de realizar otro viaje, paralelo en la historia de América. Por eso nuestro viaje cumplía una función utópica. (p. 131)

Así, el extrañamiento constitutivo de los relatos de viajes, en *Viajes* se encadena potenciándose.

¿Quién era la chica de jeans, bolcegués y remera roja debajo del anorak también rojo que miró esas imágenes de San Juan de Oros? Imposible reconstruirme. Las imágenes de los santos [...] me entusiasmaban por razones que no podía explicar. Hoy podría ubicar una familia imaginaria: en cada fraile pintado en la pared, en lugar de ver sólo una religión impuesta, veía lo que después aprendí a llamar mestizaje. (p. 91)

Mucho tiempo después, Sarlo viaja a las Islas Malvinas. Es un viaje que tiene como objetivo cubrir con su trabajo periodístico el referéndum del que participarían los isleños en marzo de 2013. Los acontecimientos que recoge la escritura en esta ocasión es singular: es cercana en el tiempo y va hacia la barbarie de una guerra absurda en el pasado. La autora lo considera el último viaje importante de su vida y aunque la experiencia es completamente diferente y las notas que la completan parecen querer ajustar cuentas con la historia; sin embargo, este viaje «forma sistema con los viajes de la juventud» (p. 176).

Hay un concepto que vertebra *Viajes* y los aúna a pesar de sus diferencias y es el de «salto de programa» una idea que Sarlo propone en el primer capítulo y reitera como para dejar cada vez más en claro la distancia con los viajes programados; o mejor, para resaltar esos momentos que hacen a la singularidad de la existencia; porque la desvían llevándola a lo impredecible. Así como esas imágenes de una joven de jeans y anorak rojo que irrumpieron en la cotidianeidad de la autora la llevaron a escribir *Viajes: De la Amazonia a las Malvinas*.

Chejfec, Sergio (2013). *Modo linterna*. Buenos Aires: Editorial Entropía, pp. 221

Marcos Seifert (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Sumidos en la oscuridad de una cripta en la que se internaron en la búsqueda de la tumba de Juan José Saer, tres argentinos (un teólogo, un narrador y un ensayista) ven favorecida su pesquisa en el uso de un ‘arma’ que uno de ellos decide desenfundar: un celular puesto en ‘modo linterna’. Quizás no importa tanto la articulación entre subjetividad y técnica que emerge de pronto en el relato *Una visita al cementerio* del libro *Modo linterna* de Sergio Chejfec, como la peculiaridad de una luz ‘minuciosa y abstracta’ de un instrumento contemporáneo que interactúa súbitamente con la tradición y el mármol: la tumba de un célebre escritor. El «modo linterna» adquiere en estos textos de Chejfec la forma de una iluminación portátil y provisoria, el indicador de que en estas narraciones se pone a andar un mecanismo perceptivo que extrae de los paisajes, de los objetos cotidianos, y de elementos intrascendentes, revelaciones inestables, simulacros de sentido que constituyen un esfuerzo de reorganización de lo sensible y de la experiencia. La mirada construida a partir de una «mezcla de observación empírica y pensamiento abstracto» (p. 85) echa a andar una máquina de percepción que desafía las imágenes e interpretaciones convencionales y hace visible un «teatro de la intrascendencia» (p. 24). El pensamiento-marcha-escritura exhibe en primer plano la labor de una percepción que reconfigura los límites entre la naturaleza y la cultura y hace, por ejemplo, que unos aviones parezcan «más naturales que las pequeñas luciérnagas volando a ras del piso» (p. 48). El contratiempo, el desvío y el desplazamiento se vuelven elementos fundamentales de una política perceptiva hipersensible abierta a las señales elementales del entorno, a descubrimientos furtivos, revelaciones súbitas que se montan muchas veces en la inestabilidad o con un trasfondo de cansancio o de sensación de disolución. Así es como, por ejemplo, un narrador que no resulta cautivado por el paisaje venezolano, encuentra por azar, luego a su vuelta a la ciudad, en una bolsa de papel tirada en el ascensor la maqueta improvisada de la topografía del país. Un simulacro del territorio, pero también el territorio como simulacro en las relaciones oblicuas e imprevisibles que establece el sujeto con los itinerarios y recorridos que le propone el espacio urbano. Cartografiar a partir de los desvíos no significa, en el caso de Chejfec, una evasión de las características y elementos que atraviesan la contemporaneidad, sino la pretensión incansable de instalarse en sus intersticios o umbrales

que desestabilizan la relación entre lo propio y lo ajeno o lo conocido y lo desconocido. Chejfec asume así lo contemporáneo en términos agambenianos: como discronía, como desfase. Por ejemplo, el narrador de *Vecino invisible* plantea una llegada a Caracas «como si fuera la primera vez» (p. 9) y arguye que a la vez ese deseo sólo es posible cuando se regresa. La extranjería como experiencia y como deseo está presente en estos relatos donde los sentimientos de no pertenencia y la desconexión con la geografía dan pie a ejercicios de «ficciones imprevistas» (el «como si») en tanto relecturas de los legados literarios (Cortázar, Saer) y reconsideraciones de la articulación entre escritura y documentalismo. En el relato *Novelista documental* donde se narra la asistencia de un escritor-narrador a «un encuentro de escritores de novelas y críticos literarios especializados en novelas» (p. 97) en «un punto indistinto y extraviado de la geografía sudamericana» (p. 98), la necesidad de la documentación de lo escrito no aparece concentrada en el evento literario en sí, sino en una acción paralela, desplazada, que protagoniza el narrador en relación con dos guacamayas gigantes que se encuentran en el hotel donde se está alojando y con las cuales quiere ser fotografiado. Si como señala Chejfec en su ensayo *El escritor dormido* (2010), la documentación de lo escrito viene a salvar una «situación de disolución» y cubrir el temor del novelista de ser acusado de «inventar todo», vemos que en definitiva en este relato tal función no se cumple. El autor no solo no se logra sacar las fotos con las guacamayas, sino que tal intención nos lleva a interrogarnos en qué medida es posible documentar y qué tipo de documentación puede ser la más ajustada a la hora de legitimar la «verdad» de una experiencia. Chejfec decide adoptar la pretensión de veracidad para introducir el vacío y la incertidumbre en ella. La respuesta del autor a «la relación cada vez más insidiosa» que tiene la literatura con lo documental es la de un acogimiento de esta vía imaginaria para una desestabilización en la que la performance literaria permite introducir la ficción que la época vendría a denostar, como si la idea de ceñirse a lo que rodea al escritor como figura pública funcionara como coartada para el contrabando ficcional mediante un «novelista documental» que, en lugar de mostrarse eficaz y sólido, se revela, más bien, alguien «extraviado caminando por sitios donde nadie tiene nada que hacer» (p. 120). La asociación de la literatura a un momento de extinción que surge, por momentos, en estos relatos (sobre todo en el mencionado y en *Hacia la ciudad eléctrica*) recupera ideas de uno de sus ensayos anteriores titulado *Una forma de ser: El sueño público de la literatura argentina* donde afirma que la literatura «vuelve a ser un arte murmurado que reúne a unos pocos alrededor del fuego». Si la literatura se encuentra «al borde de la extinción» y los escritores devienen una imagen vaciada que solo se sostiene en su participación en eventos literarios, Chejfec recoge este diagnóstico de la época y hace de la intrascendencia y la inestabilidad una virtud: el arma privilegiada de una ficción que elude los clichés mediáticos y las imposiciones de un paisaje global redundante.

Dámaso Martínez, Carlos (2013). *Ceneri nel vento*. Trad. di Marcella Solinas. Salerno: Edizioni Arcoiris, pp. 203. Trad. di: *Hay cenizas en el viento*, 1982

Fabiola Cecere (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Carlos Dámaso Martínez è scrittore, saggista, giornalista argentino di Córdoba, nonché professore all'Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA) e ricercatore all'Instituto de Literatura Hispanoamericana della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Buenos Aires, dove attualmente vive. Nel 1982 il suo romanzo *Hay cenizas en el viento* ebbe una notevole risonanza tra la critica, non solo per il ricco tessuto stilistico e letterario che presenta, ma anche per esser stato uno dei primi testi denuncia degli eventi atroci sofferti dalla città di Córdoba durante la dittatura militare. Nel 2013 Edizioni Arcoiris, con la sua particolare attenzione agli autori contemporanei latinoamericani, lo ripropone ai lettori italiani col titolo *Ceneri nel vento*, tradotto e curato da Marcella Solinas. Si tratta di uno dei testi dello scrittore argentino proposto all'interno della collana *Gli eccentrici*, dove sono stati pubblicati anche *La piena (La creciente)* nel 2011, *Un luogo perfetto (El amor cambia)* nel 2013 e *Crimini immaginari (El informante)* nel 2014.

Il testo di Dámaso Martínez fa parte delle voci letterarie che raccontano la tragedia della dittatura in Argentina e danno vita a testimonianze re-interpretate attraverso la soggettività dell'autore e dei ricordi che questi conserva.

È una storia che scava inevitabilmente nel reiterato legame tra letteratura e politica, ma, come ogni testo che guarda a questo orrore storico, è soprattutto una storia di memoria personale e di memorie collettive che, interconnesse, indagano il passato nazionale (insieme al presente). Un passato incerto, che scorre tra diversi avvenimenti storici del paese, segnati dal dramma dei conflitti politici, delle lotte cittadine e dal terrore riversato nella realtà quotidiana. Nel racconto si sovrappongono vari momenti politici, quali la protesta popolare del *Cordobazo*, nel 1969, contro la dittatura del generale Juan Carlos Onganía, le violenze messe in atto dal 1976 per mano della *Junta militar*, causa di repressioni e dell'alto numero di *desaparecidos*, e infine alcune reminiscenze associate alla 'Revolución Libertadora' del 1955, culminata nello scontro tra peronisti e antiperonisti (leali e ribelli). Questi non sono esposti in maniera lineare poiché seguono la linea

vaga dei ricordi del narratore e del suo immaginario, nutrito di percezioni e di sensazioni. La narrazione si sviluppa attraverso una molteplicità di voci e di dialoghi frammentati - suggeriti anche dalla ripetizione quasi opprimente dei titoli dei primi capitoli, 'veglie', 'passanti', 'il trasloco' - che partecipano alla creazione di un mondo inquieto, inevitabile per colui che ricorda e che necessariamente è legato alla difficoltà di raccontare un trauma.

Come afferma Marcella Solinas nella postfazione, il libro di Dámaso Martínez si allontana dalle testimonianze in senso tradizionale, caratteristica per cui l'opera è considerata tra le prime a presentare una 'versione' non realista del dramma storico in questione.

Lo spazio del romanzo è la città di Córdoba, ora ricordata nel suo rigoglioso paesaggio di un tempo, con i suoi *paseos* alberati, ora descritta colma di edifici dove il colore dominante è il grigio dell'asfalto e del cemento. Il tempo è costituito da due 'momenti', le due parti del testo sono l'una funzionale all'altra: nella prima Luis Ríos, funzionario di un'impresa funebre insieme al suo amico Morales, scrive, durante le continue notti di veglie, delle memorie senza un destinatario preciso, ma che spera possano essere lette un giorno dal fratello Esteban, da cui si trova separato fin dall'infanzia. È lo stesso protagonista a dichiarare che non si tratta di una «lettera, forse appunti, quasi dei frammenti di una lunga storia da raccontare» (p. 20), su di sé, su ciò che ricorda sia avvenuto in città, sulla Storia, forse sul vuoto di un legame familiare assente; nella seconda, il momentaneo ritorno di Esteban, allontanato dal paese sempre per ragioni di repressioni politiche, e il ritrovamento del diario del fratello, diviene un tentativo di interpretazione di quella memoria, che, tuttavia, confonde ancora di più la comprensione dei fatti e disorienta.

Nel romanzo si realizza anche quanto afferma la studiosa Elisabeth Jelin, cioè che la memoria è più una ricostruzione che un ricordo e che persino la più personale e soggettiva ha in sé contenuti socialmente condivisi che la impregnano e si mescolano con questa. Esteban, come il lettore, si trova a considerare proiezioni di ricordi appartenenti al vissuto del fratello, che si sovrappongono alle sue, e versioni di eventi storici raccontate con sguardi differenti di più persone, in una dimensione in cui la distanza tra reale e immaginato, tra verità e finzione si riduce poco a poco, tanto da interrogarsi «Era tornato lì per vedere qualcosa che aveva già visto o era soltanto la continuazione di un incubo?» (pp. 145-146).

Le sparatorie nella zona del Municipio, seguite da esplosioni e enormi fragori in pieno centro città, contemplate minuziosamente da Luis, ritornano con veemenza davanti agli occhi di Esteban, una mattina, mentre è sul balcone della sua camera all'Hotel Palace. Le nubi di polvere, gli intonaci lacerati e il caldo infernale dopo le deflagrazioni sono solo alcuni dei particolari che ritroviamo tanto nelle immagini descritte da Luis, quanto in quelle di Esteban: stessi dettagli che agiscono su assi temporali diversi.

Oltre alle versioni della storia politica e culturale argentina, recuperate dalla narrazione nei loro frammenti più tristi, Dámaso Martínez scrive anche degli spettri che da essi scaturiscono, identificati dai personaggi in rumori improvvisi, ronzii di insetti, nei fantasmi o nelle ombre che Morales, ad esempio, dice di aver conosciuto bene. Le ceneri presenti fin dal titolo del romanzo, tratto da un verso del *Poema conjetural* (1943) di Jorge Luis Borges, sembrano gravare sulle vite dei personaggi, sono il simbolo di un trauma che oscura ogni percezione. La minaccia della morte è un presentimento costante, è un essere silenzioso che scruta nel fondo e che, dopo tutto, potrebbe essere la salvezza: «Per uno come me, pensai, la cui unica speranza era una morte imminente» (pp. 30-31), confessa Luis Ríos rimasto ad osservare un'esplosione dai vetri del bar Real.

I riferimenti intertestuali, inoltre, giocano un ruolo fondamentale: non è casuale che si ricordi *Civilización y Barbarie* di Domingo Faustino Sarmiento, che cerca (alla stregua di Esteban) il fantasma del *caudillo* Facundo Quiroga per comprendere il presente; è uno dei tanti richiami con cui emerge una tradizione di pensiero nell'esaminare la storia politica argentina.

La scrittura alterna parti veloci e scorrevoli a momenti lenti e intricati, in cui la lettura risulta più tortuosa, specchio della pluralità di tempi, spazi e voci narranti che si combinano nel testo come se fossero un rompicapo, ma anche della fusione di più generi cari all'autore e alla scuola letteraria in particolare rioplatense, in cui Dámaso Martínez rientra a pieno titolo. Il fantastico e il poliziesco sono le piste attraverso cui l'autore riesce, con un notevole equilibrio stilistico, ad alterare la realtà, a sfumare i suoi confini ma anche, come argomenta Marcella Solinas, ad apportare una visione logica e razionale agli eventi.

La singolarità di *Ceneri nel vento* non risiede nel contenuto, bensì nella originale proposta letteraria con cui Dámaso Martínez indaga le traumatiche reazioni sociali e soggettive, le fantasie più recondite e, perché no, i 'contraccolpi' degli individui compromessi nella tragedia della dittatura. Credo che il romanzo inauguri una dimensione specifica che lega storia e attualità, passato e presente, lasciando spazio a elementi surreali e destabilizzanti, probabilmente necessari al racconto di un passato altrimenti indicibile.

Piedras, Pablo (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós, pp. 281

Julietta Zarco (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

El ensayo *El cine documental en primera persona* es el resultado de una minuciosa investigación llevada adelante por Piedras. Se trata, empero, de una exploración no exenta de riesgos. El sugerente prólogo de Ana Laura Lusnich precisa y anticipa el camino que recorrerán los capítulos que conforman este ensayo. Piedras parte de una perspectiva antes inexplorada, es decir la subjetividad que se construye desde la primera persona en el cine argentino de no ficción. Desde allí se impone un vehemente anhelo por explorar el registro documental desde los antecedentes, las inflexiones, los discursos cinematográficos y literarios, la historia y memoria y la representación de los otros y el vínculo con el espectador.

El libro comprende cinco apartados bien diferenciados y la organización general de cada uno de ellos marca la unidad que traspone toda la investigación. En el primero «Los antecedentes del documental en primera persona», Piedras presenta un amplio panorama teórico e histórico, en el que recorre distintos conceptos acerca de la definición de género documental. También ahonda en la dificultad a la hora de definir la obra de «cineastas argentinos instalados o formados en el exterior» (2014, p. 46), de la que se desprende que la emergencia del yo está relacionada con una necesidad personal del director/autor, quien se encuentra fuera de su morada. El autor parece perseguir lo postulado por Edward Said («Recuerdo del invierno». *Punto de vista*, 22, 1984, pp. 3-15) en que «El exilio es la grieta insalvable producida por la fuerza de un ser humano y su lugar de nacimiento, entre el yo y su verdadero hogar» (p. 5), idea que atraviesa todo el capítulo.

El segundo apartado, «Inflexiones del yo en el documental argentino contemporáneo: formas, influencias y categorías», resulta más heterodoxo e incluye expresiones metódicas y performativas de incuestionable interés, aquí Piedras echa luz sobre la influencia del *Direct Cinema* y del *Cinéma Variété*, dos tendencias manifiestas en Estados Unidos y Francia, respectivamente, a finales de la década de los años cincuenta; sobre ellos sostiene que «la enunciación en primera persona no es un elemento novedoso en el cine documental internacional» (2014, p. 65). Más adelante examina la producción de documentales en primera persona como *La televisión y yo* (2002) y *Fotografías* (2006) ambas de Andrés Di Tella; *Los rubios* (2003)

de Albertina Carri; *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (2003) de Lorena Muñoz y Sergio Wolf y *M* (2006) de Nicolás Prividera, entre otras.

En «Los discursos del yo en el cine documental y en la literatura», Piedras no aborda sólo las producciones desde un punto de vista histórico-político, sino que intenta, además, dar cuenta de las correspondencias entre narrativas cinematográficas y narrativas literarias. A partir de formas espectaculares y discursivas el autor avanza sobre las «estrategias de autoexposición», de las que se desprenden tres puntos clave para su abordaje, a saber: la escritura en el plano; la voz en *off*; la figuración del cuerpo: de la persona al personaje. Todas ellas suponen textos fílmicos narrativos no unidireccionales en los que la temporalidad resulta fragmentaria (2014, p. 93).

En «Historia y memoria en primera persona», Piedras reflexiona acerca de la construcción de la memoria y la historia en el documental y su ligamen con la primera persona. Aquí Piedras reconoce el asenso en él y lo elabora trazando una suerte de evolución tomando como punto de inicio el discurso documental y la historiografía, para pasar luego por las tensiones entre historia-memoria, los años ochenta, los noventa hasta llegar a las nuevas tendencias en el documental argentino contemporáneo. Piedras examina dos marcas que considera representativas de las prácticas documentales del nuevo siglo, por un lado, el «reposicionamiento del sujeto como agente nodal en torno del cual se construyen los discursos históricos» y, por otro, «la aparición de un cambio de paradigma respecto de los sistemas explicativos de lo real y de la representación del pasado» (2014, p. 192).

El quinto apartado, «La representación de los otros y el vínculo con el espectador», es quizá el apartado más controvertido, ya que explora los límites y alcances de la autorrepresentación que de modo manifiesto pone en primer plano a la primera persona autoral; aquí Piedras propone una nueva aproximación hacia los debates acerca del cine documental en primera persona que «convoca a repensar los aspectos descriptos, como así también la función social habitualmente asignada a este tipo de cine» (2014, p. 235).

El cine documental en primera persona es el resultado de una investigación rigurosa y de un análisis sistemático en relación a la historia, la puesta en escena y la evolución del cine documental argentino en primera persona. Por ello supone un nuevo surco en el campo de las prácticas documentales. En su ensayo, Piedras reflexiona acerca de la evolución y permanencia del documental en primera persona, deteniéndose en la renovación de «las prácticas documentales impulsadas por el Nuevo Cine Argentino» (2014, p. 11), que conforman una multiplicidad de variantes narrativas y espectaculares muy bien descritas a lo largo de cada apartado. Por ello no sorprende, pues, que *El cine documental en primera persona* esté destinado a renovar los estudios en relación a las tendencias del cine documental contemporáneo en la Argentina.

de Sousa, João Rui (2014). *Respirare attraverso l'acqua: Antologia poetica*. A cura di António Fournier e Alessandro Granata Seixas. Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 137

Manuel G. Simões (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

A antologia cumpre a função de apresentar em Itália um poeta português que há muito merecia ser divulgado pela originalidade de uma obra que, desde os anos '50, animou a actividade poética portuguesa. E nem se pode negar a atenção que a poesia da área lusitana tem merecido por parte de tradutores e estudiosos italianos, desde a colectânea individual às antologias clássicas de Giuseppe Tavani (*Da Pessoa a Oliveira*, 1973) ou de Carlo Vittorio Cattaneo (*La Nuova Poesia Portoghese*, 1975), por exemplo. João Rui de Sousa (n. 1928), todavia, não logrou figurar nestas propostas, talvez porque operou sempre de forma discreta, avesso às operações de marketing literário, sem aderir propriamente aos grandes movimentos do século XX, desde o segundo Modernismo, o Neorealismo e Pós-modernismo, obtendo o reconhecimento público sobretudo depois da publicação da *Obra Poética: 1960-2000* (2002), sendo, portanto, já do século XXI os prémios sucessivos da Associação dos Críticos Literários, do PEN Club Português (2002), do Prémio António Ramos Rosa (2008) e da Associação Portuguesa de Escritores, este último conseguido em 2012.

Por todos estes motivos, é de saudar a iniciativa dos dois organizadores da presente antologia, a qual, à partida, me parece equilibrada, até pela representação de todos os livros do poeta, enriquecida ainda por um inédito significativo (*Em louvor de Giacomo Leopardi*), composição em honra do consagrado autor de *L'Infinito*. A colectânea inscreve, além disso, um prefácio de Alessandro Granata Seixas e um posfácio de António Fournier, dois textos que se complementam na tentativa de contextualizar, no espaço e no tempo, a poética de João Rui de Sousa, sublinhando as suas linhas de força e a sua especificidade no âmbito da poesia portuguesa.

E não é difícil concordar, em muitos pontos, com a síntese de António Fournier: «Ma oltre agli echi delle poetiche simboliste, moderniste, neo-realiste o surrealiste [...] senza comprometersi veramente con nessuna di esse, è la fedeltà a un moto esistenzialista *latu sensu* cioè che meglio caratterizza la poesia di quest'autore» (p. 118). Isto determina uma expressão poética legível como veículo de insatisfação existencial, o que não contra-

ria o obstinado rigor no sentido da «libertação da palavra», e até, aqui e ali, referências explícitas ao confronto com o concreto, de que é exemplo significativo o poema *Ontologia para uso pessoal* (pp. 20-21): «Esiste solo la forma | dei corpi e le parole | (e la certezza di essere / abitanti di queste rive)» (*Meditazione a Samos*, 1970).

Sobre a tradução, deve referir-se, antes de mais, a tarefa árdua superada pelos tradutores, de um modo geral com competência, respeitando o nível poético e mantendo, até ao limite do possível, a estrutura métrico-rítmica do texto de partida. É verdade que há escolhas que mereciam maior reflexão, de modo a não desvirtuarem desnecessariamente o sentido do discurso, para além de casos que representam, quanto a mim, desatenções inesperadas. Alguns exemplos: a palavra «lume», decalcada do português (pp. 46-47; 56-57; 104-105) em lugar de «fuoco/luce»; ou o significante «valas» interpretado como «valli», produzindo assim uma ambiguidade não justificada (pp. 46-47; 106-107). Além disso, não se compreende a tradução de «Grandes ...dias» por «Grandiosi...giorni» (pp. 100-101), quando a implicação do adjectivo não é propriamente de euforia; ou a expressão «o indizível/sentido» por «l'ineffabile/senso» (pp. 4-5), num contexto em que «indicibile» resolveria até a rima com o precedente «invisibile».

Mais controversos, porém, me parecem os desvios operados no último terceto do poema *A lebre das cores*, onde o verso «já morto estava antes de ser vida» tem como solução incompreensível «era già morto prima di venir depredato» (pp. 44-45); ou na quarta oitava de *Griska, o gato* (pp. 86-87), com algumas invenções desnecessárias no sentido de manter a métrica do original. De outro tipo é a tradução de «país de fado»/«paese del destino», em si correcta, no belíssimo poema *Há um país enterrado no peito* (pp. 36-37). Aqui, todavia, seria preferível, creio eu, manter o português «fado», isto para acentuar que a expansão textual depende essencialmente deste primeiro verso («Porque há um país de fado») e onde a palavra «fado» condiciona a leitura do inteiro poema, texto exemplar da «polivalenza semantica» e do «principio di autocoscienza storica» de que fala António Fournier no seu pertinente posfácio.

Crespo, Ángel (2014). *La vita plurale di Fernando Pessoa*. Nuova edizione e traduzione di Brunello N. De Cusatis. Milano: Ed. Bietti, pp. 596. Trad. di: *La vida plural de Fernando Pessoa, 1988*

Manuel G. Simões (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

A divulgação da obra imensa de Fernando Pessoa tem passado, como se sabe, por várias vicissitudes que em nada favoreceram o acesso aos textos, em edições fiáveis, de modo a fornecer aos leitores a sua perfeita dimensão e a estimular, ao mesmo tempo, a necessária legibilidade de muitos manuscritos. Uma tal anarquia ficou a dever-se à questão dos direitos de autor, libertados a partir de 1985, depois reentrados a favor dos herdeiros do poeta por força da directiva comunitária de 1993, de modo que só a partir de 2006 os direitos passaram definitivamente a ser de domínio público.

Este estado de coisas produziu uma confusa e concorrencial proliferação da obra pessoana (por vezes cada nova edição juntava mais um inédito), aspecto que se reflectiu também na divulgação e nas várias traduções que se sucederam em Itália, como aconteceu com *O Livro do Desassossego (Il Libro dell'inquietudine)*, com diversas propostas editoriais, quando a edição crítica deste texto, preparada por Jerónimo Pizarro, é apenas de 2010. De resto, a urgência editorial determinou a repetição de erros de transcrição da própria obra poética, de que é exemplo a recente correcção, efectuada por Gianluca Miraglia, do verso 104 do famoso poema *Ode Marítima*, lido erroneamente como «Sobre as *ilhas* longínquas das costas...» em lugar da versão «Sobre as *linhas* longínquas das costas...», não obstante a edição crítica dos *Poemas de Álvaro de Campos*, de que aquela composição faz parte, fosse já de 1990.

A primeira tradução italiana, a partir do original em castelhano, da biografia pessoana de Ángel Crespo (Barcelona, Seix Barral, 1988) foi publicada em 1997 (Roma, Antonio Pellicani) numa versão conjunta de Brunello De Cusatis e de Gianni Ferracuti, edição entretanto esgotada e de alguma maneira já ultrapassada, até porque, entretanto, se publicou um apreciável número de textos inéditos e de novos ensaios críticos. Entre outros exemplos, susceptíveis de influir nos dados biográficos, já de si complexos, saliente-se a divulgação das cartas endereçadas a Pessoa por Aleister Crowley (Hugin Editores, 2001) e da correspondência amorosa entre Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz – durante anos foram apenas conhecidas

as cartas de Ofélia -, numa edição conjunta, finalmente autorizada pela família: *Cartas de Amor de Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz* (Lisboa, Asísrio & Alvim, 2012).

Tendo presentes estes factos, Brunello De Cusatis - que de há muito se vem ocupando, com traduções e estudos, da obra de Fernando Pessoa -, sentiu a necessidade de republicar em Itália, dezassete anos depois da 1ª edição, a biografia pessoana de Ángel Crespo, 'actualizada' à luz das mais recentes edições da obra do poeta português ou das revelações inéditas, consideradas de primária importância, até porque serviram para sanar «gravi lacune e correggere giudizi espressi con poca ponderatezza da alcuni critici» (De Cusatis, p. 10). Apresenta, todavia, uma nova tradução apoiada, por sua vez, já não pelos dois tradutores atrás referidos, mas executada apenas pelo curador, conferindo ao texto maior homogeneidade. Trata-se, pois, de uma edição que se distingue da precedente de 1997, não só pela tradução, como, e sobretudo, pelas exaurientes notas apostas a cada um dos vinte e dois capítulos, actualizando, confirmando ou rectificando, aqui e ali, a partir dos mais recentes estudos, alguns dados contidos no texto de Ángel Crespo, obra que, porém, resiste no essencial aos documentos posteriormente divulgados, confirmando a validade que lhe foi reconhecida até pela tradução portuguesa de José Viale Moutinho (1990).

A nova edição, para além das inúmeras notas explicativas no sentido de clarificar pontos controversos ou não apoiados documentalmente, exhibe a bibliografia essencial utilizada pelo curador para a redacção das mesmas. Esta bibliografia integra a do autor da biografia, fornecendo assim um ulterior e fundamental instrumento de trabalho para quem quiser decifrar uma personagem tão complexa como Pessoa ou a sua monumental obra, imenso arquipélago onde é possível encontrar ainda novas linhas de investigação.

Llorente, Teodor (2013). *Obra valenciana completa. Estudi i edició crítica* a cura de Rafael Roca Ricart. València: Academia Valenciana de la Llengua, pp. 811

Valentina Ripa (Università degli Studi di Bari, Italia)

Nel 2011, nell'ambito delle celebrazioni del centenario della scomparsa del «patriarca della Renaixença valenciana», la Acadèmia Valenciana de la Llengua ha affidato a Rafael Roca Ricart – professore di *Filologia Catalana* presso l'Università di Valencia e studioso in particolare della Renaixença e dell'opera di Teodor Llorente – la cura dell'edizione critica dell'opera valenciana completa di questo autore, che ha visto recentemente la luce in un elegantissimo volume della collana *Clàssics Valencians*, diretta dal professor Antoni Ferrando Francés.

Giornalista, critico e traduttore prevalentemente in lingua castigliana, poeta sia in castigliano, sia, soprattutto, in catalano, Teodor Llorente i Olivares (1836-1911) teneva molto al suo titolo di «poeta de València» e fu il maggior propulsore della Renaixença in terra valenciana.

Dopo l'oblio in cui anche la sua opera fu relegata nella lunga notte del franchismo, a partire dagli anni Ottanta del Novecento sono stati intrapresi nuovi studi ed edizioni, con la collaborazione di Joan Teodor Corbín Llorente, pronipote del poeta, e grazie al lavoro di studiosi come Manuel Sanchis Guarner, Vicent Simbor, Eliseu Climent, Lluís Guarner, Francesc Pérez i Moragón, Enric Balaguer, Vicent Salvador, Antoni Ferrando e, in anni più recenti, dello stesso Rafael Roca.

Tuttavia l'edizione, nel 1983 per Tres i Quatre, della *Poesia valenciana completa* a cura di Lluís Guarner e Francesc Pérez i Moragón è l'ultima raccolta pubblicata fino ad oggi, inoltre quella qui recensita è la prima a configurarsi come edizione critica. Comprende centocinquanta testi poetici, di cui alcuni (undici dell'autore e uno da lui tradotto), erano apparsi precedentemente solo sulla stampa periodica, e diciotto testi in prosa, riuniti per la prima volta; tra questi, l'anonimo prologo al *Llibre d'or dels Jochs Florals* è stato attribuito da Roca a Llorente nel corso degli studi su cui si è basata questa edizione. La pubblicazione, accanto alla più nota opera poetica, di testi in prosa scritti in catalano (undici dei quali, oltre a quello appena attribuito, erano, finora, del tutto sconosciuti) è molto interessante, in quanto indica che la lingua catalana non era, per Llorente,

adatta unicamente alla poesia, ma costituiva uno strumento che doveva ritrovare e manifestare nuovamente tutte le sue potenzialità.

Nella corposa introduzione, Roca esamina tutte le pubblicazioni della lirica llorentina, a partire da quella del *Llibret de versos* del 1885, passando per l'edizione di *Poesies valencianes* curata dal figlio del poeta, Teodor Llorente i Falcó, nel 1936, fino a quella sopraccitata del 1983; le contestualizza e si sofferma su questioni linguistiche, ricordando la contrarietà di Llorente alla castiglianizzazione ortografica del catalano e la sua volontà, in un'epoca in cui le norme del catalano non erano state ancora stabilite, di evitare i castiglianismi lessicali rifuggendo, al tempo stesso, dagli arcaismi.

Grazie all'intensa ricerca svolta da Roca sulla stampa periodica si è potuta stabilire la datazione delle prime edizioni di quasi tutti i componimenti di Llorente in lingua catalana e sono state identificate le pubblicazioni che, stampate a València o a Barcellona, accoglievano di volta in volta i suoi testi; spesso, inoltre, si è potuto risalire alla data di composizione.

L'edizione, strutturata in un ordine cronologico che dà l'opportunità al lettore di apprezzare anche l'evoluzione dell'opera llorentina, considera tutte le versioni a stampa di ciascuna poesia o testo in prosa pubblicato mentre l'autore era in vita e per ogni testo fornisce un'introduzione al tempo stesso esplicativa, critica e filologica, e un accurato apparato critico a piè di pagina. Colpisce per la sua ricchezza di particolari la contestualizzazione dei testi editati, basata sì sulla bibliografia, ma in particolare e in buona misura sulla consultazione di lettere e della stampa dell'epoca: un lavoro a tutto tondo che permette a Roca di far conoscere a fondo ciascun testo, con le varianti d'autore presenti, e anche il contesto in cui è stato generato.

Il testo base per l'opera poetica è quello dell'ultima e più completa raccolta pubblicata mentre il poeta era in vita, il *Nou llibret de versos*, del 1909, rispetto alla quale sono riportate le varianti d'autore presentate dalle altre edizioni; a quei componimenti si aggiungono poi quelli che non erano stati selezionati da Llorente per la raccolta del 1909, ben segnalati nell'indice. Prima dei testi in prosa sono pubblicate in una sezione a sé stante le (poche) traduzioni poetiche redatte da Llorente in catalano: tutte quelle presenti nelle raccolte del '36 e del '83 e una ritrovata da Roca in un volume di poesie di Papa Leone XIII tradotte da vari scrittori provenienti dalla Catalogna, dalle Baleari e, grazie alla traduzione di Llorente, da València, pubblicato da *Il·lustració Catalana* nel 1903; è molto interessante vedere, accanto ai testi poetici llorentini, anche queste versioni che provengono, tra l'altro, da uno scrittore molto apprezzato come traduttore in castigliano della poesia europea contemporanea.

Naturalmente il lavoro del filologo ha permesso anche di emendare alcuni errori, stabilendo per esempio che i cosiddetti «Goigs a Nostra Senyora dels Desemparats», erroneamente attribuiti a Llorente nel 1973, sono stati scritti, in realtà, nel Cinquecento, o svelando la corrispondenza tra *Versos*

per a un àlbum e *A la senyoreta donya Pepeta Anglasell*, che, malgrado la diversità dei titoli e dei rispettivi primi versi, costituiscono semplicemente due versioni dello stesso componimento.

Sul piano ortografico, la grafia proposta da Roca è quella originaria, mentre la punteggiatura e l'accentazione sono state regolarizzate in base alle norme del valenciano attuale, così come l'uso delle maiuscole, dell'apostrofo e del trattino, la separazione o l'unione di parole; è stato poi usato il 'punt volat' nella *elle* geminata e quando l'elisione di una vocale non poteva, in base ai parametri attuali, essere indicata mediante l'apostrofo.

Un grande lavoro reso da Rafael Roca, con il sostegno di Joan Teodor Corbín Llorente (che aveva redatto la presentazione del volume dedicato poi da Roca alla sua memoria) e della Acadèmia Valenciana de la Llengua, alla cultura catalana e a quella ispanica ed europea nel suo complesso, anche per la rete di relazioni svelate sia dai testi stessi, sia dagli studi introduttivi.

Publicazioni Ricevute

Riviste

- Acta Poética*, UNAM, 35-1 (2014)
Anales de la Literatura Española Contemporánea, Anuario Valle Inclán XIII, 39-3 (2014), 40-1 (2015)
Anuario de Estudios Americanos, C.S.I.C., Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 71-2 (2014)
Boletín Americanista, Universidad de Barcelona, 68 (2014)
Centroamericana, Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, 24-1 (2014)
Cuadernos Hispanoamericanos, AECID-MAEC, 769-770 (2014), 771 (2014), 772 (2014), 773 (2014), 774 (2014), 775 (2015)
Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica, Fundación Universitaria Española, 40 (2015) CD-ROM
Edad de Oro, Universidad Autónoma de Madrid, 33 (2014)
Estudios: Filosofía/Historia/Letras, ITAM, 109 (2014), 110 (2014), 111 (2014)
Foreign Affairs Latinoamérica, ITAM, 14-2 (2014), 14-3 (2014)
Nueva Revista de Filología Hispánica, El Colegio de México, 61-2 (2013)
Rivista Italiana di Studi Catalani, 4 (2014)
Revista de Dialectología y Tradiciones Populares, CSIC, 69-1 (2014), 69-2 (2014)
Revista Iberoamericana, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 244-245 (2013), 249-249 (2014)
Spagna contemporanea, Istituto di Studi Storici Gaetano Savemini, 45 (2014)
Strumenti critici, 135 (2014)
Studi di letteratura ispano-americana, 46 (2014)
Testo a fronte, IULM, 50 (2014), 51 (2014)

Libri

- Badía Herrera, Josefa (2014). *Los primeros pasos en la «comedia nueva»: Textos y géneros en la colección teatral del Conde de Gondomar*. Madrid: Iberoamerica; Frankfurt: Vervuert, pp. 376.
Bellini, Giuseppe (2013). *I tempi dell'apocalisse: L'opera di Homero Aridjis*. Roma: Bulzoni editore, pp. 132.
Bush, Matthew (2014). *Pragmatic Passions: Melodrama and Latin American Social Narrative*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, pp. 214.

- Calderón de la Barca, Pedro (2014). *Psiquis y Cupido (Madrid)*. Edición crítica de Enrique Rull y Ana Suárez. Kassel: Edition Reichenberger, pp. 56.
- de Castillo Solórzano, Alonso (2013). *Noches de placer*. Edición crítica de Giulia Giorgi. Madrid: SIAL Ediciones, pp. 340.
- Celis Salgado, Nadia V. (2015). *La rebelión de las niñas: El Caribe y la «conciencia corporal»*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, pp. 321.
- Crolla, Adriana C. (2014). *Altroché! Italia y Santa Fe en diálogo: Historia, ciencia, cultura y voces políticas de la Pampa Gringa*. Santa Fe: Ediciones UNL, pp. 208. CD-ROM
- China, Jorge L. (2014). *Raza y trabajo en el Caribe hispánico: Los inmigrantes de las Indias Occidentales en Puerto Rico durante el ciclo agro-exportador 1800-1850*. Sevilla: CSIC, pp. 335.
- Fernández Díaz, David Félix (2015). *Hermógenes contra Talia: Moratín en el teatro español (1828-1928)*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, pp. 284.
- Fernández Martínez, María Luisa (2014). *El medio fotográfico en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, pp. 156.
- Hurtado, Carlos; Zamarripa, Guillermo (2013). *Deuda subnacional: un análisis del caso mexicano*. México D.C.: FUNDEF, A.C., pp. 180.
- Jiménez Patón, Bartolomé (2014). *El virtuoso discreto*. Primera y segunda parte. Edición crítica, introducción y notas de Jaume Garau y María del Carmen Bosch. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, pp. 312.
- Massip Bonet, Francesc (ed.) (2014). *Repensar el sombrío Medioevo: Those Dark Ages Revisited*. Kassel: Edition Reichenberger, pp. X+248.
- Millares, Serena (ed.) (2014). *En pie de prosa: La otra vanguardia hispánica*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, pp. 480.
- Pardo Bazán, Emilia (2014). *El tesoro de Gastón*. Introducción de Carlos Dorado. Madrid: Editorial Bercimuel, pp. 209.
- Pla, Xavier; Montero, Francesc (eds.) (2014). *Cosas vistas, cosas leídas: La edad de oro del periodismo literario en Cataluña, España y Europa*. Kassel: Edition Reichenberger, pp. VI+322.
- Profeti, Maria Grazia (2014). *Lo trágico y lo cómico mezclado*. Kassel: Edition Reichenberger, pp. 152. Estudios de literatura, 121.
- Santana Henríquez, Germán (ed.) (2014). *Fueron felices y comieron perdices: Gastronomía y literatura*. Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 276.
- de Toro, Alfonso; Ceballos, René (eds.) (2014). *Frida Kahlo 'revisitada': Estrategias transmediales-transculturales-transpicturales*. Hildesheim; Zurich; New York: OLMS, pp. 193.
- de Vega, Lope (2014). *El alcalde de Zalamea*. Edición de Alfredo Rodríguez López Vázquez y prólogo de C. George Peale. Kassel: Edition Reichenberger, pp. XX+162.
- Vivar, Francisco (2014). *Cervantes y los límites del ser*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, pp. 170.

Rivista semestrale

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



Università
Ca'Foscari
Venezia